

# SILENCE

## Interview de Martin Scorsese

Antonio Spadaro sj

*Le 3 mars 2016, j'ai sonné à la porte de la maison Scorsese, à New York : c'était une journée froide, mais lumineuse. Il était 13 h. J'ai été accueilli à la cuisine, comme en famille. La personne qui m'a fait entrer me demande si je veux un bon café. « Italien », précise-t-elle. J'accepte. Je suis transi. J'étais arrivé à la maison Scorsese un peu en avance et j'ai préféré attendre en faisant le tour du pâté de maisons. L'idée d'un café chaud – et italien – me tentait. C'est Helen, la femme de Martin, qui m'accueille au séjour. Je ressens une forte impression d'être à la maison. Nous discutons longuement avant l'arrivée de son mari. Je lui offre un livre, Dear Pope Francis, un ouvrage qui recueille les questions posées au pape par 30 enfants du monde entier, ainsi que ses réponses. Je lui parle du projet et de la manière dont nous l'avons mené à bien. Helen feuillette le livre, admirative, elle se perd parmi les dessins. Je la regarde. Nous sommes assis sur le même divan. Elle me parle de son mari, de leur fille de dix-sept ans, du film. Je comprends que Silence est en quelque sorte un travail familial, dans la mesure où il a impliqué toute la famille.*

*Et puis, Martin arrive, le pas leste et le sourire accueillant. Notre conversation, avant d'aborder le sujet du film, s'arrête sur nos racines communes. Nous sommes presque « compatriotes ». Il sait déjà que je suis de Messine. Il me dit qu'il est de Polizzi Generosa. Ou plutôt son père. Mais pour lui, il est évident que ses racines sont là-bas. Polizzi Generosa, lieu de naissance de Giuseppe Antonio Borgese, penseur, lettré et homme politique ; du cardinal Mariano Rampolla del Tindaro, secrétaire d'État de Léon XIII, presque élu souverain pontife. Martin partage ses racines familiales avec Vincent Schiavelli, Domenico Dolce et Michele Serra.*

*Mais nous n'évoquons pas le souvenir de ces illustres compatriotes. Nous évoquons plutôt sa vie de fils d'immigrés dans les quartiers de New York, sa vie d'enfant de chœur. Il en ressort un mélange de liens du sang, de violence et de sacré. Ses souvenirs d'enfant de chœur à l'église se fondent avec ceux du petit garçon qui, inconsciemment, fait de la rue son premier décor de cinéma : celui de son imagination et de ses rêves. Non, nous n'avons encore pas commencé l'interview. Notre conversation est une conversation amicale que je regrette aujourd'hui de ne pas avoir enregistrée. Mais qui a ainsi préservé son caractère de dialogue spontané.*

*Je comprends ainsi que le sacré et la violence ont pour Martin Scorsese des racines très lointaines. Pour lui, la religion n'appartient pas au domaine des anges, mais à celui des hommes. La grâce triomphe dans ce qu'il me dit. Et ses yeux pétillants la révèlent. « Je suis entouré par une forme de grâce », me dit-il avec un sourire. Et il regarde sa femme. Mais la grâce dont il me parle serait absolument incompréhensible sans la poussière et les ombres. Il me montre quelques photos du film. Elles sont très belles.*

*Ainsi, nous commençons à parler de Silence. Les questions et les ébauches de réponses sont formulées. Et voici ouvert un atelier qui s'est poursuivi pendant huit mois, avec des échanges de mails et des enregistrements à voix haute, fidèlement traduits par un assistant. Ce travail, plus qu'une interview, a été un examen de conscience, un laboratoire de sens. Et cela grâce à lui. Je me rends compte que j'ai été un prétexte, une enzyme. Parfois, je me demande si dans mon col romain, Martin Scorsese n'a pas reconnu celui du père Principe, dont il parle dans l'interview. Je sors de la maison Scorsese à 15 h 30, et dehors, il fait moins froid que lorsque je suis arrivé. Je longe à pied Central Park pour rentrer.*

*Je revois Martin Scorsese le 25 novembre à Rome. À 17 heures. J'arrive à son hôtel en avance et je profite du crépuscule dans un ciel qui semble peint par un impressionniste. Je passe la porte de l'hôtel, juste quelques instants avant Helen qui rentre. Lorsque je la vois, j'ai comme l'impression de ne jamais l'avoir quittée. Nous nous asseyons pour prendre un thé. En réalité, c'est moi qui prends un thé : elle, elle prend un verre d'eau. Nous discutons, et j'oublie presque que je suis là pour son mari. « Il arrive », me dit-elle. Et moi : « Qui ? » Je me lève et je vais à la rencontre de Martin Scorsese qui arrive, toujours avec son*

costume sombre, mais sans ses lunettes, qu'il tient à la main. Sa poignée de main est chaude, comme son sourire. Nous nous asseyons et avec lui arrivent du pain, des gressins, de l'huile, du sel, des bouchées et son café américain avec du lait. Nous mangeons tous quelque chose. Et nous reprenons la conversation, installés à une table d'angle de l'élégante, mais sobre salle mise à notre disposition. C'est une conversation à trois. Mais elle tourne toujours autour de la famille, de leur fille qui va arriver, du fait que Silence est vraiment un film familial, comme je l'avais compris. Nous reprenons le discours sur la grâce. Je lui dis qu'il devrait lire les nouvelles de Flannery O'Connor, s'il ne les a pas déjà lues. Je lui raconte que je suis allé trois fois dans sa farm de Milledgeville pour entrer dans ses histoires. Elle a toujours vu la grâce dans le « territoire du diable ». J'ai appris à la voir moi aussi. Il sourit et me dit que Paul Elie, qui l'avait interviewé pour le New York Times, lui avait également conseillé de lire Flannery O'Connor. Je connais bien Paul et je ne suis pas surpris qu'il ait eu la même impression. Martin Scorsese continue et me raconte qu'en fait il a lu Et ce sont les violents qui l'emportent, et qu'il a été bouleversé. Il est entré dans le récit. « Et puis, la langue ! », s'exclame-t-il. Oui, c'est la langue du Sud profond des États-Unis, elle est comme un couteau qui cherche la plaie pour y trouver son fourreau. Je lui dis qu'il doit continuer. Peut-être en naîtra-t-il quelque chose. Et qu'il doit lire ses lettres, L'Habitude d'être : c'est le titre de leur recueil.

