

Rencontre avec Frédéric Martel, à propos de son ouvrage *Mainstream*

Retranscription:

1^{ère} partie: Thibault Lejeune

2^{ème} partie: Guillaume Fabre-Luce

Frédéric Sojcher : "Comme je vous l'avez indiqué, Frédéric Martel vient nous parler de son livre "Mainstream", sorti il y a quelques mois maintenant et qui est, je pense, un livre tout à fait important, et que je vous invite à lire. C'est une enquête, comme l'indique le titre, sur cette culture qui plait à tout le monde.

Si Frédéric Martel est d'accord, nous évoquerons les questions du livre; ces questions que je souhaite vous poser, les étudiants peuvent interagir quand ils le souhaitent; il suffit qu'ils se signalent; mais peut-être poser des questions davantage liées au cinéma, à l'industrie cinématographique, puisqu'on est tout de même ici dans un département d'études cinématographiques; et il y a de toute façon toute une série de chapitres qui parlent évidemment des activités industrielles, de l'économie du cinéma, de la domination culturelle qui passe, entre autre, par le cinéma et la télévision.

Pour commencer, j'aimerais revenir sur votre propre parcours. En lisant les nombreux articles très élogieux parus sur le livre, j'ai appris que vous aviez eu une activité importante, celle d'être conseiller de nombreux hommes politiques et aussi à l'ambassade des Etats-Unis, et savoir si ces activités vous furent utiles pour connaître les Etats-Unis, la culture de ce que vous appelez dans le livre "soft power". Pouvez-vous retracer avec nous votre propre parcours, et ce qui vous a amené à vouloir écrire ce livre?"

Frédéric Martel : "Bonsoir à tous. Je dirais d'abord que je me situe dans une famille de chercheurs dont la marque de fabrique est essentiellement l'enquête de terrain. J'ai du mal parfois à me retrouver dans un certain nombre d'ouvrages en France, le fameux essai "à la française", où depuis ces salons, et c'est parfois des gens que j'aime bien, des auteurs analysent les difficultés, la marche du monde, un peu difficile à comprendre, et donc ils se situent dans des propos un peu incantatoires,

idéologiques, même si je suis parfois d'accord avec eux. Je me situe très loin de ça puisque tout le travail que j'ai fait – c'est mon sixième livre, et je travaille en ce moment sur un septième – est essentiellement basé sur de l'enquête longue, de terrain. Ce livre-ci, c'est plus de 30 pays, c'est 1300-1400 interviews dans plus de 30 pays, ça prend plus de 5 années de travail, même si je fais aussi autre chose. Et donc pour répondre à la question le plus rapidement possible je dirais qu'avoir vécu comme attaché culturel en Roumanie à une certaine époque et en attaché culturel 4 ans à l'ambassade des Etats-Unis, c'est évident que les rencontres, la connaissance du territoire américain, qui est en particulier évidemment pour un livre qui parle de la culture de masse, et de l'entertainment, pour aller vite du cinéma américain, c'est absolument nécessaire d'avoir eu ce type d'expérience. Mais ce n'est pas simplement le travail qu'il a produit, car j'ai été aux USA pour le gouvernement français, mais j'ai été dans 29 autres pays tout seul, sans avoir besoin d'y être en poste, et c'est pourquoi j'ai pu aussi parler des autres cinémas, de comment les indiens fonctionnent avec Bollywood, comment les séries télévisées fonctionnent dans le monde arabes, en Corée, au Japon, ou en Amérique Latine, et comment le cinéma chinois se construit sans que les américains réussissent à pénétrer ce marché, etc.

Cela étant, il est évident qu'ayant vécu 4 ans aux Etats-Unis, j'ai une connaissance du territoire un petit peu plus détaillée que la Chine, où même si j'y ai enquêté pendant 3 semaines, où j'étais dans plusieurs villes, en voyant des gens, préparant des voyages, lisant régulièrement la presse, c'est une connaissance du terrain plus imparfaite par rapport aux Etats-Unis, où là c'est une connaissance plus approfondie (j'avais fait 2 livres sur les Etats-Unis). Il faut dire que c'est un territoire compliqué que les Etats-Unis – on y reviendra peut-être tout à l'heure dans la discussion – mais disons qu'en gros la réponse était axée sur l'aspect de la formation de ce travail, des différentes expériences. J'avais fait déjà ma thèse sur les Etats-Unis, fait mes recherches à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales à Paris, j'enseigne ces matières à Sciences Po et HEC, et d'une certaine manière, je baigne là-dedans, je fait un site sur ces questions, j'anime une émission hebdomadaire à Radio France sur les axes culturels des médias et l'industrie du cinéma, et j'ai aussi deux sites web que j'ai créé. Grosso modo, il est évident que les activités professionnelles, de recherche et d'écriture sont très imbriquées et très associées. C'est moins vrai de l'aspect plus politique, où il n'y a pas forcément de lien direct avec ma recherche, bien que je me

sois occupé de politique culturelle, où j'ai travaillé sur un certain nombre d'administrations où des postes plus politiques.

FS: "Puisque l'on parle de votre passé d'attaché culturel, j'aimerais parler du lien entre la France et sa politique culturelle. Votre bilan est assez sévère sur la posture actuelle de la France. Vous parlez de la place de la France quant à sa politique culturelle dans ces enjeux du divertissement, de l'industrie culturelle. Puisque vous avez été à des postes importants, vous avez pu voir quelle était la marge de manœuvre d'un attaché culturel français aux Etats-Unis. Y aurait-il une chance particulière pour un pays comme la France à jouer pour l'Europe? Y a-t-il un tournant? Car en lisant votre livre, le bilan que l'on pourrait faire est que les décisions politique qui devraient être prises en matière culturelle ne sont pas au rendez-vous, en particulier en France..."

FM: "Il y a plusieurs manières de répondre à cette questions – vos impressions, sentiments m'intéresseront d'ailleurs à ce sujet. A l'échelle du monde, il est clair que lorsque l'on travaille sur cette question, il y a deux facteurs très importants, qui fondamentalement changent la donne. Le premier est la Mondialisation, avec les pays émergents. Dans une évolution du monde, du fait de cette Mondialisation, ce que l'on avait peut-être sous-estimé, c'est que ces pays émergeraient avec leurs cultures et leurs médias. C'est un point je dirais très majeur dans cette évolution du monde. Le second facteur, c'est évidemment le basculement numérique; la transformation, pour aller vite, des produits culturels qui étaient encore il y a une dizaine d'années la norme. C'est-à-dire qu'au fond, que ce soit un disque, un livre ou un film, ils étaient transportés par des frontières, étaient portés par bateaux, camions, trains, voitures ou avions et transitaient physiquement d'un endroit à l'autre. Aujourd'hui, les statistiques de l'OMC, de la Banque Mondiale, du FMI ou de l'OCDE ne voient plus rien passer, puisque qu'elles sont fondées sur la déclaration des douanes; et les douaniers ne voient plus rien passer. Donc d'une certaine manière c'est une culture qui se transforme fortement d'une culture de produits culturels à une culture de services, de flux, de formats aussi, et de ce point de vue on voit bien la transformation que ça opère. En parlant de la France et de son cinéma, je pense que vous lisez sans doute les Cahiers du cinéma, vous avez été sans doute "imbibés", baignés dans cette culture cinématographique, dans les livres de Serge Daney,

l'histoire de la Nouvelle-Vague, et tout un tas d'autres choses après cela. Je dirais que ce monde là –je suis un grand défenseur de Serge Daney, et d'autres – il est pour une large part terminé. La France ne joue plus un rôle majeur dans l'Histoire du cinéma, quoi qu'en pensent les critiques; et pour aller vite, notre cinéma n'existe plus pratiquement nulle part dans le monde, quoi qu'en disent ceux qui sont payés pour dire que d'une certaine manière il existe. Il est évident que lorsque vous écoutez UniFrance, CultureFrance, ou le ministre de la culture, elle vous dira que notre cinéma est très puissant. Aujourd'hui il n'y a plus que deux cinématographies dans le monde: généralement la cinématographie nationale, qui partout dans le monde existe – évidemment plus en France qu'au Brésil, même si au Brésil il y a une dizaine, quinzaine de pourcents de films qui sont brésiliens et nationaux. A Prague, 50% des films sont tchèques. Dans beaucoup de pays du monde, il y a une cinématographie nationale, qui va entre 5 et 50%, c'est le cas du cinéma français qui va de 45 à 55% du box-office national selon les années. Donc chaque pays a une culture cinématographique plus ou moins forte, ce qui veut dire que ce cinéma français existe en France, et c'est tant mieux, mais ce n'est pas dans ce registre-là qu'il faut le voir à l'étranger. Et face à lui, il y a un autre cinéma, qui est essentiellement le cinéma américain. Massivement, au niveau des chiffres dans le monde, c'est le seul cinéma qui existe. Le cinéma français est dans les 2% du cinéma qui reste dans le monde, mais pour aller vite il n'existe pas de lien significatif – il n'y a que les français qui pensent qu'il existe une manière spécifique de faire du cinéma, qu'il y a une voix particulière pour parler du cinéma - ce n'est d'ailleurs pour moi en aucun cas une critique du système français, mais je pense qu'on a juste un rétablissement, une chose assez normale qui est qu'avec une mondialisation, des pays émergents, avec d'autres facteurs on a au fond des cinématographies locales qui existent, et la difficulté d'une France qui est un petit pays à l'Histoire ancienne pas forcément partagée aujourd'hui dans le monde, une langue très peu parlée qui fait que pas grand monde s'intéresse à cela. Pour la plupart des pays du monde qui voient des films français, qu'on le reconnaisse ou pas, c'est à peu près comme un français qui verrait un film roumain. Je pense que très franchement – sans antipathie pour les roumains, que j'apprécie beaucoup – à part moi et les roumains, la plupart des gens ne s'intéressent pas au cinéma roumain. C'est vrai pour la plupart des cinématographies. Je ne dis pas ça avec plaisir, c'est juste une réalité chiffrée. Vous allez alors m'opposer la Cinémathèque, le cinéma d'Art et Essais, bien sûr, mais qui

