

25

Pobles exposats,
pobles figurants*

Georges

Didi-Huberman

Pobles exposats, pobles figurants*

Georges Didi-Huberman

*Conferència de Georges Didi-Huberman que va tenir lloc al MACBA el desembre de 2010. Aquest text és el fragment del treball en curs *Peuples exposés*. Es va publicar una primera versió del tercer paràgraf amb el títol «Figurants» al *Dictionnaire mondial des images*, dirigit per Laurent Gervereau. París: Nouveau Monde Éditions, 2006, p. 398-400.

Sortides de fàbrica, entrades en escena

Com sabem, el primer film projectat de la història duu el títol de *La sortie des usines Lumière* (La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière). El 22 de març de 1895, a la Rue de Rennes de París, davant d'uns dos-cents espectadors, Auguste i Louis Lumière van exposar per primer cop, en una pantalla, la gent del poble en moviment. Filmen els mateixos obrers de la fàbrica, que queden enquadrats davant del portal de la fàbrica de Montplaisir, quan surten dels tallers en una pausa de la feina, cap al migdia. En definitiva, seria sortint de la seva fàbrica com el poble hauria entrat en escena –s'haurien beneficiat d'un nou valor d'exposició– a l'era del cinematògraf. Tot això és molt simple, com podem veure, però també molt paradoxal.

Aquest *origen*, però, només ho va ser perquè es va produir per *sorpresa*. Els germans Lumière, probablement, no tenien cap intenció de destacar la gent del poble, els seus empleats. Sobretot estaven orgullosos de presentar a París un procediment original de fotografia en color, anomenat «autocrom». Però va ser, certament, el «cinetoscopi de projecció», que es va mostrar al final de tot de la sessió, el que, tot sorprenent-los a ells mateixos, va deixar sorprès i alhora meravellat el públic: «Amb l'ajuda d'un cinetoscopi inventat per ell, Louis Lumière va projectar una escena d'allò més curiosa: la sortida del personal dels tallers a l'hora de dinar. Aquesta visió animada, que mostrava en ple moviment tota aquella gent que s'apressava cap al carrer, va produir l'efecte més corprenedor... ».¹ En uns segons, apareixien un centenar de persones, com si aquella «gent de la imatge» (els obrers de Lió) envaïssin de sobte la bona societat dels enginyers i els promotors industrials (els espectadors de París) que havien anat en aquella sessió.

¹ *Bulletin du Photo-Club de Paris*, núm. 3 (1895) citat a Bernard Chardère: *Le Roman des Lumière. Le cinéma sur le vif*. París: Gallimard, 1995, p. 301.

D'altra banda, aquest origen ho va ser només perquè sorgia de la diferència creada entre els subjectes representats i la modalitat de la seva exposició: de fet, són treballadors en el moment mateix que surten de la feina. És ben clar que no hi ha violència reivindicativa en aquesta sortida: els obrers simplement aprofiten la pausa del migdia per prendre l'aire, mentre el patró aprofita la insolació necessària per a la realització tècnica de la pel·lícula. Però la diferència hi és, certament, i a diversos nivells: els obrers tot de cop passen de ser *treballadors* –fabricants de material fotogràfic– a *actors* d'aquest primer film. Un d'ells, que passa amb bicicleta, es diu Francis Doublier: més endavant, passarà a l'altre costat de la càmera, amb una nova condició social, la d'*operador* cinematogràfic.²

Una tercera paradoxa es posa de manifest en descobrir que aquest «origen» només ho va ser pel fet de desplegar-se completament en l'element de la *repetició*. En efecte, la pel·lícula de cel·luloide del març de 1895 va ser precedida d'un «assaig general» en suport de paper –i per tant, no projectable– l'estiu de 1849; i després van venir altres «assajos», repeticions o versions de la mateixa escena fins a final de segle.³ Cal afegir que la cinta només tenia disset metres –per a un total aproximat de vuit-cents fotogrames o «vistes», com se'n deia llavors–, i per tant la pel·lícula només durava un minut, «i l'auditori meravellat també va demanar una repetició d'aquella projecció».⁴

Aquest «origen», finalment, no té res de «punt» de partida: sembla més aviat un territori encara imprecís, un «camp» de possibilitats obertes i relatives, no al valor intrínsec del nou mitjà tècnic, sinó als múltiples valors d'ús que, de mica en mica, aniria adoptant. D'entrada n'hi ha prou amb fullejar el catàleg de les mateixes «vistes Lumière» per comprendre la considerable significació que té el cinematògraf de cara a una història de l'exposició de la gent: de fet, és el conjunt de la societat allò que esdevé, al final del segle XIX, l'objecte principal d'aquest nou atlas del món en moviment: curses de braus i concursos de nadons; manifestacions polítiques i processons religioses; tràfecs ciutadans, mercats de fruites i verdures; el treball dels estibadors, dels pescadors, dels pagesos; esbargiments i jocs infantils; avarades de vaixells; equips d'esports i tropes de circ; bugaderes i dansaires aixanti, burgesos opulents a Londres i culis miserables a Saigon, etc.⁵ Al cap i a la fi, la qüestió continua sent saber de quina manera i amb quina finalitat s'exposen aquestes «vistes». Sabem que la representació de la gent va ser una qüestió crucial per a tot

² *Ibid.*, p. 293.

