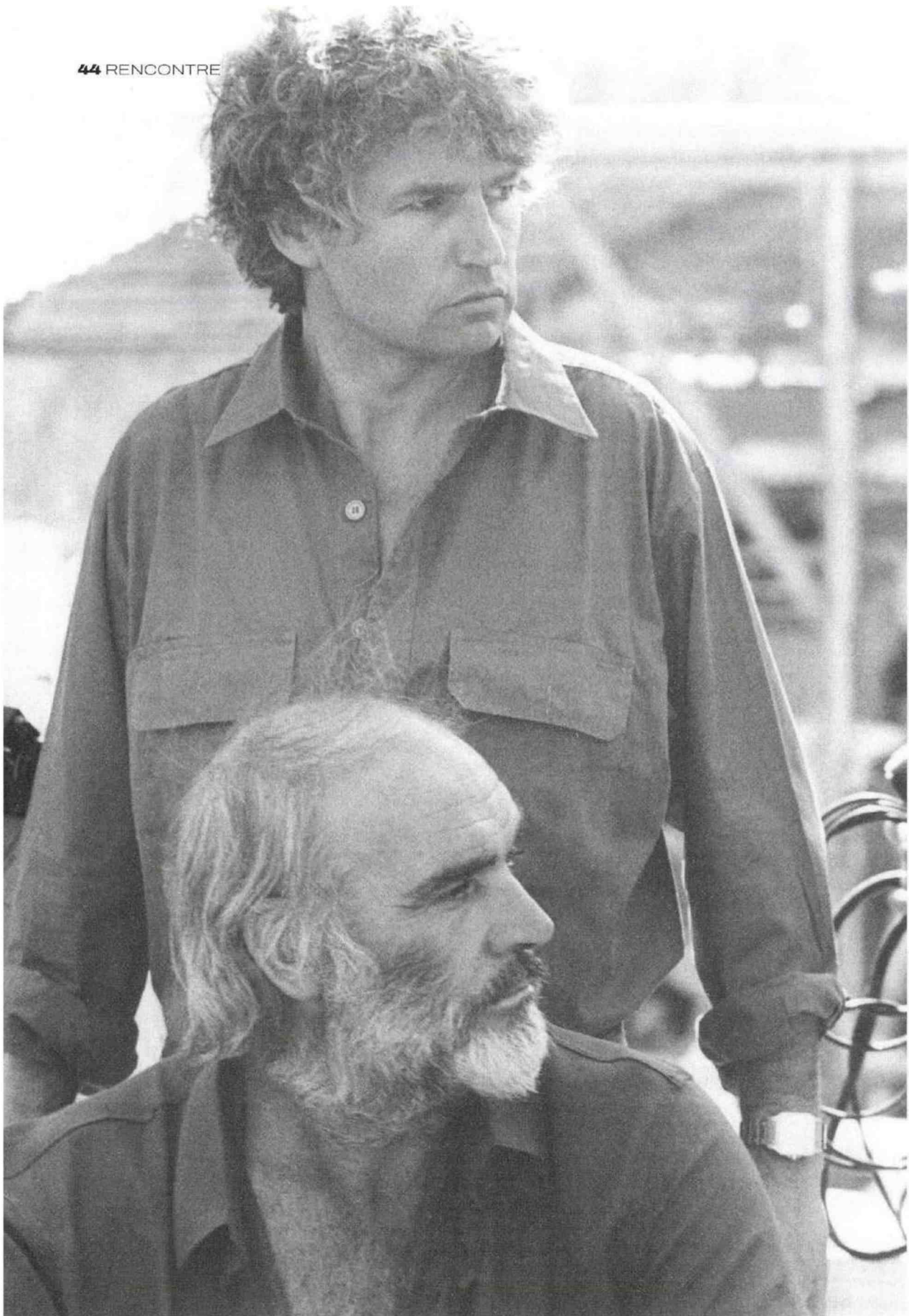


44 RENCONTRE



JEAN-JACQUES ANNAUD

RÉALISATEUR, SCÉNARISTE & PRODUCTEUR

DANS TON ABBAYE

À l'occasion de la ressortie du Nom de la rose en version restaurée en 4K chez Les Acacias, son réalisateur revient sur l'aventure d'un tournage marqué par le début d'une longue amitié avec le compositeur James Horner... et par le caractère odieux d'une des stars du film !

Propos recueillis par Cédric Delelée. Merci à Étienne Lerbret et particulièrement à Jean-Jacques Annaud pour sa gentillesse et sa disponibilité.