existe aussi aux Etats-Unis, et dans d'autres pays, où il y a une élite cinématographique très cultivée, qui va s'intéresser à juste titre au dernier film thaïlandais, taïwanais, sud-coréen, parfois même nord-coréen – ça peut arriver – et ils auront le même discours là-dessus, ce qui sera très bien. Mais quantitativement – si on parle du quantitatif; il n'y a pas que ça, on peut s'intéresser au qualitatif – mais disons que quantitativement la France n'est plus beaucoup présente. Il faut quand même savoir que les Etats-Unis représentent 50% de la culture diffusée dans le monde à eux seuls, et l'Europe arrive extrêmement loin derrière, à 27%; et encore, on perd pour aller vite au niveau européen 10% de notre part de marché par an, alors que les Etats-Unis gagnent au contraire au même moment ces 10%. Au niveau des chiffres, c'est donc assez problématique. On peut évidemment discuter de tel ou tel artiste, de l'influence de Jean-Luc Godard, même s'il n'est pas tout jeune, etc. Tout cela représente les facteurs assez globaux, et qui ne m'inquiètent personnellement pas plus que cela. Je suis un grand défenseur de la culture française, je pense qu'il est très important que la culture française soit puissante, en France; maintenant il y a des rééquilibres internationaux, une montée en puissance des chinois, des indiens, des sud-africains, et sur le cinéma des thaïlandais, des taïwanais, sud-coréens et d'autres, et ce n'est pas forcément en soit une mauvaise chose.

Ensuite, il y a un débat plus politique, qui évoque ce contexte global - dont je pense très franchement indépendant de la politique franco-française, parce que quoi que l'on fasse nous ne changerons pas grand-chose à cela; ça ne peut que décliner, avec des peuples qui émergent alors que le notre vieillit – et des facteurs politiques qui font que l'on a une politique nationale et culturelle qui est à bout de souffle, qui n'a pas su se renouveler depuis 15 ans. Et parallèlement à cela, nous avons une politique culturelle diplomatique étrangère qui elle est calamiteuse, qui est quasiment devenu exsangue, complètement sans objectif, et en dépit de la très bonne volonté, de la passion de très bons attachés culturels et d'autres – ayant fait ce travail pendant plusieurs années, je connais assez bien ce système – c'est une machine qui ne marche plus, qui ne sert plus à grand-chose; en tout cas quantitativement il y a plein de petites choses qui sont faites, les gens sont plein de volonté, il y a beaucoup d'imagination, mais vous pouvez imaginer assez simplement que toute l'action que l'on peut faire pour le cinéma français en Chine ne touche pas grand monde; l'influence est minime si l'on va dans les campagnes chinoises, même dans les villes

ou les milieux culturels de ce grand pays qui ne parle pas français évidemment; et il sera très difficile de réussir à les convaincre du bien fondé du dernier film d'Arnaud Desplechin - pour prendre un exemple au hasard."

FS: "Néanmoins, pour vous citer, dans le livre vous écrivez "la guerre culturelle mondiale est bien déclarée". Ici votre approche est donc une approche géopolitique de la culture et des médias à travers le monde. Et lorsque l'on parle de guerre et d'approche géopolitique, quels seraient les moyens dans un monde idéal que devraient développer la France et plus largement l'Europe pour non pas forcément gagner la guerre, mais être plus offensive, dans une démarche d'ouverture, en cohésion avec l'évolution actuelle de l'industrie culturelle et du divertissement; y aurait-il des actions précises à poser pour être plus en phase avec cette guerre culturelle, telle que vous la décrivez?"

FM: "Je ne veux pas donner l'impression que je me positionne dans une perspective de déclin. Au contraire, je pense simplement qu'il faut être serein, et au fond sortir d'une incantation qui est de décrire une France qui n'existe plus - qui n'existe plus d'ailleurs depuis longtemps, pas depuis simplement 5 ou 10 ans. Et je pense que ce n'est pas une chose qui va s'améliorer, mais ce n'est pas forcément une mauvaise chose "en soi"; l'objectif n'étant pas que tout le monde s'intéresse aux films français; après tout, le monde entier est composé de gens qui ont des idées, et c'est bien aussi que d'autres pays puissent exister. Cela étant, en résumant grossièrement, je pense que nous souffrons plusieurs facteurs. Tout d'abord, et c'est sûrement un débat entre étudiants, je pense que le système français est un système dorénavant obsolète, pour une première raison qui est qu'il a construit une distinction très forte, presque idéologique, et je dirais même probablement de classe, pour citer Bourdieu, entre l'Art et le divertissement. Ce qui fait que le métier de critique, d'enseignant, de professeur de la FEMIS a été beaucoup de dire que d'un côté il y avait l'Art, ce à quoi on devait tendre, et de l'autre le divertissement, ce qui était évidemment la chose à éviter parce que américain, et que quand c'était français c'était encore pire – c'est-à-dire Luc Besson, pour aller vite. Je ne souhaite pas faire naître de polémique, moi-même je viens de l'Art, et je pourrais parler de longues heures de Daney ou de cinéastes qui m'ont marqué; je viens plutôt de cette culture là que de la génération Batman ou même Matrix ou d'autres films, que j'ai par ailleurs parfois du mal à

capter. Malgré tout, je pense que cette distinction n'opère plus aujourd'hui dans le monde dans lequel on vit; elle ne fonctionne plus parce que ce n'est pas vrai de dire que l'art est forcément ennuyeux, un chemin de croix, une punition, et que le divertissement ne serait pas de l'art. Aujourd'hui, y compris aux Cahiers du Cinéma, on pense – et ne le dit pas forcément toujours – que effectivement Batman est créatif, qu'Avatar ou Toy Story sont créatifs, et qu'en réalité dans 30 ans, il est probable – mais pas sûr – que l'on passe plus de temps à étudier Star Wars, Avatar ou les séries télévisées américaines qu'on ne le fera des films d'Arnaud Desplechin. Cela est une évolution semble t-il, et on n'est pas encore sorti du constat que j'ai fait juste avant en France, et même plus globalement en Europe. Cette distinction est énormément atténuée aux Etats-Unis, et au fond elle n'existe pas dans beaucoup d'autres endroits à travers le monde. La deuxième chose que je voudrais aborder ici, c'est que les frontières sont beaucoup plus perméables – en réalité, tout cela se nourrit, se mélange – et les pratiques culturelles des français, et de beaucoup d'autres pays sont elles-mêmes poreuses. C'est-à-dire que quelqu'un comme moi peut s'intéresser au film tiré du roman "L'immeuble Yacoubian" d'Alaa al-Aswani, ou des films d'Ang Lee, même des séries télé basées sur les bouquins de Tony Kushner - des choses très spécifiques, très intellectuelles au fond, de qualité entre guillemets – et en même temps vouloir voir Avatar. Ce n'est pas rédhibitoire; aucune contradiction n'existe dans cet amour là.

FS: "Dans un récent interview, vous affirmez aimer à la fois Patrice Chéreau et le film Avatar. Comment les deux peuvent-ils co-exister, d'un point de vue mercantile? N'y a-t-il pas cette distinction entre divertissement et approche artistique, éventuellement financée par les pouvoirs publics? Car si l'on reste exclusivement dans la logique du marché, le risque n'est-il pas que les deux ne puissent plus co-exister?"

FM: "Je n'ai jamais dit qu'il ne fallait pas défendre ou ne pas financer des films d'art; ce n'est pas le débat. Ce que je dis, c'est que l'on ne peut pas créer cette opposition de manière cruciale. Par ailleurs, le cinéma d'auteur n'est pas obligatoirement le cinéma subventionné; nous le voyons bien aux Etats-Unis. Et Patrice Chéreau, auteur dont j'étais un grand défenseur, surtout pour son théâtre, mais aussi ses premiers films, tel que "Ceux qui m'aiment prendront le train" ou "L'homme blessé",

ne résonne plus avec la même force chez moi, avec ses derniers films, que je trouve d'un ennui mortel, car pour aller vite – et vous provoquer – je pense qu'à un certain moment un producteur est nécessaire afin de dire "stop", pour dire au réalisateur qu'il faut maintenant arrêter les conneries et faire un film qui parle aux gens. Le final cut est la pire chose que l'on ait inventé pour tuer la culture française; le jour où l'on laisse une totale liberté à l'artiste, je ne dis pas que cela donne des produits intéressants – ne parlons d'ailleurs pas de produits – des œuvres intéressantes, mais il n'empêche que dans la majorité des cas, le cinéma français, pour aller vite, meurt de la liberté de création.

Question de Guillaume Fabre-Luce (étudiant de M2 pro cinéma): "Vous citez – je reviens un peu en arrière – certains films très commerciaux, comme Batman: The Dark Knight, de Nolan, qui a eut d'excellentes critiques, Toy Story qui a été je crois dans le top 3 des Cahiers du Cinéma; des films qui n'ont jamais été remise en question au niveau de leur qualité ni par la critique française, ni par le public français..."

