

Frédéric Lordon
chez Les Monteurs
associés

monter
à tout
prix

LES / MONTEURS + ASSOCIÉS

Transcription & réécriture

Aurélien Pallier-Colinot,
Magali Bourrel, Claire
Le Villain, Mathilde
Muyard, Anita Perez

Relecture

Axelle Malavieille, Agnès
Poullin, Jean-Pierre Bloc,
Thaddée Bertrand

Conception graphique

Chevalvert

Impression

Imprimerie Corlet

Parution

Décembre 2012

La publication de ce texte
a été rendue possible
grâce à la participation
du Centre national
du cinéma et de l'image
animée

Les Monteurs associés

c/o La fémis
6 rue Francœur
75018 Paris

Participation aux frais

3€

Frédéric Lordon
chez Les Monteurs
associés

monter
à tout
prix

(Cette rencontre s'est déroulée
le 27 juin 2011, au théâtre
du Petit Saint-Martin,
par une soirée caniculaire)

ANITA PEREZ ^{monteuse} Nous sommes très contents de vous accueillir dans ce théâtre, où la température est quand même un peu meilleure qu'à l'extérieur... Quand je dis nous, je parle au nom des Monteurs associés et merci à Frédéric Lordon de nous avoir accordé du temps ce soir pour venir apporter son éclairage et son analyse sur la question que nous nous posons tous, ensemble et quelques fois seuls, à savoir : de quelle nature est la relation que nous avons avec notre travail ? Une relation un peu particulière...

¹ *Capitalisme, désir et servitude*, La Fabrique, 2010

Son essai, *Capitalisme, désir et servitude*¹, que vous avez lu peut-être, est une exploration et une revisite tout à fait passionnante des rapports entre le capitalisme et le salariat. Bien des points abordés dans ce livre entrent en résonance avec notre situation de salarié intermittent, comme évidemment avec celle des autres salariés, mais disons qu'il y a beaucoup de points qui nous touchent particulièrement.

Nous avons choisi ce soir, de poser la question : « Monter à tout prix ? », mais cette question pourrait se poser pour tous les techniciens qui concourent à la fabrication des films, quel que soit leur métier, dans la fiction comme dans le documentaire. D'ailleurs il y a quelques années, je crois bien, ce sont des réalisateurs de documentaires et l'association Addoc qui avaient entamé un débat sur « Filmer à tout prix ? ». Cette question ils se la posaient, et ils se la posent toujours, mais dans leur cas ils sont auteurs, c'est leur désir, c'est leur film, c'est leur projet. Nous, techniciens, nous ne sommes pas à la même place, et pourtant nous embarquons dans des aventures qui nous conduisent souvent ou parfois à travailler à n'importe quel prix.

Quand on parle de prix, il s'agit bien sûr du salaire, mais il s'agit aussi des conditions de travail. Qu'est-ce qui nous pousse, les uns et les autres, à accepter de telles conditions de travail ? Il y a plusieurs pistes de réponses, il y en a une principale : c'est l'amour du métier. C'est vrai, oui nous aimons ce métier, nous avons envie de le faire, on a même besoin de le faire, parce qu'il nourrit notre imaginaire, je dirais qu'il nous fait carburer. Donc on

entre dans le désir du réalisateur, on entre dans le désir de son film, on travaille pour le film, pour le réalisateur. Mais le réalisateur qui est le maître d'œuvre n'est pas notre employeur, puisque c'est le producteur qui nous engage et qui va fixer les salaires. Donc cela devient un trio un peu particulier, et la relation se complique.

Il y a donc l'amour du métier et puis il y a la peur. La peur de refuser un travail qu'on a envie de faire parce qu'on a envie que le film se fasse, et qu'on y est fortement intéressé. La peur de refuser parce que si on refuse, on risque de compromettre nos relations avec le réalisateur, nos relations de travail avec le réalisateur. La peur aussi de dire non à un projet alors qu'on n'a pas d'autres propositions de travail. La peur de dire non à un projet parce qu'on n'a presque plus de droit au chômage. La peur enfin d'être un peu oublié parce que dans ces métiers plus on travaille plus on est demandé. Ces quelques pistes que je vous donne sont à approfondir, à affiner voire à contredire, nous aurons tout le temps d'en débattre, mais je vais d'abord demander à Frédéric Lordon de prendre la parole.

FRÉDÉRIC LORDON Merci beaucoup Anita, alors après les remerciements d'usage, dont vous allez découvrir dans un instant la teneur véritable, je voudrais dire tout de même les sentiments mêlés qu'a d'abord suscités cette invitation, quand Anita me l'a formulée. Ce sont des sentiments mêlés qui ne m'ont pas quitté depuis. Il faut vous dire d'abord qu'une invitation comme la vôtre est presque « un rêve d'auteur »... C'est-à-dire qu'on découvre que ce qu'on a essayé de penser a une portée qu'on n'avait pas soupçonnée, que cela atteint des gens qui n'étaient pas visés au départ. C'était un essai assez « académico-académique », au début, ce truc-là. C'était un truc assez universitaire...

Et je m'aperçois qu'il a rencontré les préoccupations de personnes qui sont tout sauf universitaires et c'est vraiment très agréable. Alors je vais faire une référence à propos de laquelle il faut que je prenne toutes les précautions verbales pour qu'elle ne soit pas perçue comme fonctionnant subrepticement comme une

assimilation ou une comparaison parce que ce serait véritablement bouffon. Mais je n'ai pas pu m'empêcher de penser à ce que dit Deleuze dans *L'Abécédaire*² quand il parle de son livre *Le Pli – Leibniz et le Baroque*³. Deleuze raconte avec un air absolument réjouit les courriers improbables qu'il a reçus de la part de lecteurs tout à fait inattendus. Il dit : je reçois des courriers d'une association de surfeurs. Je dois vous dire que ce n'est pas le livre le plus facile de Deleuze, le livre sur Leibniz, qui est déjà un auteur lui-même complètement foldingue et deux folies qui s'additionnent ou un fou qui en relit un autre, ça mène assez loin. C'est un livre magnifique. Les surfeurs expliquent à Deleuze qu'ils se sont tout de suite reconnus dans cette affaire. Vous voyez la monade à l'intérieur de laquelle tout l'univers est replié : c'est pour ça que Deleuze attrape Leibniz par le pli. Et eux (les surfeurs) ils disent : « Mais nous le pli, on ne connaît que ça. On prend le pli de la vague. C'est vraiment notre affaire, on a beaucoup aimé. » Et puis il reçoit des courriers d'une association qui fait de l'origami. (rires). Eh oui, les artistes de la cocotte en papier, le « pli » leur parle aussi énormément. Alors voilà, je m'attendais à tout sauf à recevoir une invitation de monteurs et vous êtes mes surfeurs à moi en quelque sorte. Ça me plaît énormément.

À contrario, je ne vous cache pas un soupçon d'inquiétude parce que je me retrouve là à parler à des gens de leur métier, que je connais à peine, pour ne pas dire pas du tout. Il faut vous dire que de ce point de vue, je reviens de très loin. Il y a quelques années, je pensais encore que le monteur était sinon une machine du moins un instrument humain, neutre et à la disposition du réalisateur qui lui-même avait les doigts carrés et n'était pas capable de coller des bandes. J'ai découvert d'ailleurs que la relation de pure instrumentation était l'un des pôles possibles de la relation réalisateur-monteur. J'aime à croire que ce n'est pas la plus fréquemment réalisée mais enfin, conceptuellement parlant, c'est un des pôles possibles du spectre que peut parcourir cette relation. Depuis quelques années, j'étais idiot mais je me suis soigné parce que j'ai eu la chance, fortuitement, de fréquenter l'univers du documentaire, de l'autre côté de la caméra...

² *L'Abécédaire de Gilles Deleuze de Pierre-André Boutang*, 1996, édition vidéo : Éditions Montparnasse

³ *Le Pli – Leibniz et le Baroque*, Les éditions de Minuit, collection « Critique », 1988

Je le dis en passant, peut-être que ça nous fera une occasion de débat oblique dans la salle, ces expériences avec le documentaire ont été presque toutes désastreuses (**rires**), mais vraiment ! J'ai d'ailleurs décidé d'y mettre un terme. Sous la forme que j'ai expérimentée, ce qui suppose qu'il y a d'autres formes possibles, peut-être qu'on reparlera de ça. J'insiste sur la clause « presque » parce qu'il y a eu quand même quelques réalisations heureuses. Je le dis parce qu'il y a Yannick Kergoat qui est dans la salle et si je ne fais pas un peu attention, il va m'en vouloir. (**rires**)

En tout état de cause, pour avoir interrogé des réalisateurs, avoir parlé avec eux, pour éclaircir un peu ce mystère, j'ai commencé à en savoir un petit peu plus. Et puis il y a la rencontre par téléphone et par courrier électronique avec Anita et elle m'envoie ceci, le *Manifeste numéro 2*⁴. Ça date de février 2003. Ce sont les actes d'un débat qui s'appelle « *La part du montage, la place du monteur dans la fabrication d'un film* ». Alors j'ai pensé tout de suite que ça allait m'aider à me déniaiser un peu plus mais alors, ça a été carrément autre chose ! Si vous voulez, là, j'ai lu ça d'un trait et tout m'a absolument parlé parce qu'entre temps j'avais écrit ce livre, auquel vous avez eu la bonté de faire référence, *Capitalisme, désir et servitude*, dont le propos est précisément de ressaisir les activités de production collective sous l'espèce du désir, des puissances désirantes. À cette fin je mobilise Spinoza parce que chez lui, tout part du **conatus** – non ce n'est pas vrai, chez Spinoza, tout part de Dieu. Ce n'est pas le barbu qui trône dans les nuages chez Spinoza, c'est un Dieu totalement immanent : **Deus sive natura** (Dieu, c'est-à-dire la nature). Dieu, c'est cette espèce d'activité infinie qui se répand et qui s'exprime à travers tous les *étants*. Toutes les choses qui sont dans l'univers sont dotées d'une **puissance** qui les conduit à produire des **effets**. « *Rien n'existe dans la nature dont il ne suive quelque effet* » dit la dernière proposition de la première partie de l'*Éthique* qui s'intitule *De Deo* (de Dieu). Là on est vraiment dans l'ontologie pure. Toutes les choses produisent des effets. Ce verre produit un effet : il pèse un peu sur la toile en feutre. Nous en produisons quand nous parlons, etc., etc. Donc tout part de Dieu mais la puissance de Dieu est déléguée dans les

⁴ *Manifeste numéro 2*, brochure éditée par Les Monteurs associés, 2003

choses, pour ainsi dire. Et cette délégation prend la forme de ce que Spinoza appelle le *conatus*. Appliqué au mode humain – on va dire que le mode c'est une chose, c'est un peu inexact conceptuellement mais on s'entendra comme ça – le **conatus est essentiellement désir**. Le *conatus* est une force désirante mais générique et intransitive. Le *conatus* est un désir qui ne sait pas ce qu'il veut. Un grand commentateur de l'œuvre de Spinoza dit d'ailleurs, dans une inspiration et une veine qui est assez freudienne et qui fait penser à une libido – mais une libido dé-sexualisée, dé-généralisée – que le **conatus est un désir sans objet**.

Alors qu'est-ce qui va déterminer le *conatus* à choisir tel ou tel objet? Qu'est-ce qui va le déterminer, en tant qu'élan de puissance – c'est ainsi qu'il faut le comprendre également – à s'orienter dans telle ou telle direction? Et la réponse de Spinoza est: les rencontres avec les choses extérieures. Les rencontres avec les choses extérieures, ce que Spinoza appelle des **affections**, produisent sur nous des **affects**. Ce sont ces affects qui orientent le *conatus* et qui le déterminent à se diriger par ici plutôt que par là, à choisir tel objet plutôt que tel autre.

