

Aniki-Bóbó

Manoel de Oliveira | 1942 | Portugal

GENERIQUE

Résumé

Porto, au début des années 1940. Sur le chemin de l'école, Carlitos, un jeune garçon timide, croise le regard de Teresinha, fille d'une couturière. La rencontre semble sceller la naissance d'un amour réciproque, mais Eduardo, un autre élève, estime être le seul en droit de flirter avec la jeune fille. Décidé à gagner le cœur de Teresinha, Carlitos se rend au Magasin des tentations et vole une poupée. La nuit, après avoir joué avec ses amis aux gendarmes et aux voleurs dans les ruelles désertes de la ville, il quitte secrètement sa chambre par la fenêtre et apporte la poupée à jeune fille en passant par les toits.

Le lendemain, les enfants font l'école buissonnière et se promènent le long de la voie ferrée. Ils sont suivis par le propriétaire du magasin qui soupçonne l'un des enfants d'être mêlé au vol. La rivalité entre Eduardo et Carlitos provoque une bagarre. Lorsqu'un sifflement annonce le passage d'un train, les enfants courent et s'alignent en haut du talus. Eduardo fait un faux mouvement, glisse et tombe sur le ballast. Convaincus que Carlitos l'a poussé, les autres enfants se détournent de lui et rentrent à Porto. Le patron du magasin, qui a assisté à la scène, soulève le corps immobile d'Eduardo et le transporte à l'hôpital.

La nuit, alors que Carlitos fait des cauchemars dans son lit, les autres enfants, inquiets pour Eduardo, se réunissent sous le ciel étoilé et parlent de la mort et du diable. Le lendemain matin, Carlitos, anéanti à l'idée d'être accusé à tort, se cache sur un bateau à vapeur afin de s'enfuir. Le propriétaire du magasin explique à Teresinha que la chute d'Eduardo était accidentelle. Carlitos qui a entre-temps été découvert par un matelot et expulsé du navire, est alors à nouveau admis dans le cercle de ses amis. Il se rend chez le propriétaire du magasin afin de présenter ses excuses pour avoir volé la poupée. Celui-ci l'invite à se réconcilier avec Eduardo, lui dit qu'il veut offrir la poupée à Teresinha et demande au garçon de la lui apporter. Carlitos sort du magasin et retrouve la jeune fille. Ensemble, ils gravissent les marches d'un escalier, chacun tenant une main de la poupée. La caméra effectue un panoramique vers le ciel, le mot « fin » s'inscrit sur fond de nuages.

Générique

Aniki-Bóbó

Avec : Nascimento Fernandes

Une production : António Lopes Ribeiro

Argument, planification, dialogues et réalisation : Manoel de Oliveira

Inspiré d'un « poème » de : Rodrigues de Freitas

Vers de : Alberto de Serpa

Réalisation : Manoel de Oliveira

Musique : Jaime Silva junior

Photographie : António Mendes

Son : Sousa Santos

Décor : José Porto

Montage : Vieira de Sousa

Studios de la Tobis Portuguesa « Sistema Tobis Klangfilm »

Laboratoire de la Lisboa Filme

Pellicule Kodak

Les personnages et acteurs :

Le propriétaire du magasin : Nascimento Fernandes

Le professeur : Vital dos Santos

Un client : António Palma

Le caissier : Armando Pedro

Carlitos : Horácio Silva

Eduardo : António Santos

Pistarim : António M. Soares

Pompeu : Feliciano David

Le « philosophe » : Manuel de Sousa

Le « batatinhas » : António Pereira

Rafael : Rafael Mota

Le garçon des « étoiles » : Américo Botelho

Teresinha : Fernanda Matos

AUTOUR DU FILM

Cent ans de cinéma

Lorsque Manoel de Oliveira prépare le tournage d'*Aniki-Bóbo*, il a trente-trois ans et doit sa réputation à un documentaire, *Douro, faina fluvial* (1931), dont le caractère expressionniste – le film est conçu comme une réponse portugaise à *Berlin, symphonie d'une grande ville*, de Walter Ruttmann – avait provoqué un écho contrasté. En effet, si les réactions du public furent majoritairement défavorables, la presse étrangère (ainsi que Luigi Pirandello, qui avait assisté à la première) n'avait en revanche pas tari d'éloges à l'égard du talent du réalisateur. Pourtant, le parcours de jeunesse de Manoel de Oliveira semblait plutôt le destiner à la vie oisive à laquelle l'avait préparé son statut social lorsque, après quelques années passées dans un collège jésuite en Galice, il intègre l'usine de passementerie de son père. Mais sa fascination pour le cinéma – qu'il considère très tôt comme un « *art spécifique, indépendant de tous les autres* » – le conduit à s'affranchir de sa classe sociale et à envisager une carrière de metteur en scène. Il doit toutefois attendre dix ans (au cours desquels il tourne cinq courts métrages documentaires et joue dans la comédie musicale *La Chanson de Lisbonne*) avant de réaliser son premier film de fiction, *Aniki-Bóbo*. Produit en 1941, il est l'adaptation de la nouvelle *Les Enfants millionnaires*, de Rodrigues de Freitas, texte que Manoel de Oliveira a découvert dans les pages de *Presença*, la revue littéraire fondée par José Régio, et à laquelle avait notamment collaboré Miguel Torga.

Comme pour *Douro, faina fluvial*, l'accueil critique réservé à *Aniki-Bóbo* est mitigé. Le *Jornal Acção* juge que Manoel de Oliveira « *a le cinéma dans le sang* » et qu'il est touché par la « *grâce* », mais le *Cidade de Tomar* parle de « *véritable monstruosité* » et estime que la pellicule n'est qu'un « *infâme piège tendu à l'innocence des enfants* ». Paradoxalement, c'est António Ferro, directeur du secrétariat de Propagande nationale (SPN) qui se révèle être un soutien de poids. En tant qu'organe officiel, le SPN veille avant tout au respect de la doctrine de l'*Estado Novo*, mais en l'absence d'un ministère de la Culture, il se trouve également être en charge de la production culturelle. Ferro souhaite même qu'*Aniki-Bóbo* puisse représenter le Portugal en 1942 au Festival de Venise, mais la réalisation de la copie tarde, et c'est finalement *Ala-Arriba!* de Leitão de Barros qui intègre la compétition. Ce qui n'empêchera pas le SPN – rebaptisé en 1945 secrétariat national de l'Information – de bloquer de nombreux autres projets d'Oliveira : entre *Aniki-Bóbo* et *Benilde*, réalisé l'année de la révolution des Œillets, et en dehors des films de commande, Manoel de Oliveira ne tournera que *Acto da Primavera* et *O passado e o presente*.

