

**Portrait du cinéaste en prêtre:
à propos de *La messa è finita* de Nanni Moretti**

Sorti en 1985, *La messa è finita* raconte le difficile retour à Rome d'un jeune prêtre, Don Giulio, qui a été nommé dans une paroisse de la proche banlieue après avoir passé quelques années dans une île. Il retrouve sa famille, ses amis, mais rien ne semble plus fonctionner : sa famille est en crise, ses amis aussi, sa nouvelle église est vide et surtout il se rend compte douloureusement qu'il ne peut rien pour personne. Il décidera donc de repartir dans une île encore plus lointaine. Ce film est le cinquième long métrage de Nanni Moretti après *Io sono un autarchico* (1976), *Ecce Bombo* (1978), *Sogni d'oro* (1981) et *Bianca* (1984) dans lesquels il interprétait sous le nom de Michele Apicella¹, successivement un acteur de théâtre d'avant-garde, un étudiant, un cinéaste et un professeur. Dans *La messa è finita*, Moretti semble abandonner Michele Apicella pour jouer le rôle d'un prêtre, Don Giulio, avant de retrouver son personnage fétiche devenu un dirigeant du PCI amnésique dans *Palombella rossa* (1989).²

La mise à l'écart du personnage-écran mais néanmoins *alter ego* au profit d'un personnage de prime abord radicalement “ autre ” semble indiquer une volonté pour le cinéaste et l'acteur de travailler sur un effet plus explicite de “ distanciation ” dans la mesure où Moretti se déclare profondément laïc et athée. C'est sans doute ce travail sur la “ distanciation ” qui le pousse à représenter un prêtre en soutane donc repérable “ institutionnellement ” : dans cette perspective, la soutane est un signe mais aussi le

¹-Moretti dit à ce propos : “ ...io mi nascondevo dietro il personaggio di Michele Apicella, con il quale dividevo molte cose ma non tutto. In Italia per molti spettatori, c'è stata la tendenza a identificare completamente il mio personaggio con la mia persona (...)”, in *Nanni Moretti*, a cura di Giorgette Ranucci e Stefanella Ughi, Dino Audino editore, Roma 2001.

²-Avant de l'abandonner dans les films suivants comme *Caro Diario* (1993) et *Aprile* (1998), films qui correspondent à un projet plus explicitement autobiographique de ciné-confession. Dans son dernier film à ce jour, *La stanza del figlio*, Moretti donne au psychanalyste qu'il incarne le prénom de Giovanni qui est son vrai prénom.

costume que revêt l'acteur pour jouer le rôle d'un personnage que sa fonction oblige à s'occuper des autres³. Ainsi la problématique de l'*ego* se complexifie-t-elle dans la démarche de Moretti dans la mesure où son personnage endosse le plus souvent un costume qui, au niveau du symbolique, devrait gommer précisément l'*ego* au profit de la fonction. Mais il y a également autre chose : à la question que ne manquèrent pas de lui poser les journalistes et les critiques surpris, au moment de la sortie du film, sur les raisons d'un tel choix, Moretti répondit que sa première motivation avait été de réhabiliter le personnage du prêtre réduit, à quelques exceptions près, à l'état de caricature dans le cinéma italien et qu'il avait voulu faire le contraire parce que souvent ses films naissaient en réaction à de mauvais films qu'il avait vus. Cette déclaration de Moretti est intéressante dans la mesure où elle définit aussi l'existence de son personnage par rapport au champ cinématographique. Don Giulio en passant du statut de caricature à celui de personnage s'inscrit dans un cinéma différent. Mais différent par rapport à quoi ? Le cinéma fustigé par Moretti ne peut être le cinéma néoréaliste qui, dans ses films les plus emblématiques, ne serait-ce que *Rome ville ouverte* de Rossellini ou *Il sole sorge ancora* de Vergano, confère au prêtre un statut de héros. Si l'on se réfère aux prises de position de Moretti sur le cinéma italien dans la presse ou dans ses films⁴, le cinéma auquel il s'oppose est entre autres la comédie à l'italienne et ses avatars.⁵ Par contre, le cinéma auquel il se réfère est un cinéma qui réfléchit sur lui-même et propose une nouvelle écriture en "prenant des risques" comme celui qui émerge dans les années soixante, de Bellocchio à Bertolucci en passant par Pasolini, Ferreri et la nouvelle vague française. Les critiques,⁶ pour la plupart, ont bien montré la

³-Moretti déclare : “ ...mi interessava un personaggio obbligato per le sue stesse funzioni ad occuparsi degli altri, con gli inevitabili problemi di solitudine, di fatica e spesso di impotenza che delle funzioni così comportano ” (Interview de Gian Luigi Rondi, reproduite dans *Cinematografia*, 1997).

⁴-Dans *Io sono un autarchico*, le personnage de Michele s'en prend au choix des critiques qui conseillent de voir *Attenti al Buffone*, *Amici miei*, *Pasqualino sette bellezze*. Films de Bevilacqua, Germi et Lina Wertmüller. Il se met d'ailleurs à vomir lorsqu'il apprend que cette dernière “ quella di *Mimi metallurgico* ” a obtenu la chaire de cinéma italien à Berkeley. Le personnage se moque aussi du cinéma dit “ politique ”.

⁵-On peut émettre l'hypothèse qu'il fait référence aux séries des Don Camillo réalisés en Italie notamment par Comencini en 1965 (*Il compagno Don Camillo*) Camerini en 1972 (*Don Camillo e i giovani di oggi*) par Carmine Gallone en 1961 (*Don Camillo monsignore ma non troppo*) ou par Terence Hill en 83 (*Don Camillo*) etc...Il convient de rappeler que les deux premiers sont des films français réalisés par Julien Duvivier. Dans la série des films visés par Moretti, on peut citer aussi *La moglie del prete.*, de Dino Risi.

⁶-Les références citées à partir de maintenant seront extraites, sauf indication contraire, de l'ouvrage cité note 1, de *Facciamoci del male: il cinema di Nanni Moretti*, Cagliari, Cuec editrice 1990, de Flavio de Bernardis, *Nanni Moretti*, Il Castoro Cinema, La nuova Italia, ainsi que des « Cahiers du Cinéma », N°391, janvier 1987 et *des Années Moretti*, « Contreplongée », Janvier 87.

“ prise de risque ” formelle des premiers films de Moretti. Or, en ce qui concerne *La messa è finita*, positive dans son ensemble en ce qui concerne le contenu, la critique se désintéresse de la forme parce qu'elle décèle dans le film soit une absence de mise en scène⁷, soit une mise en scène classique.⁸ Ces positions critiques, quel que soit le jugement que l'on porte sur elles, ont le mérite de susciter un questionnement sur les raisons qui ont conduit Moretti à abandonner la forme problématique qui caractérise ses précédents films. Comme il le dit lui-même,⁹ Moretti a accordé plus d'attention à la construction narrative dans *Bianca* et *La messa è finita*, par rapport à la dimension fragmentaire de son écriture passée. Il semble qu'au moment où il aborde des thèmes plus engagés et plus douloureux sur le rapport entre vie publique et vie privée, à travers un personnage généralement exclu de la sphère du privé, Moretti, en marquant une plus grande attention au récit, opte pour une écriture discrète, moins contestataire et qui n'est pas insignifiante pour autant car elle apparaît d'emblée traversée par des "secousses"¹⁰ nettes, rapides, jamais installées, produites avant tout par le recours fréquent au montage-cut, c'est à dire à un montage qui supprime, à quelques exceptions près, les transitions.¹¹

I-Découpage du film.

Séquence 1 : Prologue-générique. Extérieur, jour. (2 mn 33 s)

Une île : plan d'une maison sur la terrasse de laquelle marche un personnage, gros plan sur le personnage incarné par Nanni Moretti, transformé par rapport à ces précédents rôles ; il est en effet sans barbe ni moustache et a les cheveux courts. Le

⁷- Goffredo Foffi écrit par exemple : “ Potrebbe essere curioso indagare le ragioni della risonanza di questo film, tutte, in definitiva "contenutistiche ”. La forma infatti vi è sciatta (...) : assenza di scelta in una regia priva di polso, casualità dei movimenti e delle inquadrature, pessima direzione degli attori (...) fotografia di neutrale indefinizione, tensioni slabbrate, in una costruzione per accumulo tipica dell'autore ma in cui, ora, i brevi capitoli non risultano più autosufficienti ”.

⁸-Il est intéressant de remarquer que les mêmes arguments seront repris lors de la sortie de son dernier film à ce jour,*La stanza del figlio*, dans lequel un psychanalyste, Giovanni, qui a pour fonction d'écouter les autres, est confronté à la douleur de perdre son fils.

⁹-Voir entretien N°1, in Jean A Gili, *Nanni Moretti*, Roma, Gremese,2001.

¹⁰-Au sens que Barthes donne à ce terme in *Brecht et le discours. Contribution à l'étude de la discursivité, Le bruissement de la langue*, Paris, le Seuil,1984.

¹¹-Pour la terminologie de l'analyse cinématographique voir Francis Vanoye et Anne Goliot -Lété, *Précis d'analyse filmique*, Nathan université, 1999.

personnage regarde la mer avec sérénité puis, sans transition, se retrouve dans une rue étroite bordée de maisons ocre rouge. Apparaissent à l'écran les premiers titres du générique (le producteur et “ un film di Nanni Moretti ”). Toujours sans transition, plan large sur le personnage en train de pêcher à la ligne, puis plan rapproché sur la mer avec bruit de vagues. Le personnage entre dans le champ par le bas, puis en plan taille, il enlève sa chemise. Il plonge. Dès qu'il touche l'eau, le titre du film apparaît à l'écran en même temps que la musique commence (un thème aux harmonies dissonantes : thème n°1). La caméra ne suit pas le nageur mais amorce un léger travelling arrière pour élargir le champ. Pendant que le personnage nage en direction de l'îlot rocheux, défilent les informations : noms des principaux acteurs, des principaux techniciens, l'auteur de la musique, Nicola Piovani¹², qui commence avec ce film sa collaboration avec Moretti. Moretti apparaît quatre fois au générique : comme auteur du film, acteur, co-scénariste avec Sandro Petraglia déjà co-scénariste de *Bianca* et comme réalisateur. Montage-cut avec la séquence suivante.