³ *Ibid.*, p. 293-301. George Sadoul: *Histoire générale du cinéma, I. L'invention du cinéma, 1832-1897*. París: Denoël, 1948 (edició revisada i augmentada, 1973), p. 284-286.

Noël Burch: *La Lucarne de l'infini. Naissance du langage cinématographique*. París: Nathan, 1990, p. 22-28.

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

⁵ Jacques Rittaud-Hutinet: *Auguste et Louis Lumière: les mille premiers films*. París: Philippe Sers Éditeur, 1990. Philippe Dujardin: «Domitor ou l'invention du quidam», *L'aventure du Cinématographe. Actes du Congrès mondial Lumière*. Lió: Aléas, 1999, p. 277: «El temps del cinematògraf és certament aquell temps en el qual el poble comença a ser representat, ja sigui que se'l capti sota la categoria de la gent qualsevol, urbana i laboriosa, o bé dins la categoria política del *quidam*, és a dir, algú qualsevol elevat a la dignitat de subjecte de dret.»

el cinema «primitiu» i «modern» més enllà o a partir de *La sortida dels obrers de la fàbrica Lumière*.⁶ Això va des de Griffith fins a Eisenstein, des d'Abel Gance fins a King Vidor. Sense oblidar Fritz Lang, que es preocupava per les multituds manipulades a *Metropolis* abans que Leni Riefenstahl les glorifiqués, uns quants anys i un veritable dictador més tard, a *Triumph des Willens* (El triomf de la voluntat).⁷ És comprensible, en aquestes condicions, la urgència política –i la dificultat conceptual– d'una anàlisi d'aquests fenòmens «mediàtics» a l'era dels totalitarismes vencedors, en pensadors com ara Kracauer, Brecht, Benjamin o Adorno.⁸ No n'hi ha prou que les multituds siguin exposades *en general*: també cal demanar-se *en cada cas* si la forma d'aquesta exposició –marc, muntatge, ritme, narració, etc.– les tanca (és a dir, les aliena i, al cap i a la fi, les exposa a desaparèixer) o bé les deslliura (les allibera tot exposant-les a comparèixer i gratificant-les així amb un poder propi d'aparició).

El poble imaginari

«El cinema –escrivia Edgar Morin– ens mostra el procés de penetració de l'home al món i el procés inseparable de penetració del món en l'home» en un punt precís, en un pla de frontissa dialèctica que actua com a operador de conversió. Ara bé, aquest pla no és més que la *imatge* mateixa, la imatge en tant que «no és tan sols la placa giratòria entre el real i l'imaginari, sinó també l'acte constitutiu radical i simultani del món real i l'imaginari».⁹ Si l'home del cinema és realment aquest *home imaginari* que suggereix Edgar Morin, no és en cap cas perquè hi anem a diagnosticar només l'home de la fuga i de la il·lusió, l'home de l'irrealitat i del menyspreu, l'home de l'apoliticisme i de la indiferència del món. Quan el grup d'obriers de la fàbrica Lumière va sortir del taller i s'agitava a ple dia, a una mida més gran de la natural a la pantalla de projecció, davant del grup estupefacte d'espectadors burgesos de la Rue de Rennes, es tractava potser d'una reunió política, una trobada suscitada per la imatge i no separada de la realitat, ja que posava en relació –i ho feia per a la llarga durada del desenvolupament social del cinema– els obrers i els càrrecs mitjos o els clients d'una mateixa indústria naixent.

⁶ Jean-Louis Leutrat: «Modernité. Modernité?», *Lumière, le cinéma*. Lió: Institut Lumière, 1992, p. 64-70.

⁷ Pierre Sorlin: «Foule actrice ou foule objet? Les leçons du premier cinéma», *L'Image. Études, documents, débats*, núm. 1 (1995), p. 63-74.

⁸ Mathilde Girard: «Kracauer, Adorno, Benjamin: le cinéma, écueil ou étincelle révolutionnaire de la masse?», *Lignes*, N. S., núm. 11 (2003), p. 208-225.

⁹ Edgar Morin: *Le Cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie sociologique*. París: Minuit, 1956 (ed. 1977), p. IX i 208.