Dans un entretien avec João Bénard da Costa réalisé à l'occasion de son centenaire, Oliveira regrettait avoir manqué le rendez-vous avec la Mostra de Venise, estimant que la projection du film aurait permis de démontrer qu'*Aniki-Bóbo* préfigurait à certains égards le néoréalisme italien. Sans vouloir ici trancher la question, on peut néanmoins constater que le profil d'*Aniki-Bóbo* doit beaucoup aux conditions particulières dans lesquelles le tournage a eu lieu. Afin d'atteindre une certaine véracité, Manoel de Oliveira décida de travailler avec des enfants dont les conditions de vie ressemblaient, par beaucoup d'aspects, à celles de leurs personnages. Le casting eut lieu dans

la Ribeira, un quartier populaire au bord du fleuve – c'était également là qu'Oliveira avait entendu pour la première fois la comptine *Aniki-Bóbó* qui allait donner son nom au film. Après le tournage, les liens tissés par cette aventure furent si forts que les familles des enfants n'hésitaient pas à s'adresser à Manoel de Oliveira lorsque l'un des leurs tombait malade ou affrontait des soucis...

Parlant de son premier long métrage, Manoel de Oliveira a souvent souligné le caractère « *ingénu* » du film, dû selon lui à sa jeunesse et à son « *manque de culture littéraire* » (contrairement à sa culture cinématographique, qu'il disait devoir à son père qui l'avait emmené au cinéma dès son enfance, lui permettant de découvrir les productions des frères Lumière, de Georges Méliès et de Max Linder). Il est intéressant de noter qu'il avait lui-même parfois considéré que c'était son inactivité forcée pendant les années de l'*Estado Novo* qui avait permis, voire produit, son infléchissement stylistique et son intérêt pour un cinéma « sans montage » basé sur des plans-séquences.

Entre *Francisca* (1981) et *Gebo et son ombre* (2012), Oliveira a ainsi tourné vingt-sept fictions, tendant de plus en plus vers l'épure, cherchant à donner une forme cinématographique au temps. Dialoguant avec des œuvres littéraires (*Val Abraham*), enregistrant les secousses de l'Histoire (*Le Cinquième Empire*), jouant sur les frontières entre cinéma et théâtre (*Je rentre à la maison*), explorant les subtilités de la langue portugaise (*Parole et utopie*), le cinéaste a signé une filmographie aussi exigeante que lumineuse. En France, notamment, la critique a célébré son évolution : Serge Daney avait qualifié le metteur en scène de *Non, ou la Vaine Gloire de commander* de « *plus grand cinéaste* » vivant et, en 2008, le Festival de Cannes lui a décerné une Palme d'honneur pour l'ensemble de son œuvre. Né en 1908, alors que l'Ancien Régime du Portugal vivait ses dernières heures, Manoel de Oliveira meurt en 2015 à l'âge de 106 ans – il aura sans doute été le dernier cinéaste à avoir débuté sa carrière à l'époque du muet.

LE POINT DE VUE DE L'AUTEUR

Les enfants millionnaires

« *Vite, je suis pressée* », signifie Teresinha au patron du Magasin des tentations, après lui avoir dicté la liste des articles qu'elle cherche à se procurer. L'injonction résonne avec l'ardeur qui traverse le film de part en part. Tourné en 1942, *Aniki-Bóbo*, se libère d'une double pression : l'*Estado Novo*, en vigueur depuis 1926, étouffe la nation sous un ordre moral pétrifié ; la Seconde Guerre mondiale coupe la péninsule ibérique du reste de l'Europe et plonge le Portugal dans un état d'hébétéude. C'est pourtant dans ce contexte que Manoel de Oliveira, jeune auteur d'un documentaire, réalise sa première fiction. Une œuvre à nulle autre pareille : tout en avouant sa dette au cinéma muet, *Aniki-Bóbo* innove, franchit des limites, tresse les genres, déplace les cadres. Un film consacré au monde de l'enfance ? Oui, mais en essayant « *de faire miroiter chez les enfants les problèmes de l'homme* », selon le mot du maître. Ainsi, la scène d'ouverture : tandis que sa mère tente de mettre de l'ordre dans ses cheveux, on voit Carlitos jouer avec une figurine en porcelaine. Absorbé par son jeu, le garçon ignore jusqu'à la présence l'adulte, attitude que la caméra imite en excluant la femme de l'écran. Pendant que sa mère le coiffe, Carlitos donne des pichenettes sur la tête mobile de son jouet en répétant sa formule rituelle – « *Aniki-Bóbo* » –, refrain de la version *portuense* du jeu des gendarmes et des voleurs. Lorsque, à la suite d'un mouvement brusque, la figurine tombe par terre et se casse, la mère le traite de bouffon (« *bobo* », en portugais) et lui assène une gifle. L'enfant s'enfuira, heureux de retrouver la liberté dans les ruelles ensoleillées de la ville, mais l'exclamation de la mère, faisant écho au thème principal du film, sonne le signal de départ du jeu : Carlitos sera-t-il gendarme ou voleur ?

La réversibilité et les oppositions renvoient non seulement à la dimension morale du film, mais elles affectent également l'intrigue et la structure du récit. Teresinha ne cesse d'osciller entre Eduardo et Carlitos, celui-ci apprendra le Bien à travers le Mal, les variations d'échelle assouplissent les contrastes entre enfants et adultes. Si la personnalité de Carlitos, timide et sensible, tranche avec celle, affirmée, de son rival, son caractère se révèle néanmoins contrasté : innocent en ce qui concerne l'accident, il est toutefois coupable du vol. Paradoxalement, c'est à Eduardo qu'il reviendra de révéler les marques de cette dualité : d'abord en poussant Carlitos dans une flaque de chaux dans la rue, puis en lui décochant à l'aide d'une fronde une boulette de papier trempée dans de l'encre. Et Teresinha ? Elle est l'arbitre de la scène, et lorsqu'elle suit du regard les deux garçons qui défilent sous son balcon, ce sont les grandes lignes de la dramaturgie du récit qui semblent résumées dans son champ de vision : un premier plan subjectif montre le groupe dont s'isoleront successivement Eduardo et Carlitos, deux autres vues cadrent ensuite individuellement les concurrents. La scène se poursuit enfin avec un plan qui annonce la confrontation physique des deux prétendants...

Flottement des proportions

Tout en restant remarquablement fidèle à cette structure symétrique, la mise en scène défie en revanche la logique verticale. Dans *Aniki-Bóbo*, les enfants déterminent non seulement les

cadrages et les axes de prise de vue, ils créent également leurs propres liens familiaux. Carlitos se trouve ainsi enchâssé entre le propriétaire de la boutique, qui fait figure de père, et Pistarim, un ami et camarade de classe, dont la petite taille lui attribue la place symbolique du fils : portant des chaussures trop grandes, il trébuche régulièrement, et lorsqu'il accroche son béret au portemanteau, il est obligé de se mettre sur la pointe des pieds. Contrairement à ses amis, Pistarim ne sait pas nager, et quand Eduardo veut le forcer à rentrer dans le fleuve, c'est Carlitos qui le protège et lui vient en aide. Lorsqu'il se rend dans le Magasin des tentations, il reste littéralement invisible : disparaissant derrière le comptoir, il doit signaler sa présence par la voix s'il veut se faire remarquer par le propriétaire. Mais c'est en présence de Carlitos et de Teresinha que son « statut » apparaît de façon évidente : par son désir de trouver sa place auprès du couple, il signale qu'il souhaite participer à la mise en scène d'une cellule familiale.