Il me raconte qu'entre-temps, il a subi une opération des yeux à Indianapolis et qu'il a dû rester longuement sans pouvoir lire. Alors, il s'est procuré des audio-livres et il a écouté Dostoïevski de manière intensive. Il me parle des frères Karamazov. Et de la façon dont il a pris plaisir et lutté avec sa fantaisie en écoutant. Je lui ai dit que le pape François, lui aussi, aime Dostoïevski. « Intéressant », me dit-il. « Et qu'est-ce qui lui plaît plus particulièrement ? », me demande-t-il. Je lui réponds que j'ai été surpris quand Jorge Bergoglio me l'a dit, mais que le roman qui lui plaît le plus est Mémoires écrits dans un souterrain. Il sursaute. « Mais c'est aussi mon préféré ! », s'exclame-t-il. « Taxi driver est mon Mémoires écrits dans un souterrain ! »

Nous parlons de l'importance du drame, des romans dramatiques, de ceux qui respectent la vie et non les idées. Avec les idées, il n'y a pas de discernement. Je ne lui dis pas que le pape a prononcé la même phrase lors de mon interview en 2013. Mais je suis profondément touché. Il

*existe une intelligence littéraire qui façonne aussi bien la vie d'un metteur en scène que celle d'un pape. Et tout compte fait, il n'y a pas à en être surpris, en réalité. Nous revenons aux souvenirs de la rue. Il me dit que dans la rue, il a appris à regarder. Et qu'en tournant ses films, il continue d'apprendre à regarder. « Cela aussi est une grâce », me dit-il. « Oui – je lui réponds –, et en réalité, être touchés par la grâce, cela signifie voir les choses d'une certaine manière, de manière différente. » « Les miracles se produisent, mais parfois les miracles sont les choses de la vie, et celui qui reçoit les miracles est capable de bien les déchiffrer, de les voir avec des yeux justes. » Il faut donc exercer nos yeux, pendant des années, parfois pendant des décennies...*

*Comment le projet de Silence vous est-il venu à l'esprit ? Je sais que c'est l'une de vos passions, que vous l'aviez à l'esprit depuis quelques années... Peut-être depuis vingt ou trente ans...*

Le roman de Shusako Endo m'a été offert en 1988. J'ai terminé de le lire en août 1989, dans le train à grande vitesse entre Tokyo et Kyoto, alors que je venais de finir de jouer le rôle de Van Gogh dans *Rêves* d'Akira Kurosawa. Je ne saurais pas dire si à ce moment-là j'étais intéressé ou non par l'idée d'en faire un film. L'histoire était si inquiétante, elle faisait vibrer en moi des cordes si profondes, que je ne savais même pas si je pourrais jamais tenter de l'affronter. Mais, au fil du temps, quelque chose en moi a commencé à dire : « Tu dois essayer ». Nous avons acheté les droits en 1990-1991 environ. À peu près un an plus tard, avec mon ami et collègue scénariste Jay Coks, nous avons tenté d'ébaucher quelque chose. Mais en fait, je n'étais pas encore prêt à essayer. Toutefois, c'était le début d'un long processus qui allait conduire au premier projet de scénario concret, en décembre 2006 : c'est à ce moment-là que nous avons déterminé précisément la structure d'un film. Au cours de toutes ces années, je n'étais même jamais arrivé, absolument pas, à imaginer que j'allais faire ce film. Cela aurait été... présomptueux de ma part. Je ne savais pas comment aborder les thèmes. Qui plus est, une fois que nous avons eu cette ébauche, il a été très difficile de bâtir un projet concret. Au fil des années, de nombreux problèmes juridiques et financiers sont

apparus, à tel point que l'ensemble a fini par mobiliser une armée de personnes et par prendre beaucoup de temps. En outre, se posait le problème des acteurs. J'avais trouvé des acteurs qui me plaisaient et qui étaient « des investissements » : ils avaient donné leur accord pour faire le film, mais le temps passait et ils n'étaient plus « des investissements », ou ils étaient trop vieux, ou les deux à la fois. Des acteurs qui garantissaient l'apport d'une certaine somme d'argent nécessaire à la réalisation du film, et des acteurs qui voulaient interpréter les rôles. Un processus long, très long – dix-neuf ans exactement –, avec de nombreux coups d'arrêt et de nombreux nouveaux départs.

Si je regarde en arrière, je pense que ce long processus de gestation était devenu une façon de *vivre avec* l'histoire et de vivre la vie – *ma vie* – autour d'elle. Autour des idées présentes dans le livre. Et ces idées m'ont poussé à réfléchir sur la question de la foi de manière plus importante. Je regarde en arrière et je vois que tout se rejoint dans ma mémoire, comme dans une sorte de pèlerinage : c'est ainsi que les choses se sont passées. Je suis stupéfait d'avoir reçu la grâce d'être capable de faire ce film maintenant, à ce moment de ma vie.

*Comment le désir de faire ce film a-t-il agi en vous ? S'agissait-il d'un projet à accomplir dans le futur, ou bien le désir de le faire a-t-il en quelque sorte inspiré votre travail au cours de toutes ces années ?*

Eh bien, comme je le disais : il a été *avec moi*, j'ai vécu avec lui. Je crois donc qu'il a imprégné tout ce que j'ai fait. Les choix que j'ai accomplis. La façon dont j'ai abordé certaines idées et certaines scènes dans d'autres films que j'ai réalisés au cours de ces années. En d'autres termes, d'un côté, il y avait le désir de faire vraiment ce film ; et de l'autre côté, il y avait la présence du roman d'Endo, de cette histoire, comme une sorte d'aiguillon qui incitait à réfléchir sur la foi ; sur la vie et sur la manière dont on vit ; sur la grâce et sur la manière dont on la reçoit ; sur la manière dont elles peuvent finalement être la même chose. Je pense que, à son tour, cela a apporté plus de force et de limpidité à la façon dont j'ai concrètement affronté le travail de ce film.

*Pour vous, croire en Dieu et être catholique sont deux choses différentes, si j'ai bien compris. Que voulez-vous dire par là ?*

Ce qui m'intéresse, c'est de savoir comment les gens perçoivent Dieu ou, pour le dire autrement, comment ils perçoivent le monde de l'intangible. Il y a beaucoup de chemins possibles, et je pense que celui que l'on choisit dépend de la culture à laquelle on appartient. Ma voie a été, et elle est, le catholicisme. Après avoir pensé à d'autres choses pendant de nombreuses années – j'ai goûté à des choses et à d'autres –, je me trouve mieux en catholique. Je crois aux *principes* du catholicisme. Je ne suis pas un docteur de l'Église, je ne suis pas un théologien capable de raisonner à propos de la Trinité. Et certainement, les politiques de l'institution ne m'intéressent pas. Mais l'idée de la résurrection, l'idée de l'Incarnation, le puissant message de compassion et d'amour... là est la clef. Les sacrements, si nous réussissons à les approcher, à en faire l'*expérience*, nous aident à être proches de Dieu.

Maintenant, je me rends compte que cela fait naître une question : suis-je un catholique pratiquant ? Si on entend par-là : « Êtes-vous quelqu'un qui va régulièrement à l'église ? », la réponse est non. Cependant, dès mon enfance, je me suis convaincu que la pratique n'est pas quelque chose qui se déroule uniquement au sein d'un édifice consacré et au cours de certains rites célébrés à certaines heures de la journée. La pratique est quelque chose qui a lieu dehors, en chaque instant. Pratiquer, vraiment, c'est faire *chaque chose* que l'on fait, en bien ou en mal, et réfléchir dessus. C'est là le défi. Toutefois, le réconfort et l'impression profonde apportés par le catholicisme quand j'étais très jeune... je dirais que cela a toujours été une *référence*.

