

Lumière
CLASSICS

CÉSAR
MEILLEUR FILM ÉTRANGER



UN FILM DE
JEAN-JACQUES
ANNAUD

LE
NOM
DE LA
ROSE

SEAN CONNERY

F. MURRAY ABRAHAM

UN PALIMPSESTE DU ROMAN DE UMBERTO ECO

Les Acacias distribution
présente

LE NOM DE LA ROSE

Un palimpseste de
Jean-Jacques Annaud

d'après
Umberto Eco

**LIVRET ACCOMPAGNANT
LA RESSORTIE EN SALLES**

 Les Acacias
DISTRIBUTION

 REVUS
& CORRIGES



SYNOPSIS

En l'an 1327, dans une abbaye bénédictine du nord de l'Italie, le moine franciscain Guillaume de Baskerville, accompagné du jeune novice Adso, vient enquêter sur des morts mystérieuses qui frappent la communauté. Le secret semble résider dans la bibliothèque, où le vieux Jorge de Burgos garde jalousement un livre jugé maudit.

01.01.2024

JEAN-JACQUES ANNAUD

J'ai éprouvé beaucoup de chagrin pendant une dizaine d'années. Le NOM DE LA ROSE, un de mes films préférés, n'était plus visible nulle part, coincé par de sombres histoires d'ayants-droit. Heureusement l'acharnement de TF1, de mes agents d'Artaud et de l'affectueuse intervention de la famille d'Umberto Eco ont permis que la France bénéficie du privilège de pouvoir de nouveau regarder le film. Il a été magnifiquement rénové, tel que je l'avais souhaité au tournage, mieux que les copies en 35 ou en 70 mm. Ce film de mon cœur est destiné au vôtre.

JJ Annaud

J'ai éprouvé beaucoup de chagrin pendant une dizaine d'années. LE NOM DE LA ROSE, un de mes films préférés, n'était plus visible nulle part, coincé par de sombres histoires d'ayants-droit. Heureusement, l'acharnement de TF1, de mes agents d'Artaud et de l'affectueuse intervention de la famille d'Umberto Eco ont permis que la France bénéficie du privilège de pouvoir de nouveau regarder le film. Il a été magnifiquement rénové, tel que je l'avais souhaité au tournage, mieux que les copies en 35 ou en 70 mm.

Ce film de mon cœur est destiné au vôtre.

JJ ANNAUD

LE DIABLE EST DANS LES DÉTAILS

par ALEXIS HYAUMET

La *Victoire en chantant* (1976), *Coup de tête* (1979), *La Guerre du feu* (1981), c'est à se demander pourquoi Jean-Jacques Annaud, avec sa tête à l'époque remplie d'ours, s'est-il trouvé soudain à transposer le chef-d'œuvre du sémiologue Umberto Eco ? Presque comme à chaque nouvelle pièce maîtresse de sa filmographie, il faut gratter sous le vernis de la pellicule pour comprendre que son apparente intrusion dans l'univers de ce professeur de l'université de Bologne n'a rien d'un hasard. À la manière de son héros Guillaume de Baskerville, le cinéaste incarna malgré lui un trouble-fête idéal, en s'emparant de ce best-seller avec la bénédiction de l'auteur. Il bouscula ainsi d'innombrables dogmes et certitudes, aboutissant à ce long-métrage inoubliable à redécouvrir en version restaurée.

À la lecture du roman, Jean-Jacques Annaud ne conçoit personne d'autre que lui afin d'en réaliser un palimpseste cinématographique, alors que beaucoup estiment l'adaptation du *Nom de la rose* impossible. Avec ses 8 ans de grec, 6 de latin et lisant l'ancien français, ce passionné de longue date du Moyen Âge sait qu'il parviendra à tirer quelque chose de bien à lui des centaines et centaines des pages que compile l'imposant ouvrage, avec son enquête menée dans un lugubre monastère européen,

à la croisée des langues, des mondes, des savoirs, des époques et des questions philosophiques qui déchiraient l'Église catholique quant à l'interprétation des textes sacrés et le train de vie du clergé.

« Qu'on puisse s'entre-tuer à propos d'un traité sur le rire a exercé sur moi un attrait irrésistible. Pourquoi est-ce si audacieux de défendre le rire ? Parce que le rire est subversif. Il détruit la peur du diable, de la mort et du châtiment, il engendre le pire, le blasphème. Rire, c'est abolir la crainte de Dieu qui est une des composantes de la foi – une position malheureusement toujours d'actualité chez les fondamentalistes de tous bords¹. »

— Jean-Jacques Annaud

¹. Jean-Jacques Annaud avec Marie-Françoise Leclère, *Une vie pour le cinéma*, Grasset, 2018, p. 141.



Le cinéaste provoque sa rencontre avec Umberto Eco au printemps 1982. *Le Nom de la rose* est encore en cours de traduction pour la France. Publié en Italie deux ans plus tôt, le roman est devenu progressivement un véritable phénomène dans les librairies transalpines. « C'est mon livre, c'est ton film », coupe court l'auteur italien qui s'entend rapidement avec ce cinéaste français soucieux de ne pas trahir son roman. L'entreprise n'en sera pas moins colossale. À l'image des moines s'appliquant consciencieusement dans leur scriptorium à retranscrire les textes d'autres sans en dénaturer le sens, Annaud usa la plume hardie de pas moins de quatre scénaristes successifs pour que soit tournée enfin, après deux ans et demi de réécritures, la dix-septième version du scénario.

Le labyrinthe du cinéma européen

Le long-métrage est un petit miracle de collaboration européenne, malgré des débuts sous de sombres auspices. Après que la Rai italienne lui en concède les droits à la fin octobre 1982, le producteur français Gérard Lebovici est retrouvé assassiné à Paris en mars 1984. Un crime toujours non élucidé. Alexandre Mnouchkine hérite soudain du projet qu'il trouve trop cher et trop risqué. Alors que Jean-Jacques Annaud convint la 20th Century Fox de financer l'entièreté du film, le producteur allemand Bernd Eichinger manifesta son intérêt. L'apport américain est abandonné et le cinéaste signe avec celui qui avait distribué *La Guerre du feu* en Allemagne. Son soutien est tel que, lorsque la Columbia, qui doit sortir le film aux États-Unis, se désiste à l'annonce de Sean Connery dans le rôle principal, Eichinger vendra les droits sur ses anciens films et jusqu'aux bureaux de sa société... et sans même en avertir son réalisateur !