Il y a quatre scénaristes crédités sur Le Nom de la rose. Ont-ils travaillé ensemble ou successivement ? Successivement. J'ai commencé avec Alain Godard (scénariste récurrent de Jean-Jacques Annaud depuis *Coup de tête* - NDR). On travaillait dans ma maison de campagne, mais il repartait tous les soirs à Paris. Et un jour, alors qu'on avait terminé la neuvième version, je lui ai dit : « Écoute, je la lis et je te dis ce que j'en pense demain matin. » Il est arrivé le lendemain, et je lui ai lancé : « Il faut tout reprendre. » Et là, il s'est effondré. Il s'est agenouillé, a mimé une scène que nous avions mise dans le scénario en regardant le ciel avec les deux mains jointes et s'est écrié : « Mais cela ne finira-t-il donc jamais ? » Ce à quoi il a ajouté : « Je ne peux plus. » Je me suis alors tourné vers Gérard Brach (scénariste récurrent de Roman Polanski depuis *Répulsion* - NDR), qui a fait deux autres versions. Ensuite, je suis passé du français à l'anglais avec un type qui s'appelait Howard Franklin (scénariste de *Traquée* de Ridley Scott - NDR) le temps d'une version, puis j'en ai fait deux autres avec Andrew Birkin (scénariste de *La Malédiction finale* - NDR), qui a voulu refaire complètement le script. Mais là, je n'y ai pas touché, parce que ce n'était pas du tout ce que je souhaitais faire. Et enfin, j'ai terminé tout

seul. En tout, j'ai collaboré à 17 versions. Je finissais par avoir une telle connaissance du livre que quand il fallait trouver une phrase, j'allais directement au bon endroit ; je le connaissais quasiment par cœur. C'était un travail très... Comment dire... Je n'étais pas sûr d'y arriver. Je me souviens que j'avais le livre posé sur un coin de mon bureau, et que de temps en temps je le regardais et le prévenais : « Toi, je t'aurai ! » (rires)

Une tâche d'autant plus complexe que c'est un bouquin ultra-dense qui exige un véritable travail de sape, un peu comme ce qu'avait fait Roman Polanski avec *Le Club Dumas* d'Arturo Pérez-Reverte pour *La Neuvième Porte*. Il y a des choses en moins, des choses en plus, mais on arrive quand même à retrouver le livre, son âme et son essence sont bien là. Qu'a pensé Umberto Eco de l'adaptation de son roman ?

Il a été absolument formidable dès le début. Je me souviens d'un coup de téléphone à l'occasion du premier de l'An. Il m'appelle à minuit et me dit : « Cette année a été celle de mon succès ; que celle qui arrive soit celle de ton succès. » Et il me rappelait tout le temps, précisait : « Tu sais, mon roman est en vente en librairie.



C'est mon livre. Mais toi, fais ton film, et si tu as envie d'en faire une comédie musicale, fais-le. S'il y a des crétins qui te disent que le film, ce n'est pas le livre... Même si c'est vrai, ce n'est pas la peine d'avoir fait des études pour le remarquer. J'ai donné l'autorisation à un ami sculpteur de faire une statue qui s'appelle Le Nom de la rose. Ben ce n'est pas le livre non plus. » Tout est dit. Umberto avait peut-être un regret, c'était que je donne autant d'importance à « la fille » (le personnage de la jeune paysanne – NDR), même si ce n'était que par petits épisodes. Je lui ai alors expliqué : « Umberto, c'est l'histoire d'un vieil homme qui raconte son souvenir d'enfance. Et il dit à la fin de ton livre que malgré toutes ces heures d'étude, la seule chose dont il se souvienne vraiment, c'est la rencontre avec cette jeune fille dans la pénombre d'une cuisine. Comment veux-tu qu'au cinéma, où on voit ce jeune homme avoir la seule aventure physique de sa vie, j'abandonne cette jeune fille ? » Il me répond : « Mais moi, je l'ai assassinée de manière littéraire ; à la page 200, je l'oublie. » Je lui rétorque alors que moi, au cinéma, je ne peux pas l'oublier, parce que le spectateur, lui, ça fait une heure qu'il sait que cette fille rôde dans le monastère. J'ajoute que je ne peux pas l'abandonner, car c'est un personnage essentiel. Mais là où Umberto a été absolument formidable, c'est qu'il m'a toujours assuré une chose : « Je ne m'occuperai pas de la sortie, je ne veux pas apparaître. C'est ton film. » Puis la presse italienne m'est tombée dessus à bras raccourcis, je n'ai eu que de mauvaises critiques, vraiment abominables. Et là, il est intervenu : il était à New York, et il est apparu en direct pour soutenir le film. Il faut aussi savoir qu'il est tombé à la renverse quand je lui ai appris que j'avais choisi Sean Connery pour jouer Guillaume de Baskerville. On sortait tout juste d'un dîner très agréable dans un célèbre restaurant de bœuf à Milan. Il pleuvait. Je quittais les lieux avec Umberto – ma femme et celle d'Umberto nous suivaient –, quand il m'a demandé : « Au fait, tu as choisi quelqu'un pour Guillaume de Baskerville ? » À ce moment-là, je me suis dit : « Zut, je vais être obligé de le lui avouer, et ça va être tragique. » Je lui ai répondu : « Sean Connery. » Il s'est frappé la tête, s'est retourné vers sa femme et lui a crié : « Renate, Renate, tu sais quoi ? Il a choisi Sean Connery ! » Et là, je me suis retrouvé dans un drame sicilien. (rires) En plus de ça, on venait de perdre notre distributeur américain...