Séquence 2. Intérieur-extérieur, jour. (3 min 4 s)

Gros plan du personnage en prêtre qui est en train de bénir un mariage, suivi par une série de champs-contrechamps sur la cérémonie. Le prêtre insiste sur la fidélité qu'ordonne ce sacrement, défend la mariée qui est accusée d'être “ cattiva ” et préconise au couple et à l'assistance de vivre dans la joie qui est “ un grande dono ”. Sans transition les mariés se retrouvent sur le seuil de l'église pour la photo traditionnelle, et vont prendre une barque décorée quand le prêtre, courant avec ses valises, entre dans le champ de la caméra et saute dans la barque avec eux. La barque s'éloigne vers un bateau qui doit regagner le continent. Le prêtre salue les invités qui sont restés à quai. Un autre thème musical accompagne le départ, harmonieux et nostalgique à la fois, sur un tempo de valse (thème n°2)

Liaison musicale avec la séquence suivante.

¹²-Nicola Piovani est, avec Nino Rota auquel il a succédé, après sa mort, auprès de Fellini, le compositeur qui a le plus écrit pour le cinéma. Il a travaillé, entre autres, avec Monicelli, Bellocchio, les frères Taviani, Nanni Moretti. Il travaille également pour le théâtre et a écrit des comédies musicales.

Séquence 3. Extérieur, jour. (28 s)

Panoramique latéral sur Rome depuis la Trinità dei Monti. La caméra cadre le prêtre de dos, assis sur un muret. Ses valises prouvent qu'il vient d'arriver. Des contrechamps montrent son visage assez serein.

Montage-cut.

Séquence 4. Intérieur, jour. (2 mn17)

On retrouve le prêtre à table dans la salle à manger de l'appartement familial avec son père, sa mère et sa sœur. Il demande à sa sœur des nouvelles de son fiancé, elle répond qu'il doit être en train d'observer des aigles " su qualche montagna ". La mère dit que Simone lui plaît beaucoup et demande l'acquiescement du père qui semble ne pas avoir suivi la conversation. Le prêtre demande pourquoi ils ne se marient pas et la mère détourne la conversation en lui servant une double part de gâteau au chocolat. On apprend que le prêtre est resté longtemps loin de chez lui, qu'il a été nommé dans une paroisse de banlieue. Il y a un contraste dans cette scène entre la joie du prêtre de retrouver sa famille dans laquelle il aimerait rester, la tristesse de la sœur et l'absence du père. Sans transition, le prêtre, tout en finissant son gâteau, marche dans l'appartement de ses parents aux murs tapissés de livres, pousse la porte de sa chambre et la retrouve intacte. En passant la main sur une étagère, il fait tomber une petite balle rouge sur laquelle la caméra fait des gros plans. La visite de la chambre est accompagnée par le thème musical n°2. Le prêtre sort de sa chambre et va prendre congé de son père en lui disant qu'il accompagne sa sœur au travail (on apprend qu'elle se prénomme Valentina). Le père est en train d'arroser les plantes sur la terrasse. Il dit : " Stavo pensando all'amore universale, esisterà veramente ? Voi preti cosa ne pensate ? " Le prêtre répond ironiquement : " Noi preti pensiamo di sì, e io anche ".

Montage-cut.

Séquence 5. Extérieur, jour. (1 mn 59 s)

Valentina et son frère se retrouvent devant une maison décrépie qui abrite un centre d'hygiène mentale dans lequel elle travaille. Après quelques considérations sur l'état vétuste des lieux, le prêtre reparle de Simone. Valentina ne lui répond pas, l'embrasse et s'engouffre dans la maison. Le prêtre quitte le champ de la caméra pour y revenir à nouveau quelques secondes après. Il entre dans la maison mais la caméra ne le suit pas. Elle fait un panoramique vertical ascendant (le seul de tout le film) pour cadrer la sortie du prêtre sur la terrasse avec un bref travelling avant. Le prêtre rappelle sa sœur qui sort. Il lui dit : “ Valentina, non fare come tutti gli altri, combina qualche cosa di buono ”. Mais Valentina ne lui répond pas, tourne les talons et lui claque la porte au nez. Le prêtre se retrouve prisonnier sur la terrasse, il regarde devant lui tandis que la caméra opère un léger travelling arrière.

Montage-cut.

Séquence 6. Extérieur-intérieur, jour. (2 mn 6 s)

La caméra cadre en gros plan la nuque du prêtre qui avance le long d'une haie. Puis la caméra le dépasse en continuant un travelling avant et va cadrer une petite église. Elle opère un contrechamp pour saisir la réaction du prêtre qui arrive avec ses valises. Sans transition, il découvre l'intérieur dévasté de l'église (bancs renversés, autel encombré, fuite d'eau) et sa chambre à l'installation sommaire. Découragé, il défait son matelas, se couche tout habillé comme s'il était anéanti. Ellipse temporelle : fermeture et ouverture au noir. Le prêtre dort toujours. En profondeur de champ, les enfants de la paroisse jouent au ballon, le ballon entre dans la chambre par la fenêtre ouverte et réveille le prêtre. Un enfant entre pour récupérer le ballon et, surpris de voir le prêtre, recule. Sans rien dire, il sort avec le ballon, regarde les enfants qui reculent puis se lance avec eux dans une partie de football accompagné par le thème musical n°2. Le prêtre tombe et ne se relève pas tout de suite, tandis que les enfants continuent à jouer sans se soucier de lui. Puis il sort en boitillant du champ cadré en plongée.

Montage-cut.

Séquence 7. Intérieur, jour.(2 mn 7 s)

Le prêtre, éprouvé par sa chute, compose un numéro de téléphone mais il tombe sur un répondeur et une voix qui dit : “ Sono in casa ma non ho voglia di parlare. Se ne avete voglia voi, lasciate un messaggio. ”

Le prêtre ne laisse pas de message et raccroche. Sans transition, on le retrouve devant une porte en train de frapper et d'appeler Saverio. Pour la première fois, on entend son prénom : Giulio. Saverio est derrière la porte mais ne se décide pas à ouvrir. Toutefois poussé par la curiosité, il l'ouvre à Giulio lorsqu'il lui dit qu'il est devenu prêtre mais il la referme aussitôt. Giulio réussit à entrer et assiste médusé au congé que Saverio donne à Gianni, un de leurs amis venu lui apporter des livres. Saverio ne veut plus que Gianni vienne le voir, ni qu'il lui écrive comme s'obstine à le faire un autre de leurs amis, Cesare, qui les convie à une réunion “ come una volta ”. Gianni n'a pas l'air de s'en offusquer et s'en va sous le regard de Giulio tandis que Saverio commence à feuilleter les livres.

Montage-cut.

Séquence 8. Intérieur. (53 s)

Assis sur une scène d'un local qui semble être une salle des fêtes, Cesare annonce de manière théâtrale à ses amis sa décision de se faire baptiser et de devenir catholique parce que le projet qu'ils avaient en commun a échoué. Devant l'étonnement de ses amis dont Giulio et Gianni, Cesare leur demande de garder le silence et se met au piano pour jouer le thème musical n°1.

Liaison musicale avec la séquence suivante.

Séquence 9. Intérieur, jour.(1 mn 31 s)

La musique continue pendant le panoramique vertical sur la fresque qui décore l'église. Giulio est en train de se préparer pour célébrer la messe et demande aux enfants de chœur comment était l'ancien prêtre. Les enfants rient et lui apprennent qu'il habite toujours près de l'église. Puis l'un des enfants dit à Giulio qu'il n'y a personne dans l'église. Giulio célèbre quand même la messe comme s'il faisait un acte de résistance.

Montage-cut.

Séquence 10. Extérieur, jour. (1 mn 44 s)

Giulio se rend chez l'ancien prêtre Don Antonio. Il découvre qu'il est marié et a un enfant. Antonio lui dit que l'amour qu'il porte à sa femme et à son fils accroît sa vocation. Giulio refuse l'invitation à déjeuner que lui propose la femme d'Antonio. Il dit " Ho molto da fare " qui deviendra pour lui une phrase leitmotiv. Giulio demande à Antonio pourquoi il habite toujours près de l'église. Celui-ci répond qu'il est resté parce que l'air est meilleur pour son enfant ici qu'ailleurs. Giulio lui fait part de son irritation. Montage-cut.

Séquence 11. Intérieur, jour. (1 mn 12 s)

Dans la librairie de Gianni, les enfants du catéchisme se passent des paquets de livres qui vont remplir une camionnette. Gianni informe Giulio que leur ami Andrea est en prison parce qu'il a appartenu à un groupe terroriste. Pendant ce temps, un jeune homme propose à Gianni de lui brader à dix pour cent de sa valeur " una collana di libri assolutamente introvabili " : les œuvres complètes de Lénine et de Mao, avec, en prime, les actes du congrès du parti communiste albanais. Gianni prie Giulio d'aller voir Andrea en prison. Giulio lui demande : "Perché proprio io? " Gianni, interdit, lui répond : " Ma perché tu sei prete ! " Montage-cut.

Séquence 12. Intérieur, jour. (1 mn 46 s)

Giulio se retrouve au parloir de la prison face à Andrea. Un dialogue de sourds s'instaure entre eux. Giulio voudrait qu'Andrea lui parle du moment où il est devenu terroriste. Celui-ci répond de façon ironique et détournée : " Stai bene vestito da sacerdote ". Andrea demande à Giulio s'il se souvient du journal qu'ils faisaient ensemble et Giulio répond que non. Dans le couloir de la prison, l'avocat d'Andrea interpelle Giulio et lui demande de témoigner au procès car " un amico prete fa sempre una buona impressione " Montage-cut

Séquence 13. Intérieur, jour. (3 mn 11 s)

Giulio “ en civil ” est dans l'appartement de ses parents. Il joue avec la petite balle rouge dans le couloir et, comme s'il était déconcerté par tout ce qu'il avait découvert, il dit à sa mère qu'il songe à revenir vivre chez elle. Puis il glisse, sans doute comme il le faisait enfant, dans les couloirs de l'appartement, essaie de distraire son père de sa lecture et va s'asseoir dans un canapé à côté de sa sœur, lui dit que ses parents sont en train de vieillir et qu'il ne le supporte pas. Il lui chante *a cappella* une chanson de Bruno Lauzi en lui frappant le bras. Puis il imagine qu'il danse avec sa sœur, que ses parents dansent sur la musique de la chanson chantée par Lauzi.

