

Aurélien Clappe



Martin Scorsese

Filmer la Passion

empreinte
— temps présent.

Contenu

1. [Titre](#)
2. [Copyright](#)
3. [Remerciements](#)
4. [Dédicace](#)
5. [Exergue](#)
6. [Sommaire](#)
7. [Première partie – Le sang des coupables](#)
8. [1. Images saintes, images profanes](#)
9. [2. Un idéal contrarié](#)
0. [3. Châtiments et pénitence](#)
1. [Deuxième partie – Le scandale de la croix](#)
2. [4. Boxcar Bertha : la chair crucifiée](#)
3. [5. La Dernière Tentation du Christ : Dieu crucifié](#)
4. [6. Silence : la foi crucifiée](#)
5. [Troisième partie – Survivre ou renaître ?](#)
6. [7. La rédemption des larrons](#)
7. [8. Expériences de la transcendance](#)
8. [9. Un cinéaste apaisé ?](#)
9. [ADDENDUM](#)
0. [Notes](#)

Aurélien Clappe

Martin Scorsese

Filmer la Passion

www.editions-empreinte.com

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

« encarté », mais pas du genre à se laisser manœuvrer ou à se retrouver avec du sang sur les mains. C'est un homme réservé, qui parle beaucoup de loyauté. Il inculque à ses enfants un code moral qui diffère de celui de l'Église. Pour lui, les liens du sang sont primordiaux, et la réalité n'est jamais noire ou blanche. Pour éviter les problèmes dans la rue, il faut rester poli et ne jamais accepter qu'un *wiseguy* vous rende service. De son côté, Catherine, qui est couturière, ne manque pas non plus de caractère. Plus bavarde que son mari, elle ne mâche pas ses mots. Il suffit de visionner la fin d'*Italianamerican* (1974), un moyen métrage où les parents Scorsese évoquent quelques souvenirs personnels, pour en avoir une idée. Se rendant compte que la caméra continue de tourner alors que l'entretien est terminé, la *mamma* intraitable s'exclame : « Marty, je vais te tuer ! » Si Catherine manie l'ironie avec maestria – et avec une vitesse d'élocution confondante –, elle sait aussi se montrer chaleureuse. De sa mère, Martin Scorsese héritera d'ailleurs d'un sens de l'humour assez particulier :

Ce fatalisme sicilien que je trouve merveilleux : « Ne vous en faites pas. Quoi qu'il arrive, ce sera mauvais ! » [...] Une fois que l'on sait ça, il n'y a plus de problème. On ne cherche pas à être heureux. On peut se satisfaire de petites choses de temps en temps. Mais il faut continuer à vivre. Et la vie est, la plupart du temps, un problème¹¹.

Après l'expulsion du jardin d'Eden de Corona, la famille Scorsese semble s'attarder dans les pages de la Genèse. Joe, le frère de Charles, a en effet de gros soucis. Il traîne avec de mauvaises gens et ne cesse de s'abîmer dans des combines miteuses. Mais Charles ne l'abandonne pas, se sentant investi

d'une étrange mission : être le gardien de son frère. Dans le récit biblique¹², Dieu demande à Caïn, qui vient tout juste de tuer Abel, de lui dire où se trouve son frère. Et le meurtrier de répondre par une autre question : « Suis-je le gardien de mon frère ? » Charles ne veut pas ressembler à Caïn. De fait, il répond toujours présent quand il s'agit de parlementer avec les « huiles » du quartier afin de sortir Joe d'un sale pétrin. Et son courage engendre plus de tension encore au sein de la famille, malgré l'admiration de son cadet :

[Joe] s'attirait tout le temps des ennuis, il est allé plusieurs fois en prison, il devait toujours de l'argent aux usuriers. Il dégagait 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 charge¹³.

Martin assiste souvent aux disputes, en raison de sa santé, toujours aussi précaire. Il ne compte plus les jours où il se trouve contraint de rester à la maison. À Corona, il avait pris cette habitude de regarder le monde en se postant à la fenêtre. Il fait de même à Elizabeth Street. Il passe parfois les journées ou les nuits très chaudes de l'été dans l'escalier de secours. Et l'œil de Marty de s'aiguiser toujours plus, témoin obligé de scènes qu'un garçon de son âge ne devrait pas voir :

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 majeur¹⁴.

Pour se faire entendre et se faire respecter dans ce milieu imprévisible, il faut savoir user de stratagèmes. C'est d'autant

plus vrai que Martin est un enfant malingre, et que rien dans son caractère n'évoque le profil d'une graine de voyou. S'il ne peut songer à faire usage de ses poings, la prise de parole se révèle une option plus à sa portée :

Quand on a été élevé dans Little Italy, que devenir, sinon gangster ou prêtre ? Or je ne pouvais être ni l'un ni l'autre. Physiquement, je ne pouvais faire un gangster acceptable. Je me faisais toujours tabasser. [...] J'ai survécu en parlant très vite, en débitant des discours insensés, en faisant rire les autres par mes absurdités. Et quand il y avait une bagarre, comme par hasard, je la manquais toujours de quelques minutes. Sans trop de regrets... il y en a tant qui se sont amochés, détruits, dans ces rixes stupides¹⁵.

Mais comment s'évader sans risques quand on se sent prisonnier d'un quartier et de ses codes ? Quel horizon peut espérer un enfant asthmatique et solitaire ?

Sans surprise, le jeune Martin trouve son salut dans le cinéma. Entre huit et treize ans, il continue de dévorer la pellicule, il multiplie les découvertes éblouissantes qu'il nommera bien plus tard « des films intouchables¹⁶ » : *Les Chaussons rouges* (Michael Powell et Emeric Pressburger, 1948), *L'Héritière* (William Wyler, 1949), *Le Jour où la Terre s'arrêta* (Robert Wise, 1951), *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939), *L'Homme des vallées perdues* (George Stevens, 1953), *The Magic Box* (John Boulting, 1951), *Les Ensorcelés* (Vincente Minnelli, 1952), *La Chose d'un autre monde* (Christian Nyby, 1951), *Le Train sifflera trois fois* (Fred Zinnemann, 1952), *Tous en scène* (Vincente Minnelli, 1953), *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1953), *La Terre des Pharaons* (Howard Hawks, 1955), *La*

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

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 fulmine³³.