Vous pourriez faire là, peut-être êtes-vous déjà en train de le faire, très rapidement la recollection de votre trajectoire biographique et penser aux choses extérieures que vous avez rencontrées et qui ont déterminé votre force de désir générique et intransitive à se spécifier et à se «transitiver» comme désir d'être monteur, désir de travailler dans le cinéma. Comme moi j'ai été déterminé par diverses rencontres et tout au long de ma trajectoire biographique à désirer être chercheur. C'est-à-dire, à désirer **persévérer dans mon être** – telle est la définition du *conatus* – en tant que chercheur, pas monteur. Vous: monteurs, pas chercheurs. Et toutes sortes de persévérances sont envisageables de cette manière. Donc ce sont les choses extérieures qui déterminent le *conatus* à s'orienter.

Alors qu'est-ce que sont les choses extérieures? D'autres personnes que nous rencontrons. On sait souvent que les

déterminations « vocationnelles » naissent de rencontres. En général un enfant qui parle de ce qu'il veut faire plus tard dit : moi je veux faire ça. C'est ce qu'il dit formellement mais réellement il dit : je veux faire comme lui ou comme elle. C'est la détermination mimétique du désir. Le mécanisme mimétique est un mécanisme très important dans la théorie de la vie passionnelle chez Spinoza. Donc il y a des personnes qu'on rencontre qui nous déterminent à faire ceci plutôt que cela. Je suis en train de donner au désir spinoziste des illustrations qui sont à très lourde charge « vocationnelle », existentielle, mais ça peut être beaucoup plus simple que ça le *conatus*. C'est aussi, localement, le désir d'un morceau de chocolat ou le désir de se gratter la tempe. Il faut envisager toute la gamme des désirs possibles. Donc on est déterminé par des rencontres de personnes, mais on est aussi déterminé par des rencontres de choses sociales, c'est-à-dire des « institutions ». On est déterminé par des règles, par des institutions, à faire ceci plutôt que cela. Un exemple très simple : vous rencontrez une chose extérieure qui s'appelle un feu rouge, une règle matérialisée. Cette règle vous affecte car la lumière rouge s'imprime sur le fond de votre rétine et par le jeu d'associations dont vous avez contracté l'habitude, elle détermine votre *conatus* à un certain comportement qui est l'arrêt (*rires*). Et puis le changement de lumière va vous déterminer à la reprise du mouvement. Vous voyez que c'est extrêmement simple en apparence. Les institutions sont des choses sociales. Je rencontre ma déclaration de revenus (*rires*). C'est une rencontre que j'ai faite il n'y a pas longtemps. C'est une institution. Vous rencontrez la mairie pour une formalité ; vous rencontrez une institution et ça vous fait faire des choses particulières. Vous rencontrez des institutions incarnées ; par exemple une autre personne qui vous tend la main. Par le jeu d'habitudes contractées de longue date, votre *conatus* est déterminé à y répondre d'une certaine manière qui consiste à tendre la vôtre et les deux vont se serrer.

Alors maintenant on peut envisager le jeu des structures sociales à une tout autre échelle. Je vous donne là des formes institutionnelles micro-sociales, pour ainsi dire de petite échelle. Mais on

rencontre aussi des macro-structures, par exemple les structures du rapport salarial. C'est Marx qui en a dégagé l'essence, les éléments fondamentaux. Qu'est-ce que sont les structures du rapport salarial? C'est un ensemble de rapports sociaux. Par exemple, le rapport social qui fait que, dans une économie marchande et monétaire à travail divisé, toutes les solutions de reproduction matérielle autonome autarcique ont été coupées. Pour vous procurer les biens indispensables à votre subsistance, ce qui est la forme la plus basale de la « persévérance dans l'être », donc le désir le plus fondamental du *conatus* – il faut manger – il va falloir en passer par l'échange marchand. Et pour passer par les échanges marchands, il va falloir avoir accès à la monnaie. Mais qui a accès à la monnaie? Pour ceux qui n'ont rien d'autre à monnayer que leur force de travail, c'est l'employeur. L'employeur lui-même a ses propres besoins d'accès à la monnaie. Il va vers un agent particulier qui s'appelle le banquier, etc. Donc, pour accéder à la monnaie, l'une des principales solutions qui s'offre dans nos sociétés, c'est l'engagement sous la forme du travail salarié. On est pris là-dedans parce qu'il faut survivre, parce qu'il faut persévérer dans son être, c'est-à-dire d'abord y persévérer matériellement et même pour ainsi dire biologiquement. C'est le premier grand élément constitutif des structures du rapport salarial. Il faudrait en ajouter d'autres, par exemple la constitution du travailleur en « sujet marchand libre » avec tous les guillemets d'usage, petit propriétaire marchand de sa force de travail. Il faudrait ajouter la séparation des travailleurs d'avec les moyens de la production et d'avec les produits de la production. Ce sont aussi des choses juridiquement et légalement constituées etc., etc.

Donc nous avons là le squelette du rapport salarial mais cela ne nous dit pas sous quelle modalité précise va s'opérer l'engagement de la force de travail dans l'emploi salarié. Or le capitalisme a beaucoup changé en pratiquement deux siècles. Et l'un des buts, l'un des propos de cet ouvrage, c'était précisément de montrer de quelle manière le capitalisme a renouvelé ses structures et, partant, fait muter ce que j'appellerai les **régimes de désir** de l'engagement salarial ou les **régimes affectifs du salariat**.

Historiquement parlant, le premier régime passionnel de l'engagement dans le travail salarié est un régime qui est dominé par les affects tristes parce qu'il est piloté par le seul désir lié à l'aiguillon de la faim. C'est à dire le désir d'éviter un mal – le mal du dépérissement et de la mort – plutôt que le désir de poursuivre un bien, pour le dire dans les termes de Spinoza. C'est ce régime de désir, ce régime passionnel du salariat que Marx a sous les yeux quand il écrit *Le Capital* à la fin du XIX^e siècle et qui va durer un moment encore.

Le capitalisme a changé à la faveur de la convulsion de la seconde guerre mondiale, des reconstructions institutionnelles qui se sont opérées suite à un certain nombre de luttes sociales, un certain rapport du capital et du travail. Le régime passionnel du salariat capitaliste a considérablement muté pendant ces années qu'on a appelé le fordisme, de 1945 au milieu des années quatre-vingt. Ce régime salarial qui était jadis dominé par des affects tristes s'enrichit maintenant d'affects joyeux. Ce sont des affects liés à l'accès à la consommation de masse. Ce n'est pas la peine de se réfugier dans la critique de la société marchande et de la société de consommation. Regardez autour de vous et regardez vous : la consommation est génératrice d'affects joyeux. Mais ce sont des affects joyeux « extrinsèques ». C'est déjà pas mal parce que c'est mieux que d'envoyer le salarié à l'usine accablé de tristesse et de crainte de dépérir. Cette fois-ci, il s'y meut non pas pour la joie du travail mais pour l'accès à l'argent qui lui permettra d'accéder aux biens. À des biens secondaires, à des biens superflus le cas échéant, à des biens réjouissants, des biens marchands. Mais ce sont des affects joyeux extrinsèques précisément parce que ces affects-là ne sont pas liés à l'activité du travail lui-même.

Et c'est pourquoi le capitalisme, en considérant le capitalisme comme une force agissante, va faire muter une fois de plus son régime passionnel du salariat avec l'avènement de l'entreprise néolibérale qui, elle, épouse un projet tout à fait différent, qui est d'enrichir le régime passionnel du salariat en affect joyeux « intrinsèque ». C'est-à-dire de convaincre les salariés que ce qu'ils

font sur leur lieu de travail est la plus belle chose qui pouvait arriver à leur existence (*rires*). Il va se développer tout un discours, une rhétorique managériale dont vous avez certainement entendu les tristes topiques sur la base de : c'est le travail dans l'entreprise qui permet de *s'accomplir*, de se *réaliser*, que c'est la vraie vie etc., etc. Et il s'ensuit une entreprise absolument considérable de rééducation affective et imaginaire, et de colonisation intégrale de l'intériorité désirante et affective des salariés qui sont priés de s'engager dans ces programmes de conditionnement – je ne vois pas comment les appeler autrement. Ces programmes dont certaines images, stupéfiantes au demeurant, percent parfois dans certains documentaires. Je pense en particulier au documentaire *Attention danger travail*⁵ de Pierre Carles. Vous avez au début une scène tournée chez un livreur de pizza : ce sont cinq minutes de plans qui sont mille fois plus parlants que mes deux cents pages de livre. (Là il faudrait parler de la question des rapports entre la recherche et le documentaire, j'aimerais bien qu'on en parle tout à l'heure.) On voit l'entreprise se *saisir* littéralement des salariés, les habiller de pied en cap, réformer leur apparence, couper les cheveux, enlever la boucle d'oreille, enlever les bijoux trop voyants, etc., et les doter d'un comportement de disposition, d'un certain langage ; « le sourire s'il vous plaît »... Je pense que le documentaire de Jean-Robert Viallet qui s'appelait *La Mise à mort du travail*⁶ montrait ça également de façon extraordinairement frappante. Il montrait toute la violence symbolique qui est le propre de ces programmes de rééducation désirante et de reconditionnement affectif. C'est vraiment impressionnant.

⁵ *Attention danger travail*, documentaire de Pierre Carles, Christophe Cello et Stéphane Goxe, 2003

⁶ *La Mise à mort du travail*, série de trois documentaires de Jean-Robert Viallet, 2009, édition vidéo : France Télévisions Distributions

Alors je vais m'arrêter là, mais je dis un mot, juste pour le plaisir de la transition, puisque vous, dans cette affaire, vous êtes pour ainsi dire pris entre deux logiques, me semble-t-il. Bien sûr, toute votre activité se déroule sous le surplomb du rapport de subordination salariale et sous la contrainte de l'accès à l'argent. Donc l'activité du monteur peut être saisie comme un cas de la relation salariale dans ce qu'elle a de général. Il faut envisager l'activité du monteur comme salariale. Mais en même temps, vous êtes engagés dans une activité qui a d'autres finalités. D'ailleurs vous vous sentez

environnés en partie d'affects joyeux, puisque ça correspond à votre désir sous une forme que même l'entreprise néolibérale ne pourrait rêver (**rires**). C'était votre désir depuis toujours, avant même d'y arriver. Ce n'est pas comme un type qu'on prend et qu'on passe dans la broyeuse de l'entreprise, un gars qui ne savait pas trop ce qu'il voulait et qu'on va convaincre que ce qu'il veut, c'est ce que veut l'entreprise. Et puis qui en sortira dans un état... on ne sait pas trop lequel. Vous, vous le vouliez dès le départ. Alors, c'est ça votre force et en même temps c'est ça votre faiblesse puisque c'est votre faiblesse du côté salarial. Ça débouche sur la problématique de « monter à tout prix ». C'est à la fois des sources de grande joie et des sources de grande douleur. On a un désir et on voudrait insérer ce désir dans la division du travail salarié et c'est pas toujours évident ! J'en parle en connaissance de cause du côté joyeux, parce que moi, si on me retirait l'activité de recherche, très honnêtement, je ne sais pas ce que je ferais. Si on me retirait cette solution, je sombrerais aux tréfonds du malheur. Sauf que j'ai eu la chance de m'insérer : il y avait une place, il y avait un petit segment dans la division du travail salarié qui s'appelle CNRS et j'ai pu m'y faufiler. C'est formidable ! Je vous jure qu'il n'y a pas une semaine – ça fait un moment que je suis rentré au CNRS – où je ne m'efforce de me souvenir de mon privilège, très honnêtement (**rires**). Parce que le nombre des personnes, le pourcentage des personnes dans la population salariale qui peuvent dire : « Je fais ce qui m'accomplit en toute liberté, j'en tire une joie sans mélange » est à mon avis absolument ridicule. Vous, vous êtes candidats à ça mais avec toutes les difficultés de l'insertion dans les structures économiques. Par ailleurs vous avez cette relation avec le reste de l'équipe, en particulier avec le réalisateur. Et c'est très drôle parce que je vois les euphémismes et les trésors « d'équilibrisme » auxquels ça donne lieu pour en parler, n'est-ce pas Anita ? J'ai repéré cette phrase dans un des textes qu'elle m'a envoyé : « *Nous sommes collaborateurs de création.* » Vous voyez, là, en deux mots tout ce qui se concentre ! (**rires**) Vous voyez on peut toujours compter sur moi pour faire des gaffes. En même temps, c'est là le nœud du problème. **Quelle sorte de composition de désir s'établit-il entre le monteur et le réalisateur ?** C'est tout

le problème des entreprises collectives de production. Mais là maintenant je m'arrête et je vous rends la parole parce que c'est vous qui en savez beaucoup plus que moi.