Jean Louis Schefer, en el que continua sent potser el seu millor llibre, va esbossar una poètica, gairebé una metapsicologia, d'aquest «home imaginari», a qui va donar el nom d'*home ordinari*, «l'home sense qualitats» del cinema. Allà mateix on la nostra *solitud davant de la imatge* esdevé –a través de la por, segons Schefer– *consistència d'un conjunt social* del qual la nostra pròpia solitud seria porosa o n'estaria impregnada: «Allò que és projectat i animat no som nosaltres mateixos, i tanmateix ens hi reconeixem (com si un estrany desig d'extensió del cos humà [...] hi pogués actuar). [...] No és possible que la meua experiència del cinema sigui del tot solitària: això mateix, més que la il·lusió que ens dóna del moviment i de la mobilitat vinculada a les coses, és la il·lusió pròpia del cinema; [...] sembla, mitjançant aquesta solitud artificiosa, que una part de nosaltres mateixos sigui porosa a efectes de sentit, sense que pugui néixer mai de la significació a través del nostre llenguatge. [...] El cinema actua sobre tot ésser social com sobre un ésser solitari».¹⁰

Probablement l'home del cinema és un subjecte «ordinari» –i no pas un «coneixedor», com en el cas de l'arqueologia o les arts plàstiques– pel fet que contempla el moviment dels aspectes humans des de la seva pròpia situació de *quidam* immers, amb els seus semblants de l'espècie humana, en la penombra general d'una sala de projeccions. En la mesura que, igualment, aquest «estrany desig d'extensió del cos humà» s'agita en l'obscuritat de la sala com la pols en el raig de llum del projector, entre cossos immòbils de l'ombra (els espectadors) i cossos en moviment de la llum (els actors). Quin és, doncs, l'ésser col·lectiu que resulta d'aquesta trobada, l'*ésser social* del cinema? Impossibile, sens dubte, deduir-ne la idea a partir només del càsting (els actors sol·licitats a la pantalla) o només de l'audiència (aquell «públic» que, quan un tracta de pensar-hi, generalment no ho aconsegueix, i la comunitat, i la solitud). És més aviat l'*encontre* –ni la «representació» tota sola, d'una banda; ni la «recepció» tota sola, de l'altra– allò que faria possible una construcció d'aquesta idea.

Ara bé, aquest cas té a veure, cada cop, amb un cert estat històric de les relacions entre poètica i política. Jacques Rancière fa remuntar a Gustave Flaubert la idea típicament moderna segons la qual «en matèria d'art [...] ja no hi ha ni temes bells ni dolents: Yvetot val tant com Constantinoble i una noia de pagès com una dona de món».¹¹ Però també podríem fer remuntar aquesta economia de la representació als *Palafreners* de Caravaggio, als *Captaires* de Callot, als *Mendicants* de Rembrandt o, més tard, als *Desastres* de Goya. Jacques Rancière, basant-se en aquesta llarga història en què es desplega el «teatre del poble», no ha deixat d'interrogar les «idees dominants d'un temps i d'uns intel·lectuals que pensen [avui dia] que, pel que fa al poble, ja s'ha donat prou,

¹⁰ Jean Louis Schefer: *L'Homme ordinaire du cinéma*. París: Cahiers du cinéma-Gallimard, 1980, p. 11-12 i 102.

¹¹ Jacques 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 i G. Lucantonio. París: Cahiers du cinéma, 2001, p. 214.

«i fins i tot massa», dit això per destacar el valor simptomàtic de pel·lícules recents com *L'Humanité* (L'humanitat) de Bruno Dumont o *Rosetta* dels germans Dardenne.¹²

El diagnòstic de Jacques Rancière es pot precisar en dos sentits simètrics. D'una banda, sembla que els pobles s'exposen al risc de ser hipostasiats –i sobretot reduïts– en una entitat més ampla i consensuada al mateix temps, que és la idea de *nació*.¹³ Això és el que dóna lloc a les identificacions massives, a les coreografies militars i als relats del mèrit patriòtic, des de Busby Berkeley fins als herois simpàtics i triomfants d'*Independence Day*. És el que uneix il·lusòriament la «tropa» que s'exhibeix amb el «públic» que la jutja.¹⁴ És el que permet, amb l'ajut de la tecnologia digital, crear exèrcits, societats senceres, sobre la base d'un simple algoritme de clonació, tipus *Matrix* o *Lord of the Rings* (El Senyor dels anells). Enfront d'això, les mogudes arcaiques de morts vivents, en la sèrie de films dirigits per George A. Romero, es revelen com una alternativa política al populisme consternant dels vius massa vius que s'agiten, de manera perfectament intercanviable i alienada, a les pantalles de les nostres comèdies de situació.

D'altra banda, els pobles s'arrisquen a quedar hipostasiats en l'entitat condensada d'allò que s'anomena el *pic people*, o sigui, el «poble de les imatges» –*picture* i no ja *image*– d'acord amb la molt distingida revista *Variety*, especialitzada en les *entertainment industry news*, les *celebrity photos* i les *box offices*, tal com indica la seva publicitat: ara bé, aquesta revista designa com a *pic people* «tots aquells que participen en l'existència d'un film», des dels tècnics humils fins als grans actors i des dels productors fins als explotadors de les sales de cinema.¹⁵ Philippe-Alain Michaud cita aquesta definició en el context d'un recorregut en el qual la noció de «poble» acaba donant lloc, malauradament, al *people* de les *stars* i els *happy few* pels quals malda avui dia el món de l'espectacle i de l'art contemporani: llavors, el «captaire» d'*Accatone* esdevindrà «ídol», i el màrtir –fins i tot l'estilita antic, tot això amb el terme, també americà, de *fashion victim*– serà vist com una categoria de la «moda», en definitiva, una creació d'estilista.¹⁶

Com és evident, el *pic people* es caracteritza per una competició típicament capitalista dels suports identificadors: sempre es tracta d'una *star* contra una altra, millor que una altra, és l'admiració perpètua davant d'un cos hipostasiat com a *imatge de marca* –que no és, de ben segur, ni la imatge en el sentit antropològic, ni la marca en el sentit de l'empremta– d'un desig no gaire clar. A la passió cinèfila, amb el distanciament que prou sovint la

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

¹³ Jean-Michel Frodon: *La projection nationale. Cinéma et nation*. París: Odile Jacob, 1998.