Il faut reconnaître l'abnégation de Sean Connery pour décrocher le rôle principal. La star réussit à convaincre les plus réticents, à savoir Annaud et Eco, qui ne voyaient pas comment James Bond saurait interpréter ce frère modeste et subtil du XIV^e siècle. *Le Nom de la rose* relance même la carrière de l'acteur qui reçoit un Bafta. Autour de lui s'agrège une prestigieuse distribution : Michael Lonsdale, Helmut Qualtinger, Volker Preetel ou F. Murray Abraham, dont l'égo exécration éprouva la patience de toute l'équipe. À l'inverse, les débutants sur grand écran comme Ron Perlman et Christian Slater ont été exemplaires. Après lui avoir donné sa chance dans *La Guerre du feu*, Annaud rappelle le premier afin qu'il remplace au pied levé le comédien italien prévu pour l'inquiétant bossu Salvatore, offrant à Perlman l'un de ses rôles les plus mémorables.

Après la visite de près de 300 abbayes, le cinéaste ne retient que quelques salles de celles d'Eberbach et Maulbronn en Allemagne, obligeant le chef décorateur Dante Ferretti à bâtir aux abords de Rome les extérieurs du monastère, vantés comme les plus monumentaux depuis le *Cléopâtre* de Joseph L. Mankiewicz, tandis que les célèbres studios de Cinecittà abriteront l'intérieur de la bibliothèque labyrinthique. Pour que cette fiction soit la plus authentique possible, ne tenant pas à se faire encore allumer par les spécialistes comme pour *La Guerre du feu*, Jean-Jacques Annaud s'adjoint la supervision de l'historien Jacques Le Goff et d'une batterie d'experts, validant chaque élément du décor, accessoire ou costume confectionnés pour le film. Même James Horner doit enregistrer le son d'instruments d'époque dans un synthétiseur dernier cri afin de composer la bande originale.



À son retour d'une tournée promotionnelle décourageante aux États-Unis, entre critiques épouvantables et avant-premières dans des salles vides, *Le Nom de la rose* sera le dernier long-métrage de son auteur. Il préfère se contenter plus raisonnablement de mettre des pubs en boîte. Enfin, jusqu'à ce que l'Europe se précipite pour le voir au cinéma (près de 5 millions d'entrées en France, 6 millions en Allemagne, plus de 4 millions en Italie, plus de 2 millions en Espagne,...), faisant revenir Jean-Jacques Annaud sur sa décision. Il poursuit sa carrière de cinéaste avec de nombreuses autres histoires, ambitieuses en diable et sans être

dénuées de spiritualité, à l'image de *L'Ours* (1988), autre projet impossible qu'il avait laissé en suspens le temps de son intermède monacal au Moyen Âge.

Loin de jouer aux iconoclastes, c'est respectueusement qu'il s'interrogera encore des forces et faiblesses des croyances sur les pentes de l'Himalaya dans *Sept ans au Tibet* (1997), ou de façon plus cocasse (avec un gigantesque échec à la clef) sur cette île étrange de la Mer Égée de *Sa majesté Minor* (2007), et jusqu'à son plus récent *Notre-Dame brûle*, dont les flammes dévorant la cathédrale semblaient faire curieusement écho à celles du monastère légendaire du *Nom de la rose*. À la nuance près que les véritables images, tournées sur place par les spectateurs de la catastrophe, surpassaient de fait tout ce qu'on pouvait reproduire dans un studio ; et qu'en aurait été la chronique de l'enquête du *Nom de la rose* si les bénédictins avaient eu des smartphones ?

« J'ai passé mon adolescence à photographier des cathédrales, des églises et des chapelles. Ce n'est pas tout à fait innocent si j'ai réalisé des films comme *Le Nom de la rose*, ou *Sept ans au Tibet*. Ce sont deux religions différentes, mais il y a le même sens du sacré. J'insiste, je suis athée, mais je crois en la nécessité de religion. Je crois en la solidarité, je crois à la tolérance et j'apprécie la foi des autres². »

2. « "Notre-Dame brûle", "une histoire digne d'un scénario hollywoodien" raconte le réalisateur Jean-Jacques Annaud », par Corinne Pélissier, France Inter, 12 mars 2022.

— Jean-Jacques Annaud

Article à retrouver sur le site Internet de Revus & Corrigés
www.revusetcorriges.com/chroniques

RENCONTRE AVEC JEAN-JACQUES ANNAUD

Si Jean-Jacques Annaud avait vécu au Moyen Âge, nul doute qu'il aurait été trouvère, tant ses talents de conteur sont évidents. Au cinéma bien sûr, lui dont le sens de la narration est rarement pris en défaut, mais également dans « la vraie vie » lorsque vous avez la chance de croiser son chemin. Car il parle de ses films avec une passion et une érudition que l'on ne trouve pas si souvent au royaume du cinéma, sans jamais se montrer chiche de son temps.

Comment avez-vous découvert le livre d'Umberto Eco ?

J'étais en train de faire la promotion de *La Guerre du feu* en Haïti. Je tombe, dans *Le Monde*, sur un article du correspondant en Italie expliquant qu'un curieux roman venait de paraître : l'intrigue tournait autour d'un livre en grec, perdu dans le labyrinthe d'une bibliothèque faisant partie d'une abbaye médiévale. Or, durant mes études de cinéma à l'IDHEC, je venais quasiment tous les jours à la Sorbonne pour continuer à faire du grec. Je suis passionné

par Aristote, dont *La Poétique* est un livre fondamental pour comprendre les arts du spectacle ; j'ai eu dans l'enfance une fascination pour le Moyen Âge et les abbayes médiévales. J'ai été tellement intrigué par ce roman que j'ai appelé mon agent à Paris pour savoir s'il existait déjà une traduction en français. L'éditeur, Grasset, a eu la gentillesse de m'en envoyer une photocopie. Et, comme j'étais toujours aux Caraïbes, j'ai demandé à Alain Godard de lire le livre pour moi, pour me dire s'il allait me plaire. Il m'a conseillé de rentrer tout de suite, ce que j'ai fait.

