

## *Le Traître*, film réalisé par Marco Bellocchio (2019)

**Romain Legendre**



Cette fiction dresse un portrait du mafieux Tommaso Buscetta, devenu collaborateur de justice italienne en 1984. Ses premières révélations ont contribué à la tenue du premier maxi-procès de Palerme, entre février 1986 et décembre 1987. Il fit ensuite de nouveaux aveux sur les liens entre mafia et politique à partir de 1992. Malgré la polémique sur le choix de la date de sortie italienne, correspondant à l'attentat de Capaci, en Sicile, dans lequel ont perdu la vie le juge Giovanni Falcone, sa femme et trois membres de leur escorte, le film *Le Traître* réalisé par Marco Bellocchio a été un succès indéniable avec plus de quatre millions d'entrées. Il a également été plébiscité en France, recevant des critiques dithyrambiques et bénéficiant d'une exposition médiatique importante. Il n'est pas

question ici de s'interroger sur les raisons d'un tel succès public et critique ou encore sur les mécanismes de réception d'une œuvre<sup>1</sup>. Nous proposons plutôt un contrepoint documenté à ce concert d'éloges sans pour autant rejeter en bloc la démarche artistique. Notre propos sera donc centré sur le traitement cinématographique d'événements historiques, car c'est là que réside le principal défaut de cette représentation hagiographique décontextualisée.

Marco Bellocchio a déjà mis en scène les ressorts de l'intime et leur incidence sur les événements historiques. Il a ainsi abordé des thèmes relativement classiques dans la littérature, le théâtre et le cinéma, comme la famille et ses non-dits, la croyance dans une religion ou une idéologie, et enfin la trahison. Citons par exemple le huis clos entre Aldo Moro et les membres des Brigades Rouges dans *Buongiorno notte* (2003), puis le combat d'une femme abandonnée par Mussolini dans *Vincere* (2009). Cet attrait pour l'intime renvoie également à l'ego du réalisateur puisque, par de nombreux aspects, *Le Traître* s'apparente à une projection du Moi. En effet, lors de la promotion du film, Bellocchio a répété à maintes reprises qu'il avait lui-même « trahi sa religion, sa famille, sa mère<sup>2</sup> », faisant ainsi référence à son éloignement du catholicisme et à ses sympathies maoïstes à la fin des années 1960. Cette dimension

<sup>1</sup> Jérôme Bourdon, « La triple invention : comment faire l'histoire du public ? », *Le Temps des Médias*, 2004/2, n° 3, p. 12-25 ; Marcello Ravveduto, *Lo spettacolo della mafia. Storia di un immaginario tra realtà e finzione*, Turin, Abele Gruppo, 2019.

<sup>2</sup> Des propos qu'il a également tenus lors de la soirée de présentation du film aux Rendez-vous de l'Histoire de Blois, le 10 octobre 2019, lors de l'entretien préalable à la projection effectué avec l'historien du cinéma Jean Gili.

personnelle existe chez la plupart des auteurs, animés par des questionnements et des obsessions qui forment finalement une œuvre dotée d'une identité très forte où les différentes productions finissent par se répandre<sup>3</sup>.

Les thèmes de prédilection du réalisateur reviennent en l'espèce par deux biais interprétatifs. Tout d'abord, la mafia semble identifiée à la famille et Buscetta, dans la réalité comme dans le film, déclare avoir décidé de parler car la mafia aurait trahi toutes ses valeurs originelles. Sa stratégie de défense consiste donc à affirmer qu'il n'est pas un « traître » mais qu'il a été, au contraire, trahi parce que ses anciens associés ont assassiné une partie de sa véritable famille, ses enfants et son frère notamment<sup>4</sup>. Afin de ne pas se conformer de manière acritique à ce discours, il aurait été nécessaire de déconstruire le caractère intéressé de cette distinction entre ancienne et nouvelle mafia car elle est récurrente, surtout de la part de Buscetta<sup>5</sup>. Malgré l'adéquation apparente entre les thèmes très prisés par le réalisateur et les motivations invoquées par le collaborateur de justice, le résultat s'avère donc décevant en raison d'un manque de distanciation critique.