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

¹⁵ Philippe-Alain Michaud: *Le Peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*. París: Desclée de Brouwer, 2002, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 25-40 i 195-248.

caracteritza, li agrada concentrar-se en «el rostre més bonic, [en] l'actor més gran»; fins i tot la seva reflexió dirigida a una «política dels actors» eixampla, per capillaritat, la noció d'autor i, per tant, l'autoritat del nom propi com a poder simbòlic del Parnàs on es tramen els amors dels déus Gary Cooper, John Wayne o James Stuart...¹⁷

Una de les grans virtuts polítiques del cinema retrospectiu basat en arxius, tal com el practiquen Artavazd Pelechian, Basilio Martín Patino, Jean-Luc Godard o bé Yervant Gianikian i Angela Ricci Lucchi, *consisteix a remuntar la història a la recerca de rostres perduts*, és a dir els rostres que potser avui dia han perdut el nom, que se'ns ofereixen emmudits i sense poder, però que no han perdut gens la seva força quan els veiem que es mouen en la llum tremolosa de les pel·lícules deteriorades pel temps. És una manera de retrobar una virtut essencial del cinema «primitiu» que André S. Labarthe ha sabut contemplar en el rostre únic de Falconetti filmat per Dreyer, així com els dels innombrables sense nom filmats per Eisenstein, aquells «herois documentals», com ell mateix els anomenava.¹⁸ És en ells, de vegades, que Harun Farocki n'ha buscat també el rastre en una extraordinària col·lecció de *sortides de fàbrica* on el gest inaugural dels obrers de Lumière es difractava per fer-nos un senyal fins i tot en la urgència política més contemporània.¹⁹

Els figurants

El cinema, d'entrada, només exposa la multitud segons la condició ambigua dels «figurants».

Figurants: mot banal, paraula per als «homes sense qualitat» d'una representació escènica, d'una indústria, d'una gestió espectacular dels «recursos humans»: però també, paraula abismal, dels laberints que oculta tota *figura*. Els figurants constitueixen, abans que res, en l'economia cinematogràfica, un accessori d'humanitat que serveix de marc per al joc central dels herois, dels veritables actors del relat, dels protagonistes, com se sol dir. Són, en relació amb la història narrada, una mena de teló de fons format de rostres, cossos, gestos. Constitueixen, doncs, la paradoxa de no ser més que un simple decorat, però humà. Se'ls anomena, tant en anglès com en castellà, «extras» –*comparsi* en italià,

¹⁷ Luc Moullet: *Politique des acteurs: Gary Cooper, John Wayne, Cary Grant, James Stuart*. París: Éditions de l'Étoile-Cahiers du cinéma, 1993. Raymond Bellour: «Le plus beau visage, le plus grand acteur: Lilian Gish, Cary Grant», *Trafic*, núm. 65 (2008), p. 82-85.

¹⁸ André S. Labarthe: «Belle à faire peur», *Lignes*, N. S., núm. 23-24 (2007), p. 394.

¹⁹ Harun Farocki: *Arbeiter verlassen die Fabrik*, 1995. Vídeo, 36 min. Vegeu del mateix autor: *Reconnaître et poursuivre (1973-1995)*, textos reunits per Christa Blümlinger, traducció anònima. Dijon-Quetigny: Théâtre Typographique, 2002, p. 65-72 i 118-119.

Statisten en alemany–, per indicar fins a quin punt no són necessaris en la peripècia, en la dinàmica del film. Són la massa obscura davant la qual brillen les «vedets» (els que mereixen ser vistos) o les *stars* (els qui es comparen amb els astres, punts d'esplendor aïllats que, al cel, encara porten el nom dels déus antics). El figurants són la nit del cinema, mentre que el cinema vol ser un art per fer brillar els seus estels. Són una mica, a la societat de l'espectacle, allò que els miserables van ser a la societat industrial del temps de Victor Hugo.