MATHILDE MUYARD ^{monteuse} Je vous remercie, parce que je me disais que ce serait vraiment bien d'arriver à « résumer » ce livre pour les gens qui sont là. Ce qui m'a passionné au fil de la lecture, c'est que je me croyais, moi monteuse, un cas très particulier du salariat, mais je me suis retrouvée en fait dans les mêmes problématiques que les autres salariés, telles que vous les décrivez. Je me disais : quand même, je ne suis pas tout à fait dans la même situation de « conditionnement », de capture de ma force désirante, car moi je *sais* que je travaille dans le désir du réalisateur, que je travaille à aligner mon désir à moi sur celui du réalisateur et cela je l'ai choisi. Et pourtant, je peux citer quelques exemples assez parlants de « capture de force désirante » qui montrent que ce n'est pas si simple : à la fin, quand le film est terminé et a eu du succès, on ne prononce jamais le nom du monteur, jamais. Autre exemple : vous avez travaillé avec un réalisateur, ça s'est très bien passé, la collaboration était enrichissante mais on vous annonce qu'on prendra un autre monteur pour le prochain film. Il y a des « impératifs de production »... Ou encore, la production vous annonce un salaire vraiment bas et vous dites au réalisateur que non, ce n'est pas possible de travailler à ce tarif-là, et le réalisateur le prend très mal et vous, vous en êtes malade (moi j'en suis malade parce que j'ai l'impression d'avoir trahi le réalisateur et je sais aussi qu'il ne me rappellera plus). Et une autre fois vous l'acceptez ce salaire merdique parce que vous ne voulez pas « abandonner » le réalisateur...

On aligne notre désir sur celui du réalisateur mais quand on s'aligne « trop bien », on se plante et on s'oublie, et on ne fait pas forcément les meilleurs choix pour le film. Votre livre m'a beaucoup éclairé là-dessus. Quand on confond son propre désir avec celui de l'autre, à un moment donné on se trompe et on en prend plein la gueule.

GILLES DINNEMATIN ^{monteur} Je vais vous raconter une petite anecdote qui vient de m'arriver cet après-midi. Je suis monteur et je travaille avec deux réalisatrices et un réalisateur. Le réalisateur est un musicien de jazz et on l'a appelé cet après-midi pour venir jouer lors d'une réunion pendant laquelle une entreprise va annoncer à ses salariés qu'ils vont être licenciés ! (**rires**) Je ne pouvais pas m'empêcher de partager cette anecdote !

Sinon, j'entends depuis tout à l'heure le nom de *réalisateur*, il y a aussi des réalisatrices. Moi, je ne rentre jamais dans le désir d'un réalisateur. Je rentre dans le désir ou dans l'affect d'un film. Je travaille pour un film, pas pour un réalisateur ou une réalisatrice. Ça me permet d'avoir des rapports plus simples aux choses puisque la chose pour laquelle je travaille c'est un film, et pas un réalisateur ou une réalisatrice.

FRANÇOISE THIBAUD ^{monteuse} Dans les exemples que vous donnez (*s'adressant à Mathilde Muyard*), j'ai l'impression que ce n'est pas une question de désir mais d'affects et des anecdotes comme ça on en a plein. Des réalisateurs qui nous disent que c'était formidable et qu'ils nous rappelleront mais ils ne rappellent jamais. Effectivement c'est peut-être parce qu'on ne sait pas être dans le désir d'un film mais qu'on est plus dans l'affect, dans une relation très intime. On peut passer des mois avec le réalisateur en tête à tête, on se parle de nos vies et ça va bien plus loin que le film finalement.

FRÉDÉRIC LORDON Je profite de ce que vous avez dit pour introduire d'abord en toute généralité, puis ensuite de manière un peu plus appliquée, une ou deux idées supplémentaires.

J'ai commencé cet ouvrage *Capitalisme, désir et servitude* à partir d'une apologie paradoxale de la **liberté d'entreprendre** – ça m'a fait bien plaisir, ça m'a fait rire –, en repartant de l'étymologie même du mot *conatus*. Le *conatus* vient du verbe latin *conor* qui signifie commencer. C'est un verbe qui a été emprunté à la physique de la Renaissance. *L'impetus* et le *conatus*, c'est cette

espèce d'impulsion initiale qui fait passer un corps de la station au mouvement. Donc *conor*, *conatus*, c'est commencer, c'est-à-dire entreprendre. Entreprendre de faire quelque chose. J'entreprends de nouer mes lacets, je commence à nouer mes lacets. J'entreprends de faire ceci. Je commence à poursuivre mon objet de désir. Entreprendre, c'est cela que ça veut dire en toute généralité. Le *conatus* est, dit Spinoza, l'essence actuelle de l'homme.

Si le *conatus* c'est entreprendre, commencer à poursuivre son désir, alors finalement « l'entreprise », au sens le plus général du terme, est la chose la plus légitime et la plus irréfragable. Il faut laisser chacun entreprendre, puisque cela signifie laisser chacun poursuivre son objet de désir. Très bien, que chacun entreprenne ! Évidemment ça fait un peu bizarre de tenir ce langage mais ce qui s'ensuit vient tempérer le début : il est légitime d'entreprendre, mais si chacun se lance à la poursuite de son désir, qu'il le fasse par lui-même et par ses propres moyens, s'il le peut !

Or, il se trouve que l'ambition, la volonté de puissance ou le désir de grandeur, appelez ça comme vous voulez, a conduit des gens à poursuivre des objets de désir qui étaient inatteignables par leurs seuls moyens. Un roi veut la croisade. C'est un objet de désir, la croisade. Prendre Jérusalem c'est un objet de désir. Il va falloir qu'il s'entoure, il ne va pas y aller tout seul. Un constructeur de génie civil veut construire le viaduc de Millau. Ça aussi c'est un objet de désir, mais seul il n'y arrivera pas. Donc c'est là que le problème bascule en un instant. Si « entreprendre » au sens du *conatus*, *conor*, commencer, est entièrement légitime par soi, cette légitimité ne s'étend pas *ipso facto* au fait d'avoir à mobiliser des puissances tierces au service de la poursuite de son propre désir.

Or en fait, on ne voit que ça. Et le capitalisme c'est ça à très, très grande échelle. Le rapport salarial est l'une des solutions possibles à la question de **l'entreprise collective**. L'entreprise collective est, la plupart du temps, à l'origine d'un seul qui a voulu ceci et qui s'arrange pour faire venir d'autres, faire rentrer d'autres

dans son désir à lui, à l'aide des structures du rapport salarial par l'aiguillon de la faim, mais aussi par toutes autres incitations désirantes et affectives – celles dont j'ai retracé très brièvement l'histoire. Le rapport salarial est un moyen ultra puissant de faire entreprise collective sous la gouverne d'un que j'appelle alors **le désir maître**. C'est le désir maître qui va faire venir à lui des puissances d'agir pour les ajouter à sa puissance d'agir individuelle et ce concours de puissances d'agir va donner la croisade, le viaduc de Millau, Microsoft...

C'est là que se pose la question des compositions de désirs, de puissances désirantes. C'est la raison pour laquelle, et je prends le risque d'être un peu rude, je ne pense pas qu'on puisse aller jusqu'au bout de la logique qui consiste à dire: «Je n'ai *que* le désir du film.» Ça me paraît être quelque chose de l'ordre d'une forme d'évitement, de dénégation, car la situation de composition des puissances d'agir est de fait constituée dans n'importe quelle entreprise, quel qu'en soit l'objet. Alors oui bien sûr, on peut faire l'effort sur soi pour se concentrer davantage sur la chose à réaliser que sur les conditions, c'est-à-dire les gens avec qui on la réalise, mais de toute manière le problème ne manque pas de se poser. Alors il revient avec une force, parfois une violence différente – vous avez parlé de certaines de vos expériences. J'ai cru comprendre en lisant la plaquette que ce n'était pas exempt de grandes tensions parfois et ce qui m'est apparu précisément à la lecture de cette chose, c'est la largeur du spectre que pouvaient balayer ces formes d'engagement du monteur dans le rapport de composition des désirs avec le réalisateur.

Effectivement, il y a de tout – je passe le pôle que j'avais évoqué tout à l'heure, celui du pur instrument à qui, quasiment, un marionnettiste ferait lever les mains – mais on peut très bien imaginer en effet le monteur entièrement au service du désir du réalisateur ou au contraire une forme de résistance, d'affirmation. Car c'est ça aussi le *conatus*. Chez Spinoza, le *conatus* est fondamentalement assertif et affirmatif. C'est sa propre puissance qu'on affirme par le *conatus* et dans son désir. Alors je vois qu'il y a des

formes d'affirmation de la puissance du monteur, de la « puissance monteuse », qui sont assez impressionnantes. Il y a des extraits dans cette plaquette que je trouve extraordinairement parlants. Je vous cite cette phrase : « *Le monteur s'approprie le désir de l'autre, le désir du réalisateur.* » C'est une phrase qui, par elle-même, est extraordinairement ambivalente. (rires) Vous pouvez vous l'approprier sur le mode « j'épouse le désir du réalisateur » ou vous pouvez vous l'approprier sur le mode « je l'en dépossède et ce film je vais en faire ma chose ». C'est là que j'ai compris ce qu'était vraiment un monteur et c'est dans la nécessité pour un réalisateur d'en recourir au service d'un monteur que j'ai compris que ce genre de rapports pouvait se nouer.

Je vais vous faire part de ma très grande naïveté. Quand j'ai abordé ce problème au début, je me demandais : « Qui a l'idée du film ? » C'est le désir maître, le réalisateur. Il a l'idée du film. L'idée du film enveloppe le montage et l'idée du film appartient au réalisateur. Par conséquent le montage est inclus dans l'idée du film et après ce n'est plus qu'une question d'exécution. Cela faisait du monteur un opérateur presque neutre et transparent. J'ai compris qu'il n'en était rien. Donc ça redonne au monteur une emprise sur la conduite des choses jusqu'à des points qui me sidèrent, jusqu'au point de la coréalisation. La question dans une entreprise collective c'est celle du **partage de valeurs**. Il y a une valeur qui est produite. Comprenez le mot *valeur* « extensivement » : ça peut être des partages de valeurs monétaires ou des partages de valeurs symboliques – d'ailleurs les valeurs symboliques ne sont pas les moins importantes.

Les luttes pour les partages de valeurs symboliques sont d'autant plus violentes à proportion de la ténuité des enjeux qui sont immatériels. On connaît ça dans le milieu de la recherche ! Là aussi, il y a de la co-écriture, des articles ou des livres qu'on rédige à plusieurs. Donc il y a toujours l'ombre de la spoliation qui est en arrière-plan, ou du partage inégal. Je pense que c'est ça que vous vivez d'une certaine manière. C'est la question du « co-auteurat », de la co-production. On produit en commun. On se met à plusieurs

pour produire, on est co-producteurs. C'est une co-production qui débouche sur quel partage de valeurs? En l'occurrence sur quel partage de valeurs symboliques, sur quel partage de reconnaissance, comme vous avez dit. C'est ça la question. Pourquoi j'étais dans cette naïveté vis-à-vis de cette activité de montage? Tout simplement parce que, quand aux César, on arrive à celui du meilleur monteur, je vais faire pipi ou je me réchauffe un croque-monsieur (**rires**). Je vous le dis avec toute la franchise dont je suis capable! Je connais les réalisateurs, je ne connais pas un nom de monteur. Si, il y a Yannick qui est là et maintenant je connais Anita Perez!