Frédéric Martel: "...vous savez très bien que pour moi il n'y a pas que les Cahiers – si je les prends en exemple c'est que ça parle à tout le monde ici – et vous savez que ces critiques concernant les films dont vous parlez n'auraient pas existées il y a 10 ans de cela; cela prouve qu'il y a eu une évolution assez significative ces dernières années dans notre pays. Il existe je pense une vraie ambiguïté en France qui consiste à vouloir être plus malin que le malin, qui me rappelle le Godard des Cahiers du Cinéma de l'époque, c'est-à-dire aller chercher à Hollywood, dans le cœur du système le plus commercial la créativité – et pas seulement Hitchcock. Mais le point principal pour moi c'est que cela reste au fond le discours d'une élite ayant un rapport compliqué à tout cela, qui a évolué parce que les pratiques ont de toute façon évoluées. Cette bataille – si on peut appeler ça une bataille – n'a été ni gagnée ni perdue, car lorsque aujourd'hui on regarde les textes chaque jour dans Télérama, les pages cinéma de Libération ou du Monde, on y remarque une espèce de condescendance, de catéchisme culturel et la volonté d'un contrôle culturel se basant toujours sur ce qui est bien d'un côté, et ce qui est mal de l'autre. Je ne dis pas que le métier du critique n'est pas de dire ce qui est bien et ce qui est mal, je dis simplement qu'à un moment le contrôle culturel pose problème."

Intervention de Grégory Rateau (étudiant de M2 pro cinéma): "Nous avons récemment eu la chance de rencontrer Eric Gautier, chef opérateur français de renommée mondiale, travaillant notamment avec Chereau, Resnais ou Sean Penn qui nous expliquait que les techniciens français étaient recherchés aux Etats-Unis, grâce aux films français que les américains pouvaient voir, notamment par la plaque tournante de Cannes, qui permet de montrer des films d'auteurs au monde. Ces techniciens français sont recherchés pour leur méthode de travail, totalement différente des méthodes hollywoodiennes. Ils sont capables de travailler efficacement, sans beaucoup de moyens. Et pour revenir à la critique, je pense que les décideurs d'avant, les directeurs de revues comme les Cahiers ont laissé leur place aux jeunes, qui tentent d'allier à la fois l'aspect artistique et l'aspect populaire, provoquant une exigence beaucoup moins présente de leur part. Même dans les universités, dans les premières ou secondes années, on peut constater que les jeunes ne sont plus aussi cultivés qu'à l'époque, que ce soit en littérature..."

FM: "... mais heureusement un jour ils deviennent "grands" et s'intéressent à l'art, et voient ce qui est "bien"... Non, vous avez raison, on peut prendre beaucoup d'exemples pour voir comment les américains dialoguent avec les artistes français, en ce qui concerne par exemple les effets spéciaux, mais c'est vrai dans un tas de domaines. Mais même en ce qui concerne les effets spéciaux, les américains vont chercher des infographistes dans tous les pays du monde. Il n'y a que les français qui pensent que les créateurs d'effets spéciaux ne viennent que de France. Dans les grandes universités que sont UCLA, la Film School de USC, Harvard et d'autres, où j'ai vécu et été quasiment présent chaque jour pendant quatre années, je peux affirmer que l'on voit beaucoup plus de japonais, chinois, indiens et sud africains que d'européens. La deuxième difficulté que l'on a me semble t-il en France, c'est que l'on a un discours très incantatoire sur la diversité, dans les grandes enceintes comme l'UNESCO, l'OCDE à l'époque, et à l'OMC encore aujourd'hui, et nous appliquons ce discours assez peu sur notre propre territoire : pour aller vite, nous avons tendance à parler de diversité, alors que si on prend l'exemple de la FEMIS ou d'autres Ecoles, la diversité n'est pas très évidente – surtout lorsque le discours global du pays apparaît comme peu favorable aux cultures des autres pays, aux cultures issues de l'immigration..."

Intervention de Grégory Rateau (étudiant de M2 pro cinéma): "... je trouve justement qu'il y a beaucoup de discrimination positive au cinéma, et dans l'art en général, et que du coup on va chercher – pour ce qui est de la France, et notamment la production - les étrangers pour l'exotisme, pour l'exportation future du film. Michel Reilhac dans son livre l'explique assez bien, en disant que l'on avait, en France, des producteurs beaucoup moins sensibles à ce que l'on pouvait faire en province, au parisianisme, et recherchaient l'exotisme, ce qui s'exporte; les critiques françaises ont soutenu avec force le cinéma américain à une certaine époque, et aujourd'hui le cinéma coréen. On a cette idée en France du langage commun du cinéma, qui est présent partout dans le monde, et si la France n'est pas ouverte, aucun pays ne l'est..."

FM: "... Ce point de vue n'engage que vous, et c'est un autre débat; de plus, toute mon argumentation dit exactement l'inverse, je pense qu'on ne pourra donc pas être d'accord. Ce discours est la langue de bois du catéchisme culturel français que vous avez appris par cœur, et que vous vous efforcez de répéter... Et pour revenir à ce que je disais précédemment, ce qui me paraît significatif c'est que nous avons une défense de cette diversité assez incantatoire; regardez combien nous avons de films français issus de l'immigration, combien de français issus de l'immigration présents à la FEMIS, combien il existe d'accès en France pour le théâtre noir, le théâtre beur... Face à cela, les Etats-Unis développent une critique très dure, en effet, de la diversité culturelle, notamment contre l'UNESCO, l'OCDE et l'OMC, qui s'attachent aux quotas – les industries hollywoodiennes veulent détruire les quotas au cinéma notamment en Corée du Sud, et j'ai vu des opposants à ces lois au Mexique, au Brésil, etc. Cela est évidemment critiquable, sauf que le cinéma américain à l'intérieur – et je ne parle plus ici de l'extérieur – valorise énormément cette diversité sur son propre territoire. On dit généralement que la France est le pays accueillant le plus de cinématographies du monde, que c'est l'endroit où l'on peut voir de façon la plus systématique les cinématographies coréennes, thaïlandaises, taïwanaise, et j'en passe. C'est tout à fait vrai, mais extrêmement marginal. Aux Etats-Unis, le nombre de festivals spécifiques à la culture, le cinéma vietnamien, sud-coréen, chinois, japonais, et de l'ensemble des pays du monde est beaucoup plus développé qu'il ne l'est en France. Pourquoi? Parce qu'à part quelques petits festivals, cinémathèques

ou petits endroits où l'élite se retrouve pour parler de quelques films d'avant-garde, vous avez aux Etats-Unis 48 millions de latinos, 38 millions de noirs, 14 millions d'asiatiques, qui vont voir de manière constante des films chinois, japonais et indiens parce que c'est le pays le plus divers du monde. A partir de là, vous avez sur ce sol-là – et ce n'est ni une propagande, ni une critique, mais bien un constat de faits – une critique de la diversité à l'extérieur, mais une très grande valorisation de cette dernière à l'intérieur, alors même qu'en France, nous faisons l'inverse. C'est-à-dire que l'on la valorise à l'international, et on la critique souvent sur notre propre sol : voir le récent débat sur l'identité nationale, ou la tragédie concernant le cinéma français aujourd'hui, de ce qu'il produit, et du peu de diversité de ce cinéma là, en dépit de quelques exemples que l'on aime tous, et que l'on est prêt à défendre, puisque tout n'est pas noir, ou blanc.

FS : "Je souhaitais juste ajouter une petite précision concernant la dernière intervention de la part de l'un de nos étudiants: il faisait allusion à un livre de dialogues avec Michel Reilhac, directeur de l'unité cinéma d'Arte, qui prétend que ce qui est intéressant pour le cinéma d'auteur est de créer des niches un peu partout dans le monde, et que grâce au réseau Internet, nous pouvons y arriver dans un proche avenir, puisque d'après lui, partout dans le monde existe un public pour le cinéma d'auteur. Et c'est pour cela qu'il y aurait un moyen de créer un réseau permettant de trouver un effet critique et constructif du public pour ce cinéma d'auteur. Il défend par ailleurs l'idée qu'Arte puisse soutenir non seulement des films français, mais aussi des films de cinéastes étrangers, comme ils le font régulièrement.

FM : "Je n'ai pas de désaccord avec ça, je trouve au contraire que c'est bien dans la contre culture, dans la diversité ou les formes d'expérimentations. Les universités américaines jouent d'ailleurs en cela un rôle déterminant. Une école de cinéma aux Etats-Unis est au cœur d'Hollywood; le système est complètement imbriqué, alors qu'en France nous pouvons critiquer toutes les universités françaises, car on s'y amuse. Le système hollywoodien est extrêmement complexe à analyser, extrêmement professionnel, et l'université est au cœur de ce système. Mais ce n'est pas le seul élément: la diversité culturelle y est imbriquée, Internet aussi, comme n'importe quelle start-up de la Silicone Valley, etc. Les américains l'ont bien compris;

ils exploitent très fortement toutes les niches, les développent dans tous les secteurs de la création, y compris le plus élitiste, et le plus avant-gardiste. Le paradoxe du modèle américain est qu'il est à la fois fondé sur la masse, le "mainstream", et sur cette capacité à parler à tout le monde, mais en même temps sur des capacités à bâtir des "contre cultures", des cultures diverses, numériques, une critique de leur propre système, et c'est en cela que réside cet impérialisme, non pas seulement sur la masse, mais aussi cette capacité d'exister sur toutes les échelles à la fois – chose que nous savons très peu, et c'est, me semble t-il, une des difficultés de notre situation.