Els figurants representarien, doncs, una mena de part maleïda del gran art –i de la gran indústria– cinematogràfica. Es troben a baix de tot de l'escala artística i social, on predominen encara els «autopersonatges», els «actors de complement» i la resta de *supporting actors*.²⁰ Fins i tot revistes com *Cahiers du cinéma* només es deturen breument en els «segons papers», de tal manera que condemnen els figurants a la inexistència pura i dura, parlant poèticament i políticament: aquests desapareixen llavors amb el darrer nivell constituït pel «tercer home» o el «segon ganivet».²¹ Jacqueline Nacache, en la seva obra de síntesi *L'Acteur de cinéma* (El actor de cine), parla amb raó del figurant com de «l'home-moble, el passant anònim, la silueta menjada per l'ombra, el poble menut de les pel·lícules».²²

Els figurants no serien els actors de res. Serien els no-actors per excel·lència postulats per la seva definició semiològica i institucional. Definició semiològica: «Totes [les figures humanes en un film] no són necessàriament «figures actorals». En primer lloc, la cohort de figurants. A títol individual no tenen cap valor actancial: són «no actants», perquè no constitueixen una força activa del relat. D'altra banda, a títol col·lectiu poden tenir aquest paper (les tropes que desembarquen en la costa normanda en *The longest Day* (El dia més llarg)).²³ Definició institucional: «El figurant només apareix per la disfressa que porta, la taca de color mòbil que posa en un decorat. [...] L'escenificació l'empresona, és esclau del cinema amb el seu propi consentiment, està sotmès a les ordres escridassades i a la disciplina militar. Si surt de la filera, posa en perill el plató (Jerry Lewis en un dels gags d'*Un espia en Hollywood* [The Errand Boy]). [...] Cada figurant és contractat i pagat per la producció, segons la seva condició de *no actant*».²⁴ En un manual professional de la corporació cinematogràfica, podem llegir que «l'elecció dels figurants correspon als assistents», que determinen el «nombre de figurants d'un decorat» tot combinant les exigències artístiques del director amb les econòmiques, del cap de producció.²⁵

²⁰ Jacqueline Nacache: *L'Acteur de cinéma*. París: Nathan, p. 92-99.

²¹ Thierry Jousse: «Seconds rôles: l'album de famille», *Cahiers du cinéma*, núm. 407-408, 1988 («Acteurs»), p. 60-61. Nathalie 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. Gérard-Denis Farcy i René Prédal. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps Éditions, 2001, p. 339-347.

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

²³ André Gardies: *Le Récit filmique*. París: Hachette, 1993, p. 60.

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

²⁵ Valérie Othnin-Girard: *L'Assistant réalisateur*. París: FEMIS, 1988, p. 77-78.

Els figurants van en plural. Si es vol parlar d'un figurant en singular, direm, de preferència, «un simple figurant». Simple, ja que li falta aquella individuació que constitueix l'apassionant complexitat del *character*, del personatge, de l'actor, aquest subjecte de l'acció. Els figurants figuren, i per tant, no actuen. Quan es mouen, més aviat són actuat per un efecte de massa que els arrossega dins d'un vast moviment, un dibuix de conjunt, del qual cada figurant no és més que un segment, la tessella de mosaic, de vegades només un punt. La paraula *figurants*, en plural, està documentada en francès cap al 1740; designava un grup de dansaires que, al començament d'un ballet, traçava figures diverses mitjançant la seva disposició col·lectiva. Cap a l'any 1800, es va fer servir per parlar d'aquells personatges de teatre que només feien un «paper secundari», o sigui, que es trobaven a l'escena, però no tenien absolutament res a dir. La majoria de les vegades només existeixen pel seu nombre, la seva massa, la seva indiferenciació muda. Cap al 1907, es va començar a fer servir en un sentit més general, per referir-se a un grup de persones el paper de les quals –dins d'una societat o una situació històrica– no era, precisament, ni efectiu ni significatiu, cosa que reflectien molt bé expressions com ara té un «paper discret» o «purament decoratiu». Ser figurant: ser-hi per no comparèixer, per fondre's dins la massa, no servir per a res, tret de ser un fons per a la història, el drama, l'acció.

Malgrat el seu nom, el figurants tendeixen, doncs, la majoria de les vegades, a desaparèixer, a no «fer figura», ja que «fan de fons», sempre darrere les figures actuant. El soroll que emeten tan sols és remor. La seva denominació és col·lectiva. Si per ventura, els noms dels figurants apareixen als crèdits al final, les lletres són tan petites i passen tan ràpid davant dels nostres ulls, que aviat desapareixen per donar pas a una simple columna, una llista il·legible on se suposarà que un hi «figura» indistintament. Els figurants són aquells que no han aconseguit «fer-se un nom», i per això se'ls paga tan malament. Esperen durant hores al lloc del rodatge per fer allò que se'ls demana, en general no gran cosa. Òbviament pel que fa al maquillatge no els consagren gaire temps. Les seves disfresses sovint només es trien per formar, en conjunt, un gran camafeu tan uniforme com es pugui. El prototip del figurant és, sens dubte, el soldat de pacotilla que, enmig de centenars o milers dels seus iguals, es troba allà només per figurar la batalla –de la qual l'heroi sortirà victoriós o heroicament ferit– sense res més a fer que marxar, amb la baioneta per davant, i fer veure que cau mort en un moment donat.