*Votre film, le choix d'un roman comme Silence, semble s'inscrire au sein de la spiritualité chrétienne et de l'imaginaire catholique. Un film « à la Bernanos », en un certain sens. Qu'en pensez-vous ?*

Je suis d'accord sur le fait qu'il s'inscrit au sein de la spiritualité chrétienne, mais je ne suis pas sûr d'adhérer à la comparaison avec Bernanos. Pour moi, tout se réduit à la question de la grâce. La grâce est quelque chose qui survient au cours de la vie. Elle arrive quand on ne s'y attend pas. Certes, je le dis comme quelqu'un qui n'a jamais traversé la guerre, ou la torture, ou l'occupation. Je n'ai jamais été mis à l'épreuve de la sorte, comme Jacques Lusseyran, aveugle et responsable d'un mouvement de résistance française, qui fut déporté à Buchenwald et conserva vivant l'esprit de la résistance parmi ses compagnons prisonniers : en fait, nous avons essayé pendant des années de faire un film à partir de son journal, *Et la lumière fut*. Et il y a Dietrich Bonhoeffer. Elie Wiesel et Primo Levi ont été capables de trouver un moyen d'aider les autres. Je ne suis pas en train de dire que leur exemple apporte une quelconque réponse définitive à la question de savoir où était Dieu alors que des millions de personnes étaient massacrées de manière systématique. Mais ils ont existé, ils ont accompli des actes de courage et de compassion extraordinaires, et nous nous souvenons d'eux comme d'une lumière dans les ténèbres.

Il n'est pas possible de voir à travers l'expérience de quelqu'un d'autre, mais uniquement à travers la sienne. Ainsi, et je sais que cela pourrait paraître paradoxal, je suis entré en résonance avec le roman d'Endo, qui était japonais, comme cela ne m'est jamais arrivé avec Bernanos. Il y a chez Bernanos quelque chose de si dur, d'inexorablement rude. À l'inverse, chez Endo, la tendresse et la compassion sont toujours présentes. Toujours. Même quand les personnages ne savent pas qu'il y a de la tendresse et de la compassion, *nous* nous le savons.

*Qui est Dieu pour vous ? Est-il une source de punition et de désarroi ou est-il la source de la joie et de l'harmonie ? Le pape François parle de Dieu comme Miséricorde. Il veut faire disparaître et renier toute idée d'un Dieu tortionnaire... Dieu peut-il vraiment être un tortionnaire ?*

Cela me ramène à Bernanos, à travers Robert Bresson et son adaptation du *Journal d'un curé de campagne*. J'ai vu ce film pour la première fois au milieu des années 1960. J'avais à peine vingt ans

et j'étais en train de grandir, j'étais en train de dépasser la vision du catholicisme que je m'étais faite enfant. Comme beaucoup d'enfants, j'étais oppressé et profondément impressionné par le visage sévère de Dieu qui nous avait été présenté : le Dieu qui nous punit quand nous faisons quelque chose de mal, le Dieu qui tonne et fulmine. C'est celui que Joyce campait dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*, une autre œuvre qui, à cette époque, exerça sur moi un effet profond.

Certes, le pays vivait une période vraiment dramatique. Les événements du Viêt Nam prenaient de l'ampleur, et cette guerre venait tout juste d'être déclarée « guerre sainte ». Et donc, en moi, comme chez de nombreuses autres personnes, il y avait beaucoup de confusion, de doute et de tristesse qui, précisément, *existaient*, faisaient partie de la réalité de la vie quotidienne. C'est à cette époque que je vis le film de Bresson, *Journal d'un curé de campagne*, et il me donna de l'espoir. Chaque personnage de ce film, à l'exception peut-être du vieux prêtre, éprouve de la souffrance. Chaque personnage se sent puni, et la plupart d'entre eux s'infligent réciproquement des punitions. À un moment donné, le prêtre dialogue avec l'une de ses paroissiennes et lui dit : « Dieu n'est pas un bourreau. Il veut que nous ayons pitié de nous-mêmes. » Et cela fut pour moi une sorte de révélation. C'était la clef. Car, même lorsque nous *ressentons* que Dieu est en train de nous punir et de nous torturer, si nous réussissons à nous accorder à nous-mêmes le temps et l'espace pour y réfléchir, nous nous rendons compte que *nous sommes nous-mêmes* les seuls bourreaux, et que c'est *envers nous* que nous devons être compatissants. J'ai rencontré une fois Bresson à Paris, et j'ai eu l'occasion de lui dire ce que son film avait signifié pour moi.

Après avoir réalisé *Raging bull*, je me suis rendu compte que c'était précisément là l'objectif que nous avions eu à l'esprit : c'était cela le sujet du film. Nous avons commencé à travailler sur ce film sans objectif précis : simplement, nous nous étions mis à faire un film sur quelqu'un qui menait un type de vie que nous connaissions, dans un monde que nous connaissions. Jake punit tous ceux qui se trouvent autour de lui, mais le seul qu'il punit vraiment, c'est lui-même. Donc, à la fin, quand il se regarde dans

le miroir, il voit qu'il doit avoir pitié de lui-même. Ou bien, pour le dire différemment, qu'il doit s'accepter lui-même et vivre avec lui-même. Et alors, peut-être qu'il lui deviendra plus facile de vivre avec d'autres personnes, et d'accueillir leur bonté.

Quand j'étais enfant, j'ai vraiment eu de la chance, car j'avais un prêtre extraordinaire, le père Principe. J'ai appris tant de choses de lui, et entre autres la pitié envers soi-même et envers les autres. Certes, il incarnait parfois le personnage du sévère précepteur moral, mais son exemple était quelque chose de très différent. Cet homme était un véritable *guide*. Peut-être parlait-il avec sévérité, mais il ne m'a jamais *forcé* à faire quelque chose. Il nous *guidait*. Il nous exhortait. Il nous *persuadait*. Il faisait vraiment preuve d'un amour extraordinaire.

*Un critique a parlé de l'« obsession de Scorsese pour le spirituel ». Êtes-vous d'accord pour dire que vous êtes obsédé par la dimension spirituelle de la vie ?*

Dans son livre *Absence of Mind*, Marilynne Robinson a écrit quelque chose qui, selon moi, va droit au cœur de cette question : « La caractéristique profonde de notre nature – le fait que nous sommes brillamment créatifs et tout autant brillamment destructeurs, par exemple – résiste et nous devons en tenir compte, même si nous utilisons le terme “primates” pour nous décrire nous-mêmes de manière exhaustive. » Elle a certainement raison. L'idée que toute chose puisse trouver une explication scientifique me semble très naïve, encore plus que ridicule. Quand, avec notre esprit, nous considérons le grand et stupéfiant *mystère* de notre existence, de notre vie et de notre mort, l'idée même que l'on puisse venir à bout de tout cela au moyen de la science semble inconsistante. C'est de cela que parle Marilynne Robinson dans ses essais et dans ses romans. Et, selon moi, ce qu'elle nomme « esprit et âme » est véritablement le catholicisme. Esprit et âme, c'est vraiment tout ce que nous faisons : le bien que nous faisons et le mal que nous provoquons. C'est le *fait d'essayer*, avec les autres en général et en particulier avec les personnes que nous aimons. Et mon défi personnel a été de chercher à aller au-delà de

mon absorption dans mon travail, de mon *auto*-absorption, pour être présent pour les personnes que j'aime. En fait, moi j'exprime tout cela – tout ce dont nous avons parlé – à travers le cinéma. Vivre dans le monde de la notoriété, de la célébrité, de l'ambition et de la compétition est un autre de mes défis. Mais, certes, même si l'on fait partie de ce monde – et je dois admettre que j'en fais partie, dans une certaine mesure, et j'ai même fait quelques films à ce sujet –, la dimension spirituelle de la vie, comme vous la nommez, est toujours présente. Carl Jung avait apposé une inscription latine sur le montant de sa porte d'entrée, en Suisse : *Vocatus atque non vocatus deus aderit*. Qu'on l'invoque ou non, Dieu sera présent. Cela veut tout dire.