Montage-cut.

Séquence 14. Intérieur-extérieur, jour.(1 mn 42 s)

Giulio fait une leçon de catéchisme dans une salle vitrée de la paroisse à laquelle assiste Cesare qui agace Giulio parce qu'il lève toujours le doigt. La leçon porte sur “ l'umanità di Gesù ”. L'enfant interrogé parle des colères terribles de Jésus. Giulio demande pourquoi Jésus a réclamé la présence de ses amis au jardin des oliviers. L'enfant répond que Jésus avait besoin du réconfort de ses amis. Giulio laisse Cesare répondre sur la question de la solitude. À la récréation, tout le monde sort dans la cour et Cesare entreprend Giulio sur la beauté des fêtes et des sacrements à l'église alors que les mariages et les enterrements civils sont, selon lui, très tristes. Giulio ne lui répond pas, tourne les talons et va jouer au ballon avec les enfants.

Fondu au noir.

Séquence 15. Intérieur, jour. (1 mn 53 s)

Giulio, de nouveau en soutane, apporte des plantes et des semences à Saverio qui ne bouge pas de sa chaise longue. Un plombier appelé par une voisine à cause d'une fuite d'eau demande à Giulio de lui donner un coup de main. Suit une scène burlesque où Giulio tenant une chaudière risque à chaque instant de recevoir un coup de marteau dans la figure. Giulio a également apporté à Saverio une poésie au titre évocateur,

“ l'inverno del nostro scontento ”, écrite par lui autrefois. Saverio la déchire, dit qu'il a brûlé tout ce qu'il a écrit, qu'il ne veut plus rien faire car la vie n'a aucun sens, puis va se coucher.

Montage-cut

Séquence 16. Extérieur, jour. (2 mn 15 s)

Giulio au volant d'une camionnette, va se garer lorsqu'une voiture lui vole sa place. Giulio proteste mais les occupants de la voiture, un père et ses fils, attrapent Giulio et le balancent dans une fontaine. Giulio émerge et essaie de discuter mais le père lui plonge la tête sous l'eau comme dans les actes de torture. Giulio essaie encore une fois de parlementer mais le père réitère son acte.

Montage-cut

Séquence 17. Intérieur, jour. (2 mn 29 s)

Giulio est en train de se sécher les cheveux, torse nu dans sa chambre, quand il voit arriver un enterrement par la fenêtre comme s'il l'avait oublié. Il se prépare à la cérémonie, jette un coup d'œil à l'intérieur de l'église et voit son père. Celui-ci sans se préoccuper de la tâche de son fils, lui annonce qu'il est amoureux d'une amie de Valentina, qu'il est parti vivre avec elle depuis le matin même. Il demande à son fils de l'annoncer à la mère car il n'a pas le courage de le faire lui-même.

Montage -cut.

Séquence 18. Extérieur-intérieur, jour. (2 mn 21 s)

Giulio marche à toute allure sur un chemin bordé de hauts cyprès. Sans transition, on le retrouve dans le bureau de sa sœur au centre d'hygiène mentale. Il lui demande pourquoi elle ne lui a pas parlé de la liaison de leur père. Valentina lui répond que, de toute façon, il n'aurait rien pu faire. Elle lui montre le brouillon d'une lettre du père à son amie, qu'elle a cachée dans son bureau pour que sa mère ne la trouve pas. Elle commence à lire la lettre devant Giulio qui se raidit et ne veut pas entendre les mots du père qui renient son existence passée. Giulio tourne alors le bouton d'un

transistor qui se trouve sur la table de travail de sa sœur, peut-être le transistor que la mère manipulait à la séquence 13, et en jaillit une chanson de Loredana Bertè, “ Sei Bellissima ”. Le texte de la chanson brouille le texte de la lettre du père et la musique finit par couvrir la voix de la sœur.

Montage-cut.

Séquence 19. Intérieur, jour. (1 mn 23 s)

Giulio est chez la maîtresse de son père qui apparaît comme une jeune femme effacée et modeste. Il la regarde avec mépris, essaie de l'humilier en se moquant des vêtements pendus au porte-manteau de l'entrée, de la décoration de l'appartement. Il lui reproche de laisser la télévision allumée tout le temps, de ne pas bien faire le ménage, de ne pas lire. Il lui dit qu'il est venu pour lui parler, se ravise et sort brusquement.

Montage-cut.

Séquence 20. Intérieur, jour.(1 mn 14 s)

Giulio se retrouve dans l'appartement de ses parents. Il essaie de consoler sa mère, en lui disant que la crise que traverse le père est peut-être passagère. La mère pleure, Giulio ne le supporte pas, il s'énerve, elle s'énerve aussi et lui demande de la laisser tranquille.

Montage-cut

,

Séquence 21. Extérieur-intérieur, jour. (2 mn)

Giulio regarde la famille de l'ancien prêtre par la fenêtre. Antonio et sa femme sont un peu gênés mais Giulio leur dit qu'il n'a besoin de rien, qu'il veut simplement les regarder. Ils sont en train de défaire les paquets des cadeaux qu'ils ont achetés pour leur fils car “ è sempre il suo compleanno ”. Ellipse. On retrouve Giulio à l'intérieur de l'appartement en train de monter un circuit automobile avec Antonio. Giulio refuse de laisser sa place à l'enfant. Antonio raconte à Giulio, agacé, les premiers troubles d'ordre sexuel de l'enfant.

Montage-cut.

Séquence 22. Extérieur-intérieur, jour. (2 mn 36)

Giulio marche dans la cour devant le local vitré où il dispensait les leçons de catéchisme. Le local est rempli d'adultes, mais Giulio, perdu dans ses pensées, ne fait pas attention à eux. Puis il leur demande qui ils sont quand arrive un jeune couple dont la femme est enceinte. Ils lui rappellent qu'il doit faire un cours prénuptial. Giulio voudrait parler du mariage comme sacrement et non pas comme en parlent les journaux, quand l'un des participants dit : “ Lei cosa proporrebbe? La conoscenza biblica come quei due? ” et se met à rire de façon hystérique en désignant le couple dont la femme est enceinte. Giulio le prend par le bras et le met à la porte. Arrivent Gianni et l'avocat d'Andrea à qui il refuse de parler. Il entend quand même que le procès a lieu deux jours plus tard.

Montage-cut.

Séquence 23. Intérieur, jour. (2 mn)

Giulio est témoin au procès d'Andrea. Le juge l'interroge sur ses relations avec l'accusé. Giulio dit qu'il y a dix ans, il faisait un journal politique avec son ami quand il n'était pas encore prêtre, qu'il ne savait pas que son ami était devenu terroriste. Le juge lui apprend qu'on a retrouvé des armes chez Andrea, et lui demande des précisions sur ce qu'il aurait entendu à cette époque-là. Giulio s'énerve contre le juge, contre son ami à qui il balance un livre à la figure et se fait expulser du tribunal.

Montage-cut avec raccord dans le mouvement.

Séquence 24. Intérieur, nuit. (1 mn 20 s)

Giulio seul chez lui. Un troisième thème musical évoquant la solitude accompagne ses mouvements. Il va prier dans l'église mais n'y arrive pas et se rend dans le local vitré où il se défoule en jouant brutalement au flipper.

Montage-cut.

Séquence 25. Intérieur-extérieur, jour. (3 mn 5 s)

Giulio range l'appartement de Saverio tandis que celui-ci parle de sa solitude. Giulio comprend que la dépression de Saverio est causée par sa rupture avec Ingrid. Giulio persuade Saverio de faire une promenade et celui-ci l'amène voir un enfant qui nage pendant des heures dans une piscine. C'est le fils qu'Ingrid a eu d'un autre homme après leur rupture.

Giulio regarde en souriant, à travers la vitre de la piscine, l'enfant nager pendant que le thème musical n°1 joué à la trompette accompagne ses longueurs. Une femme vient le sortir de l'eau, Giulio reconnaît Ingrid, se retourne pour le dire à Saverio mais il s'est enfui.

Séquence 26. Intérieur, jour. (47 s)

Giulio écoute sa mère dans la bibliothèque où elle travaille. Elle défend le père, pense que tout est de la faute de l'autre femme. Elle veut aller lui parler. Puis elle dit à Giulio qu'il la regarde étrangement parce qu'il la trouve vieille et laide. Giulio s'en défend.

Montage-cut.

Séquence 27. Intérieur-extérieur, jour. (2 mn 25 s)

Giulio, les enfants du catéchisme et Cesare sont dans un train. Il vont visiter une fabrique de chocolat et d'œufs de Pâques tenue par des moines. Puis ils mangent le chocolat dans un jardin. Sous une tonnelle, Cesare fait part à Giulio de son désir de devenir prêtre. Giulio lui interdit de revenir au catéchisme.

Montage-cut.

Séquence 28. Intérieur, nuit. (2 mn 28 s)

Giulio rentre chez lui les bras chargés d'œufs de Pâques et de cloches en chocolat et trouvent Antonio, sa femme et son fils qui sont en train de faire le ménage chez lui. Ils lui disent qu'ils se sont rendu compte qu'il n'allait pas bien. Giulio s'en défend et leur

répond : “ Che volete da me ?”. Puis il se couche, met son oreiller sur sa tête quand il entend frapper à sa porte. C'est l'avocat d'Andrea à qui il refuse de parler. L'avocat lui dit quand même qu'Andrea a été relaxé faute de preuves.

Montage-cut.

Séquence 29. Intérieur, jour. (2 mn 12 s)

Giulio est dans la cuisine de l'appartement de ses parents avec sa mère et sa sœur. La mère parle du père : elle a toujours pensé qu'il était fragile. Il lui demande de le laisser vivre son rêve. Ses enfants l'écoutent sans lui répondre. Elle dit aussi que le père est tombé une nouvelle fois amoureux d'elle. Puis le téléphone sonne. C'est le directeur de la bibliothèque et l'on comprend que la mère n'est pas allée à son travail. Pendant que la mère répond au téléphone, Valentina avoue à son frère qu'elle a l'intention de quitter la maison familiale pour s'installer seule, qu'elle est enceinte de Simone mais qu'elle ne veut pas garder l'enfant.