Ce flottement des proportions s'exprime de manière exemplaire lorsque Eduardo et Teresinha se retrouvent assis sur une barque au bord du fleuve. Examinant le linge que la fille transporte dans son panier, Eduardo s'exclame : « *Eh ! Ou ça a rétréci au lavage ou... tu as grandi !* », et, avec un sous-entendu sexuel appuyé, lui propose « *d'entamer une conversation* »... Les corps des enfants sont de toute évidence trop petits par rapport aux personnages qu'ils incarnent, mais c'est précisément cette ambiguïté, ce dépassement de la représentation naturaliste qui met le récit sous tension. Jamais ce trouble ne s'exprime de manière aussi éloquente que dans la scène du vol de la poupée, qui renvoie non seulement à la notion de désir, mais aussi à celles de frustration et de faute. Dans un court chapitre de *Sens unique* intitulé « *Enfant gourmand* », Walter Benjamin revient sur la dimension érotique du tâtonnement de la main de l'enfant, dont il compare la progression à celle « *d'un amant dans la nuit* » :

« Dans la fente du garde-manger à peine entrebâillé, sa main progresse comme un amant dans la nuit. Une fois chez elle dans l'obscurité, elle cherche à tâtons le sucre et les amandes, les raisins secs ou les confitures. Et comme l'amoureux avant de donner un baiser à sa bien-aimée, les serre dans ses bras, le toucher a un rendez-vous avec ces denrées avant que la bouche ne goûte leur douceur. (...) La main, jeune Don Juan, a bientôt fait irruption dans toutes les cellules et tous les réduits, laissant derrière elle des couches dégoulinantes et des quantités torrentielles : virginité qui se renouvelle sans se plaindre. » (1)

C'est cette relation entre le désir et la promesse de satisfaction qui relance la fiction sans cesse. L'apprentissage des enfants ne se limitera pas à la rive droite du Douro, il se fera également dans les ruelles autour de la cathédrale et sur le talus du chemin de fer. Sans doute est-ce ce choix qui a forgé la réputation néoréaliste d'*Aniki-Bóbo* : à l'exception des scènes d'intérieur, tournées dans le studio de la Tobis à Lisbonne, le film se construit sur la relation que les enfants entretiennent avec l'espace urbain. Cela d'autant qu'ils semblent avoir pris possession de la ville. Les adultes ? Absents, à l'instar des parents, ou alors vivant dans un monde à part : enfermés dans un cadre (une fenêtre, une porte) et figés dans des postures – mesquins comme la mère qui rabroue son enfant qui demande à écouter « *plus de musique* », acariâtres comme les femmes qui se plaignent du tapage nocturne. Le policier apparaît comme une réminiscence de l'univers de Chaplin, le professeur est certes armé d'un bâton mais impuissant face à l'agitation des garçons. Seul le propriétaire du Magasin des tentations, droit dans ses principes moraux mais souple dans ses réactions, prend une certaine épaisseur au cours du récit : s'il se montre impressionné, au début du

film, par la vivacité des garçons (au point de se dire « *tenté de les adopter* »), c'est également lui qui, à la fin, permettra à Carlitos et à Teresinha de se projeter dans la vie et de quitter le monde de l'enfance.

Les secousses intérieures

Rendus maîtres de la ville, les enfants auront l'occasion d'y parfaire l'apprentissage de l'existence. « *L'exercice a été profitable, Monsieur !* » : la phrase, prononcée par le jeune John Mohune dans *Les Contrebandiers de Moonfleet* de Fritz Lang, pourrait résumer à elle seule l'expérience que Carlitos vivra au cours du film. *Aniki-Bóbó* se déploie entièrement entre ces deux seuils : en quittant la maison familiale au début du film, le garçon manque de se faire écraser par une voiture ; dans la scène finale, lorsqu'il rejoint Teresinha et qu'ils gravissent ensemble les marches de l'escalier, le plan préfigure leur entrée dans la vie d'adultes. Dans un entretien, Manoel de Oliveira avait jadis utilisé une image pour souligner l'importance qui revenait selon lui à l'inscription sociale de ses personnages : « *La ville est une éponge, les enfants sont comme des gouttes d'eau qui tombent de cette éponge.* » Est-ce pour autant un film néoréaliste ? Georges Sadoul y voyait une esquisse du cinéma italien de l'après-guerre : tourné en 1942, *Aniki-Bóbó* précède effectivement *Les Amants diaboliques* de Visconti, et sans doute le tournage dans les rues de Porto peut-il rappeler la geste néoréaliste, tout comme le recours à des acteurs non-professionnels (à l'exception notable de Nascimento Fernandes, qui joue le propriétaire du magasin) et l'expérience documentaire du cinéaste acquise avec *Douro, faina fluvial*.

Mais l'éclat du film ne provient pas du réel dont il procède. À tout prendre, ce serait plutôt l'inverse : c'est au (relatif) vacuum social et esthétique du Portugal des années 40 qu'*Aniki-Bóbó* doit son profil. Certes, le pays est épargné par la guerre : les salles de cinéma de Lisbonne projettent *Ninotchka* de Lubitsch et *Les Anges aux figures sales* de Michael Curtiz avec James Cagney et Bogart, la presse parle de Chaplin et de Walt Disney. Michèle Morgan et Jean Gabin, sur le chemin de l'exil, transitent tous les deux par la capitale portugaise. Mais Porto est beaucoup moins touché par cette effervescence, et le pays est trop replié sur lui-même pour accepter des propositions cinématographiques novatrices. « *Ah, c'est un produit étranger ?* demande le client du Magasin des tentations cherchant à acquérir un tissu, *si c'est étranger, je n'en veux pas.* » Sans doute la remarque traduisait-elle une attitude qui valait également pour l'offre culturelle : *Aniki-Bóbó* est réalisé dans un contexte intellectuel étriqué, et l'attention que le metteur en scène accorde aux passions qui animent les enfants provoque des réactions indifférentes, voire hostiles au moment de la sortie du film.

Du point de vue de son langage stylistique, Oliveira semble effectivement défier les conventions : alors que les rapports entre enfants et adultes sont généralement traités sur un mode burlesque, certains plans, tels la répétition des plans du clocher, rappellent la grammaire du cinéma muet. Dans les scènes nocturnes, les ombres démesurées qui filent sur les murs, les contrastes appuyés entre le noir et le blanc ainsi que les contre-plongées sont inspirés du cinéma expressionniste et permettent à la séquence d'évoluer vers le fantastique. Alternant perceptions objectives et visions subjectives, le montage rend ainsi compte des secousses intérieures que provoque, chez Carlitos, le sentiment de culpabilité : l'écho de ses pas se confond avec la voix accusatrice de sa conscience (« *Tu es voleur !* », entend-on en voix off), et le visage de son rival Eduardo se superpose

brièvement avec celui du policier. La scène où le garçon rend visite à Teresinha s'inscrit en revanche dans une tradition romantique, tandis que la séquence qui se déroule le long de la voie ferrée offre des parallèles troublants avec des thèmes de la filmographie de Hitchcock.