Scorsese découvre alors que Dieu n'est pas le bourreau qu'il croyait. Cette épiphanie le réconciliant avec la foi, il envisage même de tourner un film sur Jésus, qui se déroulerait dans le Lower East Side, au début des années 1960, avec pour point d'orgue une crucifixion tournée dans les docks ! L'étudiant imagine son projet dans un style « cinéma-vérité », en noir et blanc et en format 16 mm. Il souhaite proposer une représentation inédite du Christ, très éloignée par exemple de celle de Cecil B. De Mille (*Les Dix Commandements*, 1956). Bien que respectueux du grand réalisateur, Scorsese veut creuser un sillon plus personnel, inspiré sans doute des préceptes du Père Principe :

Jésus a dit – quand [les pharisiens] se sont plaints de lui, quand ils ont dit : « Regardez, il traîne avec des alcooliques, des prostituées, des percepteurs d'impôts », et qu'ils lui ont demandé pourquoi il faisait cela –, il a dit : « Eh bien, ceux qui sont bons, ils n'ont pas besoin de médecin, en fait. » Et donc je me suis toujours demandé : qu'en est-il de l'endroit où j'ai grandi, dans le Bowery ? Qu'en est-il des gens qui mouraient devant moi, des alcooliques qui mouraient dans la

rue ? Qu'en est-il de la pègre ? Qu'en est-il des gens qui ont fini par faire de mauvaises choses, mais qui sont vraiment de bonnes personnes ? Et si nous faisons un film, et que Jésus soit ici, sur la 8^e Avenue³⁴ ?

Pourtant, en découvrant *L'Évangile selon saint Matthieu* (Pier Paolo Pasolini, 1964), l'apprenti cinéaste décide de jeter l'éponge : il ne pense pas être en mesure de dépasser la vision empathique du sulfureux poète de Bologne...

1965 est une année importante pour Scorsese. Il épouse Laraine Marie Brennan et célèbre la naissance de leur petite fille Catherine. Il commence aussi le tournage de son premier long métrage : *Who's That Knocking at My Door*. Au départ, il s'agit simplement d'un film de fin d'études (dont le titre initial était *I Call first*), mais le projet prend très vite une ampleur si inattendue que le clap de fin ne sera donné que quatre ans plus tard ! L'histoire est simple : J. R. (Harvey Keitel), petite frappe de Little Italy, décide de changer de vie et d'épouser la jeune femme qu'il aime (Zina Bethune). Mais lorsqu'il apprend que celle-ci (son prénom ne sera jamais révélé) a été violée quelque temps plus tôt, il ne peut supporter l'idée qu'elle soit ainsi « souillée »...

Si le film plonge le spectateur dans le quotidien des jeunes voyous de la communauté italienne, *Who's That Knocking at My Door* est avant tout un portrait à peine déguisé de son auteur, vu à travers le prisme de ses trois obsessions : la première, le cinéma, à la fois exaltante (J. R. est un grand fan de westerns et de John Wayne) et obsédante (le « film » du viol de la jeune fille ne cesse de tourner en boucle dans la tête du jeune homme) ; la deuxième, plus culpabilisante, « les filles, les bonnes et les mauvaises, les vierges et les salopes³⁵ » ; enfin, la troisième,

plus lancinante encore, le sacré et le catholicisme.

Pourtant, ce film n'évoque nullement la possibilité d'une ferveur retrouvée. Ce que Scorsese interroge surtout, c'est le silence assourdissant de Dieu dans les rues de Little Italy. Dans *Who's That Knocking at My Door*, l'intimité, si nécessaire pour entrer en présence de Dieu, est difficile à trouver. Les copains bruyants et sauvages étant toujours dans les parages, elle peut rarement être féconde. Il faut attendre la dernière scène du film, tournée dans la fameuse Cathédrale Saint-Patrick, où Scorsese a passé tant d'heures dans son enfance, pour voir enfin J. R. dans un exercice spirituel : il se confesse, embrasse un crucifix et se déchire la lèvre inférieure à un clou planté sur la croix... L'intimité au sein du couple n'est pas satisfaisante non plus. Un exemple est frappant : alors que J. R. vient d'emmener sa petite amie dans son appartement et qu'ils vont faire l'amour pour la première fois, la bande sonore fait entendre des voitures, des klaxons, des gens qui marchent dans l'immeuble, des sonneries, des enfants qui crient et qui pleurent...

On l'aura compris : l'angle autobiographique du film est pleinement assumé. Dans un souci d'authenticité, Scorsese filmera dans l'appartement de sa grand-mère ; et les statues religieuses, que l'on voit au début du film, appartiennent à sa mère Catherine, qui apparaît pour la deuxième fois dans un film de son fils, sous les traits d'une *mamma* cuisinant une tourte sous le regard d'une vierge à l'enfant ! Le portrait du quartier est si réaliste qu'à la sortie du film, certains amis de Martin – qui fera lui-même une apparition lors d'une fête – lui reprochent de les avoir dépeints sous un jour peu flatteur : des glandeurs inconstants, imprévisibles, des noceurs qui boivent, discutent, flirtent constamment avec les embrouilles, et qui n'hésitent pas à jouer des poings pour résoudre leurs problèmes. À l'image de Joey (Lennard Kurras) qui s'emporte et corrige le jeune Sally

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

*J'ai été très surpris quand j'ai réalisé que beaucoup de décors avaient été détruits. [...] Ils les démontaient alors même que je rêvais encore de les voir. Je pense que, à ce moment-là, l'enjeu était pour moi de dépasser mon engouement, ou ma passion, pour Hollywood*⁴⁷.

Scorsese déjeune régulièrement avec les « gamins barbus qui contrôlent le business⁴⁸ » pour échanger sur leurs projets et leurs rêves de cinéphiles. Il se rend aussi à de nombreuses fêtes pour prendre des contacts ou rencontrer d'éventuels financiers qui lui permettraient de faire un film. Il devient un oiseau de nuit – ses amis le surnomment « Dracula » –, son hygiène de vie en pâtit et sa personnalité se fragilise. Comme cela lui arrive souvent, la déprime succède à l'enthousiasme. Mais le contraire aussi est vrai ! Pour conjurer le mauvais sort, il porte en pendentif un étui contenant des gris-gris. Il devient la proie d'étranges superstitions : il refuse par exemple les chambres ou les places d'avion portant le nombre 11. En 1972, il accepte de tourner *Boxcar Bertha*, au fin fond de l'Arkansas, avec l'ambition de ne pas se faire oublier. Si le projet est une commande pour Roger Corman, Scorsese s'applique, s'investit et y apporte des considérations toutes personnelles. À l'arrivée, il éprouve une légère déception. Le film ne rencontre pas autant de succès que certaines œuvres de ses camarades de Hollywood : *Le Parrain* de Francis Ford Coppola obtient l'Oscar du meilleur film le 27 mars 1973 et, la même année, *American Graffiti*, peinture autobiographique et mélancolique de George Lucas, est encensé par la critique et le public aux États-Unis.

En 1973, Scorsese rebondit de manière spectaculaire avec *Mean Streets*. Le film permet – du moins, lui semble-t-il –

d'interroger et de tourner la page d'un passé trop lourd à porter. Un an plus tard, il tente, avec *Italian-american*, de mettre un point final à son histoire familiale. Mais l'héritage d'Elizabeth Street n'est pas un livre d'images inoffensives. Et pas davantage l'un de ces ouvrages que l'on peut ranger dans une bibliothèque en attendant que la poussière le recouvre enfin.