À cause du choix de Sean Connery ?

Oui ! Mais moi, dans mon état d'esprit, j'ai la certitude que Sean Connery va être parfait. Je ne voulais pourtant pas de lui au départ, parce que je ne tenais pas à ajouter du James Bond à ce qui était déjà une fusion entre le théologien Guillaume d'Ockham et Sherlock Holmes, selon le principe même du livre.

À qui aviez-vous pensé avant de vous décider pour Sean Connery ?

Idiotement, je voulais qu'on puisse découvrir un acteur très charismatique de plus de 50 ans. Un inconnu, à l'instar des autres acteurs que j'avais choisis – exception faite de Michael Lonsdale, qui était un peu connu en France.

« Umberto Eco est tombé à la renverse quand je lui ai appris que j'avais choisi Sean Connery pour jouer Guillaume de Baskerville. »

Et F. Murray Abraham.

Oui, qui est le seul acteur que j'ai détesté. C'est la seule fois de ma vie où c'est arrivé.

Qu'est-ce qui s'est passé ?

Je vous raconte une anecdote. À l'époque, j'avais vu *Amadeus*, bien sûr, et j'avais remarqué que le rôle de Salieri était interprété par quelqu'un qui serait parfait comme inquisiteur. Je connaissais très bien Miloš Forman, donc je l'appelle et je lui dis que j'ai peut-être un rôle pour F. Murray Abraham. Et là il me demande, avec sa grosse voix (imite l'accent slave) : « Quel rôle ? » « Celui d'un inquisiteur » je lui réponds. « Est-ce qu'il est très méchant ? » « Oui, il est très méchant. » « Alors, tu n'as même pas à le diriger. » Et effectivement, je n'ai jamais eu sur un plateau une personne aussi monstrueusement désagréable. Il était épouvantable. Comme il avait eu un Oscar, il pensait que Sean Connery devait l'attendre, et donc il arrivait tout le temps en retard. Résultat, je perdais une heure à chaque fois qu'ils jouaient ensemble, et Sean de s'indigner : « Mais enfin, c'est moi qui ai le premier rôle ! » La première fois que j'ai rencontré Abraham, c'était à Cologne et il m'a mis en garde : « Maintenant que j'ai l'Oscar, je n'accepte plus que les premiers rôles, donc je ne veux que le rôle de Guillaume de Baskerville. » Je lui ai répondu : « Je suis désolé, il est déjà pris, alors finissons le repas tranquillement, car ça ne sera pas possible. » Il m'a donc fait tout un numéro et a prononcé ces mots qui m'ont particulièrement marqué : « Vous, les metteurs en scène, vous êtes tous des connards, et je vous méprise. » Je lui ai rétorqué : « Bon... Pourquoi pas, nous avons sûrement des aspects méprisables. » Et là, voici ce qu'il m'a raconté : « Je donne un cours à New York. Je travaille dans une grande salle. Je suis venu avec le trophée, que j'ai posé tout au fond de la pièce et j'ai fait passer les élèves un par un à une quinzaine de mètres de la statuette. Je leur ai dit : "C'est la seule fois de votre vie où vous serez aussi près d'un Oscar." » Voilà le personnage.

À droite, de haut en bas : Jean-Jacques Annaud (au centre) et son équipe technique en plein tournage du *Nom de la rose* dans les Pouilles, devant le cinéogénique Castel del Monte.