Tout d'abord, il s'avère bien évidemment impossible de restituer vingt ans d'histoire en moins de trois heures. Se pose donc d'emblée le problème des choix narratifs. En effet, le film est confronté à un problème de temporalité. Le récit, nécessairement elliptique, apparaît parfois peu compréhensible, ce qui limite au passage toute remise en question des faits présentés par l'auteur (*auctor*) et ce qu'il impose du fait de son autorité (*auctoritas*). Par ailleurs, cette reconstitution est confuse puisque l'encart qui sert d'*incipit* au film donne des informations plus tard contredites par des archives télévisuelles intégrées au récit pour en faciliter la compréhension. En effet, l'encart explique que Buscetta s'est évadé de prison, mais l'extrait télévisé diffusé plus tard dans le film précise bien qu'il s'est soustrait à son régime de semi-liberté en décidant de ne pas rentrer en détention comme prévu, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Par manque de temps, le réalisateur entreprend ensuite de concentrer dans une même scène (l'ouverture du premier maxi-procès le 10 février 1986) des événements qui ont eu lieu, en réalité, au cours de différentes audiences. Pourtant, certaines techniques de montage comme le fondu enchaîné permettent de faire comprendre au spectateur la succession de ces événements dans le temps. La genèse du film peut expliquer certains de ses défauts. Au départ, il s'agit d'une fiction écrite pour la Rai par le journaliste Francesco La Licata, qui n'a jamais vu le jour. Le projet a été repris par des auteurs différents pour aboutir au film de Bellocchio. Ceci étant, Francesco La Licata est crédité au générique pour sa contribution au scénario. Un autre journaliste, Saverio Lodato, auteur de plusieurs enquêtes sur la mafia et d'un ouvrage-entretien avec Buscetta, en a été le consultant historique<sup>6</sup>. Le récit pâtit ainsi des défauts de la chronique judiciaire en épousant en grande partie le point de vue de Buscetta, sans faire référence à l'histoire de la mafia sicilienne. De plus, en raison de

---

<sup>3</sup> On peut sans hésiter affirmer que l'auteur de ces lignes lui-même a un rapport « intime » au sujet évoqué, après plusieurs années de thèse. Certaines réflexions développées ici renvoient également à des interrogations qui ont trouvé un mode d'expression dans la démarche scientifique que constitue le doctorat.

<sup>4</sup> Dans le même ordre d'idées, le premier ouvrage paru sur Buscetta à la suite de sa prise de parole, mais en réalité écrit auparavant puisqu'il évoque surtout son parcours criminel, s'intitule « l'homme qui se trahit lui-même ». Lucio Lalluzzo, *Tommaso Buscetta. L'uomo che tradì se stesso. Una vicenda di mafia e di mafiosi ove la realtà supera il romanzo*, Aoste, Musumeci Editore, 1984.

<sup>5</sup> Salvatore Lupo, Rosario Mangiameli, « Mafia di ieri, mafia di oggi », *Meridiana*, n° 7-8, 1990, p. 17-44.

<sup>6</sup> Saverio Lodato, *La mafia ha vinto*, Milano, Mondadori, 1999.

la dimension intime déjà évoquée et d'une approche psychanalytique sur la mafia, le film met en avant des dynamiques individuelles au détriment du lien associatif qui fait pourtant la force de l'organisation mafieuse<sup>7</sup>. Certes, il convient de souligner combien le caractère iconoclaste de Buscetta l'a porté à « trahir » ses anciens associés. Mais en se désintéressant du contexte pour se concentrer sur l'individu, il demeure impossible de rendre compte de l'engagement des représentants de l'État qui ont su obtenir et faire fructifier cette prise de parole. Le phénomène de la collaboration avec la justice est donc déshistoricisé et réduit à un seul homme, déjà défini à l'époque comme « le contrit par antonomase<sup>8</sup> ».