34

*Vous souffrez d'asthme. Le pape François a également un problème pulmonaire. Il me semble que celui qui a le souffle court devient plus sensible. Avez-vous appris quelque chose de votre souffle court ?*

La première chose à dire à propos de l'asthme, c'est que quand la crise est forte, on a vraiment l'impression de ne pas pouvoir reprendre son souffle. On se sent littéralement sur le point de s'en aller, comme si on allait vraiment partir *maintenant*. Il y a eu des fois où je ne pouvais vraiment plus respirer, et la dyspnée était si forte et mes poumons tellement congestionnés que j'ai commencé à penser : si c'est comme ça que les choses vont se passer maintenant, comment vais-je faire pour continuer ? En effet, c'est une pensée qui traverse l'esprit : on veut seulement retrouver un peu de paix.

Quand j'étais enfant, dans les années 1950, le rapport avec les médecins était particulier, tout du moins pour des gens comme mes parents. Ils croyaient tout ce que le médecin disait, ils n'allaient jamais demander un autre avis ; et même s'ils avaient voulu avoir un autre avis, ils n'auraient probablement pas pu se le permettre. Et les médecins considéraient l'asthme d'une manière particulière. Il existait quelques médicaments et quelques soins, mais ils accordaient plus d'importance à la prescription d'un certain style de vie. On ne pouvait pas faire de sport. Aucune sorte d'exercice physique. Ils nous mettaient même en garde contre les

excès de fous rires. En outre, j'étais allergique à tout ce qui m'entourait – animaux, arbres, herbe – si bien que je ne pouvais pas aller à la campagne.

En somme, le résultat de tout cela était que je devais mener une vie isolée : je me sentais à l'écart de tous les autres. De là vient également le fait que j'ai passé beaucoup de temps avec des adultes, et cela m'a rendu conscient et, je pense que cela m'a permis d'avoir une meilleure compréhension du monde des adultes. Cela m'a apporté la conscience du rythme de la vie, des préoccupations des adultes, des discussions au sujet de ce qui est juste ou erroné, des obligations envers les autres, et ainsi de suite. Cela m'a rendu plus *conscient* : plus conscient des sentiments des personnes, plus conscient de leur langage corporel – de nouveau, la différence entre paroles et actions –, plus conscient de leur sensibilité, et cela m'a conduit à cultiver à mon tour ma sensibilité. Je dirais que ma sensibilité est devenue plus aiguë.

Et, en regardant le monde depuis ma fenêtre... Le souvenir d'avoir regardé dans la rue et d'avoir vu tant de choses, de belles choses et d'autres horribles, et certaines indescriptibles, est pour moi quelque chose de majeur.

L'autre face de cette médaille est une certaine intensité de concentration lorsque je travaille, elle me permet de rester fixé sur ce qui est important. Je pense qu'étant resté à l'écart, ma solitude et ma conscience m'ont permis de développer une détermination et une capacité à faire abstraction de toute distraction..., et c'est ce qui se passe lorsque je fais un film. C'est paradoxal, car il s'agit d'une concentration qui *protège* une sensibilité, et il en découle une certaine *insensibilité*.

*Vous avez affirmé avoir vécu au bord de la destruction, avoir presque touché le fond. Qu'est-ce que le salut, selon vous ?*

Dans l'autodestruction se cache un leurre : pour comprendre la destruction, on doit se détruire soi-même. Et donc, d'une certaine manière, il s'agit d'une forme d'arrogance, d'orgueil... et, à la fin, on s'est détruit soi-même. Dans mon cas, je suis sorti d'une période autodestructive de ma vie, en quelque sorte : je crois être

tombé dedans de manière naïve et en être sorti de manière tout aussi naïve.

J'ai été enfant de chœur et j'ai servi la messe pour les funérailles et pour le service solennel du samedi des défunts. L'un de mes amis était le fils d'un croque-mort. J'ai vu mourir la vieille génération venue de Sicile au début du siècle. Pour moi, cela a été une expérience profonde. J'ai donc beaucoup médité sur la mort, et pas uniquement sur la mienne. Et à un moment donné, je me suis fait du mal moi-même. Mais par la suite, j'en suis sorti, et le premier film que j'ai tourné à ce moment-là a été *Raging Bull*. Ainsi, l'autre aspect de cette question est quelque chose dont nous avons déjà parlé à propos de ce film. S'accepter soi-même, cohabiter avec soi-même, se forcer à exercer une influence positive sur la vie des gens. Je considère cela comme une bonne définition du « salut ». Cela touche les personnes que nous aimons : notre famille, nos amis, ceux qui nous sont chers. Il faut nous forcer à être les meilleurs possible, et les plus raisonnables et les plus compatissants possible.

36

Mais, chemin faisant, nous apprenons aussi autre chose. Dans *Coups de feu dans la Sierra* de Sam Peckinpah, il y a une scène au cours de laquelle Edgar Buchanan, un ministre ivre, marie le personnage de Mariette Hartley avec son homme, et dit : « Vous, vous avez eu la possibilité de comprendre quelque chose sur le mariage : *les gens changent.* » Cela a lieu dans toutes les relations. Cela arrive dans les relations de travail. Au fil du temps, des personnes que nous connaissons très bien et avec lesquelles nous avons travaillé pendant très longtemps peuvent avoir d'autres besoins, d'autres choses peuvent devenir importantes pour elles, et il faut le reconnaître et s'en faire une raison. Nous devons les accepter comme elles sont, nous devons accepter la manière dont elles ont changé, et chercher à en tirer le meilleur. Parfois, il faut reconnaître que ces personnes doivent s'en aller, suivre leur propre route. À une époque, je prenais cela pour une trahison. Et puis, j'ai compris qu'il n'en était rien. C'était simplement un changement.

Le terme « salut » est intéressant. En fait, c'est quelque chose que personne ne peut connaître. Au moment de notre mort,

si on est conscient, saurons-nous si nous avons atteint le salut ? *Comment* le savoir ? Ce qui est sûr, c'est qu'on ne le sait pas de notre vivant. La seule chose que l'on peut faire est de vivre une vie la plus digne possible. Si nous tombons, nous devons nous relever et essayer de nouveau : c'est un lieu commun, mais c'est vrai. Pour moi, jour et nuit, il y a des hauts et des bas, une succession d'exaltation et d'obscurité, un doute qui se fait autocritique. Mais en cela, il ne faut pas exagérer : de nouveau, nous devons nous accepter nous-mêmes. C'est donc un processus continu.