Mais les droits étaient déjà vendus à la RAI. Je suis allé à Rome pour demander qui était le metteur en scène. Les responsables de la RAI m'ont avoué qu'ils n'en avaient pas la moindre idée... « *vous ne le savez pas, mais moi, je le sais : c'est moi* ». Six mois plus tard, nous obtenions les droits, pour 300 000 francs, autant dire pour rien. Umberto Eco pensait que son livre serait destiné à quelques-uns de ses élèves qui

Umberto Eco et Jean-Jacques Annaud à Saint-Germain.



aimaient la sémiotique, le Moyen Âge et le grec. Il n'a pas eu la moindre idée de ce qu'il avait entre les mains, moi non plus d'ailleurs. En fait, j'étais catastrophé que le roman ait tant de succès. J'ai compris qu'on allait m'objecter que le film n'était pas le livre, comme si c'était une découverte ! J'ai d'ailleurs eu de très mauvaises critiques sur *Le Nom de la rose*. Mais, en deux heures, comment tout raconter ? J'ai désigné le film comme « un palimpseste » ; au Moyen Âge les livres sont écrits sur du parchemin, de la peau d'agneau ou de mouton, un matériau onéreux. On pouvait gratter la peau et y récrire un autre ouvrage ; il restait toujours dessous une trace de l'original, que l'on peut ainsi retrouver. J'ai pensé que c'était une jolie façon de désigner la relation entre le roman et le film.

En quels termes s'est posé le problème de l'adaptation, avec un matériau aussi riche ? Il a fallu faire des choix...

Le charme du livre naît de l'enchevêtrement des différentes strates. C'est un roman à tiroirs, un roman à miroirs. Il mêle à une trame de roman de gare, de

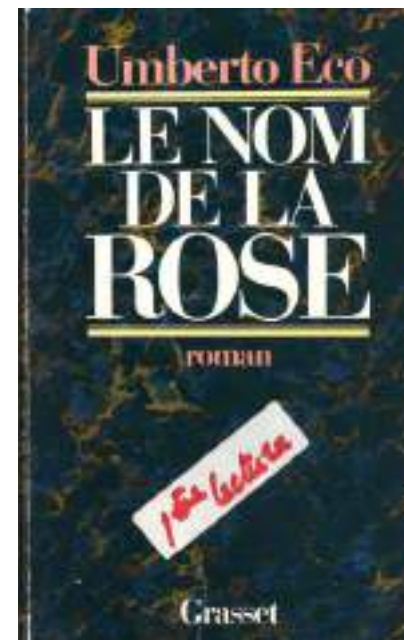
whodunit (qui a fait le coup ?, on tourne les pages pour le savoir), un débat qui a marqué la Chrétienté, entre la tendance franciscaine et la tendance bénédictine, le débat éternel du partage de la richesse. A-t-on le droit d'être l'apôtre du Christ et d'accumuler les biens, même si c'est au nom de Dieu ? Ce débat occupe à peu près le même nombre de pages que l'intrigue policière. S'y ajoutent le thème du savoir interdit, et puis ce merveilleux discours sur le danger du rire, qui m'a beaucoup motivé. J'ai fréquenté des écoles de cinéma dans l'idée de réaliser de beaux films comme Kurosawa, ou Eisenstein. Le hasard de la vie a voulu que je commence par des films publicitaires. Comme c'étaient des films très courts, je ne pouvais pas faire en sorte que le spectateur s'identifie au drame des protagonistes, mais au mieux qu'il s'amuse d'une situation. J'étais donc devenu un peu le spécialiste de la comédie. J'ai ri de tout pendant un certain nombre d'années et, comme le dit Umberto Eco, à force de rire de tout, on finit par ne plus rien prendre au sérieux, y compris Dieu. En ricanant de tout, on perd contact avec soi-même et avec les émotions. J'ai ressenti cela très fortement,

au point que, juste avant *La Victoire en chantant*, j'ai été victime d'une dépression, sérieuse. J'avais vingt-sept ans, tout était parfait, sauf que je pleurais à l'intérieur de moi, et que je ne pouvais plus me lever le matin. Personne n'en a rien su, mais je souffrais parce que je n'étais pas content du métier que je faisais ; j'étais triste comme peut l'être un clown. C'est aussi ce qui m'a propulsé vers *Le Nom de la rose*. Comment ce bouquin pouvait-il réunir autant de mes passions ? C'était incroyable. À l'époque, j'avais déjà travaillé sur *L'Ours*, j'avais fait le storyboard et le scénario ; j'ai tout arrêté à cause de cette rencontre avec un texte. Tout me plaisait. J'ai toujours aimé l'Histoire et j'allais devoir m'y plonger. Le Moyen Âge était vraiment une fantaisie d'enfant, j'y voyais quelque chose de très romantique, et moi qui suis totalement laïc, la vie et l'organisation des monastères me fascinaient.

Qu'en est-il de l'intrigue policière ? Vous évoquez souvent Hitchcock...

—
Quand je me suis passionné pour *Le Nom de la rose*, je me suis aperçu qu'il fallait que je comprenne en profondeur

le fonctionnement du roman policier. Je me suis mis à en lire et j'ai surtout décortiqué les interviews d'Hitchcock. J'ai regardé un nombre considérable de films dans la perspective de comprendre de l'intérieur la structure des rebondissements, le maniement des indices. Selon le conseil d'Hitchcock, si les spectateurs savent déjà qui a commis le crime, parce qu'on le leur a dit ou qu'on en a parlé, les rebondissements doivent être suffisamment captivants pour que la question ne soit pas « qui est coupable ? » mais « comment a-t-il réussi ? » et « pourquoi est-ce si difficile de prouver que c'est lui ? ». Quand on aborde un film comme celui-ci, on y va un peu à tâtons ; on a bien la structure policière, mais elle s'étend sur cinq cents pages. Il faut l'élaguer, et greffer sur les rameaux essentiels les différents discours, à différents niveaux. C'est à la fois passionnant et extrêmement compliqué. Nous avons fait, Alain Godard et moi, neuf versions du scénario. Puis j'ai fait deux versions avec Gérard Brach, qui a trouvé la structure principale et aussi apporté le corps et le sang des personnages ; son rôle a été essentiel. Alain a défriché cette énorme masse romanesque,



Couverture de l'édition originale française du *Nom de la rose*.

et Gérard Brach a apporté la chaleur, la bizarrerie, la cocasserie. Nous avons alors un joli scénario, mais trop long. Umberto Eco voulait que le film soit en langue anglaise, qui est pour lui le « latin du XXI^e siècle ». J'ai fait cette version avec Howard Franklin ; deux versions encore avec Andrew Birkin... J'ai finalement tourné la dix-septième. La difficulté était de préserver l'intérêt de la trame policière sans négliger les débats, qui ne devaient pas se trouver à part, puisqu'ils apportent des éléments qui nourrissent l'enquête.