Els figurants són, doncs, com els innombrables soldats desconeguts del cinema comercial. Moren oblidats, com gossos. No és pas casual que els *figurants* designin, en argot, els cadàvers anònims exposats al dipòsit a l'espera –cosa que rarament passa– de ser reconeguts i rebre un nom. Al seu *Dictionnaire français-argot*, publicat el 1901, Aristide Bruant citava aquest plany: «El teu home no ha tornat des de fa tres dies [...] Vés a veure el Museu dels Refrigerats [...] Potser es troba entre els figurants.» Si un amic vostre us diu que farà de figurant en una pel·lícula i us invita a anar-lo a veure, és molt possible que

la seva presència a la pantalla us passi del tot desapercibuda. Vet aquí la paradoxa dels figurants: tenen un rostre, un cos, gestos ben propis, però l'escena que els requereix els vol sense rostre, sense cos i sense els seus gestos.

D'altra banda, sovint tenim la impressió que els figurants es vengen de la indiferenciació que se'ls imposa amb una indiferència –discreta, però de vegades fàcilment perceptible– que es torna contra la història mateixa en què fan de moble. Se'ls veu que mortalment avorrits, que ja no esperen res del cinema, mentre que tot actor té dret a esperar que el cinema el faci aparèixer. ¿És per això que els figurants actuen tan malament, com a contracor? ¿O bé és simplement perquè el realitzador no sap mirar-los, perquè no té ulls sinó per als «veritables» actors? És especialment trist quan els figurants han d'encarnar un grup de gent sotmès al mateix destí tràgic que els protagonistes, per exemple en les representacions hollywoodianes tipus *Holocaust* o *Schindler's List* (La llista de Schindler). En aquests casos, és insuportable veure que els personatges d'un film no són iguals davant el destí que els pertoca. En canvi, com sabem, Claude Lanzmann es va prendre el temps que calia per mostrar els rostres, les paraules i els gestos propis d'aquells a qui el nazis anomenaven *Figuren* als camps de concentració. Però, no és potser una tasca impossible, o infinita, retornar a cadascú la seva diferència, la seva singularitat, la seva irreductibilitat d'ésser parlant?

És comprensible, en aquestes condicions, que els figurants plantegin al cineasta una qüestió crucial, indissolublement estètica, ètica i política. Com filmar els figurants? Com fer-los aparèixer com a actors de la història, com no acontentar-se amb fer-los passar per ombres vivents indistintes? Aquesta és tota la qüestió de la relació establerta en un film entre la historieta i la història, la *story* local i la *history* en la qual s'esdevé. Eisenstein, com sabem, es va dedicar a invertir la relació establerta, al cinema de Hollywood, entre la història peripècia i la realitat històrica: a Hollywood, deia ell en essència, poses en primer pla el trio inevitable constituït pel marit, la dona i l'amant, després poses –així com qui tria el paper pintat de casa seva– el «color local» dels decorats i de la figuració, no importa gaire si es tracta de la Roma imperial, d'un safari africà o del Chicago dels anys trenta.²⁶ Al contrari, del que es tractava era de tornar als figurants, que són al cinema allò que el poble és a la història, els seus rostres, els seus gestos, les seves paraules i la seva capacitat d'acció. Filmar-los menys com una *massa* que com una *comunitat*, la protagonista –activa i no passiva– de la història real.

A *El cuirassat Potemkin*, per exemple, Eisenstein dedica molt de temps als rostres i als cossos dels seus figurants, per captar-hi la forma en què la mort de Vakulyntxuk suscita una transformació sobirana del dolor personal (gestos religiosos de lamentació) en furor

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

col·lectiu (gestos polítics d'imprecació i de crida a la venjança, tot això filmat en primer pla), i tot seguit en una decisió revolucionària. Per a *Octubre*, l'equip de rodatge va buscar incansablement els seus figurants pels carrers, les tavernes, els refugis nocturns. De les onze mil persones requerides, moltes havien estat protagonistes de la història veritable, el tiroteig de la perspectiva Nevski o la presa del Palau d'Hivern, i es va decidir, per al rodatge, distribuir-los armes reals.²⁷ Eisenstein els filma, certament, amb gran angular i en picat, però també se situa –en el ritme esgotador del seu muntatge contrastat– al ras de terra per filmar, per exemple, el rostre d'un soldat caigut sobre un toll d'aigua.

A *La vaga*, finalment, Eisenstein mostra tan cruament com li és possible el *conjunt del poble* exposat a l'explotació que l'aliena: cossos lligats, cossos aclaparats pel treball i el patiment social. Per a les darreres seqüències del film, s'enfronta al problema de representar «l'horror sagnant» d'un afusellament massiu. El menor signe d'artifici hauria arruïnat, per a ell, la intensitat –i per tant la necessitat– d'una escena com aquesta. Per eludir la paradoxa de posar en escena figurants que van caient amb més o menys convicció sota les bales de fogueig dels soldats, decideix posar els seus figurants en la situació concreta de córrer desesperadament per un barranc, de tal manera que la urgència física era per a cadascun d'ells ben real. El resultat és una visió al·lucinant – però gairebé documental– de cossos veritablement precipitats pel seu propi moviment en córrer. Després se'ls veu com van cobrint el terra, sense que tampoc en aquest cas tinguin particularment res a «representar», mentre que Eisenstein inventa aquell formidable contrapunt que ofereix l'al·legoria documental del bou degollat a l'escorxador, filmat en primer pla: «Amb la finalitat d'evitar que els figurants de la borsa de treball tinguin l'aspecte d'estar representant [...], i sobretot per tal d'eliminar l'efecte d'artifici que la pantalla no tolera i que és inevitable, fins i tot en la més brillant 'agonia', he emprat el procediment següent [...] destinat a provocar el màxim efecte d'horror sagnant: l'alternança associativa de l'afusellament amb l'escorxador. El primer, en plans de conjunt i plans mitjos 'escenificats', la caiguda dels mil cinc-cents obrers al barranc, la fugida de la multitud, les descàrregues, etc. Al mateix temps, tots els primers plans serveixen per mostrar l'horror veritable dels escorxadors on el bestiar és degollat i escorxat.»²⁸