Intervention d'un étudiant: "Vous dites que la politique culturelle française est en panne, que ce soit nationalement ou internationalement. Sur quoi vous basez-vous pour affirmer cela? Car à mon sens, la politique française – en particulier dans le cinéma – a l'air de plutôt bien se porter, même si elle perd quelque peu de sa vitesse à l'international, chose normal puisque des pays émergents se développent. Donc pourquoi dites-vous à la fois qu'il est normal que nous assistions à cette perte de vitesse, et en même temps que notre modèle culturel est en panne?"

FM : "Notre modèle culturel, dont je suis au passage plutôt un défenseur, est un système qui fut inventé pour une large part après 1958-59, soit pendant les années Lang – c'est-à-dire dans les débuts des années 80. C'est un système qui, pour différentes raisons, a du mal à s'adapter à un financement qui permettra à une petites poignées d'artistes de vivre – ce sont d'ailleurs toujours les mêmes. Par contre, c'est un système dans lequel il est assez difficile de rentrer, et qui ne touche plus, ou de moins en moins, les français – il faut savoir que dans le box-office français, très peu de films français composent les 50% des sorties de film français dans notre territoire, et encore ce sont généralement des ovnis, loins des œuvres que l'on produit en France, je prendrais les films de Besson, ou Jeunet, voire Danny Boon – et le reste du système coûte beaucoup, mais entre guillemets n'existe pas forcément. Vous me direz que si c'est de la création, ce n'est pas grave, mais il restera toujours ce débat qui pose la question de savoir si c'est vraiment de la création, ou si ça n'en est pas. Par ailleurs, l'autre point central concerne le fait que c'est un système qui ne s'est pas adapté à sa capacité à s'exporter, parce que déjà il a du mal à toucher le public français, donc encore plus le public international, et c'est

un système qui n'est pas divers, et qui enfin ne s'est pas très bien adapté au numérique. Je trouve que ce que Véronique Cayla faisait au CNC était très bien, et j'ai beaucoup travaillé avec des gens comme David Kessler, du CNC aussi, qui recèlent de talent et d'innovation aussi, mais nous sommes dans un système très frigidé, frigorifié, à cause des lobby, et de plusieurs autres éléments, comme les défauts inhérents à tout système public; c'est-à-dire qui crée une nomenclature, qui s'approprie le système et qui continue encore à en profiter. Cela me semble être un problème à diagnostiquer; et encore c'est moins un problème dans le milieu du cinéma, que dans la plupart des autres secteurs culturels. Dans le secteur de l'édition, ou du spectacle vivant, nous voyons bien les difficultés à avoir du sang neuf, à innover, expérimenter, prendre des risques, ou apporter la diversité. Je fais ce constat sur la politique culturelle en me basant sur le fait que ce ministère est obsolète et que l'on a du mal à avancer, de droite comme de gauche, et que tout le monde est assez convaincu que nous sommes à la fin d'un système. Que sera la suite? C'est très difficile à dire, mais il est clair qu'une politique doit être refondée. Mais cela ne veut pas dire – ne me faites pas dire ce que je n'ai pas dit – que je souhaite que soit importé le modèle culturel américain. J'ai centré ma thèse sur les Etats-Unis et pense qu'il faut être dans l'analyse un peu systémique des choses. C'est un système qui a ses qualités et ses défauts, qui est probablement le "moins pire" des systèmes politique pour les Etats-Unis – un système "à la française" ne pourrait pas marcher dans un pays aussi grand, avec ce système de politiques publiques, surtout dans un système décentralisé et plein de fédéralismes – mais en revanche le système français qui est assez centralisé, ayant aussi ses défauts et ses avantages ne pourrait pas être remplacé par le système américain; ce serait la faillite complète. Nous sommes condamnés – et c'est sans doute très bien comme cela, car nous sommes différents et singulier – à garder ce système, mais je fais partie de ceux qui pensent qu'il doit évoluer, s'adapter à la mondialisation, à la diversité et au numérique, et casser tous les phénomènes de clans, d'autoreproduction du système pour tenter si possible de continuer à le rendre toujours aussi exigeant, mais en l'aidant à se rendre compte que les critères de jugements évoluent, changent et ne sont pas simplement ceux du producteur d'Arte, même si je l'aime bien, car Arte est quand même le fiasco total, tant en France qu'en Allemagne (surtout en Allemagne!). Cette chaîne culturelle qui ne parle presque à personne en Allemagne, et en France

ce que l'on nomme "skyzophrénie culturelle" – tout le monde aime Arte, mais personne ne la regarde.

FS : "J'aimerais maintenant aborder un autre sujet, pour revenir à cette notion de "Guerre culturelle". Dans votre livre, lorsque vous parlez de la Chine, vous faites référence à la censure économique et aux contrôles des informations, mais vous dites aussi dans un autre chapitre qu'il y a une censure économique existante aussi aux Etats-Unis, et qu'il est parfois difficile d'avoir accès aux chiffres, notamment ceux de la MPAA... Est-ce que cette guerre économique passe aussi par la guerre des chiffres, l'accès aux statistiques et aux informations? Ce qui serait paradoxale dans un monde où l'information circule si fortement aujourd'hui..."

FM : "On ne sait pas vraiment ce qui est en train de se passer. Pour aller vite, nous disposons de moins en moins de chiffres à cause du nombre de flux qui augmente, tels les téléchargements par Internet, des formats, comme le DVD ou le Blu-ray, des services dans le secteur culturel, et c'est bien pour cela que nous avons du mal à analyser ce qu'il se passe. Je fus l'un des premiers à démontrer aux dirigeants du CNC que la totalité de leurs chiffres de comparaison avec les Etats-Unis étaient faux. Les chiffres MPAA sont dans l'ensemble assez fiables, tout comme le sont ceux du CNC; sauf qu'ils ne traitent pas des mêmes éléments. Les chiffres du CNC proviennent des tickets vendus dans les salles françaises, quelque soit la nationalité du film, le prix du ticket et la salle de projection. Les taxes prélevées sur la vente de ces tickets permettent de financer en partie la production de films français. Au passage, je tiens à préciser que le fait que Batman et Spiderman marchent en France permet de financer notre cinéma français. Malheureusement Arnaud Desplechin est moins payé parce que beaucoup de gens iront voir Avatar, mais Avatar finance Arnaud Desplechin. Je viens de vous exposer grossièrement le système français, qui est au passage extrêmement intelligent. Reste que tous les films, quelques soient leurs catégories, rentrent dans les données du CNC. Face à cela, nous comparons toujours les données du CNC face à celles de la MPAA. Seulement la MPAA ne s'occupent que des films des studios; ce qui signifie que l'intégralité du cinéma Art et Essais, l'intégralité des festivals ethniques (que l'on estime aux Etats-Unis à une quarantaine par ville), l'intégralité des salles à but non lucratif ne sont pas comptabilisés dans les chiffres de la MPAA. Il y a d'ailleurs

proportionnellement beaucoup plus de salles de ce type aux Etats-Unis qu'en France; je tiens d'ailleurs à préciser, car on dit souvent n'importe quoi dans ce pays, que les petites salles que vous et moi affectionnez dans le Quartier Latin sont toutes des entreprises, des SARL, où des gens gagnent de l'argent. Ce qui ne veut pas dire que ce sont de méchants capitalistes, mais simplement que des gens en profitent. Les chiffres de la MPAA ne parlent "que" des films mainstream, des multiplexes, donc au fond du Hollywood des Studios. On dit après qu'ils n'ont pas de diversité, ni cinéma latino, ni asiatique. C'est tout simplement parce que ces cinémas sont absents des statistiques. Il faut aller les chercher; ils sont dans des statistiques qui n'existent pas aux Etats-Unis, car il n'existe pas ce système de taxe, ce système centralisé que l'on possède en France. Néanmoins, des festivals existent –chaque université possède son propre festival, sa cinémathèque – et les salles ont leurs propres programmations, mais nous ne connaissons pas ces chiffres. Je pense avoir démontré dans mon précédent livre, nommé "De la culture en Amérique" - ma thèse, montrant le fonctionnement du système culturel américain - qu'en réalité la diversité du cinéma ethnique, mexicain, latino, iranien, coréen, égyptien, thaïlandais, etc est beaucoup plus développé en fait aux Etats-Unis qu'en France. Pourquoi? Parce que, comme je l'expliquais tout à l'heure, vous avez plusieurs centaines de milliers d'iraniens qui vivent à Los Angeles. Ces iraniens vont voir des films iraniens. Et donc, par définition, ils voient plus de films iraniens que le critique des Cahiers du Cinéma, qui est l'un des seuls à voir des films iraniens en France, puisque le nombre d'habitants n'est pas le même qu'aux Etats-Unis. Ceci est vrai dans la plupart des secteurs – pas dans tous, car la France a une particularité par exemple vis à vis du Maghreb, c'est que les algériens, tunisiens, marocains sont plus fortement présents en France qu'aux Etats-Unis – mais dans les autres secteurs, les Etats-Unis sont terre d'accueil d'un grand nombre de nations. Ce qui fait qu'en fin de compte, il y a une grande diversité au sein du cinéma américain, avec cependant une petite nuance, qui est que les premières générations d'immigrés sont issus aux Etats-Unis des classes dites "populaires", qui favorisent d'emblée un accès aux films "mainstream", et moins aux films moins accessibles. Cependant il suffit d'aller au Texas, à San Antonio, Houston ou Dallas pour voir qu'il y existe des festivals de films chinois, japonais, parfois grecs, juifs etc qui sont très développés. Voilà aussi, me semble t-il, le rôle du chercheur – et c'est pour cela que je suis heureux de vous provoquer – c'est que lorsque nous travaillons sur des ouvrages de recherches

sérieuses, qui ont été évaluées par d'autres spécialistes, nous devons venir vous voir pour rompre avec un certain nombre d'idées reçues, de choses que l'on rabâche par pur nationalisme. Cela ne veut pas dire que l'on n'a pas d'atouts, mais simplement qu'il faut arrêter d'être la grenouille qui souhaite se faire passer pour le bœuf, alors qu'être une grenouille dans ce monde n'est déjà pas si mal; elle réussit à survivre dans ce lac de crocodiles.