L'anglais paraît d'autant moins gênant que le lieu de l'action n'est pas identifié ; on sait seulement qu'il est en Europe. Même s'il y a de nombreux éléments très réalistes, il s'agit aussi d'une parabole.

—
D'autant que le personnage principal, Guillaume de Baskerville, est anglosaxon. On peut tout à fait imaginer que pour cette raison les gens s'adressent à lui dans la langue de son pays. La réalité, c'est qu'à l'époque toute l'intelligentsia parlait latin couramment. La langue des films est un problème mal perçu. Les films sont diffusés, dans les grands pays du monde, dans la langue du consommateur ; *Le Nom de la rose* a été vu en japonais au Japon, en allemand en Allemagne, en espagnol, en catalan ou en basque en Espagne. La pénétration du cinéma se fait dans la langue des gens. Les cinéphiles ignorent complètement cet aspect des choses, parce qu'eux voient les films en version originale. Nous sommes quasiment le seul pays au monde qui conserve ce type d'exploitation, mais dans des proportions que vous connaissez : dix copies en langue originale pour trois cents en version

française. Umberto avait réfléchi à cela, et il se méfiait. C'est pourquoi il a souhaité que le film soit tout de suite tourné dans la langue du plus grand nombre de spectateurs occidentaux, dans la langue dite majoritaire.

Eco n'a pas participé au scénario. Est-ce une volonté de sa part ?

—
Son œuvre est un roman, elle fait partie du domaine de la littérature, et ce roman, il l'a fini. Après, cela peut-être une comédie musicale, un opéra, une bande dessinée, ou autre chose. Il ne veut pas intervenir parce que ce qui l'intéresse, c'est ma relecture de son travail et il est curieux de voir ce que je vais en faire. C'est un homme d'une immense curiosité intellectuelle, et il ne confond pas les genres. Le mécanisme de création n'est pas le même ; il le sait, et il a décidé de ne pas s'en mêler. Il n'était pas toujours rassuré. Je l'ai fait venir sur le décor, et il a été très heureux de la précision que j'apportais à chaque détail. Mais quand je lui ai appris le nom de l'acteur principal, son inquiétude a été terrible. Une fois le film achevé, il a été enchanté. Il est vrai, pourtant, que le choix de l'acteur était

un risque. Le personnage étant déjà une fusion entre un intellectuel médiéval du nom de Guillaume d'Occam et Sherlock Holmes, y ajouter James Bond donnait un mélange un peu compliqué. Mais lorsque Sean Connery est venu à Munich, il m'a suffi de l'entendre lire trois pages du texte pour être convaincu qu'il serait parfait dans le rôle. Il le disait exactement comme je l'avais entendu dans ma tête, depuis deux ans et demi que je travaillais sur ce film alors que j'avais repris dix-sept fois ces scènes et que je les entendais forcément d'une façon particulière.

L'histoire est vue par les yeux d'Adso. Y avait-il un autre choix possible ?

—
Le roman est clairement construit comme la récapitulation d'une vie, écrite par le personnage d'Adso. Il raconte l'histoire de son être et cela se situe forcément dans le souvenir ; c'était la moindre des choses que de garder ce principe narratif, qui est en plus un agrément. J'aime beaucoup les films à voix off – il y en a de très grands, voyez *Citizen Kane*. Cela crée un décalage entre le texte et ce que l'on voit ; le texte dit une chose et l'image une autre,

ce qui donne un véritable contrepoint, une harmonie, un répons comme dans le chant grégorien. La voix off apporte des nuances subtiles, comme lorsqu'une musique triste accompagne une vue très ensoleillée. J'ai gardé cela spontanément. De plus, la voix off permettait de faire passer quelques idées compliquées, difficiles à exposer au cinéma. Quand vous ajoutez une voix off à un film, elle parle à l'intelligence comme la littérature, et l'image parle à l'instinct, comme le cinéma.

La période de préproduction a été très longue...

—
Cela représente des jours et des jours d'espérance... et de crainte. Un film, c'est un an d'écriture et de préproduction, un an de préparation matérielle, un an de tournage et de montage, six mois de promotion et de suivi. Je ne néglige pas ce dernier aspect, c'est un grand privilège de pouvoir parler de son travail, c'est une responsabilité de parent par rapport à son enfant. D'abord, je vis dans le rêve et l'imaginaire pendant la période d'écriture. Décrire le château avec trois tours ou mille tours, c'est le même prix. Je ne suis



Dessin des mystérieux escaliers par Clayette.

pas du tout mettre en scène quand je suis pris par l'écriture. Je suis en quête de quelque chose qui va me faire rêver, d'une image. Un jour, le scénario à peu près fini, on le chiffre, et là, je tombe à la renverse. Pour la bibliothèque, je voyais cette grande tour, avec un énorme enchevêtrement à l'intérieur de pièces et d'escaliers. Tout cela a un coût hallucinant. Après bien des péripéties, Alexandre Mnouchkine, effrayé par le budget, a trouvé un accord avec les distributeurs allemands de *La Guerre du*

feu, à condition que j'aie travaillé en Allemagne. J'ai vécu plus d'un an entre Munich et l'Italie, et j'ai fait un film en coproduction franco-italo-germanique, avec 20 % seulement pour la France. Pour moi, la préproduction commence avant l'écriture, par la recherche : si vous vous contentez de plaquer vos connaissances contemporaines sur une époque différente, vous passez à côté de beaucoup d'éléments qui vont faire la singularité de ce que vous allez montrer plus tard. Très tôt, j'ai voulu

entrer en contact avec des spécialistes. Nous avons groupé, sous la direction de Jacques Le Goff, une dizaine de médiévistes très pointus dans différents domaines : vie quotidienne, costumes, poterie médiévale, couleurs, vie religieuse, règles des monastères, etc. À chaque fois que je me trouvais face à un problème dans l'écriture d'une scène, ma demande était transmise aux historiens. La réponse pouvait être longue à venir parce que je posais des questions compliquées... Que mange-t-on au repas du soir dans une abbaye en Ligurie, au XIV^e siècle ? Avec quoi s'éclaire-t-on, bougie ou lampe à huile, et à quoi ressemble une lampe à huile dans un monastère à l'époque, etc. On cherche, on trouve, et après on fait fabriquer. C'est un processus qu'il faut prévoir très en amont ; je l'ai fait pour tous mes films. Une photo prise dans les caves d'un monastère existant m'a permis de montrer au chef décorateur quel style de patine je voulais. Cet endroit à l'époque était sale, froid et probablement très humide, il faut avoir l'audace de refaire des lichens, des moisissures. J'ai donné cette photo à Dante Ferretti qui l'a communiquée aux peintres qui vieillissaient les