Image et cadre

Au moment de sa sortie, ces variations de ton et de traitement avaient sans doute compliqué la réception du film ; aujourd'hui, elles permettent surtout d'entrevoir la virtuosité et la richesse de l'œuvre à venir. En 1942, les critiques les plus bienveillants mentionnaient le « *lyrisme documentaire* » du metteur en scène et qualifiaient de « *réalisme poétique* » le style qui sous-tend le récit. Mais ce qui clivait le public et la presse était bien le regard que Manoel de Oliveira portait sur les enfants. La première scène dans la salle de classe est emblématique à cet égard. L'atmosphère qui y règne est oppressante et les méthodes du professeur sont très *old school*, même pour des enfants nés sous l'*Estado Novo*. Lorsqu'un chat apparaît sur le rebord de la fenêtre, le découpage illustre les effets de contagion que crée cette irruption de « l'extérieur » : l'excitation provoquée par l'apparition du félin gagne l'ensemble de la classe, et le professeur se voit rapidement incapable de faire respecter le silence. La scène suivante jouera sur la même opposition, tout en offrant en quelque sorte le contrechamp de la séquence précédente : en sortant de l'école, les enfants rejoignent un groupe de musiciens de rue et reprennent aussitôt le refrain en chœur (« *quand tu ouvres ta fenêtre, la vie devient plus belle* »). De nouveau, nous verrons une fenêtre (filmée cette fois-ci de l'extérieur) : la caméra y cadre un enfant qui souhaite « *plus de musique* », mais sa mère le rabroue aussitôt avant de fermer brusquement les battants.

Une fois à l'extérieur, les enfants peuvent circuler librement et s'affranchir des règles : les garçons vivent en bande, répondent avec insolence et font l'école buissonnière. Dans la scène nocturne, lorsqu'ils se retrouvent après l'accident d'Eduardo, ce sont leurs pensées qui voyagent : la vue d'un allumeur de réverbère déclenche une discussion aux accents théologiques, l'état incertain (mais inquiétant) de leur ami provoque une discussion sur l'apparence de l'âme et les traits du diable. Des décennies plus tard, Manoel de Oliveira dira que son cinéma « *est constitué d'une succession de tableaux avec des personnages qui déclament des textes* ». Ici, personne ne déclame, au contraire : l'espace est ouvert et l'absence de limites libère la parole. Située au cœur du film, la scène en constitue aussi l'horizon utopique, un instant d'équilibre fragile où l'espace scénique se confond avec la nuit et où, en parlant de la mort, les enfants tentent de la conjurer.

Reste que l'inquiétude des enfants n'est pas motivée par les seules péripéties mises en place par l'intrigue. De quoi ont-ils peur ? Chez Manoel de Oliveira, si les plans sont clos, l'espace ne l'est jamais : les ellipses – créées par l'enchaînement des événements, les absences et la circulation des regards – ouvrent le récit à l'inconnu. Souvent, le trouble vient du mystère posé par certains axes de caméra qui renvoient à la question du point de vue : Qui raconte l'histoire, qui en est le narrateur ? Dans *Aniki-Bóbó*, le plan serré sur la poupée est paradigmatique à cet égard : à la fois perçant et aveugle, son regard interdit tout échange et semble placer cette aventure sous le contrôle d'une instance supérieure... Plus tard, cette délégation du point de vue deviendra une caractéristique du cinéma de Oliveira, on la retrouvera dans *Le Jour du désespoir* (dont la dernière séquence est introduite par un long plan de la roue du carrosse qui renvoie à l'inéluctabilité du destin) ainsi que – de façon magistrale – dans la dernière scène de sa fresque historique *Non ou la*

Vaine Gloire de commander, où la caméra finit par cadrer l'œil d'un homme inconnu au visage caché par un bandage qui lui-même fixe le narrateur mourant.

L'âme et le corps

Si *Aniki-Bóbo* ne fait qu'effleurer les grands thèmes du cinéma de Oliveira, il est néanmoins travaillé par les mêmes convictions : tout est écrit par avance, enfants ou adultes, nous sommes tous aux prises avec des forces qui nous dépassent. La caméra est impuissante à les saisir, elle constate, observe, capte des reflets, mais ne perce pas les surfaces. À lui seul, le titre en est une illustration : adapté de la nouvelle *Les Enfants millionnaires* de Rodrigues de Freitas, le film devait s'intituler initialement « *Gente miúda* » (« les enfants »). *Aniki-Bóbo* ne s'était imposé qu'au moment du tournage : séduit par la saveur « *africaine ou orientale* » de la comptine, Manoel de Oliveira avait estimé que le mystère de ses sonorités correspondait mieux à la richesse intérieure de ses personnages. Le cinéma échouerait-il à révéler l'âme ? Godard se posait la question dans *Vivre sa vie*, Manoel de Oliveira a tenté d'y répondre dans *Le Jour du désespoir* (1992) : après le suicide de Camilo Castelo Branco, la caméra s'attarde sur le corps inanimé, le seul mouvement perceptible dans le plan provenant de la fumée du cigare qui se consume lentement entre les doigts du mort. (*Francisca*, tourné en 1981 et également inspiré par la biographie de l'écrivain, revenait lui aussi sur la problématique : interrogée par Castelo Branco sur la nature de l'âme, l'héroïne lui répondra que « *l'âme est un vice* »).

Ici, c'est la vitalité des enfants qui est à l'origine des transgressions. Mais la dimension théâtrale de la mise en scène montre bien que Manoel de Oliveira n'a jamais cherché à se limiter à une figuration naturaliste. Ce que nous voyons semble également alimenté par une réflexion sur les ressorts et les effets de la représentation : le triangle amoureux formé par Teresinha et les deux garçons renvoie à la tradition baroque, le vol de la poupée illustre le péché originel, la scène où Carlitos tente de séduire Teresinha avec une pomme rappelle la Genèse. Parfois, *Aniki-Bóbo* illustre les pouvoirs propres au cinéma, comme dans la scène de l'accident d'Eduardo, lorsque, à la suite d'un faux pas, il glisse sur le talus et chute sur le ballast à côté des rails : il suffit, semble-t-il, que Carlitos désire la perte de son rival pour la provoquer, et bien qu'Eduardo survive finalement à cette mésaventure, nous ne le verrons plus à l'écran. Cette évocation des puissances de la projection n'est pas sans rappeler la scène où Carlitos surprend Teresinha qui se tient devant la vitrine, aimantée par la force d'attraction de la poupée : dans les deux cas, le plan cinématographique fonctionne davantage comme une chambre à écho des désirs que comme lieu de révélation. Comment se libère-t-on dans les films d'Oliveira ? Tandis que les différents plans du cadran de l'horloge opèrent comme des rappels à l'ordre, la fougue des enfants apparaît comme le moyen le plus efficace pour s'opposer à la prédestination. Échapper aux lois devient dès lors une attitude programmatique. D'où, sans doute, la beauté des moments d'évasion, instants situés littéralement hors de l'espace public consacré : les baignades collectives dans le Douro et le saut d'Eduardo du haut de la grue (qui contraste avec l'attitude raide du gendarme), les vagabondages des enfants qui font l'école buissonnière (qui tranchent avec la marche cérémonieuse du groupe d'élèves autour du fayot Pompeu), la traversée nocturne des toits lorsque Carlitos rend secrètement visite à Teresinha afin de lui offrir la poupée volée, et qui défie, tant par

la parenthèse temporelle qu'elle ouvre que par son caractère transgressif, les règles en vigueur dans le monde des adultes.

