

Jeux d'enfants :  
Les banlieues de Cecilia Mangini et Pasolini

Par Anne-Violaine Houcke  
Revue Ballast.fr

[http://www.revue-ballast.fr/cecilia-mangini/#\\_edn5](http://www.revue-ballast.fr/cecilia-mangini/#_edn5)

Ce texte est le récit d'une rencontre entre Pier Paolo Pasolini et Cecilia Mangini – la première femme à faire du documentaire en Italie – autour de la figure des jeunes des *borgate* (sortes de « banlieues » italiennes). C'est le récit d'une censure aussi : censure du poète, mais censure, surtout, de la vie de ces « petits brigands », de ces oubliés du pouvoir... de ces marges appelées à disparaître sous le poids de l'homologation en cours, dans l'Italie post-fasciste.



14 mai 1958 : un « faux » document sur papier à en-tête du cinéjournal *Orizzonte cinematografico* informe d'un tournage intitulé *Jeux d'enfants*<sup>1</sup>. Les jeux, l'enfance ; un titre bien innocent pour ce film de Cecilia Mangini. Ces « jeux d'enfants » sont en réalité une adaptation du roman de Pasolini, *Ragazzi di vita*, une véritable plongée dans l'intimité vitale et désespérée des jeunes vivant dans les banlieues romaines et que l'on verra quelques années plus tard dans *Accattone* (1961) et *Mamma Roma* (1962). Ces mêmes banlieues que Cecilia Mangini a elle aussi arpentées lorsqu'elle est arrivée à Rome au début des années cinquante, soit à peu près en même temps que Pasolini. Le livre de Pasolini paraît en 1955, « épuré » de ses traits trop scandaleux suite aux scrupules moralistes de l'éditeur Garzanti, mais il n'en fait pas moins l'objet d'un procès pour « caractère pornographique ». *Ignoti alla città*, le titre qui se cache sous ce « Jeux d'enfants » en couleurs, est lui aussi censuré : le court métrage se voit en effet refuser le visa de censure pour « incitation à la délinquance ». Le ministre qui veille alors à la moralité, Fernando Tambroni, est un ancien du Parti National Fasciste

---

<sup>1</sup> Fulvio Lucisano, le producteur d'*Ignoti alla città*, également à la tête d'une société de production de ciné-journaux, fait passer le tournage du film de Cecilia Mangini pour le tournage d'un ciné-journal, afin de ne pas devoir payer la taxe que tout producteur de films, fiction ou documentaire, devait acquitter pour pouvoir « occuper le sol public » au cours du tournage. Les producteurs de documentaire évitaient la plupart du temps de payer cette taxe. D'après Cecilia Mangini, il se pourrait aussi que F. Lucisano ait eu recours à ce document *après* avoir été pris sur le fait, et pour éviter une amende. Quant au titre, « Jeux d'enfants », il permet d'éviter que le lien soit fait avec *Ignoti alla città*.

opportunément reconverti à la Démocratie chrétienne. C'est lui qui, en 1960, écrasera dans le sang les manifestations d'opposition à l'entrée de fascistes dans son propre gouvernement<sup>2</sup>.



Revenons aux jeux d'enfants. Le prétexte de l'accusation d'incitation à la délinquance portée contre le film de Cecilia Mangini est une courte saynète montrant trois enfants volant quelques journaux. On les voit aussi dormir au milieu des bidons, jouer au foot et aux cartes, travailler dans les décharges, soutenir les copains à la prison de Porta Portese, aller au manège, se baigner dans l'Aniene et se battre dans la boue des marécages, organiser des combats de chien et faire des feux d'herbes sèches, partager des cigarettes : autant de saynètes tirées de *Ragazzi di vita* (le roman de Pasolini), autant de morceaux de réalités qui ne dérangent personne... tant que personne ne les voit.

Mais voilà, un écrivain en la personne de Pasolini – de mœurs douteuses, qui plus est – s'est mis à raconter leur vie, leur mauvaise vie, à ces « *ignoti alla città* » : eux que la ville – le centre – ignore. Pire encore : il la raconte avec leur dialecte, leurs expressions non policées et leurs mots impolis, contaminant le style littéraire d'une langue vulgaire. Contamination, régression : soit la mise en contact de mondes jusque là hermétiques. Scandale ! Pasolini donne à voir et donne voix à ceux qui dérangent, ceux dont l'existence même contredit la version officielle d'une Italie miraculée – celle du fameux miracle économique. Il les « invente », à la manière du Caravage qui a inventé des nouveaux types de personnes et de choses, de lumières, parce qu'il les a *vus dans la réalité* ; il a vu ceux que l'idéologie officielle excluait des grands retables, au point qu'on peut supposer qu'ils étaient devenus invisibles *tout court*<sup>3</sup>. Le réalisme de l'artiste Pasolini est là : faire voir par son œuvre ce que, du réel, on ne sait plus voir, ce qu'on ne veut plus voir.