Il y a eu des films où le «co-auteurat» était plus du côté du monteur que du réalisateur parce que, c'est vrai, à la fin des fins quand on y pense, le réalisateur dont le nom est à l'affiche peut parfois être réduit à un rôle de collaboration, de co-production marginale. Il y a aussi un scénariste, c'est quand même le squelette du film. Et puis il y a un chef-opérateur, il sait faire des images. Parfois le réalisateur est incapable de tenir une caméra. Et puis il y a un monteur qui fait la vie rythmique du film et puis j'en oublie certainement. Ah oui, il y a des acteurs tiens! Il y a des ingénieurs du son, dit Anita qui ne veut se fâcher avec personne. Ça fait du monde mais à la fin, c'est le réalisateur qui reçoit les lauriers. Donc il y a des partages de reconnaissance...

Et c'est ça le problème de l'entreprise collective, c'est que le désir maître est un captateur en puissance: «C'était mon idée, c'est à moi que doit aller la gloire.» C'est particulièrement vrai dans le cas de l'entreprise capitaliste. Il y a un film que j'ai beaucoup aimé, indépendamment de ses qualités cinématographiques, c'est *The Social Network*⁷, le film sur Facebook. C'est un film dont le message réel – là je vais faire un procès d'intention! – me semble à l'exact opposé du message supposé, ou de la façon dont le film a été reçu. Moi j'ai vu le film, c'était drôle, j'étais noyé dans un océan d'ados *geek* qui venaient là se charger de désir – Ah!, une histoire qui a réussi! Ils venaient s'en imprégner tels des éponges et ils allaient repartir dans l'existence chauffés à blanc et prêts à

⁷ *The Social Network* de David Fincher, 2010, édition vidéo: Sony Pictures

devenir le Marc Zuckerberg de l'année 2020. Mais ce n'est pas du tout ce que le film disait ! Ça disait que la mythologie légendaire et héroïque du créateur incréé d'entreprise est un mensonge ! On ne crée jamais rien tout seul. On ne crée jamais rien par soi-même. Et qu'est-ce que c'est l'histoire de Facebook ? C'est l'histoire du procès avec les frères Winklewoss. C'est un film sur le thème de la spoliation qui a entaché une entreprise de création collective. Reprenez toutes les grandes sagas entrepreneuriales dont on nous bassine à longueur de *Capital* de M6 et de TF1, ça n'est que ça. Steve Jobs a « empapaouté » Wozniak, Bill Gates a spolié, je ne me souviens plus comment il s'appelle l'autre, Paul Allen je crois. Donc les grandes créations d'entreprises, je m'excuse, mais il y en a un qui a baisé l'autre et qui l'a envoyé aux poubelles de l'histoire. Et lui restera seul dans les annales du capitalisme.

Je pense que c'est quelque chose de ce genre-là qui se tient, à plus ou moins grande distance, dans la relation entre le réalisateur supposé désir maître, et qu'il est de fait d'ailleurs, et les désirs enrôlés, les désirs alignés qui sont venus à lui, qui se sont composés avec lui dans des rapports qui peuvent être de configurations variées. C'est-à-dire, soit contestation du « co-auteurat » avec le drame du déficit total de reconnaissance à la fin, soit se glisser finalement dans le fil de l'activité collective et d'emblée y adopter un profil plus ou moins bas. Alors il y a un cas dans le livre, d'un monteur qui doit être spinoziste. Il a un ego extrêmement tempéré. Il dit qu'il est un individu qui n'a pas besoin de s'approprier le film mais qui sait qu'il y a participé et ça suffit à faire sa joie. Je trouve ça magnifique, s'il arrive à tenir cette position sans se mentir à lui-même – il y a les choses qu'on dit et les choses telles qu'on les vit dans le secret de son âme. (*Frédéric Lordon lit :*) « *Quand je revois certains des films auxquels j'ai participé, j'ai toujours cet intense plaisir. J'existe à travers cette œuvre car je m'en sens partie prenante.* » Ceci, alors qu'il n'a aucune reconnaissance publique manifeste. Bon, *nice job if you can get it !* Moi je suis admiratif.

YANNICK KERGOAT ^{monteur} Bon, avec Frédéric, on se connaît un peu parce qu'on a fait un film ensemble. Moi je voulais venir ici car

j'ai trouvé l'intitulé de la conférence vraiment intéressant. Cela mettait le doigt sur quelque chose qu'on vit tous. Je trouvais que c'était intéressant d'aborder la question des salaires, de notre travail et du rapport à l'argent par cette question-là. C'était une démarche originale. Je pense que tous les monteurs et monteuses ici ont leur propre stratégie par rapport à l'argent. Selon le moment professionnel dans lequel on est, on en a beaucoup besoin ou pas, on peut faire un effort ou non, on travaille avec des gens qu'on connaît ou non, on travaille sur un gros film ou un petit film... On va gérer tous ces paramètres-là pour essayer de déterminer à quel niveau on va se faire employer. Le niveau est souvent relativement bas, il faut le reconnaître. La question qui se pose pour moi aujourd'hui, c'est qu'au-delà du fait qu'il faut reconnaître que la question de l'argent est une question complexe parce que justement elle touche au désir de fabriquer quelque chose, faire un film, collaborer avec quelqu'un ou avec plusieurs personnes et qu'on est dans un métier qui est singulier parce qu'on est amené à négocier sa rémunération film après film, ça nous impose de repenser à la question du salaire en tant qu'il est admis de façon collective comme étant une base de négociation pour tout le monde. Et la réflexion que je me fais, que je partage avec les producteurs avec qui je travaille, c'est que la base du « salaire minimum syndical » reste la base de négociation. Quand tu parlais du partage des valeurs, il faut y réfléchir pour le poste de monteur dans l'économie générale du film. Si on est tous d'accord pour dire que le montage est la troisième écriture du film après celle du scénario et du tournage, le monteur, ou la monteuse, occupe alors un rôle central. C'est un chef de poste dans la fabrication et le résultat final du film. Or aujourd'hui, le salaire minimum dans l'économie générale du film ne reflète absolument pas la réalité de notre travail. Et donc, pour aller au-delà des négociations que chacun fait avec son désir, sa carrière, en fonction des gens, des circonstances, etc., je pense qu'il faut réinvestir le pôle du collectif pour se rendre capable de négocier sur une certaine base de valeurs partagées dans l'économie générale du film.

À titre personnel, parce que je suis dans une position avec une marge de liberté pour imposer, je demande deux fois le salaire minimum parce qu'il n'y a pas de raison qu'un monteur soit payé à peine plus qu'un perchman qui fait des heures supplémentaires. Donc ce n'est pas pour nier le débat et mettre un terme à tout ce qui peut se dire sur le désir, sur ce qui fait notre vie de monteur et de monteuse désirante, mais au contraire pour dire que le pendant de cette discussion très intéressante, c'est qu'il faut réinvestir le pôle du collectif, des luttes syndicales, pour imposer aujourd'hui une base de valeurs partagées qui ne soit pas celle du désir. Et on se sentirait tous plus à l'aise de négocier un petit peu plus ou moins, si on était un tout petit peu plus reconnu pour ce que l'on apporte dans la fabrication d'un film.

OLIVIER DUCASTEL ^{réalisateur} J'entends bien ce que tu dis sur l'argent mais j'aurais plutôt imaginé que les monteurs réagiraient plus sur la valeur symbolique, sur une possible reconnaissance d'un partage des droits d'auteur. Le scénariste et le réalisateur se partagent les droits d'auteur. Or pour les films sur lesquels on est tous d'accord pour dire qu'il y a une troisième écriture au montage, on peut imaginer que ce partage soit évoqué et débattu. J'imagine que beaucoup de collègues ne sont pas d'accord. En tout cas, ça me paraît être la chose qui manque symboliquement. Je ne crois pas que l'argent réglerait cette question de la reconnaissance. Les économies des films sont trop différentes et vont le devenir de plus en plus. Il y aura malheureusement de plus en plus de films qui se feront avec peu d'argent opposés à ceux qui se feront avec beaucoup. Donc, l'argent ne réglerait la question que pour quelques monteurs. Alors que la reconnaissance de cette écriture au montage serait plus juste.

BENOÎT ALAVOINE ^{monteur} C'est intéressant ce que vous dites parce que je voulais essayer de remettre dans le débat un peu d'économie. Ce dont on n'a pas beaucoup parlé c'est que dans le désir d'être monteur, dans le désir de faire exister des films, il y a une autre dimension qui peut parfois nous amener à travailler gratuitement. Je dirais que c'est une dimension, presque citoyenne et

politique, de notre activité qui est de permettre de donner vie à des films. En rassemblant des morceaux, grâce au récit, grâce au sens, on donne vie à un film qui va représenter une certaine forme de réalité, qui va jouer une métaphore et éclairer des réalités qui existent comme ça de manière parcellaire. Et ça peut nous inciter à travailler partiellement gratuitement. Par exemple : il y a une enveloppe qui est de cinq semaines. On ne nous dit pas que c'est un forfait, mais au bout de cinq semaines, il n'y a plus de sous. On trouve que le documentaire est particulièrement intéressant, qu'il a un point de vue sur le monde, sur le réel. On continue alors trois semaines de plus et on verra si, à un moment, il y a un nouveau partage des richesses. Des fois c'est possible, des productions un peu honnêtes disent : «Voilà, on a reçu une subvention à la fin et on va repartager.» (remous dans la salle) Voyez les sourires en même temps...

LISE BEAULIEU ^{monteuse} Donne-nous l'adresse! (rires)

BENOÎT ALAVOINE Ça m'est arrivé! Je pourrais témoigner. Néanmoins, la production en question a fermé ses portes depuis... (rires) Malheureusement, c'est vrai. Je pense qu'ils ont partagé au moment de la liquidation judiciaire.

Donc, il y a cela aussi, il faut y réfléchir... J'ai volontiers participé à ces expériences parce qu'il me semblait que ce qui risquait de ressortir de ces films était intéressant de manière «sociétale». Aujourd'hui, je le fais de moins en moins car cela comporte des risques, par exemple d'apparaître comme un salarié *low-cost*, ou d'être le seul à travailler bénévolement sur des films alors qu'il y a eu suffisamment d'argent pour salarier tous les autres postes. Il faut aussi que vous sachiez que, parmi les chefs de poste, celui de chef monteur est l'un des moins bien payés au regard de la responsabilité qu'on a *in fine*. C'est tout ça qu'il faut mettre dans le débat pour mieux réfléchir sur ce qui nous meut, je ne sais pas comment le dire...

AGNÈS BERT réalisatrice de documentaire Alors, cette question symbolique de la co-création pour l'instant je voudrais la laisser de côté. Je voudrais revenir à quelque chose de plus terre-à-terre qui est le salaire. J'ai en vous entendant, le sentiment qu'on est dans un rapport conflictuel là-dessus. Or, il faut se rappeler le mouvement des intermittents où l'essentiel était la question du travail invisible du réalisateur. Aujourd'hui, un documentaire met environ deux à trois ans pour se réaliser. « L'auteurat » est d'abord ce travail invisible. L'auteur est le porteur de désir qui permet ensuite au monteur de travailler sur une matière – pour laquelle le réalisateur a lutté, lutte essentiellement portée par le réalisateur quand même. J'aimerais bien qu'on n'oublie pas cela car tout à coup j'ai le sentiment qu'on a un clivage.