En réalité, après *Mean Streets*, Marty est toujours au point mort. Il entame une psychanalyse, ce qui ne plaît pas du tout à son père. Plus contrariant encore : il vit aussi vite qu'il parle, avec un débit de mitrailleuse. À l'époque, son ami Jonathan Taplin, l'un des coproducteurs de *Mean Streets*, s'en était inquiété :

Marty avait une philosophie à la Rimbaud. Une fois il m'a dit : « Je ne vivrai pas après quarante ans. » Il avait vraiment cette drôle de sensation. Non pas qu'il fut autodestructeur, mais il avait le sentiment morbide qu'il allait mourir, soit dans un accident d'avion, soit à cause d'une maladie. Tout était donc urgent pour lui⁴⁹.

Pour le cinéaste, l'horizon hollywoodien finit toutefois par se dégager avec la sortie d'*Alice n'est plus ici*. Le film est porté par l'interprétation d'Ellen Burstyn, qui remportera, en 1975, l'Oscar de la meilleure actrice. Afin de donner à cette belle histoire d'émancipation féminine un relief particulier, Scorsese encourage ses acteurs à improviser, sous l'influence, encore, de John Cassavetes. On retiendra la réplique finale d'Alfred Lutter III, douze ans, qui interprète le fils d'Alice : lorsque celle-ci l'étreint avec force tendresse, le garçon ne peut que murmurer un « Maman, je ne peux plus respirer ! » des plus évocateurs. Dans le commentaire audio joint au bonus du DVD⁵⁰, Scorsese

suggère que cette « conclusion parfaite » évoque son enfance, ses relations complices avec sa mère, mais aussi qu'il est parfois bien difficile de « survivre à la famille »...

Au mitan des années 1970, il y a donc encore du non résolu chez Martin Scorsese. Comme une épine dans le cœur qui le contraint à revêtir le costume de l'éternel *outsider*.

Cette frustration, nourrie de colère et d'impatience, il va la retrouver imprimée noir sur blanc dans le scénario de *Taxi Driver* :

*[...], J'y ai reconnu la répulsion que j'éprouvais à l'égard du monde où j'étais né. D'une certaine façon, je voulais m'en débarrasser. Je ne voulais pas dire quelles étaient mes origines. Ce film exprimait une rage que j'avais constatée chez mes grands-parents*⁵¹.

Le script est l'œuvre de Paul Schrader. Scorsese et lui se sont rencontrés en 1972, par le biais de Brian De Palma. Ils ont beaucoup de choses à se dire et à partager : ils sont tous deux des témoins en quête de transcendance, des chrétiens obsédés par le péché et la rédemption. Né en 1946 à Grand Rapids (Michigan), Paul Schrader grandit dans une famille calviniste hollandaise très stricte, où l'alcool, le tabac et la danse sont rigoureusement interdits. Écouter du rock'n'roll est proscrit. Aller au cinéma ? Impensable, ce serait faire le jeu du Diable. Avec son frère Leonard, il subit une éducation implacable, terrifiante, où les coups d'épingle, les coups de fouet ou de manche à balai pleuvent à la moindre incartade. L'ambiance est d'autant plus étouffante que l'ombre de l'autodestruction coule dans les veines de la famille du père, marquée par trois cas de suicides en quelques années seulement. Mais à l'âge de seize ans,

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

s'empresse de compléter : « ... où les voleurs règnent en maîtres », avant de désigner l'arme à feu qu'il tient dans la main : « Ma Bible à moi, c'est ça. »

Outre les citations bibliques, *Boxcar Bertha* contient aussi de nombreuses références chrétiennes, tel ce gros plan sur la paume ensanglantée de Bill – stigmaté qui anticipe son martyr à venir –, ou le nom de l'église dans laquelle le quatuor en fuite se réfugie, appelée sobrement Nazarene.

Point d'orgue du film : la crucifixion de Bill par les sbires de Sartoris. Tournée le jour de l'anniversaire de Scorsese, cette scène, qui clôture le long métrage, figurait déjà dans le scénario de Joyce et John Carrington. Pourtant, le réalisateur y a vu bien plus qu'un signe du destin :

Je ne suis pas à l'origine de la scène finale où le personnage principal se fait crucifier. C'était dans le scénario qu'on m'a donné, et j'ai pensé que c'était un signe de Dieu. J'ai aimé la manière dont nous l'avons tournée, les angles que nous avons utilisés, et en particulier le plan où l'on voit les clous qui passent à travers le bois, bien qu'on ne les voie jamais transpercer la chair⁷².

Rappelons le contexte de cette séquence.

C'est l'automne, et le temps a passé depuis les folles années de Bertha et de Bill. Désormais, les deux amants vivent séparés : la jeune femme se prostitue dans une maison close, et Bill, devenu prophète laïc, vit reclus dans une petite maison, près d'une voie ferrée, protégé par ses amis syndicalistes. Par hasard, Von rencontre Bertha dans un bar et l'emmène dans le repaire de son ami. Les retrouvailles sont empreintes de douceur et de nostalgie, comme en attestent les répliques échangées :

Bertha : Le combat est terminé pour toi.

Bill : Je n'arrêterai que lorsque je serai mort.

Bertha : Rien ne presse.

Bill : « Et comme il est réservé aux hommes de mourir une seule fois, après quoi vient le jugement. »

Après cette citation tirée de la lettre de saint Paul aux Hébreux⁷³, Bertha déboutonne la chemise de Bill en disant : « Je vais prendre soin de toi ». C'est à cet instant que les frères McIver débarquent, avec du renfort, armés jusqu'aux dents, pour arrêter Bill. Cruauté du destin : le sexe sera châtié avant même d'être consommé ! Et Bill d'aller jusqu'au bout de sa Passion...

Sa crucifixion, sur la porte d'un wagon de train, ne dure qu'une dizaine de plans. La scénographie en est limpide : Bertha est passée à tabac, puis elle assiste, telle une Marie-Madeleine brisée, au supplice de l'homme qu'elle aime. Le sang coule – il est très rouge. De leur côté, les McIver observent la scène sans piper mot, tels deux soldats romains sommés de monter la garde. Il ne leur manque qu'un jeu de dés pour parfaire l'instant cruel ! Une inscription (illisible) est fixée à la hâte au-dessus de la tête de Bill, évoquant celle où Jésus est nommé « Dieu des Juifs ». La scène, sans musique, est comme suspendue aux cris de Bill et à la respiration sifflante de la cheminée du train. La violence de l'instant atteint son apogée quand Von débarque et tue, au fusil de chasse, tous les responsables du martyr de son ami. Les détonations semblent exacerbées. Les plans sont secs. On sent que Scorsese, fatigué de vivre depuis plusieurs semaines au fin fond de l'Arkansas, veut en finir avec cette histoire. Mais le dernier plan est saisissant, émouvant : le train démarre dans la lumière d'un soleil rasant et Bertha court à ses côtés, à côté de

Bill surtout –, répétant d'une voix frêle :

*Ne l'emmenez pas ! Ne l'emmenez pas ! Ne l'emmenez pas !
Arrêtez ! Ne l'emmenez pas ! Ne l'emmenez pas !*

À qui s'adresse-t-elle au juste : au conducteur ? Au train lui-même ? À Dieu ?