À la fin du film, lorsque Carlitos et la jeune fille, prenant chacun une main de la poupée, montent ensemble les marches de l'escalier, le fondu enchaîné sur un ciel couvert de nuages signale bien que le metteur en scène initie là sa série de films consacrés au thème des amours frustrés. La transition rappelle bien la difficulté qu'a le cinéma à franchir l'écran que forment les images. La transcendance d'*Aniki-Bóbó* pourrait alors bien résider dans cette « *vie qui palpète en toute chose, autour de nous, en contraste avec ce qui est fermé, limité par des murs, par la force ou par le conventionnalisme* » dont parlait Manoel de Oliveira dans un entretien. Par deux fois, on s'en souvient, la caméra a saisi en plan rapproché la sacoche que Carlitos porte lorsqu'il se rend à l'école. « *Suis toujours le bon chemin* » : l'injonction, si anachronique aujourd'hui, ne semble cependant pas seulement viser la discipline morale. C'est également une perspective de fuite qu'Oliveira propose à ses personnages, une invitation à s'affranchir des pesanteurs de leur condition. Prise dans ce sens, la phrase éclaire non seulement la force d'attraction du film, mais elle rappelle aussi qu'il est toujours d'actualité, aujourd'hui peut-être plus que jamais.

1. Walter Benjamin, *Rue à sens unique*, éd. Allia, 2015, p. 60

DEROULANT

Séquence 1 | Le générique

suivi de deux plans – un plan général et la vue d’une tour horlogère – qui situent l’action : nous sommes à Porto, il est 8h30 du matin.

Séquence 2 | L’école

1 : [01.50] Carlitos, un enfant rêveur, est assis sur une chaise. Il joue avec une figurine tandis que sa mère, filmée en amorce, tente de mettre de l’ordre dans ses cheveux. À cause d’un geste trop brusque, Carlitos fait tomber la figurine qui se brise en mille morceaux. Craignant une punition, il prend ses jambes à son cou et quitte la maison à toute vitesse. Un plan rapproché nous permet de lire la devise qui orne sa sacoche : « *Suis toujours le bon chemin* ». Distract, il manque de se faire renverser par une voiture. Au coin de la rue, il tombe sur ses amis de l’école et les rejoint en courant. Lorsque les enfants passent devant le Magasin des tentations, le propriétaire les aperçoit par la fenêtre. Séduit par leur vivacité, il ne peut s’empêcher de comparer leur énergie et l’indolence de son commis, son souffre-douleur. Poursuivant leur chemin, les garçons défilent devant la maison de Teresinha qui les observe depuis le balcon. Voyant Carlitos jeter un regard vers la jeune fille, Eduardo, le petit caïd du groupe, le bouscule et le fait tomber dans une flaque de chaux. Carlitos se relève sous les rires des enfants et nettoie son visage barbouillé.

2 : [04.35] Les enfants, suivis de Carlitos, pénètrent dans l’école et s’installent à leurs pupitres. Pistarim, le plus petit du groupe, arrive en retard. Il tente d’atteindre sa place sans se faire remarquer, mais le professeur n’est pas dupe et le punit aussitôt : coiffé d’un bonnet d’âne, il sera obligé de passer la matinée au coin. Tandis que l’élève Pompeu lit un texte à voix haute, Carlitos, plongé dans l’ennui, laisse ses yeux se promener. Soudain, ses traits s’illuminent : un chat apparaît sur le rebord de la fenêtre. Eduardo, les traits durs, sort une fronde de sa poche et tire une boule de papier sur Pistarim. Lorsque le professeur réalise que Pistarim regarde le chat au lieu de suivre la lecture, il le frappe avec une verge, provoquant le rire des enfants. Excédé, le professeur crie « *Silence !* » et tape sur la table tandis que le chat s’enfuit en miaulant.

Séquence 3 | L’après-midi au bord du fleuve

3 : [08.45] Des musiciens, dont un aveugle, jouent au coin de la rue. Attirée par la mélodie, une femme, suivie de son fils, surgit à une fenêtre. Des adultes affluent et forment un cercle autour des

musiciens. Les enfants qui sortent de l'école arrivent en courant et s'installent au premier rang. Souriants, ils reprennent le refrain : « *Quand tu ouvres ta fenêtre, la vie devient plus belle* ». À la fin de la chanson, ils jettent leurs cartables en l'air puis disparaissent en se faufilant entre les passants. Le garçon à la fenêtre aimerait bien continuer à écouter la musique, mais sa mère le gronde et ferme la fenêtre.

4 : [10.12] Teresinha, une corbeille en osier à son bras, descend les marches de l'escalier qui mène vers le fleuve. Entendant les garçons chahuter, elle esquisse un sourire et se dirige vers eux. Carlitos, qui cherche à la séduire, s'approche d'elle pour lui offrir une pomme, mais Teresinha se détourne avant même qu'il ne sorte le fruit de sa poche et rejoint Eduardo qui l'attend au bord de l'eau. Elle est visiblement sous le charme, mais décline son invitation de « *mener une conversation* » et le quitte tout en lui promettant de le retrouver le lendemain « *près de la barque* ». Carlitos, déçu, offre sa pomme à Pistarim et se déshabille pour se baigner. Pendant ce temps, Eduardo grimpe sur une grue et effectue un plongeon spectaculaire qui attire toutes les attentions. Lorsqu'il sort du fleuve, il veut obliger Pistarim à entrer dans l'eau, mais celui-ci a peur et se débat de toutes ses forces. Carlitos tente de défendre son ami, mais Eduardo le gifle et provoque une bagarre. Inquiet de la tournure des événements, Pistarim appelle à l'aide. Un gendarme entend le cri et s'approche, mais avant qu'il ne puisse intervenir, les enfants sautent dans l'eau et se sauvent. Pistarim, resté seul sur la plage, accueille le gendarme avec un rire nerveux. Dès que celui-ci a le dos tourné, Pistarim rejoint Carlitos qui s'approche de la rive près du pont et l'aide à se hisser hors de l'eau.

Séquence 4 | Le Magasin des tentations

5 : [16.40] Pendant ce temps, Teresinha, qui aide sa mère au travail, rentre dans le Magasin des tentations pour y acheter du fil et des pinces à linge. Elle demande à être servie rapidement, car elle est « *pressée* ». Le propriétaire est ravi d'avoir affaire avec une fille aussi fougueuse.