décors afin d'obtenir cette texture-là dans l'ensemble du monastère. Je distingue trois catégories d'objets, d'accessoires, de costumes, de figurants... Ceux qui apparaissent au premier plan sont de qualité maximale. Souvent ce sont des objets authentiques, d'une grande rareté, ou des reproductions qui coûtent une fortune ; ils sont vus en très gros plan et l'image doit être magnifique. En second plan, encore des choses très belles, mais de qualité et de coût inférieurs ; en arrière plan, si je sais que je ne ferai pas de plan serré, je n'hésite pas à placer des choses donnant une bonne impression de loin mais quelconque de près. Sur un livre de la deuxième catégorie, vu à moyenne distance, posé sur un lutrin derrière Guillaume, vous voyez néanmoins tout le travail caractéristique de la reliure d'autrefois. Les pages sont en faux parchemin, à cause du prix. En revanche, pour les enluminures, nous avons passé commande à des moines qui restaurent des manuscrits anciens. Le plus beau des livres était une reproduction à l'identique sur parchemin de *L'Apocalypse* de Beatus de Liebana, une folie. Les livres en parchemin doivent être rangés à plat, sinon la peau se

détend. Dans *Le Nom de la rose*, toute la bibliothèque est disposée ainsi. Tout cela est prévu avant le financement et la construction du décor et figure dans mon storyboard.

Ensuite viennent les repérages. Ils ont été très nombreux. J'espérais trouver le monastère de mes rêves. J'ai visité tous ceux de France et d'Italie ; puis l'Autriche, puisque Adso vient de Melk, une très belle abbaye avec une immense bibliothèque ; puis l'Allemagne, pour finalement décider qu'il y avait quelques intérieurs que je pourrais utiliser dans les monastères existants à condition de les réaménager, et que, bien entendu, pour le reste il fallait construire le décor, car il n'existe plus un seul endroit conforme à ce qu'était un monastère au XIV^e siècle. Il est préférable de faire construire non seulement à l'identique de la période, mais aussi à l'identique de ce que le metteur en scène a dans la tête. Je pouvais m'inspirer des livres que j'avais lus, des visites faites en compagnie d'Umberto.

Au cours de la préproduction, vient ensuite le casting. J'ai vu trois à quatre cents pièces de théâtre, dans des

langues que je ne comprenais pas toujours et dans les endroits les plus improbables, pour trouver un acteur à Düsseldorf, ou un autre à Dresde, et pour les rôles principaux, j'ai rencontré des gens dans le monde entier. Après, vient la constitution d'une équipe. Quand on sent qu'il y a suffisamment d'intérêt de la part des financiers, on contacte les gens qu'on pense les plus adaptés au projet du film. On travaille avec son chef décorateur, son chef costumier, on commence à faire des plans, des maquettes, à évaluer les coûts. Certaines parties du monastère sont décrites, dans le roman, avec beaucoup de précision et de détails, par exemple le tympan de l'église abbatiale, le potager, la tour, la bibliothèque. Voici une anecdote très révélatrice de la différence entre cinéma et littérature. Un jour, je fais remarquer à Umberto : « *Ton labyrinthe est bien dans la tour ? Elle est très haute. Et il y a combien de pièces à peu près ? - Une centaine. - Dans ton roman, elles sont toutes au même niveau, ces pièces. - C'est vrai ! Tu as raison, je n'ai pas décrit les escaliers !* » Assez longtemps, j'ai travaillé dans son imaginaire à lui, où les pièces du labyrinthe étaient comme un jardin tout à plat et non

dans une tour verticale. Je devais me permettre une licence par rapport au roman et inventer un labyrinthe d'escaliers. Umberto m'a montré un recueil de dessins d'Escher, et le lendemain, nous sommes allés dans un musée regarder les prisons de Piranèse. L'inspiration est venue de ces deux artistes. Nous avons ensemble réinventé un labyrinthe en trois dimensions, dont nous n'avons construit que trois pièces, puisqu'elles étaient toutes semblables ; seule changeait la disposition des livres. Ce décor a été réellement incendié, de même que le donjon ; on ne pouvait traiter ces scènes par les effets spéciaux numériques à l'époque.

Parmi les métiers qui m'auraient plu, il y a celui d'architecte ; celui de metteur en scène en est assez voisin. Je crée un plan, complètement abstrait, partant d'une idée qu'il faut matérialiser - dans le nom « réalisateur », on entend le mot *res*, la chose. Je prends une abstraction et je la transforme en quelque chose de concret. Je suis soumis aux mêmes aléas financiers que les architectes, parce que j'ai besoin de matériaux pour ma construction. À la différence du poète ou du romancier, je constate

dans nos métiers une contrainte matérielle qui aboutit à des désastres si elle n'est pas prise en considération. On ne peut pas dissocier l'idée des moyens qui vont permettre de l'achever ; il ne faut pas essayer de faire avec moins ce qui nécessite beaucoup pour être fait dans la plénitude de son concept.

Quelle est, à vos yeux, l'importance du storyboard?

Je donne au chef décorateur un storyboard déjà accompli. J'imagine les lieux et les scènes et je lui demande de les construire tels que je les ai vus. Il s'inspire de la mise en place suggérée par le storyboard, et à son tour il peut suggérer quelque chose d'un peu différent, mais en tout cas dans l'axe de ce que j'ai souhaité. J'ai donc le sentiment de vraiment tout contrôler, afin que le film soit le plus possible tel que je l'ai imaginé au moment de la toute première étincelle de création. Je fais souvent dans le storyboard des commentaires : « J'ai besoin de brume là, prévoir les machines, prévoir les ventilateurs pour contrarier le sens du vent qui, le jour venu, soufflera forcément du mauvais côté, travailler tôt le matin, tard

le soir, pour éviter les ombres malencontreuses... », toutes ces choses-là sont conçues dès le début. Quand on tournera, le premier assistant saura exactement ce qu'il doit faire. Le storyboard est indispensable pour communiquer correctement ce qu'on veut à une équipe très nombreuse - près de cinq cents personnes sur *Le Nom de la rose*. Il faut que tous aient la meilleure idée possible de ce qui me trotte dans la tête, parce que mon travail de réalisateur est de faire que tout ce monde se rencontre dans le même projet.