Au cours de la création, ce que j'ai comme expérience, c'est qu'il y a toujours, à un moment, un nœud où le film résiste : le film que désireait le réalisateur, ou la réalisatrice, et le film qu'on « artisanne » ensemble avec le monteur. Et ce combat-là, à ce moment très déprimant du montage, est quelque chose qui nous lie et dont on ne parle pas. Enfin voilà, c'est peut-être dans ce nœud que la co-création prend corps réellement.

ANITA PEREZ Je voudrais juste intervenir pour revenir sur ce que j'avais dit au début. J'ai bien dit qu'on travaille pour un film, pour un réalisateur. Sans réalisation, sans auteur, il n'y a pas de film. Ce n'est pas le réalisateur qui est notre employeur mais le producteur. L'économie des films aujourd'hui fait qu'il y a les minima conventionnels ou syndicaux mais ils ne sont ni étendus, ni obligatoires. La réalité, c'est que l'économie de notre secteur fait qu'aujourd'hui des films ne pourraient pas se faire si nous monteurs, les autres techniciens et les auteurs également, n'acceptaient pas d'être moins payés. Donc, pourquoi le fait-on ? Parce qu'on a envie que ce film se fasse. Je n'ai pas dit qu'on a envie que le réalisateur soit content. Je dis qu'on a envie que le film se fasse parce qu'on le pense important, utile. Néanmoins, il est vrai qu'il va falloir s'emparer du collectif. Si on était dans un rapport salarial correct c'est-à-dire normal, reconnaissant, on n'aurait jamais choisi ce

titre de « monter à tout prix ». Mais pour autant on rentrerait quand même dans l'analyse des affects, dans le désir de faire le film. On rentrerait quand même dans les mêmes problématiques que tous les autres salariés. Mais là où nous sommes doublement fragilisés, c'est que nous sommes des salariés intermittents. Tout le monde est fragile : réalisateur comme monteur. Tous les salariés sont logés à la même enseigne mais nous avons des contrats à durée déterminée (CDD). Donc, ça nous fragilise tous mais vous, réalisateurs, c'est votre film. Je ne dis pas que c'est suffisant, il faut que vous soyez payés normalement (**rires**). Néanmoins, à la fin, c'est votre film et nous n'avons pas cette compensation financière à laquelle nous devrions avoir droit. Personnellement, je ne veux pas de droits d'auteur mais un salaire. Donc pour re-situer : quand on dit qu'on fait un film « gratuitement », je voudrais quand même qu'on soit un tout petit peu clair... Il serait temps un jour de réaliser pourquoi on fait des films gratuitement. C'est parce qu'on a les Assedic. Il ne faudrait peut-être pas se mentir. Il faut quand même dire qu'on a du pognon pendant ce temps-là. Sinon, on ne le ferait pas, je suis désolée !

PUBLIC Pas forcément.

ANITA PEREZ Pas forcément mais quand même ça rentre dans l'économie des films aujourd'hui. On pourrait porter au générique de presque tous les films : « Merci aux Assedic. » OK ?

JEAN-PATRICK LEBEL Je suis réalisateur officiellement, comme je dis, « à mes moments gagnés ». J'ai en même temps été longtemps un technicien intermittent ; assistant réalisateur, régisseur... Enfin, j'ai occupé des postes très différents dans le cinématographe. Alors cette discussion me touche beaucoup.

Je voudrais dire simplement deux choses ; premièrement, dans le rapport entre le désir et le salaire : à l'origine, l'économie du cinéma est fondée sur ce que j'appelle le star-system, c'est-à-dire sur la reconnaissance salariale liée au désir supposé du public. Je m'explique : les postes les mieux payés sont ceux qui sont le plus

proche des stars qui sont supposées faire venir les gens dans les salles. Alors, effectivement, un directeur de la photo est beaucoup plus payé parce que c'est lui qui éclaire la star. De même qu'il était bien connu qu'un assistant opérateur faisait le point sur la star qui était la mieux payée. Or, le monteur ou la monteuse arrive dans le film en fin de course... De plus l'histoire du montage est particulière. Avant d'être reconnus comme des collaborateurs de création, les « monteurs » à l'origine c'était les monteuses négatif. Leur travail consistait à faire des collures qui étaient définitives. Une fois coupé, on ne pouvait plus revenir dessus, on l'avait dans le baba. Ensuite, l'invention du scotch a permis d'assouplir la coupe. Je crois que c'est l'évolution technologique qui a développé le rôle créateur du monteur et qu'ainsi on peut qualifier le montage de deuxième ou troisième écriture (on ne sait plus trop...). Donc, cette histoire du montage, on la porte.

Avec l'apparition de la télévision, on assiste à la standardisation du cinéma. Je me souviens qu'en 68 et dans les années suivantes, les films étaient des prototypes. Aujourd'hui, c'est une petite minorité de films qui sont des prototypes. La plupart des films sont faits comme à la télévision, c'est-à-dire c'est de l'industrie. Mais il n'y a pas comme il peut y avoir dans les autres industries la reconnaissance du travail pour sa valeur d'usage ; c'est toujours sa valeur d'échange qui est payée. Et là-dedans, il peut y avoir des variations extrêmement grandes selon où l'on se trouve. Si on travaille sur des films commerciaux, des *blockbusters* avec des stars internationales qui sont assurées de rapporter beaucoup d'argent, alors le directeur de la photo va être payé très cher ; le chef décorateur s'il y a beaucoup d'effets spéciaux, ça coûte beaucoup d'argent. Certes, ils sont près des stars mais en plus ils ont des budgets importants à gérer. Ce qui n'est pas le cas du monteur ou de la monteuse.

Deuxièmement, sur la question du rapport entre les collaborateurs de création. Le problème qui est évoqué là par les monteuses, c'est le problème des collaborateurs de création. Il y a quelque chose ici qui me gêne : j'imagine qu'ils ont tout de même la

satisfaction du désir qu'on peut avoir initialement en faisant ce métier ou en ayant cette activité qui est née comme vous disiez du *conatus*, d'un certain nombre de rencontres, etc. C'est qu'il y a quand même, du fait qu'on participe à une activité de création, une espèce de plaisir en lui-même « de l'activité de la chose », qui n'est pas le même que le fait d'épouser ou pas le désir du film, le désir du réalisateur, etc. C'est autre chose. Sur la question de l'affect, de la reconnaissance, dans le cas d'un succès public, critique ou je ne sais pas trop quoi, il me semble qu'il y a quand même dans l'acte même du travail comme vous disiez tout à l'heure « des trucs joyeux »... ce qui fait qu'on peut monter à tout prix, exercer à tout prix. Pendant trente ans, je me définissais comme « aideur de films à se faire ». À différents postes, j'ai aidé les films à se faire et je dois dire que j'y prends, j'y prenais, je continue à prendre un certain plaisir dans l'activité elle-même, quelle que soit la forme que ça prenne, indépendamment presque du résultat du film ou du projet du film. Quand j'étais assistant réalisateur, c'était quand même vachement jouissif.

Alors maintenant, sur les métiers, il y a un autre phénomène qui joue : la standardisation grandissante. Les métiers du cinéma tels qu'on les a connus, maintenant c'est fini. Avant, quand on était assistant réalisateur, on participait au casting, on cherchait les acteurs, on choisissait les décors, on ne se contentait pas d'être un adjudant de plateau, de faire un plan de travail et d'assurer que le film allait se faire en x semaines ou au contraire de serrer les boulons parce qu'il fallait que le film rentre dans un plan de travail plus serré à la demande de la production. Or maintenant, ça c'est fini. Les castings, c'est fait par des gens spécialisés, le décor, c'est cherché par des gens spécialisés, etc. Donc, les métiers mêmes, les conditions de travail, l'exercice même du métier tend à faire que l'artisanat se perd complètement au profit d'une parcellisation et d'une standardisation pour gagner sur les cadences. C'est un phénomène, je suppose, qu'on retrouve partout, dans toute forme d'industrialisation.

Donc le désir, il est de deux ordres quand même. La satisfaction qu'on peut trouver, c'est pas seulement de dire : « Je rentre dans le désir de l'autre. » Bien sûr, ça en fait partie mais il n'y a pas que ça.

MATHILDE MUYARD Un truc que je voulais dire depuis un moment : quand on travaille pour le film, avec (et non pas pour) le réalisateur, qu'est-ce qu'on cherche à partager ? Qu'est-ce qu'on aime partager ? Est-ce que c'est « l'auteurat » ? Ou est-ce que c'est le travail ? Je pense que quand on dit qu'on travaille *pour* le film, en fait ce qu'on veut dire c'est : ce que l'on souhaite partager c'est le travail et, *in fine*, l'objet auquel on aura abouti. Bien souvent, le monteur ne cherche pas à être co-auteur, ne souhaite pas le « co-auteurat » en tant que reconnaissance symbolique mais souhaite *l'expérimenter dans sa pratique*, ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

DOMINIQUE CABRERA réalisatrice Je voulais juste enchaîner sur ce que disait Jean-Patrick sur le plaisir... Je suis réalisatrice et il me semble qu'un des grands plaisirs de mon métier, c'est d'être *en rapport*... Comment dire... comme dans un intellectuel collectif avec tous ses collaborateurs de création. Il y a quelque chose d'extraordinaire à fabriquer les uns avec les autres, comme si nos inconscients étaient reliés à un objet – et c'est vrai que l'objet, c'est encore autre chose. Je parle de ce moment très particulier du travail en réseau de consciences sur un tournage avec les acteurs, les techniciens, etc. Et au moment du montage, il y a quelque chose qui fait penser à de la psychanalyse, qui fait penser à l'amour aussi, c'est-à-dire qu'il existe des moments où il y a de la transparence entre nos esprits. Et le plaisir en tout cas que moi je cherche dans le travail, indépendamment de l'objet qui est encore autre chose, il est là. Il est dans ces petits moments, ou grands moments, où quelquefois il y a de l'intelligence, quelque chose qui circule entre les gens qui sont là, presque indépendamment des personnes. Dans les manifestations quelquefois, on ressent ça. Dans les moments historiques de création, de création historique, eh bien les êtres sont un peu plus grands qu'eux-mêmes. Je ressens ça dans mon travail. Je ressens que les techniciens, les collaborateurs de création, c'est ça qu'ils aiment et qui fait qu'ils

vont vouloir «à tout prix» parce que c'est au-delà du prix. Ça ne veut pas dire que le salaire ne compte pas, mais il y a quelque chose d'autre.

UNE MONTEUSE Je voulais parler d'autre chose, c'est peut-être un peu hors sujet mais pas vraiment. C'est ce qui s'est passé au moment où on est passé en virtuel. Je pense que dans le désir de monter, il y avait aussi «la main». Le fait de faire un travail manuel. Je ne sais pas comment les autres monteuses le ressentent, en tout cas moi je l'ai senti comme ça. L'arrivée des ordinateurs a amené dans beaucoup de métiers et dans le montage aussi une espèce de perte de sens. Dans le montage pour moi, ça se traduit par le fait que le visionnage en pellicule créait une émotion qu'on perd en numérique. C'est le travail manuel qui faisait qu'il y avait des équipes, du temps, un temps différent. Le travail manuel est important pour moi parce que je m'intéresse beaucoup à l'art. Je pense que tous les artistes ont parlé de la main, l'existence de la main, le geste qui est très important dans la création. Je pense que ça faisait aussi partie du plaisir du travail, et dans beaucoup de métiers ce plaisir disparaît. Cette normalisation et ce cloisonnement proviennent aussi des évolutions techniques qui ne sont pas toujours maîtrisées. On se pose la question à chaque fois qu'on change de technique. On perd nos assistants, nos stagiaires. Donc le métier change et de cela, on n'est pas maître.