*Après Raging Bull, vous avez songé à vous rendre à Rome et à voyager pour tourner des documentaires sur la vie des saints. Est-ce vrai ? Comment cette idée vous est-elle venue à l'esprit ?*

37

Oui, c'est vrai. En 1980 ou 1981, juste après avoir terminé *Raging Bull*, je pensais sérieusement que ce serait mon dernier film. Et à cette époque, à cause des films que Bertolucci, les frères Taviani et d'autres avaient faits pour la Rai, et en particulier les films historiques de Roberto Rossellini, je pensais que la télévision était l'avenir du cinéma. Un divertissement, mais avec plus de profondeur dans le divertissement. Mais également des films qui pouvaient d'une certaine manière *enseigner*. Cette inspiration me venait également de Rossellini. Il lui est arrivé de faire référence à ces films en tant que « films didactiques ». Ainsi, je pensais que la Rai allait devenir le bon endroit pour me mettre à explorer un sujet qui m'a toujours obsédé : qu'est-ce qu'un saint ? J'avais en tête de faire une série de films sur différents saints, y compris sur des saints qui n'ont peut-être jamais existé, qui ne sont que des personnages folkloriques. Mais d'où viennent ces personnages ? Cela nous ramène à une époque antérieure à l'époque judéo-chrétienne. Pourquoi ce type d'intercessions est-il nécessaire ? Pourquoi découvre-t-on que saint Christophe, le saint patron des voyageurs, n'a jamais existé ? Quand nous voyageons, nous sommes en danger, et nous avons donc besoin de quelque chose ou de quelqu'un qui nous protège. Et puis, que dire des *vrais* saints ? Quel rapport entretiennent-ils avec les personnes, en général et du point de vue spirituel ? Quelle est leur

vie quotidienne ? En quoi consiste-t-elle ? Cela me fait penser à un livre que le père Principe nous avait donné, un livre qui parlait d'un saint François moderne : un livre intitulé *Mr. Blue*, que Myles Connolly avait écrit et produit pour le cinéma et la télévision. Il cherchait à démontrer que dans le monde moderne, on peut vivre une vie bonne, non pas au sens matériel du terme, mais dans la dignité. Comme Dorothy Day, c'est ce qu'elle a fait avec les *Catholic Workers*. Le père Principe l'invita à une *communion breakfast*, pour parler à un petit groupe de personnes âgées. Je l'ai entrevue lorsqu'elle partait.

Ainsi, ces choses étaient en train de mûrir en moi lorsque j'ai réalisé *Raging Bull*, que je considérais – je vous l'ai dit – comme mon adieu aux productions cinématographiques à gros budget. À cette époque, un autre film de Rossellini avait eu une forte influence sur moi : *Europe '51*, que j'ai vu en version courte. Rossellini se confrontait à la question de la sainteté dans le monde moderne. Il y a des personnages comme François, Catherine, Thérèse (Alain Cavalier a fait un film sur cette dernière). Ce n'étaient pas ceux que j'appellerais des « saints activistes », et ils étaient très différents, par exemple, de quelqu'un comme Padre Pio. Leur véritable essence – compassion, amour, une vie à l'imitation du Christ – et la question de savoir comment vivre une telle vie dans le monde moderne, c'est là ce qu'abordait Rossellini dans ce film. À cette époque, je ne savais pas qu'il avait trouvé son inspiration chez Simone Weil, laquelle, entre autres, n'a pas fait preuve de miséricorde envers elle-même. À la fin d'*Europe '51*, le personnage d'Irene trouve une grande paix avec elle-même et elle se sent très utile. Ce film a donc été très important pour moi. Son film *Les Onze Fioretti de François d'Assise*, le plus beau film sur un saint que j'aie jamais vu, l'a été tout autant.

En fait, par la suite, les choses se sont passées différemment. Je suis rentré à New York et j'ai fait un autre film avec Robert De Niro, *La valse des pantins*. Ensuite, j'ai essayé de faire *La dernière tentation du Christ*, et le projet originel a été mis de côté. L'industrie avait changé, et il ne semblait plus possible de faire ces films, ces *études*, sur les vies des saints. Mais mon intérêt pour les personnages qui ont cherché à vivre leur vie à l'imitation du

Christ ne s'est jamais estompé, et je savais qu'un jour j'allais y revenir. Une grande partie de cette énergie et de ces discussions a été transposée sur *La dernière tentation*, lorsque nous avons finalement réussi à faire ce film, quelques années plus tard. Et, naturellement, le tout s'est poursuivi et a continué de se développer, comme je l'ai dit, au cours des années où j'ai vécu avec *Silence*.

*Quel personnage du roman Silence d'Endo et de votre film vous touche-t-il le plus ? Pourquoi ?*

Quand j'étais plus jeune, m'est venue à l'esprit l'idée de faire un film sur *l'être* prêtre. Moi-même, j'avais eu envie de suivre les traces du père Principe, pour ainsi dire, et de devenir prêtre. J'ai fréquenté le petit séminaire, mais je ne suis pas allé au-delà de la première année. Et je me suis rendu compte, à l'âge de quinze ans, que la vocation est quelque chose de très spécial, qu'on ne peut pas l'avoir uniquement parce que l'on veut être comme quelqu'un d'autre. Il doit y avoir un véritable appel.

Mais si vraiment cet appel est là, comment fait-on pour affronter son propre orgueil ? Si l'on est capable d'accomplir un rite au cours duquel la transsubstantiation se produit, alors oui : on est très spécial. Cependant, quelque chose d'autre est nécessaire. D'après ce que j'ai vu et vécu, un bon prêtre, en plus d'avoir ce talent, cette capacité, doit toujours penser avant tout à ses paroissiens. La question est donc : comment fait ce prêtre pour dépasser son *ego* ? Son orgueil ? Je voulais faire ce film. Et j'ai compris qu'avec *Silence*, presque soixante ans après, j'étais en train de faire ce film. Rodrigues est directement lié à cette question.

Mais je pense que le personnage le plus fascinant et le plus intrigant de tous est Kichijiro. Parfois, alors que nous étions en train de tourner les scènes, j'ai pensé : « Peut-être est-il "un peu" Jésus ». En Matthieu, Jésus dit : « Dans la mesure où vous l'avez fait à l'un de ces plus petits de mes frères, c'est à moi que vous l'avez fait. » Il nous arrive de trouver sur notre chemin une personne qui nous rebute : c'est Jésus. Naturellement, Kichijiro est *constamment* faible, et il pose des problèmes en permanence, à lui-même et à *beaucoup* d'autres, dont sa famille. Mais ensuite, à la

fin, qui se trouve aux côtés de Rodrigues ? Kichijiro. Il a été, il se dévoile, le grand maître de Rodrigues. Son mentor. Son gourou, pour ainsi dire. Voilà pourquoi, à la fin, Rodrigues le remercie.