À propos de la fin de ce film, l'historien du cinéma Michael Henry Wilson faisait justement remarquer :

Dans Bertha Boxcar, le syndicaliste finissait crucifié contre un wagon à bestiaux, mais sa « passion » n'inspirait aucun fidèle. Pour avoir répondu à la violence par la violence, il avait dévoyé une juste cause⁷⁴.

Dans le deuxième film de Martin Scorsese, ce n'est pas avec la sainteté que les personnages ratent leur rendez-vous, mais avec un hypothétique Grand Soir. Bill et Bertha ne vivront jamais cette révolution politique et sociale, et pas davantage les prémices d'un monde meilleur. Ce n'est donc pas un hasard si le motif principal de *Boxcar Bertha* se trouve dans les rails de la voie ferrée, avec leur bien étrange circularité. Au début de l'histoire, ils accompagnent l'errance et l'émancipation de Bertha ; à la fin, ils conduisent directement à la mort de Bill, et à celle des idéaux pour lesquels il s'est battu...

Lors de sa sortie en salles, en 1972, le succès critique de *Boxcar Bertha* reste mesuré. Nombre de chroniqueurs ne prennent pas vraiment au sérieux ce film qui n'est, après tout, qu'une série B estampillée Roger Corman. Aux États-Unis, Scorsese obtient malgré tout le soutien de l'estimé Roger Ebert, dont l'article se permet un petit clin d'œil au mystique espagnol

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

conservatrice s'inquiète, et le fait savoir. La maison de production commence à couler sous les lettres – en octobre 1983, elle en reçoit près de cinq mille par semaine ! –, mais s'engage à répondre à chacune d'entre elles... Petit à petit, la vague d'inquiétude se transforme en lame de fond. D'autres secrétaires sont engagées et transmettent certains courriers directement à Martin Scorsese qui y répond, parfois, personnellement.

En décembre 1983, coup de théâtre : Paramount décide d'abandonner le projet. La firme ne veut pas s'engager sur un film controversé avant même sa sortie en salles. Échaudés par la polémique à propos de *Dressé pour tuer* (Samuel Fuller, 1982) – une adaptation de *Chien Blanc* (Romain Gary) –, et par la demande de Scorsese d'une rallonge budgétaire, les cadres du studio préfèrent jeter l'éponge. Si le réalisateur apprend, deux jours avant Noël, ce désistement, il ne baisse pas les bras pour autant, confiant à Barbara Hershey, l'actrice pressentie pour jouer Marie-Madeleine :

*J'ai la conviction que j'ai été mis sur terre pour réaliser ce film*⁹⁷.

Le salut viendra d'Universal et de son audacieux président Tom Pollock, avec l'aide de Cineplex-Odeon Corporation – une très importante société d'exploitation de salles de cinéma aux États-Unis, qui s'engage à distribuer l'œuvre dans son réseau. Le projet est également soutenu par Barbara De Fina, productrice de nombreux films de Scorsese (*La Couleur de l'argent*, *Les Affranchis*), avec qui elle sera mariée de 1985 à 1991. Signalons qu'un temps, le cinéaste a envisagé de se tourner vers la France pour trouver des fonds. Mais l'archevêque de Paris, Jean-Marie

Lustiger, ayant eu connaissance du projet, intervint personnellement auprès du président François Mitterrand, si bien que les subventions ne lui furent pas accordées.

Aux États-Unis, les tensions ne faiblissent pas. Parmi les opposants les plus virulents se trouve la puissante American Family Association (Mississippi), consacrée à « promouvoir l'éthique biblique de la décence dans la société américaine [...], avec une attention particulière portée à l'influence des médias et de l'industrie du divertissement⁹⁸ ». Son président, le révérend Donald Wildmon, demande à ses trois cent cinquante mille fidèles de boycotter Universal, ainsi que toutes ses compagnies affiliées – maisons d'éditions, parcs de loisirs, etc. Signalons également la campagne du télévangéliste Jerry Falwell, fondateur de Moral Majority (organisation politique qui compte jusqu'à six millions de membres), qui appelle, lui aussi, au boycott.

Mais Universal tient bon.

Et soutient son réalisateur, qui décide de collaborer de nouveau avec Paul Schrader pour l'élaboration du scénario. Ce dernier rédige, en quatre mois, un premier script de quatre-vingt-dix pages – le livre en faisant tout de même six cents ! Lors des réécritures, il ne cesse d'apporter une structure plus affirmée à l'ensemble, n'hésitant jamais à faire coexister le naturel et le surnaturel. Pour lui aussi, le projet revêt un aspect personnel : marqué par la mort récente de sa mère, le scénariste ne souhaite pas tourner le dos à l'émotion. Le Jésus de Schrader est d'abord un homme, qui doute et qui souffre. Ainsi, lui fait-il dire, avant sa retraite dans le désert :

Je suis menteur, hypocrite. J'ai peur de tout. Je ne dis jamais la vérité. Je n'en ai pas le courage. À la vue d'une femme, je

rougis et je détourne le regard.

Pour interpréter Jésus, les comédiens Aidan Quinn, Eric Roberts et Christopher Walken sont pressentis. Mais le choix définitif se portera sur Willem Dafoe. C'est en voyant *Police fédérale, Los Angeles* (William Friedkin, 1985) et surtout *Platoon* (Oliver Stone, 1987), dans lequel Dafoe interprète le sergent Elias, un chef de patrouille idéaliste officiant au Vietnam (et qui sera tué dans une imagerie très christique), que Scorsese se décide. L'acteur est âgé de trente-deux ans : ce n'est pas encore une star, ce qui apparaît comme une belle opportunité pour donner au Fils de Dieu un côté résolument humain, notamment dans une scène où il danse pendant les noces de Cana. Pour son jeu d'acteur, Scorsese se montre très clair : « Ne jamais forcer sur la douceur et le côté éthéré, angélique du personnage [de Jésus⁹⁹]. »

Les prises de vues de *La Dernière Tentation du Christ* se déroulent au Maroc, du 15 octobre au 20 décembre 1987. Le budget est serré : six millions de dollars au lieu des « traditionnels », dix-neuf ou vingt millions. Ce sera l'unique regret de Scorsese : ne pas avoir obtenu les moyens financiers des années 1970. Autre difficulté : le cinéaste ne dispose que de soixante-deux jours de tournage ! Scorsese doit ainsi avoir parfaitement en tête chaque plan de son film : à 16h30, le jour baisse, et la nuit est totale à partir de 18h. En outre, il lui faut s'adapter aux changements continuels de plans de travail, car les conditions climatiques se montrent capricieuses. Difficile toutefois de garder son calme quand un générateur lâche subitement en plein désert ou quand le postiche d'un acteur ne tient pas en place à cause du vent !