Giulio la met devant ses responsabilités. Devant l'opiniâtreté de sa sœur, il lui dit : “ Se fai questo, prima ammazzo te, poi ammazzo me ”.

Montage-cut.

Séquence 30. Extérieur, jour. (2 mn 26)

Giulio mal rasé et l'air hagard, est au volant de la camionnette sur une route de montagne. Il va voir Simone qui observe les oiseaux à la jumelle. Simone lui parle de la catastrophe écologique que représente la disparition des griffons, des aigles. Il dit qu'il souffre de voir les oiseaux devenir fous dans les villes, faire leur nid dans des voitures abandonnées ou dans des cinémas vides. Mais au bout d'un moment, Giulio ne l'écoute plus et le thème musical n°1 couvre le discours de Simone. Giulio lui annonce que Valentina attend un enfant et ne veut pas le garder. Simone répond que si Valentina en a décidé ainsi, il ne peut rien. Giulio se met en colère et secoue Simone en lui demandant d'essayer. Simone effrayé commence à ranger ses affaires et à défaire sa tente. Giulio s'assoit, un quatrième thème musical aux accents funèbres commence tandis que la caméra fait un gros plan sur la nuque de Giulio.

Liaison musicale avec la séquence suivante.

Séquence 31. Extérieur-intérieur, jour. (2 mn 26 s)

Plan large sur un monastère de montagne. Dans une petite chapelle décorée de fresques, Giulio se confesse à un moine franciscain. Il dit qu'il ne comprend plus rien, que les gens vont très mal et viennent se confier à lui, que parfois il ne leur donne pas l'absolution et qu'il a même envie de les battre. Il ne supporte plus que les gens ne lui parlent que de problèmes sexuels qui sont des péchés véniels et non pas des péchés contre autrui. Après la confession, Giulio et le franciscain bavardent dans le cloître du monastère. Le franciscain raconte à Giulio qu'il vient d'arriver de loin, d'un endroit situé un peu au-dessus du détroit de Magellan où il y a une église en bois rivée au sol par des câbles d'acier pour ne pas être emportée par le vent. Dans cet endroit, dit le franciscain, il y a un vent qui rend fou si l'on reste et les gens souffrent beaucoup. Giulio lui demande s'il était leur prêtre. Mais le franciscain répond qu'il était leur ami et qu'avant de mourir, il voudrait retourner les voir.

Montage-cut.

Séquence 32. Intérieur, nuit puis intérieur, jour. (2 mn 26 s)

Appartement de Giulio. Il se dispute violemment avec sa sœur qui lui reproche d'avoir pris l'initiative d'aller voir Simone. Giulio dit à sa sœur que la vraie liberté est de vivre à deux. Ils en viennent aux mains. Le lendemain matin, plus sereins, ils prennent leur petit déjeuner ensemble. Giulio avoue à sa sœur qu'il avait l'intention, en revenant, de reprendre ses études mais qu'il n'arrive à rien faire. Puis il dit qu'il voudrait offrir une ombrelle à sa mère ; sa sœur lui répond qu'on ne les utilise plus. Le thème musical n°2 commence sur le mouvement de Valentina qui embrasse son frère pour prendre congé de lui. Giulio la regarde s'éloigner à travers la fenêtre, puis brise la vitre d'un coup de poing. La musique s'interrompt.

Montage-cut.

Séquence 33. Extérieur-intérieur, jour. (2 mn 39)

Giulio marche sur une terrasse puis il voit Antonio qui est allé chercher Matteo à l'école. Giulio se retrouve à table chez Antonio. Il n'accepte pas qu'Antonio se dispute avec sa femme et leur fait une scène à cause de leur tenue vestimentaire, de leur mauvaise cuisine et de la manière dont ils parlent de leur enfant.

Montage-cut.

Séquence 34. Extérieur, jour. (40 s)

Sur la terrasse de sa maison, Saverio dit à Giulio qu'il ne veut plus le voir comme il ne veut plus voir ses autres amis. Ils lui rappellent le temps où il était heureux avec Ingrid. Il ne veut plus sortir de chez lui. Giulio répond qu'il ne comprend pas.

Montage-cut.

Séquence 35. Intérieur, jour.(3 mn 8 s)

Une jeune fille est en train de se confesser. Elle dit qu'elle a tenté de se suicider dans des toilettes publiques à cause d'un chagrin d'amour. Giulio lui conseille d'en parler à ses parents mais la jeune fille répond qu'aimer ses parents n'est plus à la mode. Giulio lui dit qu'au contraire, seuls les parents peuvent comprendre, quand il voit apparaître son père. Le thème musical funèbre commence. Giulio abrège son discours et donne l'absolution à la jeune fille avant d'aller rapidement rejoindre son père. Celui-ci lui annonce qu'il veut avoir un enfant de sa maîtresse parce qu'il pense de plus en plus à la mort et demande à Giulio de le confesser. Giulio le met brutalement dehors. Il va téléphoner mais n'obtient pas de réponse.

Montage-cut.

Séquence 36. Extérieur-intérieur, jour. (1 mn 40 s)

Giulio marche le long d'une façade de bar. Il entre et va téléphoner. On entend une chanson de Franco Battiato, " I treni di Tozeur ".

Giulio s'approche d'une petite fille qui est en train de faire une rédaction. Giulio lui demande de la lire. La petite fille a écrit sur son père. Giulio trouve que le devoir de la petite fille est très bien et dit “ Vi amo voi tutti che siete in questo bar. ”

Montage-cut.

Séquence 37. Intérieur, jour. (2 mn 18)

Giulio découvre qu'Andrea travaille dans la librairie de Gianni. Il essaie de lui parler mais n'obtient pas de réponse et s'énerve contre lui et contre les clients qui viennent lui demander des conseils. Gianni arrive et Giulio voudrait lui parler de ce qui arrive chez lui, mais Gianni a un rendez-vous au cinéma voisin. A l'étage, Cesare est en train de jouer à l'harmonium le thème musical n°1 parce qu'il est triste. Giulio va le voir et Cesare le remercie de l'avoir détourné de son envie de devenir prêtre. Il veut maintenant se marier et demande à Giulio de bénir la cérémonie.

Giulio accepte. Cesare, satisfait, se remet à jouer.

Enchaînement musical avec la séquence suivante.

Séquence 38. Intérieur-extérieur, jour. (2 mn 13)

Giulio arrive devant le cinéma, entre, prend son billet quand Gianni sort de la salle poursuivi par trois voyous. Giulio se précipite à leur suite jusqu'à un amphithéâtre extérieur. L'un des voyous frappe Giulio. Puis Gianni et Giulio sont plaqués contre un mur. Les voyous sortent des couteaux et disent qu'ils vont les tuer. L'un d'eux demande à Gianni s'il n'est pas dégoûté de draguer dans les gares et lui demande de dire avant de mourir pourquoi il aime les hommes. Gianni répond calmement. Il lui demande aussi s'il se souvient d'un film où la plus belle femme du monde prenait un bain dans du chocolat fondu. Gianni répond que non et Giulio dit qu'il ne regardait que le chocolat. Giulio annonce qu'avant de mourir, il va réciter Dante et il commence à dire les premiers vers du *Paradis*. Les voyous décident qu'ils sont trop débiles et s'en vont.

Montage-cut.

Séquence 39. Intérieur, soir. (4 mn 16 s)

Giulio assis à son bureau, fait tourner une mappemonde qui s'éclaire et s'éteint. Au bout d'un certain temps, le téléphone sonne, Giulio décroche. On entend un accord musical à résonance tragique. Giulio se précipite à l'extérieur.

Sans transition, on le retrouve dans l'escalier de la maison de ses parents. Il entre dans l'appartement, se précipite dans les bras de sa sœur et pénètre dans la chambre de sa mère. Devant le corps de sa mère qui vient de se suicider, Giulio commence à parler : “ Perché l’hai fatto ? Non ti perdonerò mai ” puis il lui parle de ses souvenirs, du bonheur de l'enfance, de la petite balle rouge. Il termine par “ Perché l’hai fatto ? Ora chi ci pensa a me? ”. Enfin il sort, rejoint sa sœur. Ils vont sur la terrasse et regardent dans la rue une mère avec sa petite fille et son petit garçon qui laisse tomber une balle rouge. Elle roule dans la rue, la mère avec prudence va la chercher, la lui rend et ils reprennent leur route.

Montage-cut.

Séquence 40. Intérieur, jour. (1 mn 20)

Des fidèles dans l'église attendent pour la messe. Giulio se prépare avec difficulté dans la sacristie et demande aux enfants de chœur de l'aider. Puis il s'effondre sur une chaise. Ellipse. Il téléphone à sa sœur en lui disant qu'il n'en peut plus d'être seul et lui demande de venir. Le jeune homme qui suivait les cours pré-nuptiaux et dont la fiancée était enceinte vient lui annoncer la naissance de son fils et lui demande si la cérémonie du baptême peut avoir lieu le dimanche. Comme s'il était ailleurs Giulio répond : “ Non me ne importa niente ”.

Montage-cut.

Séquence 41. Intérieur-extérieur, jour. (2 mn 48 s)

Giulio baptise l'enfant du jeune couple ému par sa perfection. Giulio prend l'enfant dans ses bras et le montre à sa sœur qui est assise dans l'église et sourit. Puis il regarde partir le jeune couple et leurs invités et retourne dans l'église. Il se met à sangloter et se réfugie dans le confessionnal. Andrea arrive et, bien qu'il ne soit pas venu se confesser comme

il le dit de façon provocatrice, il s'agenouille devant la grille du confessionnal pour adresser un réquisitoire à Giulio. Au bout d'un moment, Giulio refuse de l'écouter.

Montage-cut.