Et, naturellement, en revenant aux films que j'ai faits, on m'a fait remarquer que Kichijiro est le Johnny Boy de *Mean Streets*. Le personnage de Charlie, interprété par Harvey Keitel, doit l'emporter sur son orgueil. Il comprend que la spiritualité et la pratique ne se limitent pas à l'édifice de l'église au sens littéral, qu'il doit sortir dans la rue. Mais ensuite, naturellement, on ne peut pas choisir sa propre pénitence. Lui, il pense qu'il peut le faire, mais la pénitence arrive quand on s'y attend le moins, venue d'une direction que l'on ne peut jamais prévoir. C'est la raison pour laquelle Johnny Boy et Kichijiro me fascinent. Ils deviennent des creusets de destruction ou de salut. Beaucoup de ces choses proviennent de ce que j'avais observé dans mon enfance, en particulier ce qui se passait entre mon père, qui s'appelait Charlie, et son frère Joe.

40

*Le père Rodrigues et le père Ferreira sont-ils deux faces de la même médaille, ou bien sont-ils deux médailles différentes, incomparables ?*

Nous ne savons pas en quoi le père Ferreira historique croyait ou ne croyait pas, mais dans le roman d'Endo, il semble avoir définitivement perdu la foi. Peut-être peut-on voir les choses différemment et penser qu'il ne parvenait pas à dépasser la honte d'avoir renoncé à sa foi, même s'il l'avait fait pour sauver des vies humaines.

Rodrigues, quant à lui, est quelqu'un qui renie sa foi et qui, plus tard, la retrouve. C'est le paradoxe. Pour le dire simplement, Rodrigues entend Jésus qui lui parle, Ferreira, par contre, non, et c'est là la différence.

*Une fois, en évoquant le souvenir de votre père, vous avez dit que, quoi qu'il vous dise, il y avait toujours un aspect moral dans ses propos : qui a tort ? qui a raison ? Les gentils d'un côté, les méchants de l'autre. Qui sont les gentils ? Qui sont les méchants ? Et dans le monde, existe-t-il des bons et des méchants ?*

Mes deux parents étaient tous les deux issus de familles nombreuses. Mon père avait quatre frères, et Joe était le plus jeune. Il vivait au dessous de chez nous, dans *Elizabeth Street*, avec sa femme et ses enfants. Mes grands-parents – les parents de mon père – habitaient deux portes plus bas, et mon père allait les voir chaque soir. Ils discutaient de questions de famille, de l'honneur du nom des Scorsese, de ce genre de choses que je ne comprenais pas du tout : il s'agissait de problèmes du vieux monde, et moi je suis né ici. C'étaient des personnes honnêtes, ils essayaient de mener une vie honnête. Cependant, dans ce milieu, la criminalité organisée était partout, de sorte que les gens devaient avancer sur le fil du rasoir : on ne pouvait pas se mettre avec eux, mais on ne pouvait pas non plus prendre position contre eux. Mon oncle avait tendance à être de leur côté. C'était un débauché, exactement comme Johnny Boy : il s'attirait tout le temps des ennuis, il est allé plusieurs fois en prison, il devait toujours de l'argent aux usuriers. Il dégageait un sentiment de violence. Ainsi, mon père le prit en charge. Chaque jour, dans cet appartement, j'ai pu voir mon père se mesurer à cette tâche : comment traiter son frère d'une manière qui soit droite et juste ? Il a tout pris en charge. Ma mère était parfois exaspérée et elle disait : « Tes frères ne peuvent pas te donner un coup de main ? » Ils l'ont fait, dans une certaine mesure, mais ils étaient tous allés vivre en dehors du quartier. Mon père et Joe étaient les seuls à être restés. Et ainsi, mon père a tout affronté tout seul. Et cela signifiait s'engager auprès de tous, de tous les côtés : discussions, négociations, médiations, s'assurer que mon oncle s'en sortait, parfois lui donner de l'argent. Il est toujours monté en première ligne pour son frère. Et il s'est toujours senti obligé de le faire : dans l'obligation de prendre soin de son frère. Certains autres membres de la famille s'en sont lavés les mains, d'autres sont partis ; tout est donc retombé sur nous. Et cela a été très, très difficile. J'ai aimé Joe, mais vivre à côté de lui a vraiment été difficile. Tout cela pose vraiment la question : suis-je le gardien de mon frère ? Et c'est là le thème que j'ai abordé dans *Mean Streets*.

*Silence ressemble à l'histoire d'une découverte intime du visage du Christ, d'un Christ qui semble demander à Rodrigues de le piétiner pour sauver d'autres hommes, car c'est pour cela qu'il est venu dans le monde... Quel est le visage du Christ pour vous ? Est-il l'image piétinée, comme le décrit Endo ? Ou bien est-il le Christ glorieux de la majesté ?*

J'ai choisi le visage du Christ peint par Le Greco, car j'ai pensé qu'il était plus compatissant que celui peint par Piero della Francesca. Dans ma jeunesse, au fur et à mesure que je grandissais, le visage du Christ était toujours pour moi un réconfort et une joie.

42

*En mettant à part La dernière tentation du Christ, selon vous, quel est le film qui représente le mieux, dans l'histoire du cinéma, le véritable visage du Christ ?*

Selon moi, le meilleur film sur le Christ est *L'Évangile selon saint Matthieu*, de Pasolini. Quand j'étais jeune, je voulais réaliser une version contemporaine de l'histoire du Christ, située dans les maisons populaires et dans les rues du centre de New York. Mais quand j'ai vu le film de Pasolini, j'ai compris que ce film était déjà fait.

*Avez-vous vécu une situation au cours de laquelle vous avez, à l'inverse, ressenti la proximité de Dieu, même s'il se taisait ?*

Quand j'étais jeune et que je servais la messe, il n'y a aucun doute sur le fait que je percevais un sentiment de sacré. J'ai cherché à le transmettre dans *Silence*, durant la scène de la messe dans la ferme, à Goto. En tout cas, je me souviens que je sortais dans la rue à la fin de la messe et que je me demandais : comment est-ce possible que la vie continue comme si rien ne s'était passé ? Pourquoi rien n'a changé ? Pourquoi le monde n'est-il pas bouleversé par le corps et le sang du Christ ? C'est ainsi que j'ai fait l'expérience de la présence de Dieu quand j'étais très jeune.

En 1983, je me suis rendu en Israël pour repérer les décors de *La dernière tentation*. Je survolais le territoire à bord de petits

avions monomoteurs. Je n'aime pas du tout voler, encore moins dans de petits avions. Je gardais donc en main de petits objets religieux que ma mère m'avait donnés quelques années auparavant. J'étais nerveux, très tendu. Je faisais des allers-retours entre Tel-Aviv et la Galilée, entre Bethsaïde et Eilat. Et à un moment donné, on m'a conduit à l'église du Saint-Sépulcre. Je m'y suis rendu avec le producteur, Robert Chartoff, disparu il y a peu. Je suis allé sur la tombe du Christ. Je me suis agenouillé, j'ai récité une prière. Quand je suis sorti, Bob m'a demandé si je me sentais un peu changé. J'ai répondu que non, que j'étais simplement impressionné par la géographie du lieu, et par tous les ordres religieux qui y avaient fait valoir leurs prétentions. Nous devions alors nous envoler de nouveau jusqu'à Tel-Aviv. J'ai pris l'avion. Cette fois encore, j'étais très nerveux, et j'ai de nouveau serré dans mes mains tous les objets religieux de ma mère. Et tout d'un coup, alors que nous étions en vol, je me suis rendu compte que je n'en avais plus besoin. J'ai ressenti une sensation d'amour total, et l'impression que si quelque chose avait dû se passer, cela n'aurait pas lieu. Cela a été extraordinaire. Et je m'estime très chanceux de l'avoir expérimenté une fois dans ma vie.