6 : [17.14] En remontant la rue, Carlitos et Pistarim aperçoivent Teresinha qui sort du magasin et regarde la poupée qui se trouve dans la vitrine. Ils s'avancent et regardent eux aussi la poupée. Teresinha, qui remarque leur reflet dans la vitre, se retourne. Voyant le coquard sur le visage de Carlitos, elle lui demande ce qu'il lui est arrivé. Le garçon, qui ne veut pas avouer qu'il s'est bagarré avec Eduardo, prétend avoir chuté en fuyant un policier. Teresinha mouille l'ourlet de son tablier dans une fontaine et rafraîchit le visage du garçon. Lorsque Carlitos lui demande si elle aime la poupée, elle répond en soupirant qu'elle la trouve très belle. Après un champ-contrechamp avec le visage de la poupée, la caméra effectue un panoramique qui se termine sur l'enseigne du magasin. Suit un fondu enchaîné sur un ciel nuageux.

Séquence 5 | Teresinha

7 : [19.20] Les enfants sont en classe. Plongé dans ses pensées, Carlitos dessine une poupée sur l'ardoise, y ajoute ensuite le nom Teresinha. En off, on entend les élèves répéter les tables de multiplication ; le professeur, à moitié endormi, bat la mesure avec son crayon. Eduardo trempe une boulette de papier dans son encrier, la place dans sa fronde et tire : Carlitos, touché au visage, lui jette un regard furieux.

8 : [19.56] Carlitos et Pistarim se retrouvent au bord du Douro. Les autres enfants se baignent dans le fleuve. Pistarim suggère à Carlitos d'acheter la poupée. Lorsque Carlitos répond qu'elle doit être très chère, Pistarim a une illumination : il se lève et part en courant. Carlitos reste assis. Derrière lui, on voit passer une barque à voile.

9 : [20.57] Pistarim déboule dans sa chambre, ouvre le tiroir de sa commode et en sort une tirelire. Il dépose sa sacoche et repart à toute allure.

10 : [21.22] Pistarim entre dans le magasin et demande le prix de la poupée. Dans un premier temps, le propriétaire du magasin se demande d'où peut provenir la voix : Pistarim est si petit qu'il disparaît derrière le comptoir. Quand l'adulte découvre le garçon, il ne peut s'empêcher de le qualifier ironiquement de « *grand client* ». Loin de se laisser faire, Pistarim se venge en traitant le patron de « *sourd* ». Il casse ensuite sa tirelire pour voir s'il a assez d'argent pour acheter la poupée. Ne disposant que de quelques sous, il invective le propriétaire (« *parasite !* », « *girafe !* ») qui, en réaction, gifle le commis sous prétexte qu'il ne peut « *frapper ses clients* ». En quittant le magasin, Pistarim croise M. Boniface, un client venu acheter du tissu pour se faire faire un costume.

11 : [22.46] Pistarim retourne au bord du fleuve où il retrouve Carlitos. Il recompte ses sous et, rêveur, s'imagine « *millionnaire* », ce qui lui permettrait d'acheter l'école « *pour la fermer* ». Il fait une galipette, puis demande à Carlitos ce qu'il ferait s'il était riche. Celui-ci lui répond qu'il achèterait la poupée. Pistarim lui dit alors qu'elle coûte cher – trente escudos – et qu'il avait même cassé sa tirelire pour voir s'il pouvait se l'offrir.

Séquence 6 | La poupée volée

12 : [24.10] Carlitos s'approche à son tour du magasin, s'arrête devant la vitrine et contemple la poupée. À l'intérieur, le propriétaire discute avec son client et lui montre un choix d'étoffes. Le client hésite, mais refuse successivement tous les tissus qui lui sont présentés. Exaspéré, le patron demande alors au commis de lui apporter un rouleau qui se trouve dans la vitrine. Carlitos, resté devant le magasin, voit la main du commis saisir le rouleau de tissu et, dans son geste, faire tomber la poupée. Brusquement, une idée lui vient à l'esprit : il pourrait la voler. Il entre sur la pointe des pieds et se cache derrière la porte. Le patron ne le voit pas, tout à sa négociation avec le client. D'un geste vif, Carlitos attrape la poupée et la cache dans sa sacoche, mais au moment où il s'apprête à quitter le magasin, il aperçoit le gendarme qui fait les cent pas devant la vitrine. Terrorisé, Carlitos se cache à nouveau derrière la porte – pendant un instant, il reste piégé entre la boutique et la rue. Se remettant lentement de sa frayeur, il attend le départ du gendarme et réussit finalement à s'enfuir. À l'intérieur du magasin, le patron est tout près de convaincre son client, mais le commis, révélant que l'étoffe est un produit de provenance étrangère, fait capoter la vente.

13 : [26.59] Eduardo retrouve Teresinha sur la barque au bord du fleuve et lui révèle que « *le monocle* » de Carlitos n'est pas le résultat d'une course-poursuite avec la police, mais la conséquence du « *coup de poing formidable* » qu'il lui a mis. Admirative, Teresinha tâte ses biceps gonflés, mais le prie de ne plus se battre avec Carlitos.

Séquence 7 | Le soupçon

14 : [28.09] Dans le magasin, le patron interdit dorénavant à son commis de se mêler des affaires. En remettant le rouleau de tissu à sa place dans la vitrine, il réalise que la poupée a disparu. Il demande au commis s'il l'a vendue, mais celui-ci dit que non. Le patron se souvient alors de la visite de Pistarim (un flash-back « cite » la scène en question). Pensif, il sort du magasin et voit Carlitos monter la rue. Le garçon, sentant le regard soupçonneux du patron, dévie de son chemin et se dirige vers le fleuve où il retrouve Pistarim qui joue avec une toupie. Carlitos demande à son ami s'il a vu Teresinha et celui-ci répond qu'elle doit être en train de flirter avec Eduardo. Réalisant que le patron continue à l'observer, il prend Pistarim par le bras et lui propose de partir.

15 : [30.22] Après un insert noir, nous voyons Eduardo et Teresinha se promener le long du fleuve et nourrir des projets pour le lendemain. Comme Teresinha n'aura pas besoin d'aider sa mère, Eduardo lui propose d'aller faire voler des cerfs-volants. De retour en ville, ils croisent Carlitos et Pistarim. Le garçon jette un regard timide à Teresinha ; celle-ci passe devant lui sans lui prêter attention, mais finit par se retourner et le regarde à son tour.

Séquence 8 | « Aniki Bóbó ! »

16 : [32.09] Un plan d'ensemble du fleuve introduit la grande scène nocturne : les ruelles sont vides, un allumeur, perché sur un escabeau, allume un réverbère. Eduardo, véritable chef du groupe, rappelle aux enfants qu'ils se retrouveront le lendemain après-midi près du fleuve pour fabriquer un cerf-volant. Carlitos, qui arrive en retard, sort du noir et rejoint le groupe. Eduardo leur demande s'ils veulent jouer aux gendarmes et aux voleurs et récite la comptine *Aniki Bóbó*, pointant du doigt un camarade à chaque mot. Carlitos, dernier à être pointé, sera voleur et il frissonne quand l'index d'Eduardo projette son ombre sur sa poitrine. Au signal d'Eduardo, les enfants partent en courant dans les ruelles. Leurs pas résonnent sur les pavés, leurs ombres se projettent sur les murs. Lorsque Carlitos s'arrête, essoufflé, près de la cathédrale, il entend la voix de sa conscience (en voix off) l'accuser d'être un voleur. L'œil hagard, il poursuit sa course. Soudain, il croit apercevoir le gendarme au bout d'une rue. Il fait aussitôt demi-tour et court dans la direction opposée. Là, une main lui tombe lourdement sur l'épaule : Eduardo – qu'il prend d'abord pour le policier – l'a « pris ». Terrorisé, il s'enfuit dans la nuit.