Jusqu'au montage, le projet s'intitule *Passion*. Ce titre

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

Le projet *Silence* va donc hanter Scorsese une bonne partie de sa vie. À Hollywood, on appelle cela des *Passion Projects* – des œuvres intimes, nécessaires, qui « appellent » les cinéastes et les obligent à suer sang et eau pour les mener à bien. Scorsese en connaîtra trois dans sa carrière : *La Dernière Tentation du Christ* (quinze ans de développement), *Gangs of New York* (vingt ans) et enfin *Silence* (vingt-six ans).

Un tel acharnement n'a rien de surprenant. À la fin du tournage de *La Dernière Tentation du Christ*, Scorsese se posait encore beaucoup de questions à propos de la vie de Jésus. Il était conscient que son film n'éclairait qu'un instant particulier de sa recherche spirituelle. Mettre en images le roman d'Endô lui permettrait d'emprunter une nouvelle voie, plus profonde encore. Il n'allait plus s'interroger sur le Christ, mais sur la foi. Un sujet qu'il refuse de prendre à la légère :

Oui, la foi est un problème, prouvez-moi que ça n'en est pas un. Si vous me dites : « Rencontrez Jésus et tout ira bien », non, ce n'est pas aussi simple. Que se passe-t-il si vous voulez connaître Jésus – Jésus au sens de fondement de la morale judéo-chrétienne – et que vous n'y arrivez pas ? Ce n'est pas parce qu'on essaie d'être un bon chrétien qu'on en est un. La foi est un problème parce que la vie est un problème¹¹⁵ !

Après la rédaction d'une douzaine de scénarios, *Silence* trouve enfin un épilogue satisfaisant pour le réalisateur. C'est en terminant *Georges Harrison: Living in the Material World*, un documentaire sur le parcours personnel et spirituel de l'ex-Beatles (1943-2001), que le cinéaste connaît une forme d'illumination lui permettant de conclure son épopée japonaise.

Les repérages peuvent alors commencer.

Dans un premier temps, Scorsese envisage de tourner sur les lieux où se déroule le récit du livre (Nagasaki, Sotome, Unzen Hot Springs). Il doit pourtant y renoncer, car les coûts de production auraient été trop importants. Dante Ferretti, le dévoué chef décorateur de Scorsese (*Casino*, *Kundun*, *Gangsof New York*) effectue un tour du monde, de la Nouvelle-Zélande à la Californie du Nord et porte finalement son choix sur Taïwan après y avoir découvert des paysages grandioses.

La préproduction exige un immense effort collectif. Parmi les « généraux en chef » se trouvent les fidèles Emma Tillinger Koskoff (productrice des *Affranchis*, de *Shutter Island* et de *Hugo Cabret*), Irwin Winkler (qui gère les dizaines de litiges juridiques liés à la finalisation du projet), et Randall Emmett (qui se démène pour obtenir de nouveaux fonds). Mais le budget prévisionnel ne permet pas encore le montage du film. En 2013, Scorsese et ses associés se rendent à Cannes et reviennent à Hollywood avec un engagement de distribution de vingt et un million de dollars. Le cinéaste n'avait jamais entrepris ce genre de démarches pour ses précédents projets. Et il n'a pas fini de se surprendre : il devra aussi mettre la main au porte-monnaie ! En effet, un accord conclu avec la maison de production Cecchi Gori Pictures l'obligeait à payer une amende à chaque fois qu'il s'engagerait dans le tournage d'un autre film que *Silence*. Les services comptables de Scorsese avancent une somme dépassant les trois millions de dollars... De fait, Scorsese s'engage à diriger le film sans être payé.

À l'arrivée, le budget du film atteint quarante-six millions de dollars. Pour le commun des mortels, ce montant paraît impressionnant. Pas pour Hollywood, qui place désormais le film dans la catégorie « indépendant ». Il faut savoir que Andrew Garfield (devenu une star mondiale en endossant à deux reprises

le costume de *Spider-Man*), Adam Driver (le nouveau « méchant » de la franchise *Star Wars*, version Disney) et Liam Neeson (acteur chevronné et habitué aux grosses productions) consentent à travailler pour un salaire très réduit. Cet effort financier n'empêchera aucunement leur investissement total pour le bien de *Silence*.

Afin de mieux entrer dans la peau de leurs personnages, Andrew Garfield et Adam Driver s'obligent, pendant quatre mois et demi, à perdre du poids sous la supervision d'un nutritionniste. Ils passent également une semaine au St. Beuno's Jesuit Spirituality Center (Pays de Galles) pour entreprendre une retraite de silence durant sept jours. Garfield nourrit aussi son rôle en pratiquant les Exercices spirituels d'Ignace de Loyola (1491-1556), le fondateur de l'ordre jésuite. Ces exercices, conçus dans les années 1520, invitent le pratiquant à utiliser son imagination pour se placer en compagnie de Jésus. Le révérend jésuite James Martin, rédacteur en chef de l'hebdomadaire *America* et consultant religieux sur le film, devient le guide spirituel de l'acteur, avant et pendant le tournage. Pour Garfield, qui se considère « panthéiste, agnostique, occasionnellement athée, et un peu juif¹¹⁶ », l'expérience, fort inhabituelle, lui révèle une autre facette de sa spiritualité. Une découverte qu'il n'a pas souhaité taire lors de la promotion de *Silence* :

J'ai été emporté par tout ce qui concerne les Jésuites, et très attiré par la spiritualité jésuite. La préparation s'est poursuivie pendant près d'un an, et quand nous sommes arrivés à Taïwan, j'en étais tout imprégné¹¹⁷.

Le tournage de *Silence* se déroule du 30 janvier au 15 mai 2015. Sept cent cinquante personnes (acteurs, techniciens,