BENOÎT ALAVOINE Ce que tu dis me fait penser à quelque chose... Je ne pense pas que ce soit uniquement l'émergence d'une idée commune, la synergie dans le travail, pour prendre un peu les termes de l'entreprise, qui donnent ces bouffées de bonheur. Elles sont aussi liées au temps qu'on prend à parler, sans forcément faire de gestes. En pellicule, il y avait la lourdeur matérielle de bouger les choses. On prenait plus de temps pour parler. Si on bouge ça, qu'est-ce que ça va faire? Qu'est-ce que ça va produire? Est-ce que le sens qu'on cherche à donner est renforcé par ce geste-là ou pas? Alors qu'aujourd'hui, c'est : «Essaye!». Parler, ça va prendre plus de temps que de le faire! Alors que, justement, le sel du métier pour moi encore aujourd'hui, c'est justement d'en parler.

JOHAN BOULANGER monteur & assistant monteur Je suis entièrement d'accord avec Benoît sur ce qu'il dit sur le montage traditionnel qui est plutôt le montage-réflexion et le montage virtuel qui serait plutôt le montage-action, où l'on va faire et défaire puis refaire jusqu'à trouver. Et de cela, justement, on peut être dépossédé parce que le réalisateur a appris à se servir techniquement de la machine – il fait des petits films à côté, chez lui – et parfois, il peut avoir tendance à mettre sa main du côté de la souris pour essayer de pousser la nôtre et hop! Et quand on n'est pas là... Ça arrive de plus en plus et ça va arriver de plus en plus.

Et effectivement, par rapport à ce que disait l'autre personne sur le passage du traditionnel au virtuel qui a été très dur à assumer; ce basculement je le qualifierais pour ma part comme une sorte de «débousolement» technologique. C'est une question de génération. Je n'ai pas du tout connu le montage traditionnel, je n'ai connu que l'image numérique. Donc, n'ayant pas de point de comparaison, je ne suis pas déboussolé par le rendu de l'image analogique ou numérique. Par contre, à partir du moment où les ordinateurs ont intégré leur place dans la salle de montage, le monteur tout d'un coup s'est retrouvé de plus en plus seul et isolé. Il a perdu ses assistants, il n'a plus d'équipe, et la plupart du temps il est tout seul. Aujourd'hui, des productions vont se battre réellement pour que le monteur soit seul et qu'il n'ait nul besoin d'un assistant. En documentaire, ils ont gagné. Je crois que c'est au moment de ce «débousolement» technologique qu'il y a eu une guerre sous-jacente qui a été perdue en très peu de temps parce que ça s'est fait très vite. Avant, les montages, je crois, dureraient beaucoup plus longtemps qu'en virtuel. Si je me trompe, arrêtez-moi. J'ai l'impression que maintenant c'est: «T'as tant de temps etc.» Alors qu'avant il y avait largement au moins un mois supplémentaire, si je me trompe tant mieux...

QUELQU'UN Oui, oui, c'était plus!

JOHAN BOULANGER J'ai entendu des monteuses «traditionnel» dire que c'était plus long. C'est pourquoi je me permets de reprendre

cette idée-là : les monteurs étaient peut-être moins payés parce qu'ils travaillaient plus longtemps. Or maintenant que le travail peut se faire plus vite parce qu'il y a une lourdeur qui est moindre, que le monteur peut assumer ça seul, je me demande s'il n'y a pas eu un combat qui aurait dû se mener il y a quinze ans, qui ne l'a pas été et qui du coup maintenant...

Le monteur est à la merci des évolutions technologiques. Il est sans cesse obligé de courir après la technologie. Par exemple, il y a un logiciel qui vient de sortir il y a une semaine, Final Cut Pro pour le citer, qui est utilisé par énormément de monde mais sa nouvelle version est impossible à utiliser sans être formé. On ne peut pas revenir le lendemain et dire : « OK, je peux travailler avec. » C'est véritablement impossible. Le monteur ne peut pas en même temps se battre contre la machine et avoir le souci de garder sa place... Il doit tout le temps courir après la technologie. Il ne peut pas mener tous les combats de front en étant serein. De ce fait, il est souvent difficile pour lui de se battre sur les salaires par exemple. Si je travaille parce que j'ai réussi à me tenir à niveau technologiquement, je ne vais pas en plus la ramener au niveau de l'argent... Mais c'est une idée que j'expose ici... N'hésitez pas...

MATHILDE MUYARD Re-soulevons peut-être la question du « monter à tout prix ». On a parlé de ce qui pouvait produire des « affects joyeux », pour reprendre les termes de votre livre et de Spinoza, dans notre travail. Est-ce que l'on monte « à tout prix » pour avoir l'occasion, la possibilité de vivre ces moments-là ? Tout cela est compliqué. On monte peut-être « à tout prix » parce qu'on n'a pas le temps de se battre pour les sous, ou parce qu'on a besoin de manger aussi. On est maintenant dans un secteur, le cinéma et l'audiovisuel, qui est quand même très « tendu », comme on dit à la télé... Mais aussi il y a une idée qui m'est venue en réfléchissant sur le rapport du trio : producteur-réalisateur-monteur (ou technicien). Il y a quand même là un hiatus, un problème : si dans notre rapport au travail, dans notre travail, dans la fabrication de l'objet avec le réalisateur, on trouve du plaisir et toutes sortes de gratifications diverses qui vont du plaisir de travailler au plaisir

que l'œuvre existe, etc., ce n'est pas le réalisateur qui nous salarie. Donc la discussion du salaire, ce n'est pas avec lui qu'on l'a. C'est comme ça. C'est un truc très compliqué et paradoxal, parce que le désir du producteur n'est pas le même que celui du réalisateur. C'est ça le problème. Des fois, quand leurs désirs sont « bien alignés », c'est vraiment intéressant. Mais le désir du producteur, c'est quand même souvent soit de gagner des sous, soit de ne pas laisser crever sa boîte – parce qu'ils en sont là aussi. De faire rouler le truc, tourner le machin. Donc, on est dans une discussion salariale qui est très déséquilibrée puisque, nous, on est prêt à faire des espèces d'efforts salariaux, à travailler parce qu'on veut faire ce type de travail et le producteur le sait. Donc il en joue : « Ah oui mais si tu n'acceptes pas – 20 %, – 30 %, le film ne peut pas se faire. On n'y arrivera pas. On ne peut pas le faire etc. » Et on finit par accepter ces conditions de salaire et de travail parce que c'est aussi un chantage *affectif*. Par conséquent, d'une certaine façon, on paye pour travailler (on paye de sa personne), pour participer à l'œuvre et pour avoir un peu l'impression d'être co-auteur. Et de payer pour participer, ça *m'intéresse* – j'ai réfléchi à cela récemment – ça me donne un peu de pouvoir sur l'œuvre, évidemment puisque j'ai donné de ma personne, ça me *gratifie*. En fait on me met dans une situation où je paie pour travailler, pour participer, je *m'investis*, et finalement sans m'en rendre compte je me satisfais quelque part et tout le monde en joue.

FRÉDÉRIC LORDON Je reviens à Monsieur (à *Benoît Alavoine*) lorsque vous avez évoqué la configuration du travail gratuit : « On le fait pour rien. Le film nous plaît alors on prolonge de quelques semaines s'il le faut etc. » avec l'éventualité que le producteur touché par la grâce, sur lequel sera descendue une Pentecôte (*rires*)... finira par trouver quelques picaillons pour... C'est la question décisive. C'est le critère. C'est vraiment... ça fait schibboleth ce truc-là. Cette question si vous voulez, on peut la formuler de deux manières : *Est-ce que vous êtes prêts à travailler gratuitement, voire en payant ?* Ou bien, autre formulation de la question : *Imaginez vous tel Flaubert devenu rentier tout d'un coup : qu'est-ce que vous feriez de votre existence ? À quoi vous emploieriez vos*

jours? C'est-à-dire, si moi, je deviens rentier, je ne change rigoureusement rien à mon rythme de vie. Je veux dire, ça serait un événement rigoureusement neutre. Voyez, «phénoménologiquement» parlant, je me lèverai toujours à la même heure, je ferai toujours ce que je fais actuellement, etc.

Donc cette question du travail gratuit, elle est décisive. C'est là qu'on voit effectivement le tableau passionnel d'ensemble de la situation de montage, qui est extraordinairement riche et complexe. On y trouve tout un tas de choses. Alors oui, on y trouve ces choses auxquelles une dame (*Dominique Cabrera*) a fait référence. Elle disait : «Il y a la joie d'expérimenter des compositions de puissances et ça c'est très fort.» Je ne peux qu'en parler indirectement parce que je chante comme une casserole, mais je veux bien imaginer par exemple que le chant choral, pour le coup, ça c'est une situation de composition de puissances vocales. Ou alors, je ne sais pas, pour ceux qui ont plutôt le «boyau rugby», voyez, vous poussez ensemble dans la mêlée. Et il **se passe quelque chose aussi**. On le fait ensemble. Effectivement, il y a des synergies de puissances et des interactions de puissances telles que la puissance du tout est supérieure à la somme des puissances des parties, et que cette différence-là rejaillit sur chacun qui voit, pour ainsi dire, sa propre puissance individuelle augmenter d'être composée avec toutes les autres puissances individuelles. Et donc, tout cela procure de très grandes joies.

Et puis Monsieur (*à Jean-Patrick Lebel*), vous avez parlé évidemment du plaisir intrinsèque de l'activité. Voilà, ça c'est l'affect joyeux intrinsèque par excellence. C'est le plus intrinsèque de tous. Effectivement, ça fait qu'à la fin, on peut en arriver à des situations où, sous l'empire de ses déterminations passionnelles, on en vient quasiment à travailler gratuitement. Mais c'est un point que les désirs maîtres capitalistes connaissent très bien. D'ailleurs, c'est ça qu'ils s'emploient à susciter en permanence : «Ça va vous plaire tellement que...pfff! Vous allez presque me payer pour venir le faire...» (**r i e s**) Bon voilà !

C'est pour ça que moi je suis évidemment un peu en délicatesse avec mes camarades marxistes de stricte obéissance, parce que je ne crois pas à la théorie de la valeur chez Marx et par conséquent, je ne crois pas à la théorie de l'exploitation. Je revendique mes inspirations marxistes mais avec des désaccords sur tel point ou tel autre. En revanche, il me semble qu'on peut sauver le concept d'exploitation en le redéfinissant (en un terme plutôt spinozien d'ailleurs) : *Qu'est-ce qui est exploité fondamentalement ?* C'est la force vitale des passions et des désirs. Donc, celle de l'exploitation passionnelle. Alors effectivement, les désirs maîtres se livrent à de la capture de désir, à de la capture de puissances d'agir. Alors ça donne lieu – en droit vous connaissez, il y a des abus de position dominante – eh bien là, c'est des abus de « position désirante ». C'est un peu ça. Donc oui : « Ceux-là on sait qu'ils désirent. On sait que ça leur plaît. Eh bien, on va pouvoir en profiter. »

Alors, je reviens également juste d'un mot pour dire, Madame (à *Agnès Bert*), vous avez insisté mais à raison... (Encore une fois je ne pouvais pas passer en revue dans leurs détails toutes les configurations du rapport monteur-réalisateur, à chacune de ces configurations correspond en aval un partage de valeurs et aussi en amont un partage de contribution.) Pour avoir vu des réalisateurs travailler – je pense à Jean-Robert Viallet sur *La Mise à mort du travail*⁸ ; je pense à Gilles Balbastre à l'époque où il avait fait son documentaire sur Moulinex⁹ – qui est un documentaire auquel j'ai participé mais pas du tout sur le mode : « J'ai ma bobine à l'image », voyez, j'ai pas une seconde d'interview. Et pourtant, j'y ai participé, et je l'ai vu travailler. Alors oui, je le mesure le travail invisible du réalisateur, ce qu'il a fait dans son coin à passer un temps infini à lire, à collecter de l'information, etc. Moi je ne connaissais ni d'Ève ni d'Adam le cas Moulinex – Gilles m'avait sorti une espèce d'historique ultra détaillé qui avait été un travail de Romain ! Donc, je ne méconnais pas ça du tout.