Diriez-vous que *Le Nom de la rose* est un « film historique » ?

J'ai vraiment eu le sentiment de faire un film contemporain. Le débat qu'Umberto Eco a retenu, en le traitant avec un peu de

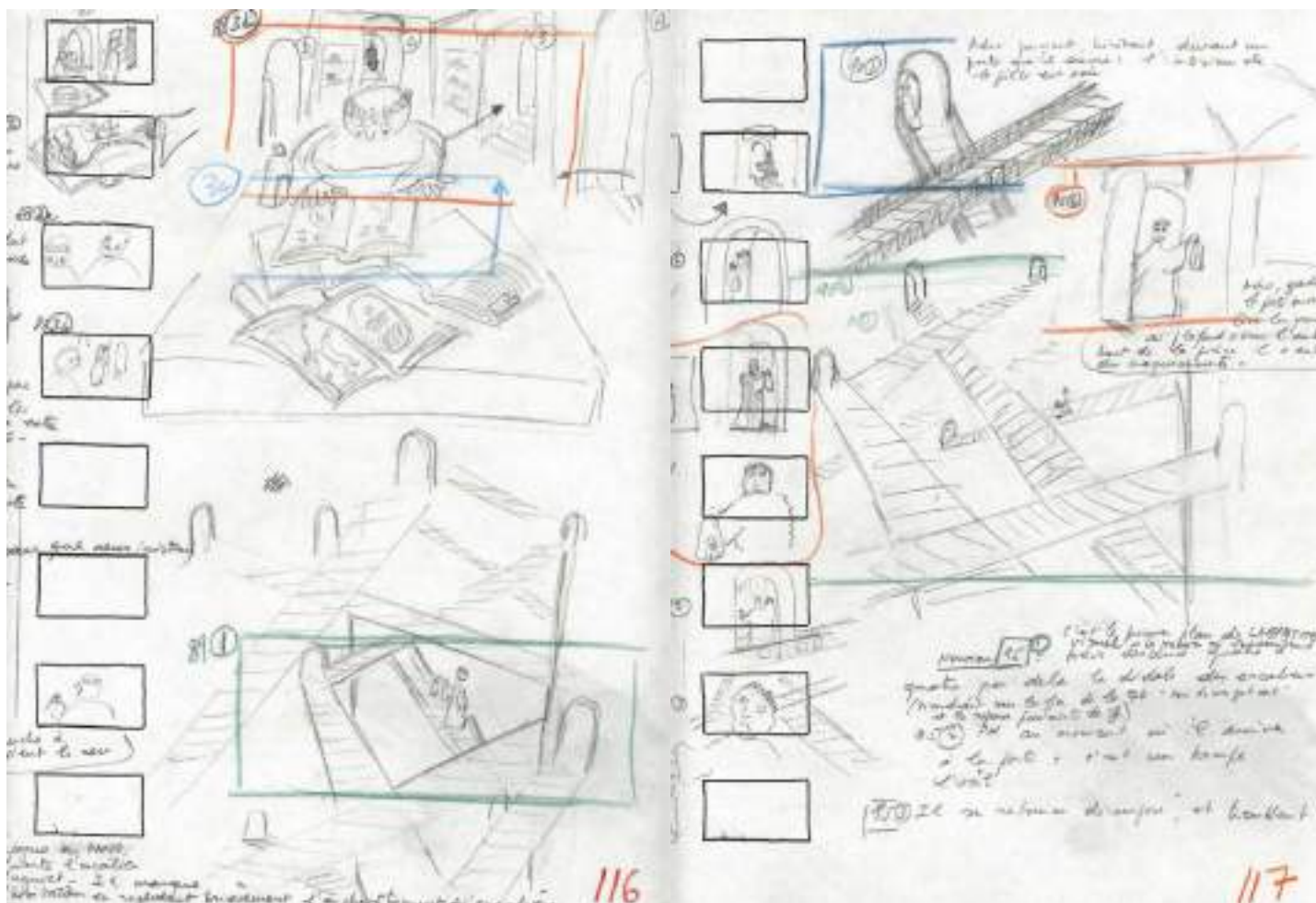
colère et beaucoup d'ironie, reparait à toutes les époques et en particulier à la nôtre. L'action du roman se situe à un moment où la chrétienté s'est sclérosée. L'histoire des groupes

monastiques est presque toujours, grosso modo, celle-ci : une poignée d'idéalistes, poussés par une foi généreuse, fonde un ordre religieux dont la vocation est de secourir les pauvres.

Leur foi, leur pureté leur valent beaucoup d'attention, donc le succès, donc l'argent ; le monastère qui était si modeste, une cabane où l'on vivait de pain et d'eau, devient un bâtiment

construit en pierres, où l'on fait venir les meilleurs artistes, où les statues sont recouvertes de plaques d'or. On a peur du vol ; comme dans la fable du savetier et du financier, on ne dort plus, on pense surtout à protéger ses richesses, donc on fortifie le monastère, c'est-à-dire qu'on se coupe de l'accès aux autres. Le moine devient le moine paillard, qui ripaille dans le réfectoire, impose la dîme à la population, il est le riche et le possédant. Mais les peuples ont besoin de pureté ; la religion et l'église sont là pour protéger le rêve d'une vie plus heureuse. C'est alors que

Brouillons de la découverte de la bibliothèque du monastère.



se produit la révolution franciscaine, où soudain, sous l'impulsion de saint François, on proclame la fin des riches habits, des ors et des diamants ; une robe suffit pour aller, nu-pieds, au secours des miséreux ; c'est ce qu'attendaient les Chrétiens. Le succès immédiat des franciscains menace ce qu'on peut appeler la bourgeoisie du clergé, en particulier les bénédictins, qui eux, retranchés derrière leurs murailles, accumulent les richesses et prient. La question qui les occupe est dérisoire en apparence, mais symbolique : la robe du Christ est-elle sa propriété ou en a-t-il seulement l'usufruit ? S'il n'est pas possesseur de sa robe, s'il l'a simplement empruntée, il la donnera à un autre. Cela veut dire que les biens du clergé ne lui appartiennent pas. Les bénédictins défendent avec acharnement l'idée que le Christ avait acheté sa robe. Il y a sous toute cette affaire d'énormes intérêts financiers. Ce qui fait la drôlerie, la cocasserie du débat, c'est qu'il s'agit de luttes fratricides, mais en gants de velours. En tout cas, ce qui trouble la chrétienté est le même débat qui nous agite encore aujourd'hui, entre la tentation socialiste ou communiste de mettre tous