Soucieux de se concentrer sur les motivations personnelles, le réalisateur propose également une lecture très stéréotypée de la mafia, comme en témoigne la séquence d'ouverture montrant une fête destinée à pacifier les rapports entre clans. Cette séquence se voulant paradigmatique s'avère, en réalité, doublement caricaturale car elle donne à voir une représentation très folklorique de la fête de Santa Rosalia et une vision erronée de la mafia. À travers la photographie de groupe, le film semble résumer un affrontement entre clans mafieux à un conflit familial, reprenant à son compte un biais interprétatif comparable à celui du *Parrain*, qui occulte en outre les raisons de la « seconde guerre de mafia » au début des années 1980. De fait, le terme de « Famille » utilisé par les mafieux désigne un ancrage territorial puisque chacune d'entre elles prend le nom du quartier ou de la ville qu'elle prétend administrer. Ensuite, les liens entre mafieux correspondent davantage à une « amitié instrumentale » qui s'efface toujours devant la recherche du pouvoir et du profit lié au trafic de drogue – en témoigne la trahison de Giuseppe Calò, ami très proche de Buscetta et chef de son clan, devenu justement le bourreau de sa famille. Par ailleurs, bien que cette photographie n'ait jamais existé, elle est insérée dans le récit comme si elle avait constitué un élément de preuve fondamental lors du maxi-procès. Ce choix scénaristique contribue à saper, encore une fois, le travail des enquêteurs en accordant une centralité disproportionnée et déplacée au personnage de Buscetta. Certes, ce dernier fut essentiel en révélant le nom de l'organisation mafieuse, sa structure organisationnelle, son fonctionnement et ses crimes. Mais ses déclarations ont été recoupées avec des preuves préexistantes de différentes natures, telles que des expertises balistiques, des relevés d'appels téléphoniques et des photographies.

Le simple fait de choisir ce « héros », au deux sens du terme, c'est-à-dire à la fois comme protagoniste et comme individu accomplissant des choses extraordinaires, pose inévitablement question. Cependant, c'est surtout le manque de regard critique qui s'avère dérangeant, même si le film met en scène les doutes et les remontrances du juge Falcone lors de leur face-à-face. Buscetta a notamment élaboré une stratégie de défense très ambiguë qu'il a pu développer à la fois dans les prétoires et dans trois ouvrages-entretiens réalisés avec deux journalistes et un sociologue, qui lui ont permis d'écarter toute responsabilité dans le trafic de drogue<sup>9</sup>. En l'occurrence, cet aspect n'est que rapidement évoqué alors que Buscetta faisait office d'intermédiaire entre les clans américains et siciliens. Il illustre pourtant un versant de l'expansion de la mafia dans le cadre des trafics internationaux. Dès lors, l'ancrage territorial n'est

---

<sup>7</sup> Umberto Santino, *Dalla mafia alle mafie. Scienze sociali e crimine organizzato*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2006.

<sup>8</sup> Mario Farinella, « Vendette di mafia », *L'Ora*, 26-27 mai 1989.

<sup>9</sup> Enzo Biagi, *Il boss è solo. Buscetta: la vera storia di un vero padrino*, Milan, Mondadori, 1986 ; Pino Arlacchi, *Addio Cosa Nostra. I segreti della mafia nella confessione di Tommaso Buscetta*, Milan, Rizzoli, 1994 ; Saverio Lodato, *La mafia ha vinto*, Milan, Mondadori, 1999.

plus la base du pouvoir, c'est la logique du réseau qui prime dans un secteur déterminé.

Le réalisateur parvient parfois à saisir la personnalité complexe de Buscetta, à la fois très conservateur et anticonformiste, mais n'approfondit pas cette dualité pour la mettre en corrélation avec la teneur de ses révélations. Le film aurait pu gagner à s'intéresser davantage à son opportunisme lors du maxi-procès dans les années 1980 et des procédures à l'encontre de Giulio Andreotti. En définitive, Bellocchio n'a pas su choisir entre une reconstitution la plus réaliste possible et une fiction pure. Il en résulte un entre-deux insatisfaisant au plan historique. Buscetta apparaît comme le prétexte pour réaliser une grande fresque aux allures de tragédie contemporaine, qui certes est parvenue à enchanter la presse et le public, mais qui est bien loin de saisir les enjeux du passage « de la mafia à l'État<sup>10</sup> ».

---

<sup>10</sup> Nous reprenons ici le titre du premier ouvrage consacré aux mafieux devenus collaborateurs de justice, Abele Gruppo (a cura di), *Dalla mafia allo Stato. I pentiti : analisi e storie*, Torino, Ega, 2005. Sur cette question, voir également, Alessandra Dino (a cura di), *Pentiti. I collaborati di giustizia, le istituzioni, l'opinione pubblica*, Rome, Donzelli Editore, 2006.