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

son travail. Il doute énormément, pensant avoir dit tout ce qu'il avait à dire. Victime consentante d'un mode de vie débridé, il épuise son corps au point de ne peser plus que quarante-neuf kilos pour un mètre soixante-trois ! Même John Cassavetes, le mentor estimé, n'arrive pas à lui faire retrouver la raison. Pour ne rien arranger, sa vie intime s'avère chaotique. Pendant le tournage de *New York, New York*, il s'est séparé de sa femme (et productrice) Julia Cameron. Au cours des vingt-deux semaines de tournage, il est tombé amoureux de Liza Minnelli – qui est, par ailleurs, mariée elle aussi. L'intrigue du film – l'histoire d'une chanteuse et d'un saxophoniste tiraillés entre l'amour de l'art et l'art de l'amour – repose en partie sur l'improvisation de ses interprètes, reflétant la liaison tumultueuse entre le cinéaste et son actrice. On peut considérer ce film nostalgique comme un adieu flamboyant aux comédies musicales d'antan telles que *Tous en scène* (Vincente Minnelli, 1953). Avec le recul, on peut aussi en déduire qu'il est parfois dangereux, pour un metteur en scène, de réaliser un fantasme cinématographique. En effet, au cours de ses prises de vues, Scorsese ne fait plus la différence entre ce qu'il filme et ce qu'il vit, entre ce qu'il traverse et les œuvres qui l'ont façonné. Le sens des réalités lui échappe peu à peu, à mesure que sa consommation de cocaïne augmente. Sa relation avec Liza Minnelli ne survivra pas à la sortie de *New York, New York*. Susceptible, jaloux et manquant de confiance en lui, Scorsese est la proie de quelques attaques puissantes de paranoïa. Après cette rupture, il multiplie les conquêtes d'un soir et les passades houleuses, alors même que cette vie sexuelle « libérée » ne lui procure aucune satisfaction. Bien des années plus tard, Scorsese expliquera, sans tabou, son comportement irresponsable, presque suicidaire :

Il s'agissait en fait de pousser la machine, d'être totalement

*déraisonnable, de voir jusqu'où l'on pouvait aller. Adopter ce mode de vie jusqu'à l'excès. J'ai pris pas mal de drogues parce que je voulais toujours en faire plus, aller au bout de mes limites, pour voir si j'allais mourir. Tout l'enjeu était là, voir à quoi pouvait ressembler la frontière avec la mort*¹³³.

En septembre 1978, au festival de Telluride, Scorsese n'est plus que l'ombre de lui-même. Après une prise de « mauvaise » cocaïne, l'ombre plonge dans l'abîme, pendant la projection de *L'Ami américain* (Wim Wenders, 1978) :

*Je n'arrivais pas à rester dans la salle de projection. Mon corps ne fonctionnait plus. Je ne savais pas ce qui m'arrivait. J'étais en train de mourir, de faire une hémorragie interne, mais je ne le savais pas. Mes yeux saignaient, mes mains, tout*¹³⁴.

En catastrophe, Scorsese doit retourner à New York.

Son hospitalisation est inévitable. C'est Steven Prince qui le conduit aux urgences. Il fait partie des proches du cinéaste depuis plusieurs années déjà. En 1976, il tient un petit rôle de vendeur d'armes dans *Taxi Driver*. Occasionnellement, Scorsese fait appel à Prince quand il a besoin d'un chauffeur, d'un garde du corps ou d'un *dealer*. Le cinéaste est tellement fasciné par le jeune homme qu'il lui a consacré un documentaire, *American Boy: A profile of Steven Prince*, tourné quelques mois avant le désastre de Telluride. Fils du directeur de la William Morris Agency (une grosse agence artistique de New York), Prince y raconte son métier d'organisateur de tournées pour Neil Diamond et bon nombre d'anecdotes assez sordides sur sa vie de *junkie* – comme cette visite dans une salle de *shoots* où il

s'assoit par mégarde sur un cadavre dissimulé dans un canapé. L'ultime section de ce documentaire atypique, entièrement fondé sur des conversations et tourné en une nuit dans la maison d'un ami commun, s'intitule « Survivre ». Sans filtre aucun et avec beaucoup de répartie, Prince raconte comment il fut contraint, alors qu'il travaillait, très jeune encore, dans une station-service, à tuer un homme drogué et incontrôlable pour sauver sa peau. Toutefois, dans les dernières minutes du film, le ton se fait plus intimiste : Prince évoque un coup de fil récent à son père mourant, ce dernier lui demandant s'il est heureux à Hollywood... On ne peut douter que Scorsese ait vu dans Steven Prince davantage qu'un solide compagnon d'armes : une sorte de double, plus déjanté encore que lui, avec, en point commun, cette aisance à raconter des histoires en usant d'un humour féroce. Au fond, Prince est le rejeton dépravé du « rêve américain » – symbole qui ne fait plus rêver personne depuis les atrocités de la guerre du Vietnam et la gigantesque gueule de bois de l'ère post-« Peace-and-love ». Pour autant, si Prince s'avère un « drôle » de sujet, jamais Scorsese ne se place en position de le juger :

*Je voulais que chacun puisse partager le plaisir de cette soirée avec Steven. À chacun de décider s'il l'a partagé avec un drogué, un criminel ou un frère*¹³⁵.

S'il permet au spectateur de faire la connaissance d'un homme résolument hors système, *American Boy* révèle aussi, en filigrane, quelques informations sur celui qui se tient derrière la caméra : sa fascination pour l'excès, son flirt dangereux avec les limites de son corps. « La personne qu'on filme est en train de vieillir et mourra. On filme donc un moment de la mort au

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

poser, en contrebande, une question fondamentale : est-il possible de vivre autrement dans le monde sans se retirer du monde ? Sa réponse surprendra plus d'un cinéphile.

Elle s'appelle « compassion ».

Expériences de la transcendance

En 1999, dans un épisode de la série *Les Soprano* (David Chase, HBO), on aperçoit Martin Scorsese qui s'engouffre dans une boîte de nuit où le personnage de Christopher, jeune protégé d'un mafieux du New Jersey, ne peut entrer. Heureux de voir le maître en chair et en os, l'apprenti gangster lui exprime son admiration en criant qu'il adore... *Kundun* !

En réalité, Scorsese n'a jamais regardé *Les Soprano*, et il n'était pas présent lors du tournage de cette scène, puisqu'elle était interprétée par l'acteur Anthony Caso. Mais il a beaucoup ri en se voyant célébrer de la sorte. Et on peut imaginer que d'autres spectateurs se seront esclaffés aussi en entendant un gangster évoquer un film méditatif, centré sur la figure du quatorzième dalaï-lama, plutôt que *Les Affranchis* ou *Casino*. Néanmoins, pour qui connaît un peu l'œuvre du cinéaste, ce clin d'œil malicieux n'est pas dénué de pertinence...

L'histoire de *Kundun* commence avec Melissa Mathison (1950-2015). Scénariste réputée, elle connaît bien le « club des barbus » du Nouvel Hollywood. Elle a rencontré Martin Scorsese au milieu des années 1970. Elle est amie avec Francis Ford Coppola dont elle a été l'assistante sur *Le Parrain 2e partie* (1974) et sur *Apocalypse Now* (1979). Elle a écrit à deux reprises pour Steven Spielberg (*E.T., l'extraterrestre* en 1982 et *La Quatrième dimension* en 1983). Elle est aussi mariée à Harrison Ford – star planétaire depuis les sagas *Star Wars* (George Lucas) et *Indiana Jones* (Lucas/Spielberg). Depuis ses

années universitaires, Mathison est fascinée par le bouddhisme et le Tibet. Grâce à Richard Gere, acteur engagé auprès de la cause tibétaine dès le début des années 1980, elle rencontre une première fois le dalaï-lama à Santa Barbara (Californie), en 1990. Elle porte en elle l'idée d'un film basé sur les premières années du chef spirituel. Si ce dernier ne s'oppose pas à un tel projet, il exige cependant que le récit rende compte, au plus près, de la réalité. De fait, à chacune de leurs rencontres, la scénariste présente au vénérable maître l'avancée de son travail afin d'obtenir son approbation.