Pause fraîcheur pour le vétéran Sean Connery (Guillaume de Baskerville) et le très jeune Christian Slater (Adso de Melk).





Ça paraît à peine croyable tellement c'était excessif, et c'était bien pour le rôle, hein, il était très convaincant ! (rires) Mais on a tous souffert. On était plutôt malheureux de voir ça, parce qu'il y avait hormis ça une très belle ambiance. Christian Slater était très impressionné par Sean Connery, et il était tombé follement amoureux de sa partenaire... Il y avait donc une atmosphère très particulière, et quand F. Murray arrivait sur le plateau, l'équipe était déprimée. C'était à ce point-là. Il méprisait le travail de tout le monde. J'ai dirigé, je peux le dire, des milliers d'acteurs de tous niveaux, et je n'ai jamais croisé personnage aussi déplorable.

Comment a réagi Sean Connery face à lui ?

Je crois qu'il a réussi à le faire virer de la Screen Actors Guild. Parce qu'il n'arrivait pas à l'heure, faisait exprès de recommencer les scènes en plein milieu en coupant la parole à ses partenaires... Des trucs atroces. Tous les acteurs présents sur le plateau ont signé la pétition. En même temps, c'était bien pour le film. À un moment, j'ai presque cru qu'il faisait ça pour entrer dans son rôle, que c'était délibéré. Mais bon, je n'avais pas oublié ce que m'avait dit Miloš, d'autant qu'il n'était pas du tout du genre à dire du mal de qui que ce soit.

Comment avez-vous travaillé avec votre chef opérateur, Tonino Delli Colli ? On a l'impression que tout le film est éclairé en lumière naturelle, à la bougie, à la torche...

Non, tout est artificiel. Ce qu'on a fait avec les lanternes, c'est que d'un côté, on avait la flamme, et juste en dessous de la flamme, on avait une petite diode, qui était une toute petite lampe de phare de voiture. Les acteurs avaient un fil qui passait dans

leur manche et des batteries autour de la ceinture. Ainsi, quand on fait arriver quelqu'un avec une lanterne, la caméra voit la flamme, mais ce qui éclaire le décor, c'est la petite lampe qui est placée en dessous. Quand l'acteur pose la lanterne et qu'il se retire, je suis obligé de faire une coupe, qu'on ne voit pas. Mais dans ce cas-là, je dois reprendre le mouvement avec une vraie lanterne qui n'est pas alimentée par le câble, mais par une toute petite batterie qui est cachée dessous et qui va durer trente secondes. C'était donc assez complexe, en particulier lorsqu'il fallait que Sean s'éclaire lui-même selon la position de la caméra. Il fallait ainsi faire attention à bien orienter la petite lumière électrique qui était branchée sur un « palpitateur » – cela veut dire qu'on avait une télécommande avec une personne qui faisait bouger le variateur de façon à ce que la flamme vacille. Rien que ça, c'était très compliqué. Sean, qui était adorable au demeurant, rouspétait un peu quand je le faisais courir avec dix kilos de batteries le long de la ceinture. Le gamin aussi d'ailleurs, mais il était plein de vigueur, alors que Sean commençait à ramer légèrement derrière. Tonino était le chef opérateur le plus rapide qui soit. Quand on construit les décors pour un film, on sait à l'avance où vont être placés les projecteurs, on prévoit des recoins pour les mettre afin d'aller le plus vite possible. Et je me souviens que quand j'avais fini de tourner une scène, je demandais à Tonino : « Bon, tu m'appelles quand tu es prêt pour la suivante ? » Et il me répondait (imite l'accent italien) : « Mais je suis prêt. » Et c'était tout le temps comme ça ! Mais je n'ai pas fait d'autres films avec lui : « Je ne peux pas suivre, je suis trop vieux, et toi, tu vas toujours dans des endroits impossibles où il y a des moustiques ! » avouait-il. (rires)

Sur cette double-page, de gauche à droite : F. Murray Abraham (Bernardo Gui) aussi détestable dans le film que sur le plateau.

La scène d'amour charnel entre Adso et une femme mystérieuse (Valentina Vargas) n'a pas laissé l'ado Slater indifférent.

Dans le film, il y a cette phrase prophétique qui dit que rire de Dieu risquerait de faire sombrer le monde dans le chaos. Aviez-vous déjà conscience à l'époque que cela pourrait se produire un jour ?