Séquence 42. Intérieur, jour. (4 mn 48 s)

Giulio bénit le mariage de Cesare et d'Antonella. Il a des absences, se souvient de sa mère, dit qu'aucun homme ne peut être aimé par personne autant que par sa mère. Il interpelle sa sœur pour évoquer des souvenirs. Il répète qu'il pense que la vie est faite pour le bonheur et que la solitude ne l'apporte pas. Il veut lire une page de l'Évangile mais ne la trouve plus. L'assistance murmure, s'interroge. Giulio dit qu'il va prendre congé, parce qu'il va partir très loin dans un pays où il y a un vent qui rend fou mais où les gens ont besoin d'un ami car, pour ceux qui sont présents à ce mariage, il ne peut plus rien. La messe est finie. Giulio tourne le dos à l'assistance. Mais on entend la chanson de Bruno Lauzi et Giulio se retourne en souriant. Il voit les mariés et ses amis danser dans l'église.

Carton rouge avec titre du film sur musique de Bruno Lauzi puis déroulement des titres du générique de fin sur le thème musical n°1.

2- Structure, écriture et mise en scène du film.

Le découpage permet de mettre en évidence 1-la structure du film qui obéit à une forme cyclique : le film commence dans une île et se termine par l'annonce du départ dans une autre île, la narration s'ouvre sur la bénédiction d'un mariage et se clôt par la bénédiction d'un autre mariage. 2-L'écriture en séquences courtes et montage-cut qui mettent en place une succession accélérée d'événements comme si le protagoniste était entraîné dans l'implosion d'un monde à laquelle il essaie d'échapper en se raccrochant à des plages d'enfance. Cette écriture est aussi un moyen de ne pas s'appesantir sur des situations dramatiques. 3-De dévoiler un réseau interne de digressions, de ruptures et de retours qui font coexister dans *la Messa è finita* un film réaliste et un film à dimension "fantasmagorique."

Le film comprend un prologue et trois parties. Première partie : le retour à Rome (séquences 2 à 16). Deuxième partie : l'éclatement de la famille (séquences 17 à 37). Troisième partie : la mort de la mère (séquences 38 à 42). Ces parties correspondent aux changements d'état du personnage principal qui vont de la joie à la déception, de la colère à la tristesse, de la tristesse à la dépression, à la suite d'événements graves (l'aveu du père, la mort de la mère) qui sont précédés par des séquences violentes (séquence 16, la rencontre avec les automobilistes qui le jettent dans la fontaine et séquence 37, l'affrontement avec les voyous qui chassent les homosexuels). Le film ne se déroule, en effet, qu'en fonction du regard ou de la présence de Giulio et les autres personnages n'ont d'existence autonome que " hors-film " comme on dirait " hors-scène ". Giulio est de tous les plans, sauf de trois du prologue, mais qui sont un retrait momentané du personnage pour mieux entrer dans le champ de la caméra et la surprendre (séquence 2).

Le prologue qui constitue la première originalité de *La messa è finita*, par rapport aux précédents films de Moretti,¹³ est composé d'une succession de plans en montage court¹⁴, intéressante à plusieurs niveaux : au niveau de la narration, elle propose des instantanés du personnage, solitaire et serein dans une île, qui fonctionnent comme un " antefatto ". Au niveau de l'interprétation : Moretti renouvelle son pacte d'incarner le personnage principal de ses films mais il s'est coupé les cheveux et s'est rasé. Le sourire qui naît sur les lèvres du personnage en gros plan peut redoubler celui de l'acteur conscient de créer une surprise. L'acteur Moretti prête non seulement un visage au personnage, mais aussi un corps. Un corps qui se dénude, un corps de nageur qui, en plongeant dans la mer, inscrit le film dans une dimension métaphorique. Le plongeon déclenche un thème musical aux harmonies dissonantes à la Kurt Weill¹⁵ qui reviendra tout au long du film dans des situations aiguës.

Le prologue installe aussi la relation entre Moretti-acteur et Moretti-cinéaste, entre l'instance narrative (ici la caméra) et le personnage, à travers notamment les entrées inattendues dans le champ de la caméra du personnage, qui se poursuivent dans la première et seconde partie du film. Comme on l'a vu plus haut, parfois le personnage

¹³- Dans les précédents films le générique est toujours sur carton rouge.

¹⁴-Moment d'un film où s'enchaînent très rapidement des plans très courts, d'une durée inférieure à 10 secondes environ. C'est une figure de style très fréquente dans le cinéma muet de la fin des années 20, redécouverte par le cinéma moderne du début des années 60. Voir à ce propos Michel Marie, *Le mépris*, Nathan, 1990,p.124. Un autre exemple de montage court est utilisé par Moretti lorsque Giulio découvre l'intérieur dévasté de sa nouvelle église.

¹⁵-Musicien allemand qui a mis en musique les oeuvres de Brecht dont *l'Opera de quat'sous*.

surprend la caméra. Dans le prologue, par exemple, la caméra cadre la mer et le personnage entre dans le cadre par le bas puis enlève sa chemise. Au moment du départ de l'île, la caméra cadre en plan large le bateau des mariés qui va partir et le personnage entre en courant dans le champ par la gauche de façon inattendue. De même à la séquence 5, lorsque Giulio accompagne sa sœur à son travail : la caméra cadre l'entrée du centre d'hygiène mentale, Giulio sort du champ par la gauche après avoir pris congé d'elle, la caméra reste sur la porte et Giulio s'étant ravisé, revient dans le champ par où il était sorti. Parfois, c'est la caméra qui peut surprendre le personnage : lorsque Giulio va voir pour la première fois sa nouvelle église, la caméra le suit de très près en cadrant sa nuque, puis le dépasse, montre l'église au spectateur avant que le personnage la voie. Puis elle fait un contrechamp en plan large pour saisir la réaction du personnage. Ce jeu entre la caméra et le personnage est inspiré par le cinéma burlesque auquel Moretti reconnaît sa dette et surtout par celui de Buster Keaton dont un grand poster orne la chambre de Michele dans *Ecce Bombo*. On y a vu aussi une influence du comique de Jerry Lewis,¹⁶ qui est explicitement cité à travers des photos dans *Bianca*.

Les codes du burlesque ne relèvent pas seulement de l'écriture mais sont également utilisés dans la mise en scène, plus particulièrement dans les séquences qui concernent les rapports entre Giulio et Saverio. Séquence 7, par exemple, Saverio refuse d'ouvrir à Giulio, puis, poussé par la curiosité de le voir en prêtre, ouvre la porte pour aussitôt la lui claquer au nez. Séquence 15, Giulio qui vient apporter des plantes à Saverio est sollicité par un plombier qui lui fait tenir une chaudière et risque de lui flanquer des coups de marteau dans la figure, comme si aider les autres à tout prix comportait un réel danger. Dans la deuxième partie, le burlesque au niveau de la mise en scène cède la place au comique typiquement morettien, engendré par les colères du personnage qui envoie promener tout le monde (séquence 37), fait des scènes (séquence 33), ne se comporte pas comme on attend (séquence 23), répond de travers ou de manière déconcertante ou décalée. L'un des exemples les plus significatifs de la réponse décalée à effet comique se trouve dans une séquence plutôt violente (séquence 38) mais qui révèle le goût de Moretti pour l'emboîtement en un seul moment du comique et du dramatique particulièrement mis en œuvre dans ce film.¹⁷ D'ailleurs, le comique de Moretti se distingue de celui de la comédie traditionnelle dans le sens où il n'engendre

¹⁶-Particulièrement par Charles Tesson, *La Messa è finita*, in " Cahiers du cinéma ", n°391, janvier 87.

pas le rire à gorge déployée et dans *La messa è finita* Giulio met à la porte, lors du cours pré-nuptial, le personnage qui rit de façon hystérique. Le cinéaste perçoit ce personnage comme le mauvais spectateur de ses films (celui qui rit trop) qu'il prendrait plaisir à chasser de la salle de cinéma, (séquence 22).¹⁸

Il arrive que la caméra domine le personnage par un angle de prise de vue qui accroît son découragement, sa solitude comme la plongée¹⁹. Séquence 6, Giulio se lance dans une partie de football avec les enfants de la paroisse. A un moment donné, il tombe et personne ne se soucie de lui. La caméra est en plongée jusqu'à la sortie du champ du personnage, comme elle l'était lorsque, peu de temps avant, il découvrait la vétusté de sa chambre et s'endormait tout habillé. Mais il peut arriver aussi que la caméra respecte la douleur ou la tristesse du personnage. Séquence 30, par exemple, Giulio, après avoir enjoint le compagnon de sa sœur de la persuader de ne pas avorter, va s'asseoir au bord d'une falaise rocheuse, dos à la caméra et face à une paroi montagneuse qui bouche l'horizon. La caméra s'approche lentement mais reste en retrait et ne fait pas de contrechamp sur le visage de Giulio comme c'était le cas jusqu'ici, tandis qu'un thème musical inspiré par les comptines enfantines mais joué sur un rythme funèbre accompagne son mouvement. Jamais, comme dans ce film, Moretti n'a filmé autant la nuque ou le dos de son personnage comme s'il voulait raconter sa fragilité. Car l'homme de dos, dans les arts de la représentation, est toujours un personnage désarmé qui suspend temporairement l'échange privilégié du spectateur avec la frontalité.²⁰

Parfois, la caméra et le personnage ne voient pas la même chose au même moment. Séquence 5, lorsque Giulio accompagne sa sœur devant le centre d'hygiène mentale, il parle de la vétusté des lieux et s'étonne qu'un endroit aussi délabré puisse accueillir des gens qui vont mal et demande à sa sœur pourquoi on ne le repeint pas : il a un jugement de type social. Quand il entre dans le centre, la caméra ne le suit pas. Elle reste à l'extérieur et fait un panoramique vertical ascendant sur la façade (mouvement

¹⁷-Voir interview de Moretti in " Cahiers du cinéma ", n° 391, janvier 1987, p.11.

¹⁸-Ibidem, p.11.

¹⁹-Plongée : angle de prise de vue quand la caméra est située au dessus de ce qu'elle filme.