Martin Scorsese se trouve associé à *Kundun* en 1992, lorsqu'il en reçoit le scénario par le biais de son agent, Jay Maloney. Le cinéaste a pour habitude d'élaborer ses propres projets, mais il ne renonce pas pour autant à jeter un œil à certains scripts qu'on lui fait parvenir. Parce que l'industrie hollywoodienne se montre capricieuse et imprévisible, il a pris l'habitude – tout comme son collègue et ami Steven Spielberg – de mener de front plusieurs projets. Mais comment passe-t-il de la flamboyance infernale de *Casino* à la sobriété sensorielle de *Kundun* ? Scorsese cherche-t-il à se ressourcer, en termes cinématographiques ? Envisage-t-il de remettre ses compteurs spirituels à zéro après sa résurrection initiée par *Raging Bull* en 1980 ? Il est vrai qu'avec *Casino*, Scorsese souhaitait tourner la page de son histoire avec la Mafia. À ses yeux, l'insupportable scène de la mort de Nicky Santoro (Joe Pesci) était le clap de fin de la description d'un milieu qui ne le passionne plus du tout. Le moment est donc idéal pour se lancer dans le projet singulier de *Kundun* qui lui permettrait de révéler au monde une autre facette de sa virtuosité technique comme de sa personnalité.

Ce qui intéresse le cinéaste, en premier lieu, c'est de filmer la quête individuelle d'un homme encore très jeune qui voit sa culture (mode de vie, politique, religion, etc.) sur le point d'être

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

presque. Il suffit de se souvenir des mots pleins de fièvre de Frank Capra (1897-1991) :

*Le cinéma est une maladie. Lorsqu'il atteint votre sang, il devient vite l'hormone numéro un ; il supprime les enzymes, commande la glande pinéale, joue avec votre psyché. Comme avec l'héroïne, le seul antidote au cinéma est le cinéma*¹⁸⁰.

Reconnu par ses pairs comme par les cinéphiles du monde entier, Scorsese brûle toujours pour son art malgré une avalanche de prix et de récompenses : Palme d'or à Cannes (*Taxi Driver*, 1976), Prix de la mise en scène à Cannes (*After Hours*, 1986), Lion d'or à la Mostra de Venise pour l'ensemble de sa carrière (1995), César d'honneur (2000), Oscar de la mise en scène (*Les Infiltrés*, 2007), etc. En outre, il reçoit l'American Film Institute Life Achievement Award (1997), la Légion d'honneur en France (2011), et obtient même son étoile sur le fameux Hollywood Walk of Fame (2003). Mais la vraie reconnaissance est encore ailleurs : « Tout le monde fait du Scorsese¹⁸¹ » dit un jour Woody Allen, non sans malice.

Oui, le monde entier célèbre Martin Scorsese.

Pourtant, depuis les années 2000, le réalisateur n'a plus très envie de célébrer le monde. Il ne cache pas, dans diverses interviews, un certain mal-être, presque une incapacité, à trouver sa place dans la société américaine. La nostalgie le guette. Outre les visages disparus à jamais – son ami et scénariste Mardik Martin décède en 2009 et, surtout, son frère Frank en 2021 –, il lui faut aussi accepter de voir le quartier où il a grandi rénové de fond en comble. Little Italy n'est plus gangrénée par l'insalubrité et c'est certainement une bonne chose. Mais à partir du milieu des années 1990, les *yuppies*¹⁸² ont investi les

lieux. Elizabeth Street, la rue où Scorsese a fait ses premiers pas et ses premières grandes découvertes sur la vie et la mort, est intégrée dans le quartier sans style de NoLiTa qui ne ressemble plus guère à celui qu'arpentaient J. R., Charlie ou Jake LaMotta. Désormais, Little Italy n'a plus d'italien que le nom, Chinatown s'étendant jusqu'à Mott Street, la rue qui conduit à la Cathédrale Saint-Patrick. Plus déroutant encore : dans les églises catholiques, la messe est désormais célébrée en cantonais ou en vietnamien. Pour réaliser l'épisode pilote de la série *Vinyl* (2016, HBO), Scorsese retourne dans son ancien quartier. Heureux de revenir sur ses terres, il se fait houspiller par des jeunes gens du cru, agacés de voir un tournage se dérouler en bas de chez eux ! Pour le cinéaste, on s'en doute, le choc est rude.

Désormais, Scorsese a du mal à trouver des repères solides. Ce sentiment est accentué par le fait qu'il ne s'est toujours pas réconcilié avec les valeurs de l'Amérique, chamboulées par les attentats du 11 septembre 2001. *Shutter Island* (2010) et *Le Loup de Wall Street* (2013) rendent bien compte de ce malaise insidieux qui le ronge. Le premier film plonge le spectateur dans le cerveau paranoïaque d'un ancien soldat devenu agent fédéral, à l'aube des années 1950, dans cette étrange période où la « bipolarité » de l'Amérique s'est révélée au monde. Le second met en scène une virée contemporaine, traversée d'une vulgarité hallucinante, au pays de *traders* sans foi ni loi. En 2000, Scorsese confiait déjà son vague à l'âme à *L'Express* :

Je ne suis pas à l'aise dans le monde actuel. Je déteste tous ces moyens complexes de communication : ces fax, ces ordinateurs, ces téléphones portables qui peuvent vous retrouver partout. Nous vivons dans une Babel déroutante,

dans un monde où la communication est si intense qu'elle en perd toute valeur. C'est une culture de gadget et de gratification immédiate qui brouille l'essentiel, notre relation à l'autre et à nous-mêmes. Les États-Unis, et dans une bien moindre mesure l'Europe, vivent le règne du matériel, du séculier, et moi, je suis désolé, mais depuis mon enfance j'essaie de comprendre ce qui fait de l'homme un être spirituel. Ici, en Amérique, il faut presque que je m'en excuse ; ça leur paraît trop sérieux, trop prétentieux. Tant pis ¹⁸³.

Pour sûr, le monde l'inquiète.