Ce qui se joue là, ce qui s'est joué pour que le poète ait accès à ce monde des banlieues, est corporel, charnel : pendant cinq ans, depuis cet été 1950 où il a emménagé à

---

<sup>2</sup> Ce fait d'armes est à l'origine du film que Cecilia Mangini réalisera en 1962 avec Lino Del Fra et Lino Micciché, *All'armi siam fascisti*, film de montage d'archives du fascisme *jusqu'à ses manifestations contemporaines*, qui se heurtera évidemment à une censure plus ou moins masquée, et dont Pasolini dira qu'il est « une des œuvres cinématographiques les plus émouvantes qu'[il a] jamais vues ». *La rabbia*, dénonciation pasolinienne du Nouveau fascisme, en forme là aussi de film de montage, présente d'ailleurs bien des points communs avec *All'armi*.

<sup>3</sup> PASOLINI P. P., « La Luce di Caravaggio », *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, éd. Walter Siti et Silvia De Laude, Milano, Mondadori, p. 2672-2674. Texte traduit par Hervé Joubert-Laurencin : PASOLINI P. P., « La Lumière du Caravage », *Trafic*, Printemps 2010, n° 73, p. 129-131.

Ponte Mammolo, Pasolini entre dans la danse, se lie avec les *ragazzi*, notamment avec Sergio Citti, son « dictionnaire vivant » pour le dialecte, qui le guide tel Virgile accompagnant Dante dans les Enfers, et son frère Franco qui sera *Accattonne*. Le poète descend dans les Enfers – le refoulé de la *città*, du Centre – et remonte avec son livre, puis un premier film, pour faire entendre et voir les *banditi* – les « bannis » que les Tambroni d’hier, d’aujourd’hui et de demain traduiraient plutôt par « bandits »<sup>4</sup>. Ces jeunes des banlieues romaines à qui Pasolini donne d’abord la parole dans son premier roman ; ce *lumpenprolétariat* dénié, tant par le nouveau fascisme que par le marxisme orthodoxe, Pasolini le retrouvera plus tard au Moyen-Orient — là où il découvre « la réalité d’un autre univers », lui aussi ignoré, refoulé par le monde d’où il vient (l’Occident).

Pour pouvoir filmer les jeux de ces jeunes romains des marges, Cecilia Mangini a bien dû, elle aussi, *engager son corps* dans les banlieues ; car les *ragazzi* « jouent » dans les deux sens du terme français : ludique et cinématographique. La réalisatrice ne les filme pas à la dérobée, de loin : elle met en scène. Les oubliés du pouvoir jouent pour elle, pour sa caméra. La reconstitution porte ici un engagement physique et éthique – être entrée sur leur territoire, avoir gagné leur confiance au cours des repérages, pour qu’ils acceptent de s’interpréter eux-mêmes devant la caméra. Mais l’économie et surtout la technique du court métrage documentaire ne lui permet pas d’enregistrer *leurs mots*<sup>5</sup>. Rien de plus naturel, alors, que de demander à Pasolini, le premier à avoir donné *droit de cité* à leurs mots, de leur prêter sa « voix ». C’est donc un texte composé par Pasolini que l’on entend, tout le long du film, lu par Pino Locchi. À la question que je lui ai posée : « Pourquoi n’est-ce pas Pasolini lui-même qui a lu le texte ? », Cecilia a répondu : « Ah, si seulement j’y avais pensé. A l’époque, c’était impensable ».

Deux ans plus tard, elle revient dans les banlieues romaines pour tourner *La canta delle marane*, sublime « chant des fossés » avec, encore une fois, ses jeux d’enfants. Elle confie de nouveau le commentaire à Pasolini. Cette fois-ci, le texte qu’il compose, de nouveau lu par Pino Locchi, est écrit à la première personne, comme si Pasolini entérinait ce rapport d’identité avec ces jeunes. Le texte est composé au passé, comme dit par un de ces oubliés devenu adulte, regardant avec nostalgie l’heureux temps de sa jeunesse dans la boue des marécages. Le temps du jeu et de l’innocence, qui était celui de zones alors « bannies », refoulées hors champ pour ne pas déranger le regard, et qui puisaient sans doute dans cette exclusion sa vitalité et la fierté de ses différences. Une Italie au passé, peut-être désormais en train de disparaître, avec ces zones non plus exclues, mais en cours d’« homologation » : absorbées par le centre. Ou le passage d’une stratégie d’occultation à une stratégie d’annihilation. De « génocide », disait Pasolini.

---

<sup>4</sup> Je renvoie ici à la polémique soulevée après la publication du reportage *La longue route de sable*, dans lequel Pasolini parlait des « *banditi* » de Calabre. Accusé d’insulter la Grande Grèce, Pasolini répond dans une lettre ouverte au directeur de *Paese sera*, publiée le 28 octobre 1959, qu’il a choisi ce terme 1) au sens de *bandire* (« bannir »), 2) au sens qu’il a dans les westerns (insinuant donc une analogie entre les Indiens des westerns, bannis de leur propre territoire, et les « *banditi* » de Calabre), et 3) avec une profonde sympathie. L’accusation se retourne donc contre les dirigeants démocrates-chrétiens calabrais, qui seuls ont pu voir dans ce « *banditi* » des « bandits », quand Pasolini mettait dans ce terme tout ce que contient le « *ignoti* » de Cecilia Mangini : une profonde sympathie, au sens fort du terme.

<sup>5</sup> Le film est tourné avec une caméra Mitchell, L’absence de caisson d’isolement du bruit du moteur ne permettait pas l’enregistrement du son en direct.