Intervention de Grégory Rateau (étudiant de M2 pro cinéma): "Il y a la réalité, mais il y a aussi l'exception. Beaucoup de pays s'inspirent de la France, et je pense qu'aujourd'hui encore nous avons la possibilité de transmettre aux autres. Il y a énormément de choses qui font que la culture française est aujourd'hui encore assez ouverte pour toucher un maximum de gens; regardez le nombre d'étrangers dans nos universités françaises..."

FM : "... Je ne suis, une nouvelle fois, absolument pas d'accord avec vous. Il y a un certain nombre d'étrangers, c'est vrai, mais ce n'est pas moi qui ai transformé le terme d'identité culturelle en identité nationale. M. Sarkozy prouve ici qu'il a un intérêt très personnel quant à ce sujet..."

Intervention d'une étudiante : "La dernière partie de votre livre se base essentiellement sur le cinéma européen, le cinéma français. J'ai trouvé votre livre particulièrement intéressant, mais vous n'avez à mon sens malheureusement pas assez développé ce point concernant notre cinéma; il faudrait peut-être y consacrer un autre bouquin...?"

FM : Je suis absolument d'accord avec vous. À un moment, quand on fait un livre de cette ampleur —et c'est d'ailleurs un phénomène de chercheur—, j'ai tellement tenu à essayer de sortir du carcan des débats français, d'un regard franco-français que j'ai eu comme précaution naturelle, de très peu parler de la France. Et ce n'est pas que je n'aime pas la France. Je suis français et j'ai donc tendance à essayer de regarder ailleurs et de décentrer le regard français. À l'origine, il n'y avait donc même pas de chapitre sur l'Europe, je ne voulais pas en parler. En relecture, comme j'avais fait plusieurs voyages d'enquêtes dans différents pays européens, mes amis m'ont dit

que je ne pouvais pas ne pas mettre de chapitre sur l'Europe. Donc finalement, j'ai choisi de traiter l'Europe par ses marges, c'est à dire la Turquie, la Belgique, Prague (parce que c'est un contre-exemple), et la présence africaine (notamment dans le cinéma, mais dans d'autres secteurs aussi) avec Paris et Londres comme capitales exogènes de l'Afrique. Évidemment on peut me le reprocher et vous avez absolument raison, on pourrait et devrait faire la totalité du livre en version européenne. Malheureusement, ça ne marcherait pas. On s'apercevrait en fait —et c'est bien le drame de l'Europe, chose qui me rend très triste—, que la culture européenne a presque complètement disparue. Du coup, si vous faites cette enquête au niveau Européen, vous observerez un morcellement de la culture (ce qui n'est pas un synonyme de la disparition des culture nationales, elles vont bien dans l'ensemble), ce qui montrera l'incapacité à créer une culture commune.

Ce phénomène là, n'est pas identique dans les pays arabes ou en Asie (où les dialogues sont beaucoup plus forts). En Amérique latine non plus d'ailleurs, car il existe quand même, très différemment, et grâce aux Américains une culture commune. Les États Unis, à Miami et Los Angeles, jouent le rôle de capitales exogènes de l'Amérique latine, en produisant, à Miami, la culture pour le continent. Par exemple: Si vous êtes Shakira et que vous voulez exister en Colombie, il n'y a aucun problème, vous pourrez le faire facilement et vous parlerez aux Colombiens. Mais si vous voulez parler aux Brésiliens et aux Argentins, vous n'y arriverez pas, bien que vous soyez hispanophones (à part pour le Brésil). Donc vous devez passer par la case Miami pour revenir au Mexique, au Brésil ou en Argentine. Et c'est là où le rôle des États Unis est absolument déterminant. C'est à dire que pour devenir latino, vous devez passer par les États Unis. C'était déjà vrai depuis un moment, mais ça l'est encore plus depuis que les communautés latinos sont devenues si puissantes aux États Unis (plus de 45 millions). Ça je l'explique sur des dizaines de pages, c'est très complexe. C'est un marché beaucoup plus important que tous les autres marchés parce que ce sont des Dollars et que donc ils existent ; il y aurait le Brésil comme contre exception, mais comme de toute manière, le Brésil ne parle pas Espagnol, ça casse un peu les dynamiques de flux. Le Mexique, lui, est totalement tourné vers les États Unis, pense en terme d'échange avec les États-Unis. Le Brésil est si grand qu'il pense tout seul. Le Venezuela est fâché avec tous les autres. L'Argentine ne regarde que vers l'Europe. Cuba est en prison. Donc, pour aller vite,

personne ne parle à personne sauf via la case Miami et c'est encore une fois la force des États Unis.

On retrouve d'ailleurs un peu ce phénomène avec Paris pour le monde Africain, Beyrouth pour le monde Arabe, et Hong Kong et Singapour pour l'Asie. On voit donc bien que d'une certaine manière, il y a des capitales qui émergent des industries culturelles et des médias, et qui sont souvent le lieu même où vont se développer ces pratiques culturelles et la très grande réussite de leurs produits.

(QUESTION INAUDIBLE)

FM : Le cinéma Japonais vit bien et est très puissant, en tous cas au Japon. Il n'est pas forcément très puissant ailleurs (tout du moins pour ce qui est du cinéma en prise de vue réelle et non pas ce qui relève de l'animation comme les mangas), mais il est si puissant chez lui que les Américains, qui tentent de pénétrer très massivement le marché japonais, n'arrivent pas à dépasser les 10%, 15% du box-office. Ce qui est d'ailleurs une belle leçon quand vous voyez qu'il y a des quotas et un système de censure très violent en Chine et que, malgré cela, les américains, avec 10 films par ans, arrivent à faire 50% du box office en Chine. Le Japon, lui sans censure ni quotas, est pratiquement imperméable au cinéma américain. La réponse à ce mystère, c'est qu'il y a une très forte production au Japon, comme d'ailleurs en Inde, et que la production est trop faible en Chine. À un moment vous avez besoin de voir des produits. N'oublions d'ailleurs surtout pas qu'en Chine on ouvre un écran de multiplex par jour, comme en Inde ou au Mexique, et qu'on en ouvre un tous les deux jours au Brésil. En France on en ouvre pas, ou très très peu. Ce qui veut dire que l'avenir du Cinéma, qu'on le veuille ou non, est dans ces pays là ; ce que les Américains ont bien compris car ils se concentrent aujourd'hui massivement sur ces marchés là, même si pour l'instant ces marchés restent émergents.

Vous le savez vous aussi, le box office du cinéma américain c'est à peu près seulement 7 pays qui font 80% du box office mondial de Hollywood : le Mexique, la France, l'Angleterre, l'Espagne, l'Italie, le Japon, l'Australie. Le reste ne compte en fait pas véritablement pour eux. Diffuser leurs films dans 120 pays, dans le fond, ils s'en foutent. Pour eux, seuls les dollars comptent, ce qui fait que sur 120 pays où leurs films sont diffusés, il n'y en a que 7 qui comptent. Je précise d'ailleurs au passage qu'il n'y a pas le Canada dans le groupe car le Canada c'est du « domestic

market » et non pas du marché international. Les québécois apprécieront j'en suis sûr cet élément des statistiques hollywoodiennes.

FS : J'avais envie de revenir après ces échanges polémiques, à une question polémique puisque Jack Valenti auquel vous faites allusion et qui a été longtemps à la tête de la MPAA (Motion Picture Association of America) aux États Unis, qui représentait les studios, est venu plusieurs fois en France, à Beaune aux rencontres organisées par l'ARP (Association des Réalisateur Producteurs). Il avait eu un échange avec Jack Ralite et il disait, « Mais je ne vois pas de problèmes, faites des bons films! Le public aime les bons films et il ira les voir en salle ». Je voulais avoir votre point de vue sur cet argument. Suffit-il de faire un bon film pour que les spectateurs aillent le voir?

FM : Valenti a dit beaucoup de choses et il se trouve que je l'ai rencontré deux fois ; c'était très impressionnant de voir ce petit homme. La dernière fois que je l'ai vu il était assez malade (il est mort il y a environs trois ans maintenant). Je commence mon livre avec un portrait de Valenti en racontant notre rencontre et expliquant ce qu'il dit et comment il fonctionne, parce que je pense qu'on comprend, à travers sa figure, beaucoup du fonctionnement des États Unis.

Déjà on entre dans son bureau à Washington et ce n'est pas n'importe où, c'est dans le quartier de Q-Street. Là vous entrez, et vous avez ce petit homme avec une photo assez grande derrière lui qui est une photo prise dans un avion (un air force one) et vous le voyez à gauche d'une femme très triste, d'un homme à la main levée et d'une autre femme au milieu. C'est en fait l'avion de Lindon Johnson, devenu président des États Unis au moment même où il lève la main, quelques minutes après l'assassinat de Kennedy. C'est donc évidemment un personnage historique de premier ordre. Il n'y avait pas grand monde dans l'avion qui ramenait le corps de Kennedy à Washington (Johnson, devenant président à ce moment là). C'est donc un homme qui va devenir de 1963 à son départ en 1966 le principal conseiller du président des États Unis, et quelques années plus tard le président de la MPAA. Ça dit beaucoup sur ce qu'est le cinéma Américain. Sur le lien entre la présidence des États Unis et le patron des Lobbys pour le cinéma Américain.