Et l'avenir du cinéma américain aussi. Pour Scorsese, beaucoup trop de films hollywoodiens se ressemblent et ne font qu'enchaîner climax après climax pour satisfaire (ou réveiller) le spectateur. Ce qui explique en partie ses critiques acerbes des productions Marvel, formulées en 2019, qu'il accuse de n'être que « des parcs d'attractions ». À ses yeux, la firme Disney ne prend pas assez de risques. Ce n'est pas de l'amertume – malgré ses démêlées avec la firme à la sortie de *Kundun* ou d'*À tombeau ouvert* –, juste une forme de tristesse de constater que ce genre de films ne l'émerveille tout simplement pas :

Beaucoup des éléments qui définissent le cinéma tel que je le connais se retrouvent dans les films Marvel. Ce qu'on n'y trouve pas, c'est la révélation, le mystère, ou un véritable danger émotionnel. Rien n'est en danger. Les films sont faits pour satisfaire des demandes bien précises, et ils sont conçus comme des variations autour d'un nombre de thèmes fini ¹⁸⁴.

En évoquant son manque d'appétence pour les franchises Marvel, Martin Scorsese pose avant tout une question des plus

Ces pages ne sont pas disponibles à la pré-visualisation.

[inculturazione_fr.html](#)

121. L'un des frères de Jésus selon saint Paul (Gal 1,19).

122. Marc 8,23.

123. <https://www.americamagazine.org/faith/2016/12/10/full-transcript-martin-scorsese-discusses-faith-and-his-film-silence> (notre traduction)

124. Martin Scorsese et Antonio Spadaro, *Silence*, *op. cit.*, p. 42.

125. Marc 14,34.

126. <https://library.georgetown.edu/exhibition/martin-scorsese-sh%C5%ABsaku-end%C5%8D-and-graham-greene> (notre traduction)

127. Metropolitan Filmexport, 2016.

128. Luc 5,31.

129. Martin Scorsese et Antonio Spadaro, *Silence*, *op. cit.*, pp. 39-40.

130. Matthieu 6,6.

131. Jean 12,47.

132. Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood*, *op. cit.*, p. 415.

133. *Ibid.*, p. 417.

134. Martin Scorsese, « De Niro et moi », *Les Cahiers du Cinéma* n°500, *op. cit.*, p. 28.

135. Michael Henry Wilson, *Scorsese par Scorsese*, *op. cit.*, p. 90.

136. Jean-Luc Godard, *Godard par Godard*, Tome 2, Cahiers du cinéma, octobre 1998, p. 222.

137. Gallimard, Folio, 2000, p. 247.

138. <https://www.commonwealmagazine.org/interview-martin-scorsese> (notre traduction)

139. 2 Corinthiens 4,16.

140. Jackie Goldberg, « Raging Bull 1980 », *Les Inrocks* 2 n° 65, septembre 2015, p. 81.

141. Signalons le remarquable travail du chef opérateur Michael Chapman (1935-2020).
142. Jean 20,27.
143. Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 167.
144. Rappelons que Robert De Niro a pris trente kilos pour les scènes finales.
145. Dostoïevski, *Les Carnets du sous-sol*, *op. cit.*, p. 35.
146. Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, Plon, 1936, p. 363.
147. Notion qui désigne la prétention à se croire supérieur aux autres humains, généralement punie par les Dieux.
148. Michael Henry Wilson, *Scorsese par Scorsese*, *op. cit.*, p. 219.
149. Martin Scorsese et Antonio Spadaro, *Silence*, *op. cit.*, p. 44.
150. Matthieu 5,45.
151. Jean 9,24.
152. Gilbert Salachas, *Télérama* n° 1625, 4 mars 1981 (cité par P. Brion p. 408).
153. Michael Henry Wilson, *Scorsese par Scorsese*, *op. cit.*, p. 157.
154. La Cinémathèque française, *Martin Scorsese*, *op. cit.*, p. 22.
155. Richard Schickel, *Conversations avec Martin Scorsese*, *op. cit.*, p. 508.
156. Michael Henry Wilson, *Scorsese par Scorsese*, *op. cit.*, p. 282.
157. Gallimard, Folio, 2000, p. 82.
158. Jérémie 13,23.
159. Michael Henry Wilson, *Scorsese par Scorsese*, *op. cit.*, p. 333.
160. <https://www.lexpress.fr/culture/cinema/martin-scorsese->

kundun-m-a-apaise_497266.html

161. Michael Henry Wilson, *Scorsese par Scorsese, op. cit.*, p. 219.

162. <https://faroutmagazine.co.uk/martin-scorsese-banned-from-visiting-china/> (notre traduction)

163. *Carnets II*, Janvier 1942-mars 1951, Gallimard, 1964, p. 255.

164. *Bringing Out the Dead*, qui est aussi le titre anglais du film.

165. Littéralement : « La cuisine de l'enfer ».

166. Une référence à peine déguisée à la rencontre où une femme Samaritaine demande à Jésus : « Donne-moi à boire » (Jean 4,7).

167. Luc 10,25.

168. Matthieu 6,24.

169. https://www.lexpress.fr/culture/cinema/martin-scorsese-je-ne-suis-pas-a-l-aise-dans-le-monde-actuel_497268.html

170. Michael Powell était le mari de Thelma Schoonmaker qu'il a épousée en 1984, Scorsese ayant joué les entremetteurs.

171. Richard Schickel, *Conversations avec Martin Scorsese, op. cit.*, p. 495.

172. Martin Scorsese et Antonio Spadaro, *Silence, op. cit.*, p. 31.

173. Jean-Marie Benard, *Le Cinématographe*, « Les scénaristes », n° 53, 1979, p. 30.

174. Tite 2,11.

175. Martin Scorsese et Antonio Spadaro, *Silence, op. cit.*, p. 36.

176. Comme un énième clin d'œil au week-end pascal.

177. Matthieu 26,38.

178. Matthieu 8,22.

179. <https://www.cnc.fr/cinema/actualites/martin-scorsese-salue->

la-memoire-de-bertrand-tavernier_1430027

180. https://www.institut-lumiere.org/francais/pdf/RDPF_93_Oct2011.pdf

181. <https://www.lesinrocks.com/cinema/woody-allen-je-nai-jamais-fait-un-grand-film-24659-01-07-2009/>

182. Jeunes cadres, travaillant dans les milieux du commerce international et de la finance.

183. https://www.lexpress.fr/culture/cinema/martin-scorsese-je-ne-suis-pas-a-l-aise-dans-le-monde-actuel_497268.html

184. <https://www.premiere.fr/Cinema/News-Cinema/Martin-Scorsese-detaille-sa-pensee-sur-les-films-Marvel--il-ny-a-plus-de-place-pour-le-risque>

185. Richard Schickel, *Conversations avec Martin Scorsese*, *op. cit.*, p. 572.

186. Martin Scorsese et Antonio Spadaro, *Silence*, *op. cit.*, p. 30.

187. https://www.lepoint.fr/pop-culture/martin-scorsese-la-foi-est-un-probleme-06-02-2017-2102741_2920.php

188. Loyola Press, 2018, 178 p.

189.

https://www.vatican.va/content/francesco/fr/speeches/2018/octob/francesco_20181023_giovani-anziani.html

190. *Ibid.*

191. <https://variety.com/2023/film/global/martin-scorsese-pope-francis-film-about-jesus-1235627620/> (notre traduction)