Je veux également parler de la naissance de ma fille Francesca. Elle est née par césarienne. J'étais présent, je regardais tout ce qui se passait. Et puis, tout d'un coup, on m'a demandé de sortir. On m'a accompagné dans une autre pièce et j'ai regardé à travers une fenêtre rectangulaire. J'ai vu qu'il y avait une grande urgence, une activité frénétique, jusqu'à ce que sorte ce qui m'a semblé être un corps sans vie. Et puis l'infirmière est sortie, en pleurant, et elle m'a dit : « Elle va s'en sortir. » Et elle m'a embrassé. Je ne savais pas si elle parlait de ma femme ou de la petite. Et puis, le médecin est venu. Il s'est appuyé contre le mur, il s'est laissé glisser vers le sol, accroupi, et il a dit : « On peut planifier et tout prévoir, et puis surviennent vingt secondes de terreur. Mais nous y sommes arrivés. » Ils les avaient presque perdues toutes les deux. Et ce que j'ai su après, c'est qu'on m'a mis ce petit paquet entre les mains. J'ai regardé son visage, et elle, elle a ouvert les yeux. Tout a changé en un instant.

Cela me rappelle ce passage extraordinaire du roman de Marilynne Robinson, *Gilead*, que j'ai lu pendant que nous tournions *Silence*. Le révérend mourant décrit la merveille qu'il a éprouvée quand il a vu le visage de sa fille pour la première fois. « Maintenant que je suis sur le point de quitter ce monde », dit-il, « je me rends compte qu'il n'y a rien de plus extraordinaire qu'un visage humain. [...] Cela a quelque chose à voir avec l'Incarnation. Quand on a vu un enfant et qu'on l'a tenu dans nos bras, on se sent obligé vis-à-vis de lui. Tout visage humain exige quelque chose de nous, car on ne peut pas faire moins que de comprendre son unicité, son courage et sa solitude. Et cela est encore plus vrai lorsqu'il s'agit du visage d'un nouveau-né. Je considère cette expérience comme une sorte de vision, mystique au même titre que tant d'autres. » Je peux dire, par expérience personnelle, que c'est absolument vrai.

44

*La compassion est-elle instinct ou amour ?*

Je pense que la clef se trouve dans la négation du moi. Dans *Mean Streets*, Charlie tombe dans le piège : il pense que prendre soin de Johnny Boy peut être sa pénitence, peut servir à sa rédemption personnelle, peut être à son usage spirituel. Cela nous renvoie au fait que les bons prêtres que j'ai connus ont toujours mis de côté leur *ego*. Quand on le fait, ne demeurent que les nécessités – les nécessités des autres – et les questions sur la pénitence à choisir ou sur ce qu'est ou non la compassion disparaissent. Elles perdent toute signification.

*Dans l'histoire de Silence, il y a une très grande violence physique et psychologique. Que retrouve-t-on dans la représentation de la violence ? Il y a beaucoup de violence dans vos films. Que représente de spécifique la violence dans ce film ?*

Pour faire référence à l'une de vos questions précédentes, je suis obsédé par le spirituel. Je suis obsédé par la question de ce que nous sommes. Et cela signifie *nous regarder* de près, regarder le bien et le mal en nous. Pouvons-nous nourrir le bien de sorte

que, à un moment donné, dans l'avenir de l'évolution du genre humain, la violence cessera peut-être d'exister ? Quoi qu'il en soit, pour le moment, la violence est là. C'est quelque chose que nous faisons. Il est important de le montrer. Ainsi, nous ne commettons pas l'erreur de penser que la violence est quelque chose que font les autres, que font « les personnes violentes ». « Évidemment, moi, je ne pourrais jamais le faire. » Eh bien, si : au contraire, nous pourrions. Nous ne pouvons *le nier*. Parfois, certaines personnes restent bouleversées par leur propre violence, ou bien s'en enthousiasment. Il s'agit d'une véritable forme d'expression, dans des circonstances désespérées, et cela n'est pas amusant. Certains ont affirmé que *Les affranchis* était un film divertissant. Ce sont les personnages qui sont divertissants, la violence ne l'est pas. Simplement, beaucoup de gens ne comprennent pas la violence, car elle est issue de cultures ou de sous-cultures dont ils sont très éloignés. Mais moi, j'ai grandi dans un lieu où elle faisait partie de la vie, et elle m'était très proche.

Au début des années 1970, nous sortions de l'ère du Viêt Nam et c'était la fin des fastes de la vieille Hollywood. *Bonnie and Clyde*, et puis, de manière encore plus marquée, *La Horde sauvage*, ont été une révélation. Ces films nous ont parlé, pas forcément de manière agréable. La violence, selon moi, est une composante de l'être humain. Dans mes films, l'humour vient des personnages et de leurs raisonnements, ou de leur absence de raisonnement. La violence et la vulgarité. La vulgarité et l'obscénité existent, ce qui signifie qu'elles sont une composante de la nature humaine. Cela ne veut pas dire que, par conséquent, nous sommes *intrinsèquement* obscènes ou violents : cela veut dire que c'est une manière possible d'être humains. Ce n'est pas une bonne possibilité, mais c'est une possibilité.

*Pour vous, faire un film, c'est comme peindre un tableau. La photographie, les images ont dans ce film une valeur particulière. Comment une photographie réussit-elle à nous faire voir l'esprit ?*

Il se crée une atmosphère à travers l'image. Elle nous immerge dans une ambiance où l'on peut *sentir* l'altérité. Et ce sont là

les images, les idées et les émotions que véhicule le cinéma. Il existe certaines choses intangibles que les paroles, simplement, ne peuvent exprimer. Ainsi, au cinéma, quand on monte une image avec une autre, dans l'esprit, on obtient une troisième image complètement différente : une sensation, et l'impression, une idée. Je pense donc que l'ambiance que l'on crée est quelque chose, et que cela concerne la photographie. Mais c'est dans le montage des images que le film nous capture et nous parle. C'est *l'editing*, et c'est *l'action* de faire du cinéma.