²⁰-Voir à ce sujet Georges Banu, *L'homme de dos*, Paris, Adam Biro,2000.

qui nécessite l'utilisation de la grue, seul exemple dans le film) comme si elle était séduite par la photogénie de ce lieu et l'instance narrative a un jugement esthétique.²¹

Il arrive aussi que la caméra qui s'était attardée sur la description d'un paysage retrouve le personnage installé en train de regarder le même paysage qu'elle. C'est le cas séquence 3. Dans la séquence précédente, la caméra suivait le bateau qui conduisait Giulio et les mariés vers le ferry. Elle amorce un virage qui continue à la séquence suivante par un panoramique latéral sur Rome depuis la Trinità dei Monti et s'arrête quand elle rencontre le personnage de dos en train de contempler la ville qu'il n'a pas vue depuis longtemps. Cette séquence est la seule dans laquelle on voit Rome. (On apercevra des coupoles par la fenêtre du tribunal au moment du procès de Andrea,(séquence 23). Les lieux choisis par Moretti sont des lieux non repérables de la banlieue romaine²² qu'il choisit en fonction de leur décrépitude discrète. Une décrépitude due au temps, à la négligence, à l'abandon mais qui raconte l'effritement de la société en même temps que le désarroi des êtres. Ce choix avait enthousiasmé en son temps Alberto Moravia, qui pour cette raison voyait dans ce film “ un document sociologique exceptionnel. En fait, c'est la première fois, après toutes les Rome de la comédie à l'italienne, que nous voyons une Rome authentique, bien que mineure, décrite avec autant de vérité et de précision. ”²³

Quel est alors le sens de ce panoramique ? Montrer la beauté de Rome ? Dire que Giulio reste aux marges du siège de la chrétienté ? Sans doute. Giulio n'a jamais de rapports avec sa hiérarchie et il choisit de se confesser à un moine franciscain, dans un couvent de montagne. Mais ce panoramique pourrait bien être aussi une réminiscence consciente ou inconsciente du même panoramique qui ouvre *Rome ville ouverte* de Rossellini, ce qui ne serait pas étonnant chez Moretti, cinéaste autodidacte qui a appris son métier en regardant des films. Il semble d'ailleurs que *La messa est finita*, à côté des nombreuses allusions à ses films précédents dont nous aurons l'occasion de reparler au fil de l'analyse, est traversé par certaines citations implicites d'autres films qui ont été

²¹- Nanni Moretti dit : “ ...moi,j'aimerais qu'il y ait davantage de lieux comme celui-là, même s'ils sont branlants comme le centre d'hygiène mentale. Ce sont des lieux qui ont leur caractère précis,leur photogénie. ” (Cité par Jean.A.Gili, in *Nanni Moretti*, Roma, Gremese,2001,p. 63.)

²²-A ce propos Moretti dit : “ J'aime que les romains eux-mêmes me demandent : mais où as-tu tourné cette scène? (...) Si ce n'est pas un décor représentatif de Rome, tant mieux. Si quelqu'un va au cinéma pour voir ce qu'il connaît déjà, alors autant donner un film sur les embouteillages de Rome ”. Ibidem, p.63.

²³- Cité dans *Les années Moretti*, « Contreplongée », Janvier 87.

utilisés par Moretti comme matériau de réécriture et qui demeurent comme de lointains échos au niveau de la perception du film. Ne peut-on voir par exemple dans la séquence 31, lorsque Giulio rencontre le moine franciscain qui veut retourner dans l'île où le vent rend fou, une allusion au *Francesco, giullare di Dio* de Rossellini ? D'autres séquences semblent plus inspirées par le cinéma de Pasolini, cinéaste admiré, à qui Moretti rend un hommage explicite dans *Caro Diario*. Séquence 13, Giulio éprouvé par ses découvertes, est retourné chez ses parents. Il confie à sa sœur qu'il a l'impression que ses parents vieillissent puis, tout à coup, il se met à chanter avant de regarder droit devant lui et de projeter à travers une série de plans subjectifs une image de l'entente familiale parfaite en imaginant qu'il danse avec sa sœur et que ses parents dansent ensemble sur une chanson de Bruno Lauzi. L'inspiration de cette idée que la danse peut créer une communication idéale vient d'une séquence de *Mamma Roma*, dans laquelle la mère, pour faire plus ample connaissance avec son fils qui a été élevé loin d'elle, danse avec lui sur une chanson de variétés.²⁴

Une autre allusion implicite à ce film de Pasolini et à l'univers, voire à la vie de Pasolini se trouve à la séquence 38, Giulio, menacé par le voyou qui pointe un couteau sur sa gorge lui dit “ prima di morire voglio farti sentire qualche cosa di bello, ti recito Dante ” et il commence à dire les premiers vers du premier chant du *Paradis*. L'évocation de la *Divine Comédie* dans une situation insolite, se trouvait déjà dans *Mamma Roma*, où des prisonniers dans l'infirmerie de la prison écoutent l'un des leurs réciter des vers de l'Enfer, tandis que le fils commence son agonie.

Dans cette perspective, cette séquence prend une dimension de manifeste de la part de Moretti qui répond à la violence des petits voyous chasseurs d'homosexuels par la poésie. Mais il s'agit aussi de la défense, faite sur le ton de l'humour, d'un cinéma de poésie opposé à un cinéma dit *underground* dont Moretti se moque ici comme il se moquait, dans *Io sono un autarchico*, (son premier film), du théâtre *underground*. En effet, les voyous qui ont apparemment l'habitude de traquer leurs victimes dans les cinémas de périphérie ont vu – sans doute – avec quelques années de retard, le prenant pour un film pornographique, un film qui fit sensation dans les années soixante-dix, *Sweet movie* ²⁵ qui est, dans *La messa è finita*, la seule référence cinématographique

²⁴-Il s'agit de *Violino tzigano* de Bixio et Cherubini.

²⁵-On a vu, note 5, et Moretti l'a déclaré à plusieurs reprises, qu'il ne citait explicitement que les films qu'il n'aimait pas. *Sweet Movie* est un film sorti en 74 de Dusan Makavejev, avec Carole Laure, Pierre

explicite, à l'exception de la citation autoréférentielle de *Ecce Bombo* mais dont la fonction renvoie bien évidemment à un tout autre conteste.

La musique est l'une des constituantes de l'écriture de ce film. En effet, que ce soit la bande originale composée par Nicola Piovani ou les citations de chansons de variétés, la musique n'est jamais utilisée comme illustration sonore mais fonctionne comme discours ou comme indice d'un état intérieur du personnage principal.

Le premier thème repéré lors du découpage exprime le malaise, la dissonance. Il accompagne le début du film pour laisser présumer de la difficulté du retour au monde de Giulio, il est un indice du fait que Giulio n'écoute plus son interlocuteur comme avec Simone (séquence 13). Orchestré de façon différente, il dit le lien entre Giulio et l'enfant " pesciolino " qui ne voudrait jamais sortir de l'eau (séquence 25). Il est repris au piano ou à l'harmonium par Cesare lorsqu'il est triste ou anxieux devant la réaction de ses camarades (séquence 37).

Le deuxième thème au contraire est celui des moments heureux du retour (séquences 2,3, et séquence 4), lorsque dans l'appartement de ses parents Giulio ouvre la porte de sa chambre et retrouve son passé, ou qui accompagnent les séquences qui ont trait au rapport de Giulio avec le monde de l'enfance. Séquence 6, la partie de ballon avec les enfants de la paroisse ou la visite à la fabrique de chocolat, (séquence 27). Dans ces séquences, d'ailleurs muettes, la musique se substitue aux paroles, comme elle le fait pour annoncer les nouvelles graves : c'est en effet un accord tragique qui prévient de la mort de la mère (séquence 39). Il y a également un autre thème musical intéressant élaboré à partir d'une comptine enfantine qui prend des accents funèbres lorsque Giulio est désespéré (séquence 13) ou qui traverse à un rythme accéléré son esprit tandis qu'il célèbre sa dernière messe et que, perturbé par la mort de sa mère, il a des absences et ne retrouve plus ce qu'il est censé dire (séquence 42).

A quatre reprises, Moretti cite des chansons de variétés qu'il choisit non pas de façon anodine, mais en fonction de leurs textes.

La première est une chanson de Bruno Lauzi, qui dit, du moins dans la partie utilisée par Moretti : " e riderai / quel giorno riderai/ e non potrai / lasciarmi più/ ti senti

Clémenti. On y voit en effet Miss Monde prendre un bain dans du chocolat mais aussi un bateau dont la proue est formée par la tête de Karl Marx. C'est un film étrange qui renvoie dos à dos, le monde capitaliste et le monde socialiste.

sola colla tua libertà / ed è per questo che tu ritornerai ”. Comme nous l'avons constaté dans le découpage, Giulio la chante d'abord *a cappella* à sa sœur pour faire passer un message qu'elle ne voudrait pas entendre sans cette médiation. Puis la chanson reprise par le chanteur devient le support d'une projection fantasmagorique de Giulio (séquence 13). La chanson est réutilisée à la dernière séquence, là encore comme support d'une projection de Giulio : en effet, il voit ses amis danser. Mais si dans la séquence 13, c'est le thème du rapport entre solitude et liberté qui est sollicité, à la fin c'est plutôt le motif du retour qui fait sens dans la mesure où Giulio a annoncé son départ dans l'île lointaine. Alors, bien que ce ne soit qu'une hypothèse, on peut imaginer qu'il reviendra encore une fois, comme il est revenu de l'île du début, et que l'histoire recommencera, ce qui renforce la structure cyclique du film.

La deuxième chanson citée est “ Sei Bellissima ”²⁶ de Loredana Bertè. (séquence 18) qui fonctionne ici comme un écran acoustique entre la voix de la sœur qui lit une lettre du père à sa maîtresse à Giulio qui ne veut pas entendre. Mais en même temps, le texte de la chanson dont le refrain répète “ sei bellissima ” peut solliciter l'imagination de Giulio au sujet de la maîtresse de son père. Ce qui pourrait expliquer son attitude quand il se rend chez elle et qu'il découvre qu'il s'agit d'un personnage effacé et somme toute assez banal.