« Rire des dictateurs peut faire sombrer le monde dans le chaos. » Je ne sais plus de qui était cette citation, et ne sais pas non plus si son auteur incluait les dieux dans la catégorie précitée.

Pour en venir à la musique du film composée par James Horner, il y a quelque chose qui m'avait surpris à l'époque : il était alors surtout connu pour des partitions très symphoniques comme les BO de **Cocoon**, **Star Trek II** ou **Krull**, mais avec votre film, hormis quelques instruments solistes, il a élaboré un score synthétique. C'était un choix délibéré ou une contrainte budgétaire ?

C'était notre choix à tous les deux. Ce qui s'est passé, c'est que je ne voulais pas une musique médiévale, mais je voulais une musique jouée par les instruments de l'époque, parce que ce sont des instruments qui ont une sonorité inattendue. Le problème, c'est qu'on s'est aperçus qu'il y avait très peu d'instrumentistes qui savaient jouer de la viole à roue, que ces instruments n'existaient que dans des musées et que les gens qui en jouaient ne pouvaient pas le faire ensemble. Donc on a fait du sampling. Je viens de recevoir un manuscrit de quelqu'un qui a rédigé une énorme somme en cinq ou six tomes sur James Horner et sa musique. On me l'a envoyée pour que je vérifie que les

informations sont correctes, et je dois dire que c'est très bien fait. L'auteur raconte que **Le Nom de la rose** est le premier film fait entièrement selon ce procédé. Et effectivement, je me souviens qu'on avait fait venir un Fairlight, un synthétiseur monstrueux occupant trois semi-remorques. J'avais besoin de quelqu'un qui surveille l'oscilloscope, qui affichait un petit rond vert avec une courbe qui se dessinait. C'était complètement primitif, notre truc ! Mais on était des pionniers. On a donc pu faire jouer ensemble ces instruments médiévaux grâce aux claviers, ce qui a pris beaucoup de temps. Aujourd'hui, quasiment tout se fait aux claviers, et à l'époque c'était James qui écrivait les lignes de partition pour chaque instrument. La difficulté pour moi venait du fait qu'il me faisait choisir chaque son indépendamment des autres et que la première fois que je les ai entendus tous ensemble, ça ne m'a pas plu du tout, ça ne fonctionnait pas très bien. Après certaines engueulades avec James, il a été par la suite l'un de mes plus proches collaborateurs. J'ai adoré travailler avec lui. Nous avions tous les deux un côté discret, en quelque sorte, on se comprenait au-delà des mots. Il y avait une très grande confiance réciproque ; par exemple, il me sollicitait pour me demander si je ne préférais pas le son de tel trombone à un autre et la plupart du temps nous tombions d'accord. Je me souviens qu'il m'avait fait écouter un thème, je ne sais plus pour quel film, et qu'à cette occasion, il avait fait un peu de mise en scène. Il travaillait beaucoup dans les studios d'Abbey Road.



« Ce qu'on raconte avec la musique, c'est la trajectoire du film, et la trajectoire du sentiment. »

Il me fait donc venir sur le plus grand plateau de cette ancienne église, où il avait fait mettre un projecteur dirigé sur son piano Steinway, et il me joue le thème pour voir si ça me plaît. Je lui lance alors : « *Écoute, il faut peut-être que tu insistes un peu plus sur le refrain.* » Et hop, il le fait tout de suite. J'ai eu de très bons rapports avec John Williams ; j'ai beaucoup aimé [Gabriel] Yared, aussi, mais il ne supportait pas la critique. (rires) James, lui, la recherchait, parce qu'il savait que j'aimais beaucoup la musique. C'est donc un rapport très affectueux qu'on a eu tous les deux. Nous étions très, très amis. Ce que j'aimais chez lui, c'est cette immense discrétion sur les choses. Et il faisait tomber toutes les filles de façon magique ! Nous, on se croit obligés d'en faire des tonnes, mais lui, il ne disait rien. Et les filles que je connaissais, qui étaient généralement des journalistes ou des productrices, me lançaient : « *Mais il est formidable, ton copain !* » Et hop, ils les embarquaient sans aucune difficulté ! (rires) James est un merveilleux souvenir. Hélas, j'ai été beaucoup peiné quand il a eu cet accident – qui n'était peut-être pas forcément un accident... Il avait 61 ans, mais il avait gardé un physique de gamin. D'ailleurs, il vivait parmi les jouets. La dernière fois que je suis allé chez lui, dans sa maison à Los Angeles, il y avait cette vaste pièce où il travaillait, avec un piano recouvert de peluches – à tel point qu'on ne le voyait presque plus – et des écrans cernés par des automates ! C'était aussi un collectionneur de gemmes. Il allait lui-même récolter des pierres en Éthiopie, avec un générateur pour couper des roches... C'était un personnage inouï, que j'ai immensément apprécié. Et j'ai repris toute son équipe, dont Simon Franglen, qui vient de s'occuper d'*Avatar 2* et des volets suivants avec James Cameron. Avec Simon, on s'écrit et on échange toutes les trois semaines. Car il y avait non seulement James, mais encore Simon, qui était son numéro 2 et qui faisait beaucoup de composition également. C'est une équipe de jeunes orchestrateurs anglais absolument

