

## LETTRE DU PRODUCTEUR BRITANNIQUE COLIN MACCABE

La première semaine du mois de mai 1985, je fus nommé chef de production au British Film Institute (BFI). Il ne s'agissait pas simplement là d'un nouveau travail, mais véritablement d'une nouvelle carrière qui s'ouvrait à moi, et j'avais très envie de rencontrer tous les gens du métier. J'appelai Channel 4 : « Ils sont tous à Cannes la semaine prochaine » ; j'appelai British Screen : « Je crains qu'ils ne soient tous à Cannes la semaine prochaine ». J'appelai les revues et les associations professionnelles : même réponse. Suivant le célèbre précepte selon lequel Mahomet ira à la montagne si la montagne ne veut pas venir à lui, je demandai à mon assistante, dès le lendemain de mon entrée en fonction, de me réserver un billet d'avion et un hôtel à Cannes. Car telle est la première leçon de l'industrie cinématographique : tout le monde est à Cannes. Pas uniquement les hauts responsables de l'industrie cinématographique britannique, mais également ceux des majors de Hollywood ainsi que les petits distributeurs européens avec lesquels j'allais travailler pendant les cinq ans à venir, et des réalisateurs venus du Mali et de Thaïlande, du Brésil et du Mexique. Nul autre endroit au monde ne réunit ainsi les différents niveaux de l'industrie du film. Et si partout s'affichent le tape-à-l'œil et le glamour, l'argent et les ragots, la seule devise authentique de Cannes demeure le film. En fin de compte, tous les journalistes et les responsables de festivals, tous les producteurs et les financiers sont là pour la même raison : pour ce moment où un nouveau film porte sur le monde un regard neuf, sublimé à la fois par le son et l'image.

Ce fut ce que les Français appellent un « coup de foudre ». Et un coup de foudre plutôt prolongé. Il me frappa tout d'abord au cours d'un déjeuner sur la plage, où Tony Kirkhope de The Other Cinema et Andi Engel d'Artificial Eye m'enseignèrent bien plus sur le cinéma au travers de leurs plaisanteries que je n'en avais jamais appris pendant un millier de cours. Il me frappa à nouveau le premier soir, alors que je déambulais de soirée en soirée, rencontrant des producteurs et des distributeurs des quatre coins de la planète, des projets plein la tête – au moins au troisième verre – qui, à les entendre, n'allaient pas simplement initier une révolution dans l'univers du cinéma, mais probablement aussi à l'échelle du monde. Il me frappa une troisième fois le lendemain, lorsque je pris place pour la première fois, à 8h30 du matin, dans le Grand Palais, face au plus grand écran de cinéma que j'avais jamais vu, et que je visionnai, malgré une gueule de bois carabinée, une bande toute fraîche parfaitement projetée et sonorisée. Il s'agissait de *Mask*, de Peter Bogdanovich. Et si le film n'était pas un chef d'œuvre, Cher n'avait jamais été aussi belle.

Pour durer, toutes les grandes amours ont besoin d'un fondement rationnel qui renforce la folle attirance des débuts : je compris assez rapidement que si je voulais aller à Cannes chaque année, mon travail consistait avant tout à m'assurer que j'en tirerai profit. Le comité de production du British Film Institute finançait de petits films qui ne pouvaient trouver de soutien commercial en raison du thème qu'ils abordaient ou de leur caractère innovant en matière de forme. Mon travail ne s'arrêtait pas à la remise d'un formulaire de réponse. Nous étions bien décidés à ce que ces petits films rencontrent le plus large public possible. Et si un grand nombre de festivals pouvaient les y aider, un seul pouvait lancer un petit film dans une distribution à l'échelle internationale. J'avais été témoin de ce phénomène lorsque *Nola Darling n'en fait qu'à sa tête*, de Spike Lee, avait été révélé par le festival en 1985, avant de connaître un vif succès. A compter du mois de mai 1985, je n'eus plus qu'une ambition – montrer un film à Cannes et faire en sorte qu'il soit reconnu par le seul public capable de porter un petit film sur la scène

internationale. L'un des premiers que je produisis fut *Distant Voices*, de Terence Davies, et lorsque je visionnai sa version finale pour la première fois en novembre 85, je sus que je tenais mon film cannois. Le seul problème était que sa durée : 45 minutes. Beaucoup souhaitaient qu'il soit diffusé immédiatement, car il allait, pour sûr, être un succès sur le circuit des festivals ; Andi Engel alla jusqu'à proposer le meilleur écran de Londres, le Lumière, où il le présenterait comme un long métrage. Mais je ne parvenais pas à fuir l'idée de Cannes. Je savais que Terence prévoyait une seconde partie, *Still Lives* ; il n'avait pas encore écrit le script et aucun fonds n'avait été levé, mais l'envie de Cannes me décida d'assumer un vrai long métrage. Il fallut deux ans supplémentaires pour que le deuxième volet soit écrit, financé et tourné. Mais quand, en 88, l'ancien palais résonna d'applaudissements qui semblaient interminables, je sus que le risque en valait la peine. En fait, les applaudissements durèrent une quinzaine de minutes, pendant laquelle les acheteurs de presque tous les pays du monde décidèrent d'acquérir les droits. Ce film relatant les vies ordinaires d'une famille ouvrière dans le Liverpool des années 50, sans réel incident narratif ni effets spectaculaires, venait de s'assurer une audience internationale grâce à sa sélection et à son bon accueil à Cannes. Deux ans plus tard, *Young Soul Rebels* d'Isaac Julien connut le même succès, et je vécus ma dernière nuit d'adolescent à quarante ans, en concluant sa vente à Gérard Vaugeois et aux Films de l'Atalante à 9 heures du matin, sans avoir dormi, autour d'un verre de pastis. L'année suivante me valut l'insigne honneur de monter les marches lorsque *The long Day closes*, de Terence Davies (d'après moi son tout meilleur film), fut sélectionné en compétition officielle.