La troisième chanson “ I treni di Tozeur ” de Battiato est diffusée par le juke-box d'un bar dans lequel Giulio va téléphoner vainement après avoir jeté brutalement à la porte son père venu lui demander de le confesser (séquence 36). Les paroles disent “ Nei villaggi di frontiera guardano passare i treni / Le strade deserte di Tozeur/ Da una casa lontana tua madre mi vede / si ricorda di me / delle mie abitudini / e per un istante ritorna la voglia/ di vivere a un'altra velocità...etc ”. Cette chanson fournit un indice, au cas où on ne l'aurait pas compris, que Giulio essaie de téléphoner à sa mère qui ne répond pas. Mais l'allusion à la mère redonne à Giulio un peu d'espoir, il s'intéresse à la rédaction de la petite fille et déclare, peut être parce qu'il a trouvé du réconfort, “ Vi amo voi tutti che siete in questo bar. ” Cette séquence est pour Giulio un moment de répit avant d'affronter le drame final.

²⁶- Le fragment de cette longue chanson retenue par Moretti est le suivant : “ Che strano uomo avevo io/ mi teneva sotto braccio/ e se cercavo di essere seria/ per lui ero un pagliaccio / e poi mi diceva sempre / non vali che un po' più di niente/ io mi vestivo di ricordi/ per affrontare il presente / e ripensavo ai primi tempi/ quando ero innocente/ e quando avevo nei capelli / la luce rossa dei coralli / quando ambiziosa

III- Les thèmes et les personnages

On connaît le désir de Moretti-acteur de jouer le rôle d'un prêtre,²⁷ mais on ne sait rien par contre de la vocation du personnage de Giulio, si ce n'est qu'il a été ordonné prêtre après des années d'engagement politique et la fondation avec Andrea et peut-être les autres, d'un journal marxiste d'obédience maoïste, si l'on en juge par l'allusion à des œuvres de Lénine et Mao (séquence 11). Mais cet engagement, plus que par des convictions profondes, semble avoir été dicté par l'ambiance de l'époque. Au moment du procès d'Andrea accusé de terrorisme, Giulio répond au juge qui lui demande s'il a entendu son ami parler de guérilla urbaine : “ Un pò come tutti.(...) Questo era un periodo in cui molti parlavano di queste cose ” Néanmoins, Giulio ne s'est jamais rendu compte qu'Andrea était devenu terroriste et avait chez lui “ un vero arsenale ”. Andrea est celui de ses amis avec lequel Giulio a le rapport le plus conflictuel et le plus difficile parce qu'il y a entre eux un désaccord idéologique qui, dans un premier temps, ne s'exprime pas franchement : Cesare se moque de Giulio et de sa fonction de prêtre à la prison et au tribunal, refuse de parler avec lui tandis que Giulio ne veut pas se souvenir du journal qu'ils avaient fait ensemble, comme s'il reniait leur passé commun. Pourtant à la fin du film, au moment où Giulio va sombrer dans la dépression, Andrea vient s'expliquer et lui rappeler ce temps qu'il a voulu oublier où avec Saverio et Cesare, il parlait de refaire le monde pour “ dare dignità a chi soffre ”. Pour Andrea, le plus jeune, la parole des aînés, et en particulier celle de Giulio, était une parole forte et juste qu'il a prise au sérieux et qui l'a conduit à prendre les armes. Tandis qu'à la fin “ non c'è stato uno di voi che abbia fatto qualche cosa, perché fare qualche cosa costa ”. Pour avoir cru au discours de ses aînés, auquel au bout du compte, eux-mêmes ne croyaient pas vraiment, Andrea a passé six ans en prison, n'a rien fait de sa vie: “ Non avete colpa voi ? ”, demande-t-il à Giulio. Giulio qui est blessé par la mort de sa mère ne lui répond pas en prêtre mais en individu qui se défend. Il met Andrea face à sa responsabilité individuelle alors qu'Andrea posait le problème en termes de responsabilité collective.

come nessuna / mi specchiavo nella luna / e lo obbligavo a dire sempre/ sei bellissima/ accecato d'amore/ mi stava a guardare/ sei bellissima/ sei bellissima / etc... ”

²⁷-Il déclare : “ Pour *la messa è finita*, ça m'amusait de porter une soutane, de me voir ainsi bien avant de penser au rôle du prêtre ”. in “ Cahiers du cinéma ”, p.9

Si Giulio ne répond pas à Andrea sur la question de la culpabilité, c'est peut-être aussi parce que, conscient de l'échec de sa génération à vouloir changer le monde, il a choisi la prêtrise pour "aider son prochain" dans le sens du discours d'autrefois évoqué par Andrea quand il parlait de "ridare dignità a chi soffre". Mais à la fin du film, cette mission-là a échoué elle aussi, et Giulio devra repartir dans une île du détroit de Magellan parce que les gens qui y vivent ont besoin d'un ami.

Ses amis d'autrefois, avec qui Giulio élaborait les discours que Andrea écoutait avec avidité, ont eux aussi changé d'orientation. Apparemment, Giulio ne les a pas vus depuis une dizaine d'années et il n'est pas sûr qu'ils sachent tous qu'il est devenu prêtre. Et pourtant, Giulio se rend compte qu'il aurait besoin d'eux comme Jésus a eu besoin de ses amis au jardin des oliviers, (thème de la seule leçon de catéchisme que dispensera Giulio dans la durée du film). Désespéré par l'état de sa nouvelle église, Giulio téléphone à Saverio pour trouver du réconfort, mais Saverio est en dépression, il veut rompre avec Gianni et Cesare avec qui il est resté en relation. C'est chez lui que Giulio reprend contact avec ces derniers. Gianni est celui qui semble le mieux dans sa peau. Il est libraire et donne des livres à ses amis, emploie Andrea dans la librairie quand il sort de prison, mais n'est pas disponible pour aller lui rendre visite quand il est incarcéré. Il n'a pas le temps non plus d'écouter Giulio quand celui-ci a besoin de parler au moment de ses problèmes familiaux car il va draguer dans les cinémas de quartier.

Cesare veut devenir catholique et a besoin de public pour l'annoncer. Il suit les cours de catéchisme, lève toujours le doigt comme un enfant pour répondre et agace Giulio parce qu'il est plus intéressé par la théâtralité de l'église que par sa doctrine. Il est le seul néanmoins que Giulio réussit à aider en décourageant ses velléités de recevoir la prêtrise. Il décide finalement de se marier et veut que Giulio bénisse son mariage. Cesare est un personnage sans cesse en demande tandis que Saverio est dans le refus, dans le repli parce qu'une femme l'a quitté et que pour lui la vie n'a plus de sens. Pourtant, Saverio est peut-être le personnage avec lequel Giulio a eu le plus d'affinités. Il a conservé un texte de lui "L'inverno del nostro scontento" et le lui apporte dans l'espoir de voir Saverio renouer avec l'écriture. Mais Saverio, qui dit avoir brûlé toutes ses poésies, le déchire. Si Giulio s'obstine à aider Saverio, c'est qu'il reconnaît en lui cette part d'enfance à laquelle lui-même se raccroche et Saverio est le seul de ses amis avec qui il prend l'un de ces chemins de traverse qui quittent le récit pour la digression.

En effet, séquence 25, lorsque Saverio accepte de faire une promenade avec Giulio, il le conduit derrière les baies vitrées d'une piscine où nage un enfant qui ne voudrait jamais sortir de l'eau. Il s'agit du fils d'Astrid, son ex-compagne. Mais la musique (le thème n°1), comme nous l'avons vu, associe cet enfant à Giulio plongeant dans la mer au début du film, et Giulio pourrait bien voir en lui le petit garçon qu'il était.²⁸

La composante aquatique traverse tout le film : de l'eau de la mer dans laquelle Giulio plonge au début à l'eau de la piscine dans laquelle nage l'enfant, à l'eau du baptême que le prêtre verse sur la tête du nouveau-né (séquence 41). Dans ce cas, la portée symbolique de l'eau engendre un réseau de significations liées à la fois à la régression et au désir de fusion avec la figure maternelle et au baptême dans sa dimension de purification et de ressourcement de l'être à l'origine de la vie. Ce n'est pas un hasard si la séquence du baptême dans l'organisation du récit se situe juste après la mort de la mère.

Mais l'eau est également liée à la violence : en effet comme on l'a vu dans le découpage, (séquence 16) Giulio est plongé à trois reprises, sans égard pour sa fonction, dans une fontaine par un père et ses fils qui lui ont coupé la route et pris la place où il allait se garer. Giulio essaie de répondre à cette agression d'une extrême violence par la discussion pacifique mais sans succès. S'il y a, bien entendu, dans cette scène une dénonciation du fascisme ordinaire, comme ce sera le cas aussi dans la scène des voyous (séquence 38) cette immersion forcée dans l'eau fonctionne comme une sorte de baptême du réel pour Giulio. A partir de là, en effet, les événements vont se précipiter et Giulio aura de plus en plus tendance à sortir de sa fonction de prêtre pour laisser s'exprimer ses colères humaines et terribles à l'instar des colères de Jésus qui renversait les tables et chassait les marchands du temple, comme le raconte l'enfant à la leçon de catéchisme sur " l'umanità di Gesù " (séquence 14).

L'eau se manifeste, non pas dans des intempéries (il ne pleut pas dans le film de Moretti) mais par des fuites qui, comme la vétusté des maisons, sont des signes du malaise ambiant : l'une provient de chez Saverio et inonde l'appartement de sa voisine. Giulio découvre l'autre, dans l'église, quand il vient s'installer dans sa nouvelle paroisse

²⁸-On sait l'importance qu'aura le thème de la natation dans l'enfance du Michele Apicella de *Palombella rossa*. Moretti est lui-même champion de water-polo.

à la périphérie de Rome. Si l'église est à l'abandon, c'est que l'ancien prêtre s'est marié et a eu un enfant, ce qui accroît, comme il dit, sa vocation. Antonio raisonne selon les préceptes de la morale protestante qui autorise un pasteur à aimer une femme, un enfant, et à aimer tout autant son prochain et son Dieu, tandis que dans la perspective catholique le prêtre doit faire vœu de célibat pour être disponible à Dieu et à l'humanité. Mais, si Giulio est agacé par les arguments d'Antonio, c'est qu'il y voit peut-être un alibi à son appétit sexuel dont celui-ci fait largement étalage. Giulio est énervé aussi par l'attention excessive que lui et sa femme accordent à leur enfant comme s'il était " il primo figlio del mondo " : travers que Moretti fustigera encore dans *Caro Diario*.