formidables, formée aussi de Simon Rhodes, le chef mixeur d'Abbey Road, et d'un fameux personnage du nom de Dick [Bernstein], un génie de la coupe dans les musiques. Une fois que la musique est composée, si par hasard il y a une scène que vous jugez trop longue et où il y a besoin de couper des images, Dick va couper chaque piste de chaque groupe d'instruments et vous faire un raccord que vous n'entendez pas du tout. Mais ce n'est pas une coupe franche : il va ajuster les cors, éventuellement reprendre des violoncelles dans un autre morceau, pour un résultat magnifique. Les gens comme eux sont rarissimes, ce sont de grands artisans et j'ai la même admiration pour eux que pour des sculpteurs, des peintres... C'est complètement magique, ce qu'ils font.

Et quel est votre sentiment sur l'état de la musique de film à l'heure actuelle ?

Je crois qu'il y a beaucoup de confrères qui n'ont pas énormément d'idées au niveau de la musique, qui sont désemparés et laissent faire les copains. J'entends ça souvent de la bouche de mes amis compositeurs. Ils sont un peu désespérés, parce que ce qui se passe, c'est que les metteurs en scène ont peur que les scènes ne fonctionnent pas très bien. Donc au lieu de faire la musique pour l'ensemble du film – c'est-à-dire comme une courbe dramatique –, ils illustrent chaque séquence. Mais ça, c'est du dessin animé.

Oui, il n'y a pas de progression thématique.

Non, ils oublient ce que c'est que le score comparativement à ce qu'on appelle la musique source. Genre une fanfare, un accordéoniste dans un bal musette... Mais la musique, il ne faut pas que ça se construise scène par scène. Ce qu'on raconte avec la musique, c'est la trajectoire du film, et la trajectoire du sentiment. Je sais que la plupart du temps, mes pauvres amis compositeurs se retrouvent avec des gens qui leur assurent : « *Non, non, il faut que ce soit plus fort, qu'il y ait plus de batterie, plus de timbales* », de façon à rehausser la scène. Ce qui fait qu'on se retrouve avec des films toujours plus bruyants, mais qui ne racontent pas l'émotion.

La musique ne raconte plus une histoire. C'est de plus en plus flagrant, même dans le cinéma américain.

J'ai même envie de dire *particulièrement* dans le cinéma américain. Mon ami James Horner était complètement désespéré. Il n'en pouvait plus. « *Comment veux-tu que j'aie de l'inspiration pour un film où des robots rouges se battent contre des grenouilles vertes ? J'en suis incapable. Qu'est-ce que je vais faire ? On ne me demande pas de faire de la musique, on me demande de faire du bruitage !* » se lamentait-il. Il faut comprendre que souvent, la musique doit être en contrepoint de ce que raconte l'image. Quand vous avez un cavalier en train de charger qui sait qu'il va mourir, ce n'est pas la peine de faire galoper l'orchestre – ça reviendrait à faire de la musique source ; ce qu'il faut qu'on entende, c'est par exemple un lent violoncelle.



Qui exprime ce que le personnage a dans la tête, en fait.

Oui, il pense à sa mort certaine, à sa bien-aimée, que sais-je. C'est à ça que ça sert, la musique de film. C'est ce que savent faire des gens comme John Williams.

Mais il n'y en a plus beaucoup comme lui. Ils sont presque tous morts et l'école Zimmer a changé la donne en créant toute une génération de compositeurs qui ne travaillent plus du tout de la même manière.

À propos de Hans Zimmer, il y a quelques années, on avait pensé à lui pour un film. Donc, on se rencontre et il me lance : « *Mais on se connaît très bien, Jean-Jacques ! C'est moi qui étais à l'oscilloscope quand vous avez fait Le Nom de la rose à Munich. On a passé un mois et demi ensemble !* » Hans l'avoue avec beaucoup de sincérité : il ne sait jouer d'aucun instrument, et je ne suis pas sûr qu'il lise la musique...