Je précise au passage que le successeur de Jack Valenti (Dan Glickman), et qui d'ailleurs est en train d'être remplacé en ce moment, était, avant de devenir

patron des Studios Hollywoodiens, ministre de l'agriculture de Bill Clinton. On voit donc bien les liens forts qui existent entre le monde politique et Hollywood.

J'ai d'ailleurs une petite plaisanterie à vous raconter. En faisant pas mal d'émission de radio avec lui, je suis un jour arrivé à lui demander: « Vous savez Dan Glickman, vous avez fait une faute. Vous étiez ministre de l'agriculture et vous êtes passé à la culture, ce n'est pas véritablement un chemin logique ; il y a une faute de vocabulaire entre agriculture et culture. » Et lui me répond: « You know Frédéric, avant j'étais là pour cultiver le *corn*, maintenant je le vends ». Il parlait bien évidemment du pop-corn dans les cinémas et il voyait un lien direct entre ses deux postes. Si on veut moins se placer sur un registre comique on peut dire qu'avant il s'occupait des quotas de l'agriculture et que maintenant il s'occupe des quotas du cinéma.

On voit donc bien l'influence des États Unis pour cette industrie ; et cela prouve au passage —car on peut dire ce qu'on veut sur ce pays, cela reste toutefois notable— qu'ils croient en leur Cinéma, et qu'ils y croient suffisamment pour qu'il soit au coeur de leur dispositif national et qu'ils y envoient les plus grands de leurs hommes. En vérité les studios seuls se débrouillent aussi très bien, mais leur bras politique qu'est la MPAA a malgré tout une influence considérable.

Valenti, en dehors de tout cela, connaissait très bien la France, et il était d'ailleurs un ami des deux autres Jack (Lang et Ralite). C'est un peu pour cela qu'il a bien voulu me rencontrer, car il savait que s'il se faisait un livre sur les États Unis et sa culture, il fallait qu'il me rencontre. Vous vous doutez bien que sinon, Valenti n'était pas forcément très accessible, surtout pour un Français habitant aux États-Unis. Quoi qu'il en soit, il connaissait très bien les subtilités du Cinéma d'art et essai ainsi que celles du Cinéma populaire, pour le coup, très *Mainstream*.

Même si la MPAA s'occupe par définition des Studios, ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'art et essai dans le cinéma Américain, il y en a même énormément d'art et essai, il y a énormément de contre-culture, il y a énormément de prises de risques, de petits films, etc... Sauf que ce Cinéma là n'est pas défendu par Jack Valenti qui s'occupe des *Blockbusters* et des films de Studios. Et c'est d'ailleurs intéressant à analyser. Moi, j'ai beaucoup voyagé, j'ai vécu quatre ans aux États-Unis et j'ai fait des dizaines de voyages à Hollywood. J'ai été dans à peu près 120 villes et 35 états, sur 50. Et ce qui est fascinant pour Hollywood (et c'est pourquoi je consacre

les quatre premiers chapitres de mon livre à Hollywood), c'est qu'on se rend compte très vite que l'image qu'on a du système hollywoodien en France, n'existe plus.

Pour aller vite, on voit encore Hollywood comme on le décrivait à l'époque de Godard et de sa passion pour les grands réalisateurs hollywoodiens. C'est à dire l'exigence dans la contrainte, l'absence de liberté, source d'art, et la totalité de la fabrication du film faite de son écriture jusqu'à sa diffusion, par les Studios qui salariaient les metteurs en scènes, les techniciens, les scénaristes... On faisait sa carrière dans un Studio, on pouvait parfois en sortir pour en changer, mais en tous cas, on faisait des films de Studios. Ce système là, n'existe plus du tout aux États-Unis, aujourd'hui. Il a été détruit une première fois vers 1949 par une décision de la cour suprême qui avait interdit aux studios de diffuser eux mêmes leurs films dans les salles (ce qui a rendu les salles de cinémas indépendantes des Studios). Et puis, peu à peu, le système s'est décomposé. Ce n'était pas uniquement d'ailleurs pour des raisons politiques, mais avant tout pour des raisons d'efficacité qui font qu'aujourd'hui un film fonctionne avec une banque, une société qui est créée et qui est indépendante, et une profusion de PME, PMI et d'individus, qui vont être recrutés à cette occasion. La banque, c'est le Studio, et le Studio n'est plus qu'une banque. Tous ceux qui ne comprennent pas ça, ne peuvent pas comprendre le système hollywoodien. La banque va financer et créer une structure, indépendante, et c'est pour ça que tous ceux qui parlent de Cinéma indépendant en France, se trompent, généralement. On voit le Cinéma indépendant comme l'anti-système des Studios or le Cinéma indépendant est le coeur du système des Studios. Ce dialogue entre l'indépendant et les Studios a été complètement inversé par les 30, 20, 10 dernières années.

Des sociétés sont créées, soit au sein d'une *specialized unit* comme le sont typiquement les films de *Focus Features* comme *Somewhere* de Sofia Coppola, qui est un film de *Focus Features*. *Brokeback Mountain* ou *Milk*, tout ça ce sont des films *Focus Features*. En France, ça on ne le comprend pas. Je me souviens de l'avant dernier Jim Jarmusch, *Broken Flowers*, pour lequel « Télérama » et les « Inrocks » vous expliquaient que c'est du cinéma indépendant, un film extrêmement sophistiqué (et, je suis d'accord, je suis un grand fan de ce film), la quintessence du Cinéma d'auteur indépendant, de la lutte contre Hollywood et ce sur cinq pages. Je tairai le nom du journaliste par sympathie, mais, à la fin, vous aviez écrit, *Broken Flowers*, un film en couleur, 1h45, un film *Focus Features*. Or *Focus Features*, c'est à

100% une *Major* hollywoodienne. La relativisation du Cinéma Américain indépendant mériterait un sujet à lui seul, et on n'en aura pas le temps ce soir.

Donc bon, qu'elle soit dans une *specialized unit* comme *Focus Features*, ou *Pixar* et *Miramax*, ou que ce soit au sein d'une structure indépendante, créée de toute part mais qui sera entièrement financé par le Studio également, ou que des Studios internationaux vont ensuite créer, cette structure va ensuite recruter sur la base du *One Time*, un contrat qu'on appelle *Work for hire* ; c'est à dire que vous êtes engagé pour UN contrat unique et que vous cédez vos droits de *copyrights* pour ce contrat là. Et cela va permettre de recruter des centaines de PME/PMI, toutes indépendantes, ou des individus recrutés par des agences de talents, et qui, tous, vont créer le Film. Et une fois que le film aura été créé, diffusé, que ses droits auront été répartis, le Studio ou la *specialized unit* fermera la boîte, et le Studio gardera la seule chose qu'elle possède, le copyright. Voilà le système hollywoodien aujourd'hui. Je le résume à gros traits parce qu'en fait, c'est beaucoup plus complexe que ça. Il y a évidemment des agences de talents qui jouent un rôle central, puisque dans ce système là, plus personne n'est salarié, tout le monde est *hire for work*, et puisque vous êtes *hire for work*, on va devoir vous recruter par film. Il faudra donc à ce moment passer par une agence de talents, qui a tout le monde sous contrats et qui, dans un processus très complet, distribue les films en fonction des agents et des talents. Le point principal est que tout le monde est indépendant dans ce système. Mais on peut aussi dire que tout le monde est *Major*. C'est pour ça que le critique de « Télérama » ou des « Inrocks » il est perdu. Il cherche des *Majors*, mais comme il ne les voit pas, il pense que ce sont des films indépendants ; or en réalité, tout le monde est *Major* et tout le monde est indépendant. Et c'est pour une raison très simple : les *Majors* ne produisent pas de films et les indépendants ne peuvent pas le faire sans l'argent des *Majors*. Pour aller vite, c'est ça le Cinéma américain.

Bien sûr, je ne parle pas des films art et essais, des films qui sont dans les universités. Je ne parle pas d'un cinéma, qui lui est réellement indépendant, mais dont on ne voit quasiment aucuns films en France. Il faut aller voir *Tarnation*, et encore.

FS :Hal Hartley tout de même. Au début.

FM : Oui, il y a un Cinéma. Qui d'ailleurs est porté et reçu ici, et qui peut être montré ici ou là. Mais vous seriez surpris la plupart du temps. Car les petites boîtes que l'on repère comme indépendantes sont en réalité financées par les *Majors*. C'est à peu près comme si vous, vous achetez votre appart et vous allez à la BNP. Ce n'est pas pour autant que l'appart ne vous appartiendra pas, mais elle vous apporte l'argent pour le financer.

Il faut quand même voir qu'un film aujourd'hui à Hollywood, pour un *blockbuster* c'est entre 100 et 200 millions de Dollars, et pour un film dit indépendant on est entre 25/30 et 100 millions de Dollars. Aucun indépendant ne peut financer ça et il est donc obligé de passer par une structure très complexe. Les petits producteurs qui existaient encore dans les années 60 ne peuvent plus trouver ces sommes eux non plus. C'est encore le cas à Broadway, qui reste tenu par de petits producteurs mais parce que c'est du spectacle vivant. Et pourtant là encore les coûts peuvent atteindre les 4 millions d'Euros. Mais bon, 4, 5 millions d'Euros, on peut encore les trouver. 50, on ne peut plus.