Giulio, comme les personnages des précédents films de Moretti appartient à la moyenne bourgeoisie intellectuelle. Sa famille et ses amis vivent entourés de livres. Quand Giulio prend ses fonctions, l'un de ses premiers soucis est, avec les enfants du catéchisme, de remplir une camionnette de livres pour la paroisse qu'il va chercher chez Gianni. Et quand Gianni lui fait remarquer que les derniers qu'il a choisis datent, Giulio répond: " se vedessi quelli che ci sono in parrocchia ! " (séquence 11), ce qui laisse présumer que les livres n'étaient pas la préoccupation d'Antonio. Giulio est forcément en décalage face à l'exubérance impudique d'Antonio qui lui, comme les habitants de cette périphérie qui assistent au cours pré-nuptial, semble issu d'un milieu plus populaire, voire de la petite bourgeoisie. En tout cas, les couples qui suivent les cours, si l'on en juge par les questions que posent certains d'entre eux, (influencés qu'ils sont par une certaine presse, comme le remarque Giulio), ou par les réactions de certains autres, sont plus intéressés par la sexualité dans le mariage que par sa dimension de sacrement (séquence 22). D'ailleurs quand Giulio ira se confesser auprès du moine franciscain, il lui dira en effet : " Mi parlano solo di sesso o di peccati sessuali perché sanno che sono peccati veniali, ma dei peccati veri, dei peccati contro gli altri non ne parlano mai "(séquence 31).

Giulio confesse aussi au moine que, depuis qu'on lui a confié cette nouvelle paroisse, il n'arrive plus à se concentrer parce qu'il ne comprend pas ce qui se passe. Il ajoute que les gens viennent lui parler de leurs malheurs, mais qu'il n'arrive pas à les écouter parce qu'il pense à ses propres problèmes. Giulio est donc lui aussi confronté à la question du difficile équilibre pour un prêtre entre les exigences du moi et celles du

prochain.²⁹ Ce qu'Antonio a résolu apparemment de manière simple puisque, après avoir quitté la prêtrise pour le mariage, il s'est installé en face de l'église à la barbe des paroissiens. Mais Antonio était confronté à un choix clair. Pour Giulio, les choses sont plus complexes, d'une part parce qu'il ne s'agit pas pour lui de remettre en question sa fonction de prêtre et, d'autre part, parce qu'il est avant tout un fils, puis un frère, ce qui génère en lui des états contradictoires. Giulio appartient à une famille qui ressemble à s'y méprendre à la famille de Michele dans *Ecce Bombo* : même milieu, même prénom de la sœur, même rapports passionnels entre le frère et la sœur, entre le fils et la mère, même mise en scène du rapport entre le fils et le père.

Lorsque Giulio revient de son île, il retrouve sa chambre intacte. Au mur, il y a un poster, qui pourrait bien être l'agrandissement d'un photogramme tiré de *Ecce Bombo*. Au-delà de la citation autoréférentielle, ce qui est intéressant ici c'est que le cinéaste confère un passé cinématographique au personnage de Giulio. “ Peut-être que le personnage de *La messa è finita* s'appelle aussi Michele. Je crois que les prêtres changent souvent de nom quand ils sont ordonnés ” dit d'ailleurs Moretti.³⁰

Dans sa chambre, Giulio retrouve aussi une petite balle rouge, sur laquelle la caméra s'attarde en gros plan et avec laquelle Giulio s'amuse en glissant dans les couloirs de l'appartement, si protecteur dans un premier temps qu'il aura la tentation de s'y réinstaller. Cette balle, au même titre que les œufs de Pâques en chocolat et “ le nugatine e i primi mandarini ” dont il se souvient à la dernière séquence, sont des objets-relais de la mémoire de l'enfance qui renvoient à la douceur maternelle.

Mais la famille traverse une crise encore plus grave que celle des amis. Le père qui, dès le début du film, semble absent, est en proie au démon de midi et se comporte avec un égoïsme et une lâcheté auxquels il essaie de trouver des justifications auprès de son fils en qui il ne voit que le prêtre. De plus lorsqu'il déclare désirer un enfant de sa maîtresse parce qu'il a peur de la mort, il voudrait que Giulio lui donne l'absolution. Giulio ne le supporte pas, devient fou de colère, le frappe et le jette violemment dehors d'autant que le père fait cette demande juste après que son fils a dit en confession à une jeune fille désespérée qui a tenté de se suicider que seuls les parents peuvent comprendre leurs enfants alors qu'elle pense, influencée sans doute elle aussi par les journaux, qu'aimer ses parents n'est plus à la mode.

²⁹-Voir à ce propos l'analyse de Charles Tesson, in op.cit, p.6.

Valentina, la sœur, en travaillant dans le centre d'hygiène mentale, où elle voit des gens qui vont mal, a choisi comme son frère de s'occuper des autres. Giulio s'oppose à sa sœur parce qu'il voudrait faire son bonheur malgré elle et selon ses critères à lui. S'il craint surtout la solitude pour elle, c'est parce qu'il découvre, dans ce contexte nouveau pour lui et auquel il ne comprend rien, qu'il en a peur lui aussi. D'autant qu'il n'arrive plus à prier. Séquence 20, l'une des rares séquences nocturnes dans ce film diurne, Giulio après le procès d'Andrea, tente de se recueillir à l'église mais en vain et va se défouler sur un flipper dans la salle de catéchisme.

Quand sa sœur lui annonce qu'elle est enceinte et qu'elle veut avorter, Giulio a une réponse de frère méditerranéen en lui disant qu'il va la tuer et se tuer ensuite. Il prend la route pour aller convaincre son compagnon de la persuader de garder l'enfant. C'est sans doute Valentina qui, à la suite de cette démarche, dira les choses les plus dures à entendre pour lui et qui ne seront pas étrangères à sa décision de partir: “ Che cosa sei tornato a fare qui? Non ti accorgi che non puoi cambiare nulla? A che cosa servi ? A chi servi ? ” (séquence 32).

Mais c'est évidemment le suicide de la mère qui est l'épreuve extrême à la fois pour le fils et pour le prêtre. Le rapport à la mère est tout au long du film celui qui expose avec le plus d'acuité la problématique de l'écart entre la fonction et la personne. Si le fils-prêtre ne supporte pas de voir sa mère pleurer et réagit avec brutalité (séquence 20), le prêtre-fils essaie d'écouter sa mère exposer ses problèmes de femme (séquence 26 et 29), mais ne mesure pas la gravité de sa détresse, d'une part parce que la mère représente le refuge, la protection et, d'autre part, parce qu'il est confronté au même moment au problème de sa sœur qui veut avorter.

Avec la mort de la mère, le fils est chassé du paradis de l'enfance où personne ne demande rien, comme il le dit : “ è bello essere bambini, non avere responsabilità, e nessuno ti chiede niente ”. C'est pourquoi le fils, comme le prêtre qui avouait au moins qu'il refusait parfois l'absolution, dit “ Perché l'hai fatto, non ti perdonerò mai ”. (séquence 39).

Dans cette séquence, la plus longue du film avec la dernière mais où il est aussi question de la mère, le fils prend congé d'elle et l'acteur Moretti dit le seul monologue du film, et d'ailleurs de tous ses films précédents, à teneur émotionnelle. Ce monologue du fils, devant le corps de la mère, mais aussi devant une photo d'elle, rayonnante le jour

³⁰-Cité par Jean Gili, in op.citée,p.56.

de sa naissance, réunit dans ses mots tous les thèmes des digressions qui dans le film renvoient à l'image maternelle et se termine par la question avec laquelle il avait commencé : “ Perché l'hai fatto ? Ora chi ci pensa a me ? ”. Et le monologue est redoublé par l'image de la fin de la séquence quand Giulio entraîne sa sœur sur la terrasse : ils voient une mère protectrice avec son petit garçon et sa petite fille dans la rue d'en face, qui va ramasser la petite balle rouge que son fils a laissé rouler sur la chaussée.

La mort de la mère, que ni l'amour de ses enfants, ni la passion de la lecture n'ont pu empêcher (comme ils n'ont pas empêché l'aventure du père) provoque la décomposition du personnage. Au niveau de la structure, le film se termine comme il avait commencé: par une séquence de mariage. Mais le personnage n'est plus le même. Le prêtre du début, même si déjà il échappait à la norme par ses déclarations intempestives, était ferme dans ses convictions. Celui de la fin, atteint par la douloureuse expérience de son impuissance à aider son prochain et bousculé par ses souvenirs, a des absences (traduites par des noirs) et en oublie l'évangile du jour. Il est temps pour lui de repartir dans l'île où les gens ont besoin d'un ami, à la rencontre de l'Esprit mais qui lui aussi peut rendre fou si l'on n'y prend garde. Avant de partir, néanmoins, Giulio aura une dernière vision utopique : il voit ses amis réconciliés danser dans l'église sur la chanson de Bruno Lauzi au milieu desquels, dans l'allée centrale, tourne un petit garçon qui tient une balle rouge.

Si, en termes chrétiens, le vent est un symbole de l'Esprit, on peut tenter d'y voir aussi sur le plan de la création un symbole de l'inspiration. *La Messa è finita* serait alors une métaphore non seulement d'une société en crise, mais également celle de la fin d'un cycle pour Moretti cinéaste qui, jusqu'ici, avec ses films, exorcisait ses obsessions. La mort du personnage de la mère permet au personnage du fils de se confronter à une nouvelle expérience et, au cinéaste, de tenter de nouvelles perspectives créatrices et productrices. En effet, après ce film, ³¹Moretti crée sa maison de production, “ Sacher film ”, qui lui donnera une plus grande autonomie et les moyens de lutter contre la mort du cinéma évoquée par l'allusion de Simone aux oiseaux qui vont faire leur nid dans les

³¹-Michele Apicella dans *Sogni d'oro* qui tourne un film intitulé *la Mamma di Freud*, disait à sa propre mère après une scène violente qu'il ne quitterait jamais l'appartement familial “ perché non voglio superare il mio complesso d'Edipo”.

salles de cinéma vides. On peut voir aussi à travers le personnage de Giulio, qui tente désespérément de “mettre en scène” la vie des autres au niveau du réel et de l'imaginaire, un portrait du cinéaste en prêtre.

Myriam TANANT