Je crois qu'il a quand même un peu appris au fil des années.

Oui, peut-être vaguement, mais en tout cas, il a cette honnêteté. Il recrute des étudiants, qui sont très contents de travailler pour lui, il leur donne à faire une scène à chacun, et puis si ça lui plaît, il le propose au metteur en scène qui généralement est enchanté, parce que ça illustre la séquence. Si vous avez une course de voitures, vous avez les crissemments des pneus qui sont dans la musique ! Sauf que ça, normalement, c'est du bruitage.

De sorte que la musique se mélange avec les effets sonores.

Et par conséquent, combien de fois les gens qui sont au mixage avec moi me confient : « *On nous demande toujours de faire plus fort, mais plus fort par rapport à quoi ?* » Si vous montez tous les plots, vous allez où ? Vous avez le bruit du tonnerre qui se mélange

au roulement des timbales. Donc il faut choisir : ou bien l'orage est illustré par la musique, ou bien la bande-son fait le travail et la musique raconte autre chose. Je crois qu'il y a une incompréhension terrible sur le sujet. Puis ça vient aussi de la terreur qu'ont beaucoup de metteurs en scène débutants qui craignent que leur film n'attire pas l'attention, alors on en rajoute à chaque scène. Aux États-Unis, ils font ce qu'on appelle du *wall-to-wall* : avant le générique du début, il y a déjà de la musique, et jusqu'à l'issue du générique de fin, il y a de la musique.

On a eu le cas récemment avec Oppenheimer : trois heures de musique ininterrompue et mixée très fort.

Vous savez quoi ? Quand je vais vérifier une salle avant une projection, je ne demande pas de mettre le volume à 8, je demande de le mettre à 5, car il ne faut pas étourdir les gens ! Pas la peine de faire trop fort. C'est comme dans un discours : il est inutile de crier si vous avez des choses intéressantes à dire. Donc tout ça vient de cette panique, de cette volonté de surcharger le côté spectaculaire aux dépens du côté narratif.

Il y a une thématique qui revient souvent dans vos films, c'est le langage et les difficultés de communication. Entre théologies différentes, cultures différentes, entre l'Homme et l'animal...

On retrouve ça aussi chez John McTiernan dans À la poursuite d'Octobre rouge et Le 13^{ème} Guerrier.

Est-ce que c'est un sujet qui est pour vous l'un des moteurs principaux de votre cinéma quand vous choisissez un projet, ou est-ce que c'est quelque chose qui s'impose naturellement, sans que vous y pensiez forcément ?

Le langage est l'outil de la pensée. Trois cents mots de vocabulaire ne suffisent pas pour éviter d'en venir aux mains. Quand j'étais petit, j'avais l'ambition d'apprendre le *Larousse* par cœur. Je me suis arrêté au mot « abandon ». Peut-on changer sa nature par

Ci-dessus :
Parmi les
nombreuses
gueules
mémorables du
casting du *Nom
de la rose*, on
retiendra tout
spécialement
celle du génial
Ron Perlman
(Salvatore).

la culture ? Ça me questionnait, quand j'étais gamin. Et comme on le sait, pour être réalisateur de cinéma, il faut rester enfant toute sa vie.

Le Nom de la rose ressort en salles puis en Blu-ray et en UHD. Êtes-vous attaché au format physique, pour les films et la musique ?

Je suis un gros consommateur de Blu-ray, voire de DVD ou même de vieilles VHS en NTSC ou Secam russe. Au même titre que j'aime les rayonnages de livres, je suis attaché à la possession physique de ce type de supports. J'ai acheté récemment Gervaise de [René] Clément, Le Quarante-et-Unième de [Grigori] Tchkoukhraï et Barbie de la future présidente du Festival de Cannes. Je suis un collectionneur compulsif de musique : beaucoup de classique, beaucoup de musique du monde – allant du fado du Cap Vert (appelé « morna » – NDR), aux cornemuses bulgares –, mais aussi plusieurs centaines de CD de musique asiatique, dont de très nombreux opéras pékinois des années « 78 tours ». Je vous passe ma prédilection pour le khöömii, le chant diphonique mongol, le didjeridoo aborigène, bien sûr, la guimbarde inuit et autres harmonieuses bizarreries que nous écoutons le soir.