Cannes n'a pas pour seule vocation de diffuser des films achevés. Le festival permet également de lever des fonds pour des projets qui en sont au stade de l'imagination. Jusqu'à 93, mon expérience de la production s'était limitée à lever des fonds auprès de petits distributeurs d'art et d'essai. Cette année-là, j'arrivai à Cannes avec des visées plus ambitieuses, mais sans la moindre idée de la manière dont il faudrait m'y prendre. Channel 4 m'avait demandé de trouver un projet pour célébrer le centenaire du cinéma, et j'avais réussi à convaincre Stephen Frears de s'essayer à une histoire du cinéma britannique. Frears avait à son tour raconté le projet à Martin Scorsese, qui avait depuis longtemps envie de réaliser sa propre histoire du cinéma américain. Peut-être aurions-nous dû nous contenter de ces deux films, mais nous avons peu à peu nourri l'ambition, au BFI, de réaliser seize films du genre, qui célèbreraient vraiment tous les cinémas du monde, sans se limiter au cinéma anglophone ou à celui du monde développé. L'idée était d'organiser une immense production « communautaire » dans le cadre de laquelle chaque pays paierait la production de son propre film, et céderait tous ses droits internationaux en échange des droits de diffusion de tous les autres films sur son territoire. La seule idée originale de la série était de demander à de grands réalisateurs de faire un film sur l'histoire du cinéma dans leur pays ou leur région. Fiction ou documentaire, centré sur un élément donné ou s'efforçant de retracer une vue d'ensemble, nous enjoignîmes seulement les réalisateurs de faire des films réellement personnels. Notre demande rencontra un enthousiasme phénoménal – Oshima au Japon, Nelson Pereira dos Santos en Amérique Latine, George Miller en Australie – dans chaque pays, notre réalisateur d'élection répondit oui. Le seul hic était que nous n'avions rien à proposer pour lancer la production communautaire. Channel 4 voulait bien payer Scorsese et Frears en échange de tous les droits, ce qui n'était pas déraisonnable. Il me fallait trouver au moins les 500.000 dollars du budget de Scorsese pour pouvoir proposer quelque chose aux autres pays. En mai 93 je désespérais : j'avais essayé tous mes contacts de producteur et ils n'avaient rien donné. Cette année-là, Jeremy Thomas avait été nommé président du British Film Institute et j'allai frapper à sa porte, au Carlton, non sans une certaine anxiété. Jeremy est aujourd'hui l'un de mes plus proches amis, mais à l'époque, je ne le connaissais que comme le

producteur le plus légendaire de ma génération, un homme qui, de manière totalement indépendante, avait misé sur ses propres goûts - - et réussi. Jeremy a un léger strabisme, et il est difficile de savoir s'il vous prête pleinement attention ; je n'ai par ailleurs jamais rencontré qui que ce soit qui pense aussi vite que lui – il semble toujours être en train de faire quatre choses en même temps. Alors que j'étais assis dans sa suite, en train d'essayer de résumer l'ambition de la série et de dire pourquoi il était si important pour le British Film Institute de réaliser une série qui rendrait vraiment hommage à tous les cinémas du monde, Jeremy servait des rafraîchissements aux invités, répondait au téléphone, lisait des revues professionnelles et il se roulait des cigarettes. Je m'arrêtai en toussotant, pas du tout sûr que Jeremy ait entendu, et moins encore qu'il ait compris un seul mot. « Etes-vous libre maintenant ? », dit-il. « Oui », répondis-je la voix étranglée. « Alors suivez-moi ». Pendant la demi-heure qui suivit, nous parcourûmes la Croisette au pas de course, dans un sens puis dans l'autre, nous engouffrant ici dans un bureau, là dans un hôtel. Ce ne pouvait arriver qu'à Cannes mais à la fin de notre course, j'avais en poche un chèque de 500.000 dollars et les 16 films étaient devenus possibles.

La fin de l'histoire fut encore plus belle. Nul ne peut savoir, en effet, si les 16 films auraient atteint une audience internationale sans Gilles Jacob et Cannes. Au début du mois de janvier 95, Jacob me passa un coup de fil pour me dire qu'il avait entendu parler de la série et qu'il avait envie de voir les films qui étaient terminés. Sept d'entre eux devaient être achevés pour le mois de mai et Jacob prit les sept, les plaçant dans une section spéciale. La semaine où je présentai un film par soir à Cannes demeure aujourd'hui l'un de mes souvenirs les plus émouvants. Le festival me donna le sentiment que j'avais vraiment contribué à rendre hommage au septième art. Miraculeusement, le coup de foudre s'était mué en mariage.