les biens en commun et de partager de façon égalitaire et celle, au contraire, de protéger les capitalistes qui les ont amassés. Au début du XIV^e siècle, sa vigueur s'est accrue du fait que l'Europe est en pleine débâcle économique. La peste s'annonce : dans quelques années le continent sera décimé. Les peuples sont dans un état où ils ont absolument besoin d'un guide, et ils ne le trouvent pas. La papauté est contestée, elle ne sait pas trancher entre la tendance capitaliste et la tendance communiste de l'Église et elle est incapable de les fédérer. Au même moment naît le problème de l'accès à la connaissance, car évidemment l'Église ne veut pas éduquer les masses, sachant très bien qu'elle ne pourrait plus les contrôler. Elle interdit l'accès aux textes - plus tard elle s'opposera à la diffusion de la Bible sous forme imprimée. On dresse des bûchers pour ceux qui lisent les manuscrits des auteurs arabes ou ceux de l'Antiquité : impossible d'avoir accès à Hérodote, à Tite-Live... ou bien on fait partie des privilégiés comme ces gens des monastères qui ont conservé, souvent en secret, les textes interdits. La Bible dit tout ce qu'il faut savoir ; les livres qui disent la même chose sont



inutiles, et ceux qui disent autre chose sont malfaisants. Donc, brûlons tout ce qui n'est pas la Bible. C'est sur cette dictature de l'ignorance que l'Église fonde son pouvoir. Le regard qu'Umberto porte sur tout cela transparaît dans le film.

claniques : les rois, chefs de clan, avaient conquis leur terre par les armes et régnaient en despotes plus ou moins éclairés et tolérants. La seule organisation internationale, multinationale était l'Église avec ses filiales qui parfois devenaient dérangeantes, quand elles prenaient de l'indépendance par rapport

Nous avons vu, à notre époque, s'effondrer le modèle de partage dont nous rêvions, au profit de la loi de la jungle sous laquelle il faut survivre, mais le débat renaîtra parce qu'il est inhérent à nos instincts contradictoires : l'un est de protéger notre descendance, donc d'amasser pour elle, l'autre d'aider le groupe à survivre parce que nous sommes grégaires. Ces contradictions se traduisaient alors en termes religieux puisque l'Église était le seul cadre d'organisation existant ou efficace. Les gouvernements étaient des survivances

au grand patron du Vatican. C'est une autre façon de voir la situation du XIV^e siècle : l'Église comme une grande multinationale qui fait du business, avec un remarquable sens de la publicité, pour laquelle elle convoque les meilleurs artistes, et qui tire ses revenus de sa clientèle. C'est une vision qui m'a plu.

Comment avez-vous réussi à rendre, à l'écran, la différence entre franciscains et bénédictins ?

C'est l'intérêt du casting. Au cinéma, le spectateur doit pouvoir lire l'opinion, la pensée des personnages à travers leur apparence. Sauf cas particulier, j'ai choisis les bénédictins bien repus, gras, avec une peau de gens bien nourris, et les franciscains maigres, maladifs. Ils sont également distingués par le costume. Les franciscains sont vêtus d'une bure que j'ai fait tisser au Maroc avec de la laine de chèvre. Une toile faite à la machine dans une manufacture indienne ne ressemble pas du tout à



une bure du Moyen Âge. Collectionnez ce genre d'erreurs, et le spectateur est incapable de se figurer que le film décrit la période. Les bénédictins sont habillés avec des laines très fines, et donnent l'impression de vivre confortablement. L'abbé a de magnifiques bijoux, alors que les Franciscains marchent nu-pied ou dans des sandales de peau de chèvre non tannée et extrêmement inconfortables.

Qui dirige l'abbaye, l'abbé ou Bernardo Gui ?

Quand l'Inquisiteur arrive, tout le monde pense à sa tête d'abord. Les Dominicains ont mis en place un système spécialisé dans la police de la pensée. Ils sont au départ des gardiens de la foi, mais quand on ne tolère que les idées dont on est gardien, la dérive est celle qui a marqué l'Inquisition : un seul modèle à suivre et rien d'autre. L'abbé élu par le chapitre, à bulletins secrets, n'a qu'un pouvoir confié par les autres moines : il n'est pas si puissant que cela et peut être révoqué. Il dirige une minutieuse administration au sein du monastère : bibliothécaire, cellérier, régisseurs, etc. Mais il est aussi

responsable vis-à-vis d'une instance supérieure, qui arrive avec des gardes armés, qui torture et qui brûle. La documentation sur les objets de torture de l'Inquisition est effrayante.

Une scène a marqué tous les esprits, quand Adso se fait dépuceler par la sauvageonne...

J'y tenais et je l'ai tournée avec beaucoup de précautions. Christian Slater n'avait que quinze ans, et Valentina Vargas est d'une extraordinaire beauté ; il y avait beaucoup d'émotion entre les acteurs, et sur le plateau. Je suis passionné par le débat entre nature et culture, entre l'inné et l'acquis. J'ai toujours espéré que j'allais pouvoir me transformer et m'améliorer en lisant des livres, mais le retour à la nature m'est nécessaire. Dans ce monde de moines, qui vit au nom de Dieu et qui est censé diffuser la pureté, tout apparaît pervers et recroquevillé. La vraie pureté est celle de cette jeune fille qui est amenée à vendre son corps à ces moines alors qu'elle est elle-même en quête de simplicité et de beauté. Elle les trouve en la personne de cet adolescent. C'est pourquoi j'achève le film



sur le souvenir de cette jeune fille ; les phrases d'Adso sont dans le livre, mais beaucoup plus tôt. Umberto fait disparaître cette histoire d'amour alors que je la laisse comme le grand souvenir de la vie du narrateur, sa seule rencontre avec Dieu peut-être.

J'étais en désaccord avec lui à propos de ce personnage. Pour Umberto, Adso n'a rien compris à la leçon de Guillaume.

J'avais envie que l'élève soit meilleur que le maître, et qu'au bout du compte il ait saisi quelque chose qui avait échappé à ce dernier, l'importance de l'instinct et l'univers de l'amour auquel ce pur intellectuel qu'est Guillaume n'est pas accessible. Guillaume rit de tout et n'aime pas. Adso a eu la chance de faire l'expérience de l'amour et d'en préserver l'idée. Ne pas être amoureux une fois dans sa vie est une désolation.