Je suis très fan de Sa Majesté Minor, qui pour moi est une sorte de croisement entre le Satyricon de Fellini et une version déviante d'Astérix. Quel souvenir gardez-vous de cette expérience et de son accueil assez rude par le public et la presse ?

J'avais expliqué à mes financiers que je me lançais dans un ovni. Je ne savais pas qu'il allait exploser en vol – en fait, dès le décollage. Au fond de moi,

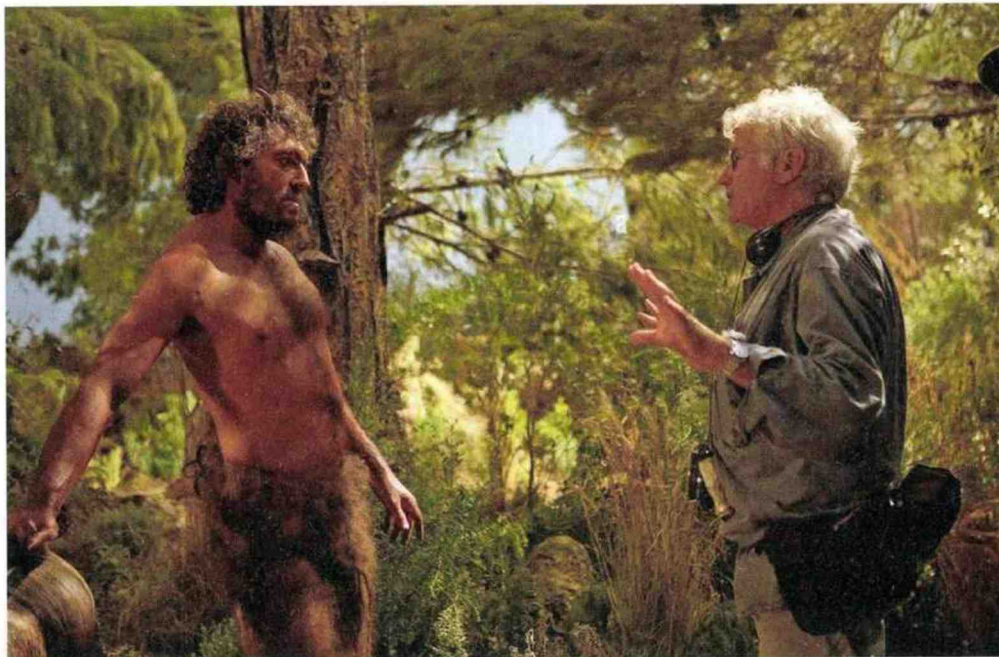
je ressentais le besoin de connaître une expérience nouvelle : l'échec. On n'apprend que par ses erreurs, dit-on. Je ne candidate plus pour devenir trop savant. Votre commentaire chaleureux me fait plaisir. Je suis d'ailleurs surpris de rencontrer de plus en plus d'originaux qui viennent à moi pour me parler de ce film singulier que je croyais détruit pour toujours.

Vous avez failli réaliser un film de pirates dans les années 1990...

Ah oui, avec John Milius ! Ça s'appelait Mistress of the Seas.

Le même projet que celui de Paul Verhoeven ?

Oui, c'est ça. Ça racontait l'histoire de deux jeunes filles, des gamines de 15 et 16 ans, qui ont tenu en respect la flotte anglaise pendant trois ans. Elles avaient le plus grand mépris pour Jack Rackham, qui avait été leur amant. C'était une histoire très riche, mais à l'époque, on ne pouvait pas faire un film de 60 millions de dollars avec deux inconnues, donc on me disait de prendre des actrices plus âgées. « Hors de question, ce sont deux adolescentes ! » insistai-je. « Dans ce cas, il faut donner un rôle plus important au personnage masculin » me répondit-on. « Non, c'est l'histoire de deux filles ! » Alors je ne l'ai pas fait. Mais j'ai adoré ce scénario, et je l'ai toujours. Mais parfois, un scénario, ça s'épuise. Et j'ai moins envie de le faire, maintenant. C'était un très beau projet qui devait se faire chez Columbia et j'ai eu un rapport formidable avec John Milius, qui fumait des cigares longs comme ça, qui avait une femme qui se prenait pour Mady Mesplé et qui s'habillait en danseuse... C'est un autre Hollywood, ça !



Ci-contre : Dans un autre registre, Jean-Jacques Annaud dirige le satyre Vincent Cassel sur le tournage du mal-aimé Sa Majesté Minor.