FS : Pour revenir à la question du Cinéma Européen, parce que vous citez les chiffres du coût moyen des films des Studios ou des indépendants liés aux Studios. Quand on voit, qu'Eurimages a 21 millions d'Euros de budget annuel, c'est à dire deux fois moins qu'un budget d'un film indépendant...

FM : et bien voilà. On a toute la réponse à notre question.

FS : Et donc est-ce que selon vous, il faudrait des moyens beaucoup plus conséquents pour stimuler ces échanges intra européens?

FM : Je pense que les échanges intra européens ne peuvent pas marcher. Et ce pour une raison très simple que je rappelais tout à l'heure. Et ce n'est pas un jugement de valeur, je donnerais sans hésiter tous les films de Spielberg contre un seul film de Rossellini. Mais le problème c'est qu'on peut voir un film roumain, s'intéresser à la production roumaine, mais que très massivement, les Français n'en ont rien à faire. Ils ne regardent pas ces films là, et il n'y a presque pas de contre-exemples.

Je pense que la décision politique, la décision européenne, doit commencer par un constat, surtout si le constat est honnête. Je ne suis pas là pour donner de leçons. D'ailleurs tout ce que je vous dis, je ne le dis pas dans le livre. Je ne parle pas de la France dans le livre. Je cite une ligne de Marin Karmitz, un peu Luc Besson, et peut être aussi André Malraux. Mais c'est tout. Et je pense que le constat aide. Mettre 10 fois plus d'argent dans Eurimages, c'est comme mettre 10 fois plus d'argent dans les universités françaises. Quand les bases et les fondations du système ne marchent pas, ce n'est pas comme ça que ça va améliorer le système. Mais je vous rassure, je ne suis pas pour Valérie Pécresse, et je ne suis pas un libéral. Je pense juste que pour que l'état soit efficace, il faut que le système soit responsable, ce qui à mon opinion n'est pas le cas aujourd'hui. Et d'ailleurs, je ne pense pas qu'il puisse l'être facilement.

C'est pour ça que je regarde d'un oeil très bienveillant et avec énormément de soucis de neutralité ce que fait Luc Besson. Objectivement, à part peut être un peu le *Grand Bleu* parce que j'étais petit, et que je voulais jouer avec les dauphins comme tout le monde, j'aime assez peu ses films, et je ne les vois d'ailleurs pas systématiquement. Je ne défendrais donc pas son Cinéma. Par contre je pense que l'expérience de créer une cinématographie *Mainstream* et un Studio *Mainstream*, en France, est quelque chose que nous devons encourager. Parce que si ça réussit on pourra peut être le diffuser sur d'autres types de boîtes. Je ne suis même pas sûr que ça réussira, mais ce ne sont pas Desplechin, Godard, ou notre ami Chéreau qui existent dans le monde, c'est Luc Besson. C'est le premier artiste européen diffusé en Amérique du Nord.

Intervention de Grégory Rateau (étudiant de M2 pro cinéma) : Oui, mais grandement une partie du cinéma américain, et Besson, s'en foutent de ces gens là..

FM : Oui, mais à un moment il faudra se demander pourquoi on se fout du cinéma français. Pourquoi est ce qu'on le finance si tout le monde s'en fout? Est-ce que c'est parce que ce n'est pas intéressant, que ce n'est pas du divertissement? Dans ce moment là, il faut espérer que c'est au moins de l'art. Mais si ce n'est pas non plus de l'art, qu'est ce que c'est? Et donc pourquoi est-ce qu'un système qui est autant subventionné produit aussi peu de résultats, alors qu'un système américain qui est

assez peu subventionné (même s'il est en fait assez subventionné), en produit autant.

Intervention de Grégory Rateau (étudiant de M2 pro cinéma) : Mais il y a aussi une exigence.

FM : Oui mais l'exigence c'est vous qui la définissez. Le critère de l'exigence, il n'existe pas. Vous ne pouvez pas me dire que *Toy Story* (pour reprendre l'exemple de tout à l'heure), ce n'est pas exigeant. Vous ne pouvez pas me dire que *Spiderman*, ce n'est pas exigeant. Vous ne pouvez pas me dire que la plupart des films américains ne sont pas exigeants. Ce n'est peut être pas toujours de l'art, mais il y a une forme de professionnalisme, de qualité, d'exigence, qui est absolument phénoménale. Beaucoup plus souvent que dans une forme de dilettantisme artistico-nitzschéenne à la française.

Arthur Colignon : Je me souviens d'une phrase que vous citiez dans votre livre, d'une des productrices de Columbia qui disait que les Américains faisaient confiance à leur public, qu'il le considérait. Alors qu'en France, justement, on n'avait pas confiance en sa capacité à reconnaître un bon film.

FM : Tout d'abord il y a une histoire de la culture française, qui vient de la Révolution, et de Jean Jacques Rousseau, et moi je suis un grand rousseauiste donc je ne vais pas venir nier ça. C'est l'idée du message d'éducation populaire, culturelle qui veut que vous allez apprendre aux gens à aimer l'art. Ça c'est l'histoire de la France. C'est aussi Malraux, c'est aussi Lang (jusqu'à un certain point). Et ça on ne peut pas le rejeter complètement. Par ailleurs, je crois que les publics (y compris ceux qui vont voir *Spiderman* et autres) savent ce qu'ils font. Je ne crois pas qu'ils soient dominés, ou qu'ils soient l'objet d'une force maléfiques, victimes du marketing et de la propagande. Je pense que le public est capable de comprendre profondément SON intérêt.

Donc l'exigence elle est d'autant plus vraie que vous faites partie d'une classe sociale élitiste et que votre peau est de couleur blanche. C'est ça en vérité l'exigence et ce qui a détruit la culture élitiste aux États Unis, parce que les élites Américaine se sont rendues comptes qu'elles défendaient les populations blanches. Alors elle a

cassé le discours sur l'art et la hiérarchie culturelle. Non pas pour la détruire car on sait ce que sait que l'art aux États Unis, mais au moins il n'y a pas ce discours paternaliste, de condescendance, de hiérarchie, de contrôle qui dit « là vous n'aimez pas ce qui est bon ». Les Américains vont chercher chez le public afin de comprendre ce qui va plaire dans telle ou telle oeuvre.

L'idée même que le Cinéma doit être de l'art est une invention. Je ne dis pas que ça ne doit pas l'être, mais ça ne peut pas être que de l'art. Daney le disait très bien : « Le Cinéma marche sur deux jambes » ; il y a un aspect artistique, mais aussi un aspect commercial depuis le début. Et le Cinéma c'est ça aussi. Un film sans aucun but artistique et avec uniquement une visée divertissante (et il y a bien pire dans ce domaine que *Spiderman* ou *Batman*) c'est quand même du Cinéma.

Intervention inaudible.

FM : Je ne connais pas de films complètement stupides parce que je ne vais pas les voir. Donc je ne peux pas en citer. Mais bon, il y en a tous le temps à l'UGC Ciné Cité ; ce sont souvent des comédies, qui d'ailleurs ne me font pas rire une seule seconde. Je veux bien reconnaître que ce n'est pas de l'art mais ça reste malgré tout du Cinéma. Le Cinéma c'est aussi ça, ce n'est pas qu'une catégorie de films. Tout mon combat n'est pas sur la destruction de l'art, il vient d'un refus d'un contrôle qui consiste à donner et proposer, une seule définition de la culture. Je suis personnellement pour une définition qui n'est pas obligatoirement celle que chacun se fait.

Je vais reprendre l'exemple de Télérama : Le critique qui va venir me dire ça c'est de la soupe et ce n'est pas bien, alors que trois millions de Français vont aller le voir... Souvenez vous de ce qu'ont écrit les critiques des « Cahiers du Cinéma » et des « Inrocks » sur *Amélie Poulain*. On peut penser ce qu'on veut d'*Amélie*, ce n'est sûrement pas un film « lepéniste », et c'est sûrement le mieux qu'on ait fait en terme de diffusion et d'influence de la France et de son Cinéma à l'étranger, et c'est d'autre part un film très bien d'un point de vue technique et de divertissement. Ce film était tout à fait légitime et on a pas besoin de faire *Allemagne, année zéro* pour penser ce genre de choses. Voilà, je ne sais plus trop bien où je vais, mais je crois que vous avez compris ce que je voulais dire.

FS : Nous allons tout doucement nous diriger vers la conclusion. J'avais quand même envie de vous demander votre point de vue sur le festival d'Avignon puisque à l'époque où il a été créé, il était question d'amener l'art au plus grand nombre. Et donc cette démarche, représentative de la tradition française à laquelle vous faisiez référence, est-elle obsolète aujourd'hui? Apporter l'Art au plus grand nombre, défendre le Cinéma comme un art populaire?

FM : Ce n'est d'ailleurs pas propre au festival d'Avignon. On peut aussi citer le TNP, et il y a beaucoup d'autres exemples.