J'ai retenu dans le roman cet élément qui me plaisait pour le traiter à ma manière et faire que le personnage d'Adso pense, à la fin de sa vie, que la plus belle chose qu'il a rencontrée est un cœur de femme.

Votre travail sur ce film a-t-il modifié votre relation avec la religion, le sacré ?

—
J'ai fait des repérages dans les catacombes romaines et à l'extérieur de certains monastères, en me disant que je pourrais y tourner. Puis une interdiction est venue du Vatican, décrétant - il y a quinze ans de cela ! - que le film était blasphématoire. J'ai eu le privilège d'être officiellement banni des églises, ainsi qu'Umberto Eco. Si Bernardo Gui était encore là, je serais brûlé en place publique pour avoir osé porter à l'écran un livre aussi répréhensible.

Ce que je vois aujourd'hui m'accable sans m'étonner. Les églises sont désertées, et pourtant ce sont des lieux extraordinaires, chargés de la mémoire de notre civilisation ; la prière et la communion sont des choses très belles. Quand il m'arrive de me trouver dans

une église, j'écoute avec intérêt les lectures ; les textes sont magnifiques, les allégories pleines de sens. Ce sont des leçons de vie, que partagent d'ailleurs toutes les religions. J'ai eu la chance de vivre durant plusieurs mois auprès de grands maîtres du bouddhisme tibétain ; on ne ressort pas tout à fait le même d'une telle expérience. En fait, Je suis passionné par la foi des siècles passés. Je m'intéresse à la foi des autres et j'ai pour elle un grand respect.

Propos recueillis par Yves Alion et Rémy Diaz. Retranscription : Catherine Bonfils, *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 532, mai 2004



À côté de la caméra, Jean-Jacques Annaud et le chef-opérateur Tonino Delli Colli (en bas à droite).

“ Tourner à Rome avec Dante Ferretti comme chef décorateur, ce n’était pas désagréable non plus ! Si j’avais été obligé de tourner en France, j’aurais dû construire le monastère complètement. Ma première tentative avec le très bon chef décorateur Jacques Saulnier, qui me proposait un décor beaucoup trop grand, ne convenait pas à ce que je souhaitais. Dante avait « l’esprit latin » et ce que nous avons fait ensemble correspondait à l’imagerie que j’en avais à la lecture du livre d’Umberto Eco. [...] C’était encore à l’époque où, pendant qu’on tournait la scène, on continuait de construire les décors et préparer les éclairages sur le même plateau [les Italiens post-synchronisaient tous leurs films, ndlr]. Quand je suis allé voir Tonino Delli Colli, mon directeur de la photographie, il parlait tout le temps à Romano Mancini, le chef électricien. Sean Connery n’en pouvait plus ! J’ai rappelé à Tonino que l’on avait besoin de silence pour enregistrer les dialogues et il m’a rétorqué : « Fellini a gagné quatre Oscars pendant qu’on tapait au marteau pendant les prises ! » Que vouliez-vous que je lui réponde ? ”

**Entretien avec Jean-Jacques Annaud
par Alexis Hyaumet et Marc Moquin, Revus & Corrigés n°3,
« Rêver un cinéma européen », printemps 2019.**



Le monastère du *Nom de la rose*, en maquette et à taille réelle.



L'équipe de tournage.



Illustration d'Enki Bilal.



Gravure à l'eau-forte de Pierre Bazire.



Illustration de Philippe Druillet.



Illustration de Philippe Druillet.



Illustration de Jean-Jacques Nicollet.



Illustration d'Enki Bilal.

AFFICHES D'ÉPOQUE



Affiche italiana signée Renato Casaro.

Affiche allemande.



LE NOM DE LA ROSE

Fiche technique

Réalisation Jean-Jacques Annaud	Montage Jane Seitz	Co-producteurs Franco Cristaldi, Alexandre Mnouchkine
Scénario Andrew Birkin, Gérard Brach, Howard Franklin, Alain Godard d'après le roman d'Umberto Eco <i>Il nome della rosa</i>	Décors Dante Ferretti	Producteurs exécutifs Jake Eberts, Thomas Schühly
Photographie Tonino Delli Colli	Costumes Gabriella Pescucci	Producteurs Bernd Eichinger, Bernd Schaefer
Musique James Horner	Directeur de production Marco Giannoni	Sociétés de production Les Films Ariane, FR3 Films Production, Cristaldi Film, Neue Constantin Film en association avec ZDF

1986 / 2h10 / France – République fédérale d'Allemagne – Italie / Couleur / 5.1 / 1:1.85

Meilleur film étranger – César 1987

Meilleur acteur pour Sean Connery – BAFTA Film Award 1988

Restauration 4K par Constantin Film et TF1 Studio avec le soutien de la FFA.

Fiche artistique

Frère Guillaume de Baskerville Sean Connery	La fille Valentina Vargas
Adso de Melk Christian Slater	Salvatore Ron Perlman
Bernardo Gui, l'Inquisiteur F. Murray Abraham	Jorge de Burgos Feodor Chaliapin, Jr
L'Abbé Michael Lonsdale	Frère Séverin, le moine herboriste Elya Baskin

Remerciements : Jean-Jacques Annaud, Naïma Alouani, Festival Lumière (Thierry Frémaux, Maëlle Arnaud), TF1 Studio (Nathalie Toulza-Madar, Céline Charrenton, Pierre Olivier, Gilles Sebbah), L'Avant-Scène Cinéma (Yves Alion, René Marx), Revus & Corrigés (Eugénie Filho)

Livret coordonné par Marc Moquin (Revus & Corrigés) et Nadine Méla (Les Acacias)

Conception graphique du livret : Morgane Flodrops

Conception graphique de l'affiche : Alain Baron d'après l'affiche originale de Philippe Druillet

DISTRIBUTION LES ACACIAS

www.acaciasfilms.com

1986 – TF1 STUDIO – NEUE CONSTANTIN FILM – FRANCE 3 CINEMA – CRISTALDI FILM

© 2024 LES ACACIAS DISTRIBUTION



A historical scene featuring two monks in a stone building. The monk on the left is older, with a white beard, wearing a light-colored, heavy robe and hood. The monk on the right is younger, wearing a dark brown robe and hood. They are standing in a courtyard or a large open space within a stone building with arched windows. The lighting is warm and golden, suggesting a sunset or sunrise. The overall atmosphere is serene and contemplative.


Les Acacias