*Où avez-vous tourné Silence ? À Taiwan, d'après ce que j'ai entendu dire. Qu'est-ce qui vous a poussé à choisir cet endroit ?*

46

De nombreuses années ont été nécessaires pour réussir à faire *Silence*, pour de nombreuses raisons et, avant de choisir Taiwan, nous avons envisagé un grand nombre de lieux possibles, dans le monde entier. Nous étions partis des lieux réels au Japon, là où se déroule le roman de Shusaku Endo – Nagasaki, Sotome, Unzen Hot Springs –, mais, finalement nous avons laissé tomber, car là-bas, les frais de tournage auraient été prohibitifs. En plus du Japon, mon scénographe, Dante Ferretti, a cherché en Nouvelle-Zélande, à Vancouver, en Californie du Nord, et puis, enfin, il a repéré un endroit à Taiwan, avec des paysages extraordinaires et des côtes pratiquement intactes, un lieu qui ressemblait à ceux du roman. Nous nous sommes tout de suite rendu compte qu'il s'agissait de l'endroit adéquat pour tourner le film.

*Ce film s'est-il, au moins en partie, inspiré d'autres films ? Si oui, desquels ?*

Substantiellement, j'ai fait les choses seul. J'ai dû trouver ma voie. Mais, de manière générale, j'ai été inspiré par de nombreux films. De nombreux films asiatiques. De nombreux films européens. De nombreux films américains. Je vis avec. Ils sont avec moi. En fin de compte, il n'est pas question de ce film ou d'un autre. Je suis revenu de nombreuses fois sur certains : *La prisonnière du désert*, par exemple, ou *Sueurs froides*, ou *Huit et demi*. Les

films de Rossellini : *Rome ville ouverte*, *Païsa* et *Voyage en Italie*. *La Parole*, au contraire, je ne l'ai vu qu'une fois. Je ne peux pas le regarder de nouveau. Il est si pur, si beau, tellement bouleversant. Dans chacun de ces exemples, on se sent spirituellement transportés et transformés. Aucun de ces films ne se limite au simple divertissement.

*D'après vous, un de vos films peut-il être associé et comparé à Silence, parce que le sens en serait similaire, ou au contraire opposé ?*

Je dirais que *Raging Bull* est similaire. *Mean Streets* aussi. Et *Les Infiltrés* est peut-être l'opposé de *Silence*. Le scénario de Bill Monaghan m'avait frappé, car il était écrit du point de vue du catholicisme irlandais de Boston, très différent de celui au sein duquel j'ai grandi. À la fin de *Les Infiltrés*, on se trouve à un degré moral zéro. Il n'y a aucun lieu où aller, si ce n'est vers l'autre. Et quant aux sacrifices des personnages, en particulier du personnage de Billy, interprété par Leonardo Di Caprio, Roger Ebert a dit que c'était comme si l'on pouvait entendre Billy dire, dans le confessionnal : « Je savais que c'était mal, père, mais je n'arrivais pas à m'en passer. Je suis resté bloqué. Je savais que c'était une erreur, mais que pouvais-je faire ? » Pour moi, tout cela concernait de très près le 11 septembre, le réexamen de notre culture et de notre vie sous une nouvelle lumière. Il me semblait que nous aurions dû partir de ce point pour recommencer du début dans le domaine moral. Mais nous ne l'avons pas fait.

Dans *Raging Bull*, Jake lutte contre tout et contre tout le monde. Peu importe où il se trouve : le ring, le gymnase, la rue, la chambre à coucher, le séjour... où qu'il soit, il se punit lui-même et s'en prend à tout le monde. Partout, continuellement. Comme Kichijiro. La différence, c'est que Kichijiro est contraint de le faire, et que Jake ne l'est pas.

*Y a-t-il eu, au cours de la préparation de ce film, une situation ou un événement qui vous ai particulièrement fait réfléchir ?*

Comme je le disais, j'ai vécu avec le film pendant très longtemps, et il a été envisagé et reporté de si nombreuses fois : c'est cela qui a guidé la réflexion.

*Y a-t-il autour de vous des personnes de foi, qui vous ont soutenu dans la recherche et puis dans la réalisation de ce film ?*

Tout a commencé avec Paul Moore, l'archevêque de l'Église épiscopaliennne de New York, à la cathédrale *St. John the Divine* : c'est lui qui, dans les années 1980, m'a conseillé de lire le roman. Nous avons organisé pour lui une projection de *La dernière tentation*, sans savoir comment il allait réagir, et nous avons eu tous les deux une belle conversation au sujet du film. Au moment de nous quitter, il m'a dit qu'il voulait me donner un livre : il s'agissait justement de *Silence*.

Le père jésuite James Martin, qui a travaillé avec Andrew Garfield et l'a introduit aux Exercices spirituels, a été extrêmement important pour nous.

Pendant la production, nous avons bénéficié à Taipei du soutien et des encouragements de nombreux prêtres, certains d'entre eux ayant joué le rôle de conseillers techniques pour le film, faisant en sorte qu'Andrew et Adam aient l'air authentiques lorsqu'ils administraient les sacrements. Je cite, entre autres, les pères jésuites Jerry Martinson (*Kuangchi Program Service*) et Alberto Nuñez Ortiz (qui nous a été présenté par la *Fu Jen University*) ; l'archevêque Paul Russell et le père Ivan Santus, de la nonciature de Taipei.

Nous avons eu plusieurs conseillers historiques, parmi lesquels deux jésuites qui nous ont apporté une aide précieuse au cours de nos recherches pour le film : les jésuites David Collins, historien auprès de la *Georgetown University*, et Shinzo Kawamura, de la *Sophia University*.

Van C. Gessel, un chercheur de langue japonaise auprès de la *Brigham Young University*, a traduit en anglais la majeure partie de l'œuvre de Shusaku Endo et nous a apporté une grande aide pour le film, nous offrant un accès direct à Endo. Nous nous sommes adressés à lui à partir de 2011.

En 2009, lorsque j'ai visité à Nagasaki le Mémorial des vingt-six martyrs chrétiens, j'ai rencontré le jésuite argentin Renzo De Luca, qui s'est montré tout à fait disponible pour nous prêter le parchemin de « Notre-Dame des neiges » qui apparaît dans le film. Au cours de la phase initiale, mon chercheur a rencontré le père jésuite Antoni Uçerler.

Nos deux principaux consultants historiques ont grandi tous les deux dans la religion catholique et ont été impliqués dans le film dès 2011. Jurgis Elisonas, une autorité sur le Japon de la Première Ère moderne, a beaucoup écrit à propos du personnage historique de Ferreira ; et Liam Brockey, un historien qui a traité des missionnaires du XVII<sup>e</sup> siècle et de leur présence en Asie, est actuellement président de l'*American Catholic Historical Association*.

\*

*Mon interview s'est terminée sur cette liste de noms, d'amis, de visages. J'ai rencontré encore une fois Martin Scorsese et sa femme Helen le 28 novembre, avant de prendre mon avion pour Séoul. Il m'a demandé : « Demain, je rencontrerai les jésuites pour la projection du film. Que puis-je dire ? » Je lui ai suggéré de parler de son expérience de ce film, de la manière dont il l'a vécue intérieurement : pas seulement les motifs de son choix, mais également les sentiments qui l'ont accompagné, le « puits » profond dont il a jailli. Ce même puits au fond duquel je suis moi-même descendu en écoutant ses propos au cours de notre conversation.*

*Traduction Chrystèle Francillon*