Séquence 9 | Le cadeau

17 : [35.35] La tour horlogère indique trois heures moins le quart du matin. Carlitos entre dans sa chambre et attrape la poupée qu'il avait cachée sous le lit. Il s'approche de la fenêtre, puis grimpe sur le toit. Après une périlleuse traversée, il arrive devant la chambre de Teresinha. Le visage éclairé par un rayon de lune, la jeune fille se réveille et, reconnaissant Carlitos, ouvre la fenêtre. Carlitos reste accroupi sur le toit tandis que Teresinha, les mains appuyées sur le châssis, lui fait face. Carlitos lui dit de fermer les yeux, sort la poupée qu'il a cachée sous sa chemise et la lui met dans les bras. Lorsqu'elle lui demande comment il l'a eue, il répond qu'il l'a achetée avec son argent de poche. Teresinha l'embrasse ; Carlitos, ému, lâche prise et glisse aussitôt sur le toit incliné, mais il arrive à s'accrocher à la gouttière. Teresinha lui demande alors de partir et l'invite à participer à la promenade du lendemain. Tandis que Carlitos s'éloigne par les toits, la jeune fille couche la poupée dans son lit et se rendort.

Séquence 10 | L'école buissonnière

18 : [41.39] Le lendemain, les garçons et Teresinha se retrouvent au bord du fleuve et fabriquent un cerf-volant. Réalisant qu'ils ont oublié le papier, ils mettent tous la main à la poche et Pistarim demande à Carlitos d'aller en acheter. Le garçon, qui se tient à l'écart du groupe, refuse. Eduardo décide alors de s'en occuper et va au Magasin des tentations. Le patron lui vend une feuille de papier de soie, mais il est intrigué que l'enfant ne soit pas en classe. En réponse à ses questions, Eduardo prétend que c'est le professeur qui l'a chargé d'acheter le papier et traite le patron

de« *flic* ». Lorsque Eduardo sort de la boutique, l'homme le suit, mais quand les enfants s'aperçoivent que le propriétaire du magasin les épie, ils cachent leurs sacs sous une barque et partent en courant. L'adulte les observe à distance.

19 : [45.41] Au même moment, dans la salle de classe, le professeur se demande pourquoi autant d'élèves sont absents. Il les soupçonne de faire l'école buissonnière.

Séquence 11 | Le train

20 : [46.01] Suivis par le propriétaire du magasin, les enfants traversent la passerelle qui enjambe le chemin de fer et se promènent sur le talus qui longe les voies ferrées. Sous la houlette d'Eduardo, ils chantent la comptine *Aniki Bóbó*. Carlitos, qui fait un croc-en-jambe à son rival, déclenche une nouvelle bagarre, motivée elle aussi par la jalousie. Les autres enfants essaient de les séparer, mais ils sont rapidement distraits par l'arrivée d'un train. Tous, sauf Carlitos, qui est resté allongé par terre, se placent en haut de la pente raide qui surplombe les rails. Au moment où Carlitos rejoint le groupe, Eduardo glisse et tombe dans le précipice. Le cri strident de Teresinha se confond avec sifflement de la locomotive, tous regardent Carlitos d'un air accusateur : ils sont convaincus que c'est lui qui a provoqué la chute. Les enfants s'enfuient, tandis que le propriétaire du magasin, qui a assisté à la scène de loin, descend sur les voies et soulève le corps immobile du garçon.

21 : [49.48] L'ambulance qui transporte Eduardo arrive à l'hôpital.

22 : [50.18] Pendant ce temps, les enfants récupèrent les sacs qu'ils ont cachés sous la barque. Tenant Carlitos responsable de l'accident, ils décident de ne plus lui adresser la parole. Le garçon, qui les a suivis à distance et les rejoint à cet instant, constate, la gorge nouée, que ses amis lui tournent tous le dos. Même Teresinha est persuadée de sa culpabilité.

23 : [51.52] Le patron, grave et ému, descend les marches de l'hôpital. Conversant avec les ouvriers qui l'ont aidé à secourir Eduardo, il plaint le destin du garçon (« *imaginez qu'il y a peu, il a dit qu'il irait à mon enterrement, et finalement...* »). On ne sait pas si Eduardo a survécu ou succombé à ses blessures.

24 : [52.08] Les enfants (sans Teresinha ni Carlitos) se réunissent de nuit dans une ruelle sombre. Les visages éclairés par un réverbère, ils parlent des étoiles, puis la discussion tourne autour de la mort et du diable. Tous ont peur qu'Eduardo meure ou soit déjà mort.

Séquence 12 | Le cauchemar

25 : [54.20] L'horloge de la tour indique minuit. Carlitos, couché habillé dans son lit, dort d'un sommeil agité. Toute la nuit, il fait des cauchemars : il revoit l'arrivée de la locomotive, la poupée et le propriétaire du magasin qui exige d'une voix menaçante qu'on lui restitue son bien. Il entend le rire d'Eduardo et se voit cerné de flammes. Soudain, apparaît Teresinha parée comme une poupée. Elle l'appelle. En se réveillant, il réalise qu'il entend la voix de sa mère : c'est déjà l'heure d'aller à l'école.

26 : [56.37] À part Eduardo, tous les élèves se retrouvent dans la salle de classe. Une phrase, écrite à la craie sur le tableau noir : « *Je ne manquerai plus l'école* ». Le professeur les oblige à la recopier et, faisant une allusion à peine voilée aux événements de la veille, les appelle à plus de responsabilité. Tous les regards se dirigent vers Carlitos dont le cœur s'emballe. Le professeur les autorise ensuite à quitter l'école afin qu'ils puissent rendre visite à Eduardo.

27 : [57.36] Les enfants montent les marches de l'hôpital, où ils croisent le patron du magasin. Teresinha, qui arrive quelques instants plus tard, le prend par le bras et lui demande des nouvelles du blessé. Il la rassure, et la jeune fille, anxieuse et remuée, se lance dans un monologue à voix basse, murmurant qu'elle ne veut plus jamais « *le* » revoir, « *ni lui ni la poupée* ». Le patron, qui se met à l'interroger, apprend qu'elle soupçonne Carlitos d'avoir provoqué la chute d'Eduardo.

Séquence 13 | La tentation du départ

28 : [59.10] Carlitos, seul, le cœur lourd, se dirige vers le port. Il a décidé de s'enfuir. Il observe les dockers charger les bateaux, puis, prenant son courage à deux mains, se faufile dans la foule et monte à bord.

29 : [01.00.13] Pendant ce temps, Teresinha, assise sur les marches de l'hôpital, écoute le patron du magasin lui raconter ce qui s'est réellement passé (« *C'est Eduardo qui a glissé, et rien d'autre* »). Soulagée, elle entre dans l'hôpital pour en parler aux autres.