Pour revenir à l'intervention de Yannick (*Kergoat*), je voudrais dire, pour corriger mon propre propos, qu'il ne faut pas s'en tenir à des conceptions trop rigide-ment tranchées de l'antinomie entre

⁸ *Op. cit.*

⁹ *Moulinex, la mécanique du pire, documentaire, 2003*

reconnaissance monétaire et reconnaissance symbolique. C'est plus articulé que ça. D'ailleurs, on sait très bien que la reconnaissance symbolique prend aussi des expressions monétaires. C'est Bourdieu qui insistait sur le fait que l'on mesure la valeur qu'une société accorde à une certaine activité à la rémunération dont elle la gratifie, exprimable en unité monétaire. Alors à cette aune-là, je peux en parler aussi : la reconnaissance *lato sensu* et toute métrique confondue, si je puis dire, de l'activité de chercheur dans la société, ou de l'universitaire, je peux vous dire qu'elle est alors comme le taux de profit chez Marx, c'est tendanciellement décroissant ! (rires) Sauf que, dans la réalité, le taux de profit n'a pas tendanciellement décré mais la valeur symbolique accordée au travail universitaire, considérablement.

Évidemment, il aurait fallu enrichir cette analyse de la reconnaissance proprement symbolique en faisant la part de ce que j'appellerai la reconnaissance interne et la reconnaissance externe. Alors, vous êtes dans un de ces microcosmes que Bourdieu appelle un champ. Il est très concevable en principe que l'activité du monteur tire une grande partie de sa satisfaction symbolique et, pourquoi ne pas le dire, narcissique, d'une simple reconnaissance interne – c'est-à-dire, vous êtes reconnus dans le milieu. Votre nom n'est pas à l'affiche mais... on pourrait imaginer d'une certaine manière que vous vous en foutez. Par exemple, l'universitaire travaille pour la reconnaissance de ses pairs et je peux vous dire que les pairs dont on escompte la reconnaissance ça peut se compter parfois sur les doigts des deux mains, et tout juste. « Ah mais si j'ai l'approbation de ces sept ou huit personnes à l'âge de... c'est bon ! J'ai mon compte, j'ai mon comptant, ça me va. Je n'ai besoin de rien d'autre. » Alors oui après, des fois, il y en a qui sortent de l'École normale et ils deviennent BHL... Bon... Ben... Attendez, il y a des ratés dans tous les univers sociaux ! (rires)

Donc voilà, effectivement, vous n'avez pas votre nom à l'affiche mais quand même, ça ne veut pas dire que vous n'avez rien du tout. Ceci étant... Je ne suis pas en train de construire une économie, enfin un truc de vases communicants qui vous convaincrat

de vous contenter de ceci, qui vous dispenserait de revendiquer ou d'ambitionner cela. Ce n'est pas du tout ça mon propos. Je pense que si cette économie de la reconnaissance dans laquelle vous percevez surtout de la reconnaissance interne soutient des économies psychiques individuelles soutenables, c'est très bien. Ça n'empêche pas que la question de la reconnaissance externe soit posée y compris sous la forme monétaire.

YANNICK KERGOAT Pour aller un peu plus loin sur la réflexion que j'avais amenée sur le collectif... Ce qu'on vit en tant que monteur, notre désir de travailler, nos relations à l'intérieur de notre métier avec les réalisateurs/réalisatrices, sont les mêmes que pour les autres techniciens. Dans cette négociation que chacun vit quasi individuellement ou au nom de sa petite équipe, face à un producteur – c'est valable chez les directeurs photo, les ingénieurs du son, chez les mixeurs, etc. – il ne faut pas nier que le salaire, c'est notre reconnaissance. Pour moi, c'est vraiment ça ! Je ne demande pas de droits d'auteur, je ne demande pas qu'on parle de moi dans la presse mais par contre, je ne peux pas faire ce métier si je ne me sens pas respecté. À un moment donné, pour moi, c'est avoir un salaire décent, convenable et qui soit juste dans l'économie générale de mon métier (que je connais un tout petit peu...). Je connais des copains mixeurs... Pourquoi un mixeur est payé deux, voire trois fois plus que moi ? Pourquoi ? Et là, j'admets assez mal l'idée qu'on est payé moins parce qu'on travaille plus. Ben non ! Pour moi une heure, c'est une heure, une journée, c'est une journée... une semaine, c'est une semaine de ma vie ! Je ne vois pas pourquoi celle d'un mixeur vaudrait plus que ma semaine.

Je ne veux pas être celui qui ramène la question du salaire comme ça par derrière comme étant le truc vulgaire. Au contraire, le fait même de reconnaître que dans la négociation qu'on est amené à avoir pour notre rémunération avec les producteurs (et donc d'une certaine manière avec les représentants des banquiers de l'économie du cinéma – tout ça c'est très lié...), que dans cette négociation donc, rentre la complexité de notre rapport à notre désir, à notre métier, cela impose justement de se donner des

normes, d'avoir des actions collectives qui vont protéger les plus faibles parce que c'est aussi ça la question : *Qui va pouvoir négocier le mieux ses salaires ?* Le monteur ou la monteuse la plus renommée, celle qui travaille le plus et qui va gagner le plus d'argent. *Qui a le plus besoin d'avoir un salaire décent ?* Celui qui travaille le moins, le moins souvent, celui qui ne travaille que trois à quatre mois dans l'année.

Frédéric, tu parles des nouveaux rapports qui se nouent dans un nouveau système capitaliste réformé, il agit aussi dans le cinéma. Par exemple, des producteurs qui viennent demander -20, -30% du minimum syndical alors qu'il y a des vedettes, des acteurs qui mangent une part de plus en plus considérable du budget du film. Dans ce nouveau capitalisme du cinéma, les plus riches deviennent les plus riches et les plus pauvres s'appauvrissent. Et ce n'est pas faire preuve de vulgarité de revendiquer ce qu'on vit : c'est-à-dire cette difficulté, notre désir de faire des films, la volonté de vouloir donner à un film. Je ne pense pas qu'on est monteur ou monteuse par hasard, si on n'a pas envie de donner. Et on donne dans notre métier énormément de nous-mêmes, de notre intelligence, de notre temps, de notre désir, de notre affection, etc. On veut pouvoir donner à un film une part de notre salaire, peut-être, mais pour que cela soit encore possible, il faut que le salaire soit quand même à un minimum, sinon il n'y a plus rien à donner.

Enfin, je pense aussi que c'est ça la question qu'on doit se poser : *Comment collectivement on protège les plus faibles d'entre nous ?* Ceux qui ne sont pas à même de mieux négocier un salaire comme je peux le faire personnellement. *Comment on se fait respecter dans une économie plus générale et qui nous permette d'avoir cette attitude généreuse qu'on veut garder ?* On veut garder ce rapport qui est le nôtre du désir, de la souplesse.

Et dernier point. C'est vrai que ça nous oblige à réfléchir à ce qu'est devenue l'économie des films aujourd'hui, c'est-à-dire une économie à deux vitesses. Avec d'un côté des films qui sont richement

dotés, avec beaucoup d'argent et puis de l'autre, toute une économie qui bascule vers quelque chose de très fragile, de très léger, où les salaires effectivement – même ceux moins conséquents d'un monteur et d'un assistant – sont devenus une charge importante pour un certain nombre de films. Donc, nous sommes obligés de réfléchir à cette question-là. On ne peut pas faire comme si elle n'existait pas. On ne peut pas demander de but en blanc : « On veut deux fois le syndical. Maintenant c'est la règle. » Mais on peut se poser la question de faire comme les mixeurs ont fait à une certaine époque. S'ils touchent ce qu'ils gagnent aujourd'hui, c'est que collectivement ils ont mené un certain nombre de luttes et ils ont obtenu les salaires actuels. J'appelle de mes vœux une réaction collective des monteurs et des monteuses pour revoir et repenser ces questions.

ANITA PEREZ Justement en ce moment il y a cette négociation. Nous sommes en pleine re-discussion de la convention du cinéma et il y a un vrai danger : la future convention collective peut prévoir des conditions qui condamneraient tous les films modestes que le ministère de la Culture appelle les « films fragiles ». Nous, nous parlons de films sous-financés. C'est plus clair. On essaye justement de proposer au ministère de la Culture, de mutualiser le financement des films, pour faire en sorte que tous les films puissent exister. Alors évidemment, c'est un combat d'envergure. Je n'ai pas du tout dit qu'il était gagné mais c'est une direction que nous prenons. J'espère qu'elle aura des suites. Mais je crois que dans tout ce qu'on aborde là, c'est toujours le producteur qu'on oublie, parce que je pense que vous avez totalement raison quand vous dites qu'on a du plaisir à travailler, qu'on a envie de travailler sur un film en particulier et tout cela les producteurs le savent très bien et en profitent. Et les réalisateurs ne gagnent pas plus de ronds que nous. Ça, on le sait. Donc nous ne sommes pas ennemis...

J'ai la même position que Mathilde. Je ne veux pas de droits d'auteur. Je ne travaille que parce qu'il y a des auteurs. Sans eux, je ne monterais pas de films. Je veux que chacun ait sa part. Je veux un

salaire. Je pense que le salaire est ce que nous devons regagner comme part réelle de notre travail. On m'a déjà proposé des droits d'auteur, je n'en ai jamais voulu parce que je pense que ce sont deux domaines différents. Même si je prends beaucoup de plaisir à monter des films documentaires qui n'ont, en général, pas de scénario préétabli, que j'ai cette part active dans l'écriture et que j'aime ça. J'aimerais aller beaucoup plus loin. Pourquoi vous, réalisateurs, prenez-vous un producteur si vous avez envie de faire un film et qu'il n'y a pas d'argent ?

PATRICE BAZERQUE ^{monteur} Je voulais parler d'une économie qui n'est pas tout à fait celle du cinéma, ni celle du documentaire. Je suis ce qu'on appelle en ce moment un « monteur flux ». C'est-à-dire qu'il faut mettre des choses dans les tuyaux.

J'en reviens à « monter à tout prix » ou « assistant à tout prix ». Au début, quand je suis arrivé à l'association, dans les premiers manifestes, on défendait les assistants qui travaillaient la nuit. Qu'est-ce qui justifie que quelqu'un travaille la nuit ? Alors un pompier, on comprend. Un policier, on peut comprendre. Une infirmière, on peut comprendre mais un assistant monteur ?... Voilà, l'économie a changé aujourd'hui...

Quand un jeune sort d'une école avec son CAP de boulanger, son premier boulot n'est peut-être pas bien payé mais il existe un minimum qui est le Smic. Donc je reviens à l'histoire du salaire. Dans notre secteur, je suis d'accord pour que l'on se regroupe pour ne pas accepter n'importe quel minimum. On a tous entendu dire aussi : « si ce n'est pas toi ce sera un autre ». Alors suivant la situation professionnelle dans laquelle on est, on accepte ou on n'accepte pas parce qu'il y a des moments où on est obligé d'accepter, ne serait-ce que pour manger, mais je ne suis pas là pour « monter à tout prix ». Quand je demande des droits d'auteur parce que je travaille avec des journalistes, je ne le fais même pas pour être auteur, je m'en tape la quiche ! Je le fais pour compenser mon salaire. C'est purement matériel. Si j'avais pu discuter avec le producteur pour me faire payer plus cher, il m'aurait répondu non.

Donc ma deuxième carte à jouer est de négocier avec le réalisateur ou le journaliste une part des droits d'auteur pour compenser les heures que je fais qui ne sont pas payées.