Amb aquestes eleccions formals, Eisenstein volia, evidentment, tornar a la massa la seva potència: el seu paper d'actor principal de la història, però també l'especificitat dels gestos, de la veu (el clamor, la paraula). Per això els figurants representaven, per a ell, una aposta estètica fonamental. El problema es planteja encara avui dia: com filmar

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

²⁸ *Ibid.*: «Le montage des attractions au cinéma» (1924-1925), trad. A. Robel, *Œuvres, I. Au delà des étoiles*. París: UGE-Cahiers du cinéma, 1974, p. 132-133. Sobre el parentiu proper d'aquest muntatge amb el treball de Georges Bataille i Eli Lotar sobre la figura humana en el marc de la revista *Documents*, vegeu George Didi-Huberman: *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. París: Macula, 1995, p. 280-297.

dignament els qui no tenen nom, els qui d'entrada no tenen, per tota veu, més que el seu crit de sofriment o de revolta? Com acostar-se als no-actors, com mirar-los als ulls, escoltar-ne les paraules, respectar-ne els gestos? Hi ha una aposta d'aquesta mena al cinema de Pier Paolo Pasolini (on es veu, en cada pla, la tendresa, el respecte i fins i tot l'admiració que sent pel darrer figurant), de Jean Rouch, d'Aleksandr Sokurov (voldríem fer-la petar amb cada rostre de *L'arca russa*), d'Atom Egoyan o també d'Harun Farocki, per esmentar alguns exemples.

Quan va decidir commemorar el centenari de *La sortie des usines Lumière* amb un film dedicat precisament als figurants, Mohsen Makhmalbaf es va inventar, amb *Salaam cinema*, un dispositiu complex basat en un anunci de càsting per al qual es van presentar cinc mil persones al realitzador. Una pel·lícula sense actors «sobre aquells a qui els agradaria fer cinema». Una pel·lícula sobre el desig de cinema i sobre els qui, animats per aquest desig, es veuen confrontats al cor mateix de les qüestions ètiques que la vida ens planteja: figurar o desaparèixer, callar o prendre la paraula, sotmetre's a l'ordre o rebel·lar-s'hi, ser jutjat o esdevenir jutge, comparar la ficció amb la mentida, l'art amb la vida, l'emoció composta amb l'afecte real, el riure amb les llàgrimes, el secret íntim amb la història compartida. En el procés cruel però socràtic que instaura, Makhmalbaf acaba tornant allò que correspon als figurants als quals dedica el seu film: «Tots heu actuat. Hi havia lloc per a tothom. El cinema és cosa de tots. Si el cinema parla de la vida, llavors hi ha prou lloc.»²⁹ Entenem aquí que una pel·lícula no seria políticament just si no torna el seu lloc i el seu rostre als sense nom, als sense part de la representació social habitual. En definitiva, *fant de la imatge un lloc del comú* allà on regnava el lloc comú de les imatges del poble.

²⁹ Mamad Haghghat i Frédéric Sabourau: *Histoire du cinéma iranien, 1900-1999*. París: Éditions BPI-Centre Georges Pompidou, 1999, p. 161-162. Vegeu igualment Alain Bergala: *Abbas Kiarostami*. París: Cahiers du cinéma, 2004, p. 67, que indica pertinentment que «*Voyage en Italie* [de Roberto Rossellini] i *Le vent nous emportera* [d'Abbas Kiarostami] acaben amb el mateix moviment: deixen que el poble anònim envaeixi la pantalla de la ficció».

Quaderns portàtils
ISSN: 1886-5259

© del text Georges Didi-Huberman
Traducció d'Enric Berenguer
Correcció d'Ariadna Goberna
Disseny de Cosmic <www.cosmic.es>
Tipografia: Clarendon i Trade Gothic



Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona (Spain)
T. + 34 934 120 810
F. + 34 933 249 460
www.macba.cat

Georges Didi-Huberman és professor a l'École des hautes études en sciences sociales de París. És autor de més de trenta llibres sobre història i teoria de les imatges, entre els quals destaquen *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image* (2005), *Ex-voto: image, organe, temps* (2006), *La Ressemblance par contact* (2008), *Survivance des lucioles* (2009) i *L'Œil de l'histoire* (2010).