Enfin bon, là ce sont des transitions un peu douloureuses parce que l'on passe des secteurs dont je vous parlais, qui sont ceux du livre *Mainstream*, c'est à dire une culture industrielle, commerciale, qui va se diffuser facilement parce que c'est une industrie, au spectacle vivant qui est un tout autre secteur et qui appartient à des logiques totalement différentes, et qui doit être subventionné, ce qu'il est un peu partout dans le monde, y compris aux États-Unis. Je précise d'ailleurs au passage, que ce que j'ai montré de manière définitive, et sans débat (vu qu'il n'y a pas eu de ligne de critique pour ce livre), c'est qu'il y a une politique culturelle américaine et qu'elle est très subventionnée. Pour aller vite, aux États Unis, on finance autant qu'en France la culture sur le plan financier ; et en proportion des millions d'habitants. Et je précise aussi que les pratiques culturelles sont à peu près les mêmes, c'est à dire que le nombre d'Américains ou de Français qui sont allés voir une pièce ou un film sont à peu près les mêmes. Pour la musique classique, le jazz ou l'opéra ce sont à peu près les mêmes chiffres aussi. C'est quand même intéressant dans le système américain, qui au fond a le même nombre d'artistes qu'en France, a la même participation culturelle, et a presque les mêmes financements. Tout ça a, bien évidemment, un peu énervé tous ceux qui disaient le contraire depuis la publication de mon précédent livre sur le rôle de l'art et de la culture aux États-Unis, et qui n'était donc pas du tout sur le *Mainstream*. Je suis en ce moment en train de travailler sur un livre sur les contre-cultures et les sub-cultures, donc le contre-*Mainstream* presque partout dans le monde.

Donc le point principal pour Avignon ou Cannes —Cannes étant quand même un peu différent—, et qui se rapporte au titre de la thèse de Pascal Ory, c'est « la belle illusion ». L'idée même des bus qui allaient voir les ouvriers de Renault et qui les amenaient jusqu'au festival d'Avignon, c'est vrai jusqu'à un certain point. Il se

trouve que je suis d'une famille de petits paysans qui allaient voir au festival d'Avignon un certain nombre de spectacles ; ce qui est plutôt encourageant des petits paysans des années 40, ou 50. Mais c'est quand même une belle illusion dans la mesure où c'était toujours le spectacle de la cour d'honneur.

D'autre part, aujourd'hui ce n'est plus ça. Je suis personnellement très hostile à cette idée condescendante qui dit que « ça c'est là , et on va aller l'amener au bon peuple, qui, s'il est plus intelligent qu'il l'est encore aujourd'hui —tout gueux qu'il est—, pourra s'intéresser un jour à la culture. ». Moi je n'y crois pas du tout.

Grégory Rateau : Ce sont des révélations individuelles. Des oeuvres qui sauvent une vie.

FM : Oui, mais moi je ne crois pas forcément à cela. La révélation c'est une croyance mythologico-malrucienne à laquelle je n'adhère pas totalement, même si je suis très malrucien. Je pense que vous croyez encore au père Noël. Il y a effectivement une politique éducative, et il y a aussi une éducation à faire, mais il y a aussi tout simplement ce que moi j'appelle l'*outreach*. Les plus grands orchestres symphoniques comme le *Boston Symphony Orchestra*, où j'ai été chaque semaine pendant des années, ou le *Chicago Symphony Orchestra*, et qui sont de très grands orchestres faisant partie de ce qu'on appelle les *Big 5* (les plus grands orchestres américains), ils allaient dans les quartiers pauvres et sensibles, donner des tickets aux jeunes pour qu'ils puissent venir gratuitement voir les spectacles. Mais ils ne venaient pas, et ce n'était plus une question d'argent. Puis, un jour, ils ont changés ; ils ont dit « finalement s'ils ne viennent pas, il va falloir que nous y allions ». Et c'est ça l'*outreach*, ils y sont allés et sont aperçus que ces noirs du *South Side* de Chicago avaient une vie culturelle super développée. Ce n'étaient pas les symphonies blanches et européennes, mais c'était autre chose. Ils se sont aperçus que le Jazz, dont Adorno avait dit dans les années 50 que ce n'était pas de la musique alors que maintenant tout le monde est d'accord pour dire que c'est la musique classique du 20ème siècle, et bien ils se sont aperçus que le Jazz y était très fort. Alors ils ont organisés un concert de Rap dans le *Boston Symphony Orchestra* et le *Chicago Symphony Orchestra*. Je vous précise au passage que c'est ça l'histoire de Barrack Obama. Moi je passais des semaines dans les petits ghettos, les petits cafés, les petites salles de concert et je vous assure que la vie culturelle était hyper

développée. C'était du jazz en partie, mais aussi du rap et beaucoup d'autres choses.

Tout ça pour dire que je crois un peu en la révélation, mais que je crois aussi au changement de définition de la culture. Et de ce point de vue je suis, assez paradoxalement, fils de la diversité culturelle, et aussi un peu de Lang qui a beaucoup défendu ça dans la deuxième partie de son septennat.

Un étudiant : Vous disiez qu'aux États Unis il y a une véritable diversité de la cinématographie, que ce soit chinoise ou mexicaine, mais vous rajoutiez aussi que c'était en fait majoritairement un public chinois ou mexicain, qui allait voir ces films. Est-ce que c'est vraiment ça la diversité culturelle? Est-ce qu'il ne faudrait pas faire attention à avoir une cinématographie qui ne soit ni nationale, ni de divertissement...

FM : C'est une question très judicieuse. C'est ça le vrai problème. Au fond on ne parle pas de la même diversité quand on parle de la diversité culturelle aux États-Unis et quand on en parle en France. Pour aller vite, on est, en France, dans une diversité qui considère qu'il faut avoir d'un côté l'art et de l'autre le divertissement ; c'est à dire une diversité esthétique. Alors qu'aux États-Unis, on parle de diversité culturelle raciale (les mexicains, les chinois, les colombiens, ...). Il y a donc des problèmes de communautarismes. Si les chinois vont voir des films chinois ce n'est effectivement pas forcément de la diversité. Donc je vous suis entièrement la dessus. Je précise aussi pour faire ma pub, que le premier livre que j'avais écrit quand j'avais votre âge, 22, 23 ans, était une critique assez vive du communautarisme, donc je suis plutôt assez convaincu de votre argument.

Reste que, je suis aller vivre 4 ans aux États Unis et que ça m'a un peu changé. Notamment parce que j'ai découvert aux États Unis que ce communautarisme n'était pas du type Chinois vs Non Chinois. En réalité le modèle américain est un modèle qui est beaucoup plus complexe que cela. C'est un modèle qui vous valorise avec votre identité quelle qu'elle soit, avec votre différence, et vos identités plurielles. Vous êtes Mexicains, de tel village, vous êtes Mexicains et gay, vous êtes Mexicains et Texans, et en même temps vous êtes Américains. Il y a donc déjà une complexité, vous n'êtes pas juste Mexicains. Deuxièmement, la première génération, comme partout dans le monde —et on le voit aussi en France, et c'est ce qui me fait dire que le système français va exploser, autant sur le plan éducatif que

culturel—, lorsqu'elle est venue travailler ils ne parlaient pas anglais. Quand ils peuvent, ils voient des films mexicains du Mexique mais en fait ils sont aux États-Unis tout en restant Mexicains. La deuxième génération, est déjà très différente. Les enfants de la deuxième génération, ils restent dans le quartier latino, mais avec des Argentins, avec Colombiens, des Cubains, ... Et déjà c'est une diversité tout à fait autre. Vous avez des Mexicains, mais en deuxième génération, donc plus latinos qu'uniquement Mexicains. La troisième génération, elle, est complètement américaine. Ils parlent de moins en moins espagnole, et s'en foutent très souvent du film mexicain. Ils sont totalement Américains. Ils ne vont pas retourner au Mexique où ils n'ont jamais vécu. Et il faut voir ça à l'échelle de 300 millions d'habitants, de centaines de minorités de pays, et qui se mêlent de manière très très complexe et qui forme quelque chose de très différent du melting pot auquel on pensait à l'époque lorsqu'on parlait des États-Unis. Ça c'est fini depuis environs 1978 avec l'addition de la cour suprême qui érige la diversité culturelle comme la matrice culturelle américaine, et qui vient dire aux gens, vous pouvez être Américains tout en étant Mexicains, et qui va valoriser cette pluralité des identités, et qui va vous permettre de devenir ce que vous voulez devenir. Mais vous êtes aussi Américain. Donc ce n'est plus le melting pot où tout le monde est mis dans la soupe commune, tout le monde devient Américain. Là, tout le monde reste ce qu'il veut, on peut même se déclarer Chinois alors qu'on est Mexicain, noir alors qu'on est blanc. Et peu à peu, sur deux, trois générations, on peut voir des phénomènes absolument fascinants.

Si vous allez à Broadway aujourd'hui, Broadway c'est la quintessence du cinéma commercial américain. Je précise au passage qu'il y a plus de 4000 théâtres aux États-Unis, mais tous à buts non lucratifs ou parfois publics, sauf les 31 de Broadway qui sont eux purement commerciaux. Et bien, les grandes pièces de ces dernières années, celles dont on a le plus parlé, qui ont été le mieux critiquées, qui ont extrêmement bien marché (ça reste quand même *Le roi lion* qui a fait le plus d'audience), ce sont une pièce d'August Wilson qui est sans doute le plus grand dramaturge noir au monde dont personne n'a jamais vu aucune pièce en France, une pièce de Nilo Cruz, grand dramaturge Cubain qui viendra dans deux semaines en France, de Tony Kushner, grand artiste juif et gay Américain, ou encore de David Wang qui est Sino-Américain. Donc vous voyez bien que dans la quintessence du système le plus *Mainstream* et commercial des États Unis, les quatre plus grands auteurs, sont des auteurs de la diversité.

Et je dirais que c'est ça qui va se passer en France, et de cette évolution là, il ne restera plus rien du système tel qu'il était. Et j'espère qu'on aura un nouveau système bien plus respirable. D'ailleurs moins sur l'identité nationale que sur ce que Fernand Bourdel appelait « l'identité de la France », et le premier chapitre de ce livre fameux, c'est que la France se nomme « diversité »!

Je vous remercie.