GUY GIRARD ^{réalisateur} Pour moi l'enjeu est uniquement économique, entre droits d'auteur et part de réalisateur. Tous les réalisateurs auraient très envie d'avoir l'intégralité de leur cachet en salaire. Et les producteurs nous obligent, dans le meilleur des cas à avoir 40% en salaire et 60% en droits d'auteur parce qu'ils ne paient pas de charges. Point barre. Il y a dix ans ou quinze ans quand c'était le service public qui nous employait, il n'était pas question de tout ça. Bon. Juste pour revenir sur la Scam, il y a une petite ambiguïté : au début d'un film on signe un contrat avec un producteur à qui justement vous cédez vos droits et c'est ce contrat là qui se retrouve à la Scam. Ce contrat c'est un contrat de cession de droits, qu'on signe dans les jours qui précèdent la fabrication d'un film, mais qui n'a rien à voir avec le partage des droits. Le partage des droits se fait quand le film a été diffusé, et à ce moment là, on peut si on le désire, dire par exemple, j'ai travaillé avec une monteuse qui a fait un boulot exceptionnel, et je souhaiterais qu'elle prenne 30 ou 40% de droits d'auteur ; à ce moment-là, il faut une dérogation, ou un nouveau contrat. Donc c'est jouable et possible.

PATRICIA MAZUY ^{réalisatrice} J'ai une question pour le monsieur chercheur. J'ai trouvé ça super intéressant, simplement je trouve qu'on n'a pas assez parlé des producteurs. Vous avez parlé du *conatus*. Actuellement je trouve que les producteurs ne savent même plus pourquoi ils font des films tellement on est dans une situation de capitalisme dé-règlementé. En tous cas ils ne sont plus dans le désir de faire un film, les producteurs, ils sont beaucoup dans le désir de survivre parce que c'est très dur pour eux aussi (ne pas couler leur boîte...). Et je voulais dire qu'il y a deux moments très fragiles, où tout le monde prend le pouvoir sur tout le monde dans la fabrication d'un film, et c'est très récent, ça n'existait pas il y a dix ans, c'est beaucoup induit par les trucs virtuels, c'est le montage et le casting. Là, tous les financiers sont dans le désir

de l'appropriation du travail du monteur (ou du casting). Comme ce sont deux moments très importants dans la création d'un film, je voulais savoir ce que vous en pensiez par rapport à une réflexion Spinoza, Marx, machin... (rires)

FRÉDÉRIC LORDON Là je me trouve propulsé en beauté ! Je n'en pense rigoureusement rien car voyez, là on atteint mes points d'incompétence abyssaux... Donc je vous écoute, vous êtes bien mieux placés que moi pour le dire. Je vous écoute, et j'aime beaucoup ce débat parce que finalement je n'y suis pas trop trop intervenu ! (rires) J'aime bien les débats qui se font tout seuls sans moi ! J'ai appris beaucoup de choses, y compris ce que vous me dites. Je suis bien incapable de réagir à chaud, car j'ai l'esprit d'escalier donc... il va falloir que je macère tout ce que j'ai entendu pour commencer à me faire des idées claires et distinctes. Non c'est moi qui vous remercie de tout ce que vous m'avez appris ce soir ! (rires)

ANITA PEREZ Il y a une question que j'avais posée tout à l'heure : je voudrais savoir pourquoi les réalisateurs font appel à un producteur, quand le producteur en question n'arrive pas à trouver un financement possible pour leur film. Pourquoi ils ne font pas autrement ? « Autrement » pour moi cela voudrait dire : si on me demande de faire un effort de salaire pour un film, je deviens co-productrice, avec le réalisateur, l'ingénieur du son, et tous ceux qui travaillent pour le film... Je deviens donc mon propre employeur avec les autres membres de l'équipe, et je travaille pour le film du réalisateur bien évidemment. Il ne s'agit pas pour moi de m'emparer du film, loin de là. Je pense que ces expériences-là on ne les a pas tentées, et qu'on devrait les tenter pour voir comment ça marche.

MANUEL POUET ^{repéreur} Anita, j'entends ça, mais dans la convention qui est en train d'être discutée actuellement, il est question de ça finalement : il est question d'en arriver là pour les fameux films fragiles, il est question d'en arriver à mettre une partie de notre salaire... (Anita proteste.) Non on est bien d'accord, c'est différent,

mais quand même l'idée c'est de dire : vous avez un tarif, disons 1000€, vous allez toucher 500, donc il reste une différence de 500. Et si par miracle le film fait des recettes (et plus que ça, des belles recettes !) les gens qui auront travaillé dessus réussiront à récupérer quelques clopinettes, mais jamais au-dessus du salaire de base, ce qui n'est pas du tout de la co-production. Ça pourrait être intéressant effectivement si on devient co-producteurs, une équipe de trente personnes décide de devenir co-producteurs, et à ce moment là si le film fait dix millions d'entrées, on touche le pactole et on part à la retraite direct.

ANITA PEREZ Moi je pose cette question pour répondre à Agnès qui est réalisatrice de documentaires, et je me disais que ce qu'on n'a jamais fait, c'est de se passer de producteur. Je suis désolée !, parfois je ne vois pas à quoi il sert. Je parle d'un documentaire fauché, je ne te parle pas d'une fiction avec un gros budget, des comédiens, etc. Je me demande pourquoi j'aurais un employeur, qui n'est pas mon employeur puisqu'il me paye si peu. Donc je dis qu'il y a des expériences qui pourraient être tentées, en se passant du producteur. Mais ce n'est qu'une proposition.

GUY GIRARD Je voulais donner une réponse au fait de se passer de production. Parce que quand on dit « films fragiles » on veut dire films sous-financés. Ces films, même s'ils se font avec très peu d'argent il faut quand même une structure juridique pour les faire. Ben si, si. Donc le producteur est souvent lui-même quelqu'un de très très fauché, et c'est un cercle vicieux...

Mais pour pouvoir produire des films il faut avoir une structure juridique, sinon t'auras pas le Cosip, t'auras pas...

ANITA PEREZ Excuse-moi, on peut avoir une structure juridique et être quinze personnes qui travaillent sur un film avec la transparence du budget – je parle toujours de l'exemple d'un petit film qui serait un documentaire où peu de gens interviennent. Je disais juste qu'on ne l'a jamais tenté et moi je m'étonne qu'on ne le tente pas. Je m'étonne que ce soir on parle très peu des

producteurs, puisque nos employeurs ne sont pas les réalisateurs bien évidemment. On n'a jamais tenté ce genre d'expérience. À quinze personnes on peut récolter du financement dans différents endroits, comme d'autres gens, c'est tout.

GUY GIRARD Ce que tu proposes ça veut dire que soit le réalisateur devient producteur, et à ce moment-là il se tape le boulot du producteur – parce que quoi que tu en dises le producteur il fait un certain travail, même s'il ne trouve pas le financement suffisant pour le film. Soit il y a la question de créer une économie sociale et solidaire dans le cinéma, ou de faire des coopératives, bon... D'abord il est faux de dire que ça n'existe pas, que ça n'a jamais existé (en ce moment Vincent Glenn fait des films en coopérative) mais ça ne change pas le fait que les gens sont sous-payés. Et en ce qui concerne la transparence du budget... c'est partir du principe que les producteurs sont malhonnêtes, ben oui ! Or je ne sais pas, il y en a qui sont honnêtes, on peut avoir le contrôle sur le fric. Bon, effectivement quand c'est un producteur qui se sert d'un certain nombre de petits films, disons sous-financés, pour faire vivre sa boîte, parce qu'il ne peut pas faire autrement, alors effectivement il ne s'occupe pas du film. Mais il n'empêche que pour pouvoir faire un film il faut quand même une structure juridique, ne serait-ce que pour toucher le petit financement de merde qu'il y a : le Cosip, la chaîne de la TNT, le câble, etc. Alors si c'est la coopérative, il faudra bien que quelqu'un le fasse ce boulot, il faudra quand même le rémunérer pour cela. Ou alors c'est le réalisateur qui se tape ce boulot-là. Moi j'en parle d'autant plus que la plupart des films que j'ai fait j'étais de facto producteur, et je ne me suis jamais bien occupé de ces films comme producteur. Ces films ont toujours été très mal diffusés parce qu'après je suis épuisé. Comme réalisateur, j'ai fait le film que j'ai eu envie de faire, point barre. Après, pour qu'il soit vu, ce qui est le plus important pour un film, je n'ai plus la force, plus l'envie de m'en occuper. Donc je pense que le producteur ce n'est pas la cinquième roue du carrosse.

AGNÈS BERT On oublie une chose, c'est que la relation

réalisateur-producteur, souvent c'est très long et il y a un désir partagé, un soutien, un compagnonnage. Et même en cas d'échec de financement disons « normal », ce compagnonnage perdure. Là il y a un couple quand même. Comme il y a le couple réalisateur/réalisatrice-monteur/monteuse, il y a souvent un couple réalisateur-producteur, (ou réalisatrice-productrice !). Et quand ces films sont fragiles, c'est qu'ils n'ont pas trouvé, au bout d'énormément de temps, un financement normal. Donc on repart aussi sur la relation affective, de désir commun, etc.

UNE MONTEUSE J'avais juste une petite question, parce qu'on parle beaucoup du désir, et je crois que c'est en effet la spécificité de nos métiers d'en venir parfois à travailler gratuitement, ce qui est un peu antinomique. Le concept de travail sous-tend quand même rémunération, normalement. C'est une question aux réalisateurs, aux producteurs : est ce que, parfois, certains films, il vaudrait mieux ne pas les faire ? Ou alors décider que tel film, OK, il ne rentre pas dans une norme, alors on va choisir de le faire, pour le plaisir de le faire. Mais à l'inverse il y a certains films je me demande pourquoi ils sont produits – je parle du point de vue des producteurs, celui des réalisateurs je le comprend parfaitement ! À quel moment on s'organise autrement pour faire un film, hors d'un circuit normal ?

BENOÎT ALAVOINE Pour refaire un clin d'œil au capitalisme puisqu'on est parti de là : quand on parle de nos salaires et du sous-financement chronique, et presque entériné, des œuvres audiovisuelles et cinématographiques, nous sommes amenés à devenir d'une certaine manière des actionnaires sans dividendes, en mettant notre salaire en participation (dont on ne revoit jamais la couleur, on a entendu les rires tout à l'heure quand j'ai évoqué l'argent qui peut revenir aux salariés). Évidemment la question du « collectif » se pose, et celle de la forme de l'organisation collective. Alors j'espère que notre association, et les autres associations professionnelles et les syndicats, répondront à ces questions qu'on se pose ce soir, entre autres choses. Voilà.

MATHILDE MUYARD On va bientôt conclure. Juste, pour finir, je peux citer une phrase de votre bouquin? (*rires*)

FRÉDÉRIC LORDON Il est dans le domaine public!

MATHILDE MUYARD C'est une forme de conclusion. Vous parlez de la « récommune ». Dans un premier temps, il y a quelqu'un qui a un projet et qui a une force d'attraction suffisante pour que des tiers aient le désir de le rejoindre. C'est une situation qui n'empêche pas une *égalité de participation à un destin collaboratif commun*. Je vous cite : « *puisque c'est une part de leur vie qu'ils mettent en commun, ses membres [du projet, de l'entreprise] ne sortent du rapport d'enrôlement qu'en partageant, au delà de l'objet, l'entière maîtrise des conditions de la poursuite collective de l'objet*. Être pleinement associés à ce qui les concerne. » Voilà. (*rires*)

FRÉDÉRIC LORDON Je suis assez d'accord! Ça me plaît bien! (*rires et applaudissements*)

ANITA PEREZ On va remercier chaleureusement – à tous les sens du terme! – Frédéric d'être venu ce soir. Je pense que nous, nous avons encore beaucoup de débats à mener et la conclusion qui a été apportée par cette phrase demande à être réfléchie et remise en mots dans nos propositions futures, du côté des négociations en question.

Merci d'être venus. (*applaudissements*)