El 2010 Didi-Huberman va impartir la conferència «Peuples exposés, peuples figurants» en el marc del seminari Premi Igor Zabel de Cultura i Teoria 2010. Escriure la història de l'art. Diàlegs en el present continu, traduïda per primera vegada al català en aquest *Quadern portàtil*.

•
•
Quaderns
portàtils

Quaderns portàtils és una línia de publicacions de periodicitat trimestral i de distribució gratuïta a través d'internet. Els textos procedeixen, en general, de conferències i seminaris que han tingut lloc al MACBA, així com de catàlegs d'exposició publicats anteriorment.

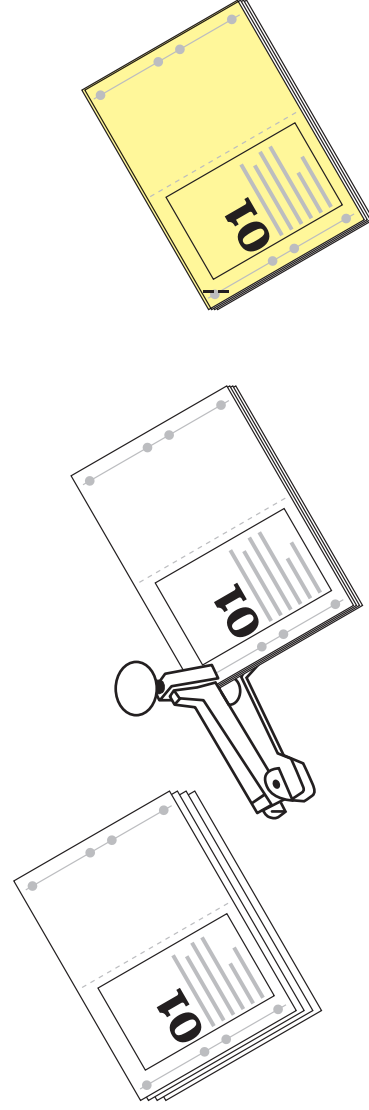


Tres maneres d'enquadrernar els teus Quaderns portàtils

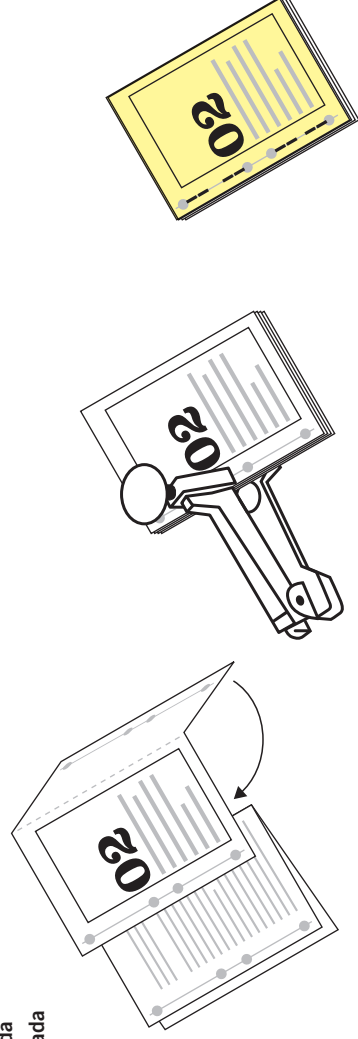
Tres maneras de encuadernar tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your Quaderns portàtils

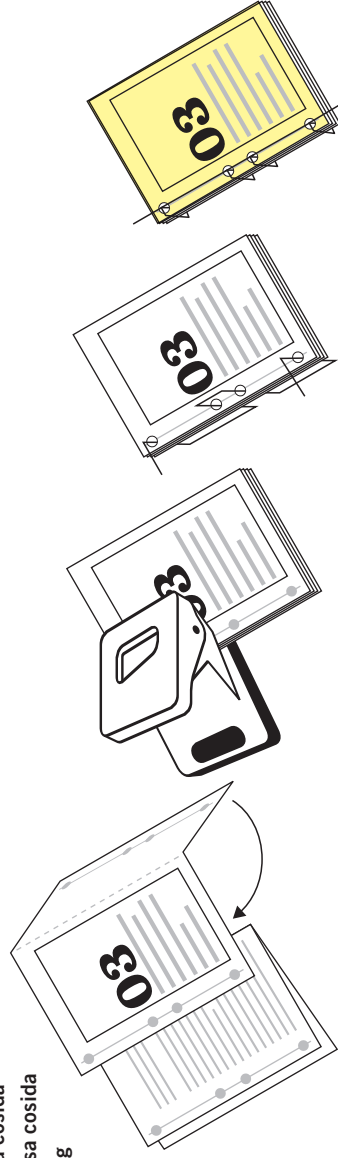
Dossier grapat
Dosier grapado
Stapled Dossier



Enquadrernació japonesa grapada
Encuadrernación japonesa grapada
Stapled Japanese Binding



Enquadrernació japonesa cosida
Encuadrernación japonesa cosida
Sewed Japanese Binding



Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrernar).
Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadernar).
Throw away this instructions manual once used (do not bind).