30 : [01.00.41] Carlitos s'est caché entre des rouleaux de cordage à bord du vapeur *Alcatraz*, mais un matelot le repère et l'expulse sans ménagement. De retour sur le quai, alors qu'il a les yeux rivés sur l'eau, il entend ses amis arriver en courant. Convaincus de son innocence, ils forment une ronde et chantent : « *Ce n'était pas Carlitos ! Ce n'était pas Carlitos !* » Pistarim saute dans

ses bras, Teresinha serre la poupée contre sa poitrine. Plus loin, le patron du magasin, content de sa bonne action, esquisse un sourire.

Séquence 14 | La réconciliation

31 : [01.03.35] Un gros plan de la sacoche ornée de la phrase « *Suis toujours le bon chemin* ». Carlitos, qui y a rangé la poupée, est sur le chemin de l'école. Au coin de la rue, il retrouve comme d'habitude ses amis. Quand il passe devant la vitrine du Magasin des tentations, il sort du groupe et, suivi de Pistarim, pousse la porte. Il rend la poupée au propriétaire et lui présente ses excuses. Le patron, essayant de dissimuler son émotion, sourit et dit que c'est lui maintenant qui va « *offrir la poupée à Teresinha* », mais demande à Carlitos de la lui apporter. Pistarim demande lui aussi des excuses pour avoir traité le patron de « *girafe* ». Après ces réconciliations, l'adulte, suivant le regard des enfants, réalise qu'ils fixent un bocal rempli de bonbons. Il l'ouvre, puis leur propose « *puisque'ils ont soulagé leur conscience* », qu'ils « *soulagent également le bocal* ». Pistarim ne peut s'empêcher de le provoquer une nouvelle fois, mais se reprend très vite et lui dit en souriant qu'il est « *vraiment un chic type* ». L'homme les invite ensuite à rendre une visite à Eduardo et leur suggère de se réconcilier avec lui. Après leur départ, le patron dit qu'il a toujours pensé qu'il y avait un « *mystère* » (un « *gato* ») dans cette affaire. Le commis, qui vient de voir qu'un chat noir s'est introduit dans le magasin, le soulève triomphalement et annonce à son patron avoir élucidé le mystère. Fier de sa découverte, il demande une augmentation, mais le patron, furieux, prend le chat par les pattes et le jette sur le commis.

32 : [01.06.42] Teresinha monte en courant l'escalier près du fleuve, mais en entendant les cris des enfants, elle se retourne et redescend. Carlitos rejoint Teresinha, sort la poupée de sa sacoche et la lui donne. Teresinha sourit et, chacun prenant une main de la poupée, ils s'éloignent tous les deux en montant lentement les marches.

ANALYSE DE SEQUENCE

L'objet du désir

La séquence est relativement brève – elle est composée de seize plans et dure deux minutes et six secondes –, et ne contient pour ainsi dire aucun dialogue. Organisée autour de la poupée qui trône derrière la vitre du Magasin des tentations, elle occupe pourtant une place essentielle dans l'architecture émotionnelle du film : la figurine, objet à la fois inquiétant et symboliquement significatif, semble littéralement envoûter les enfants et jouera un rôle clé dans l'intrigue à venir. La séquence illustre le moment où Carlitos, accompagné par Pistarim, tombe sur Teresinha devant le Magasin des tentations. Bien qu'ils se soient déjà croisés à deux reprises, c'est à ce moment que se construit la relation entre Carlitos et Teresinha, et c'est cette relation qui permettra au réalisateur de développer les thèmes que son cinéma ne cessera par la suite d'explorer et de travailler : l'amour, la peur, la faute.

Si cette séquence est remarquable, c'est qu'elle est à la fois limpide et mystérieuse, explicite et pourtant opaque. Dès le [plan 6](#), Manoel de Oliveira nous offre une belle métaphore de son cinéma : si Teresinha réalise que Carlitos se tient à son côté, c'est parce qu'elle découvre les reflets de sa silhouette sur la vitrine de la boutique. Les émotions de la jeune fille naissent, semble-t-il, d'une image projetée sur une surface plane... Le cadre à l'intérieur du cadre est un motif emblématique du cinéma d'Oliveira, et il le décline dès son premier film. Ainsi, Teresinha se présente-t-elle, lors de sa première apparition, devant la porte de son balcon ; plus tard, lorsque Carlitos, après une périlleuse traversée nocturne des toits, lui apporte la poupée, la mise en scène installe les deux enfants face à face de part et d'autre de la fenêtre de la chambre de Teresinha. La symétrie de leur position suggère la réciprocité de leurs sentiments, et c'est cette symétrie qui leur permet d'esquisser et d'accepter des preuves d'amour – Carlitos en lui offrant la poupée, Teresinha en l'embrassant sur la joue.

Quelle est la fonction de cette poupée, quel est son statut ? Son aspect anthropomorphe permet à la mise en scène de développer un jeu sur les relations qui éclaire l'ambiguïté psychologique des personnages. Carlitos et Pistarim sont des enfants qui aiment jouer aux gendarmes et aux voleurs, mais devant la vitrine de la boutique, ils semblent surtout chercher à incarner les rôles respectifs du père et du fils. Quant à Teresinha, son expression face à la poupée rappelle celle d'une mère attendrie par son enfant, et dans le contexte du trio qu'elle forme avec les deux garçons, son air maternel renvoie en premier lieu à l'idée du noyau familial : Pistarim, qui fait une tête de moins que les deux autres, apparaît de fait comme un enfant protégé par ses parents.

Le jeu de rôles est également suggéré dans le dégradé du [plan 11](#), après la sortie du cadre de Teresinha : positionné entre son ami et la poupée, Pistarim paraît soudain servir de relais entre Carlitos et l'objet du désir de la jeune fille. Son rire mécanique, qu'il semble pouvoir déclencher et suspendre sur commande, suggère d'ailleurs une analogie entre son personnage et le corps artificiel de la poupée. Dans les plans suivants, Pistarim veillera à rester entre Carlitos et

Teresinha, et lorsque les deux « grands » avancent vers la vitrine ([plan 14](#)) et, ce faisant, se rapprochent jusqu'à se toucher par les épaules, Pistarim les écarte brusquement d'un geste, comme s'il voulait reconquérir une place lui revenant de droit.

Néanmoins, la poupée n'agit pas seulement comme un indice du statut ambivalent des personnages, c'est toute la mise en scène qu'elle paraît aimer. Filmée tantôt de face, tantôt de dos, attirant autant l'attention des enfants que celle de la caméra, elle devient indéniablement l'élément organisateur de cette séquence. Ce qui est le plus frappant à cet égard, c'est qu'Oliveira choisisse de l'inclure dans les échanges de regards qui structurent la scène : organisés sous forme de champ-contrechamp, les plans [14](#) et [15](#) instaurent un véritable dialogue visuel entre la poupée et les enfants. C'est là l'aboutissement d'une logique qui est annoncée dans le [plan 5](#) : quoique tourné en plongée (c'est-à-dire dans l'axe du regard de Teresinha), le plan semble déjà tenir compte du « point de vue » de la poupée.

La subjectivité de l'objet, voilà ce qui nous éloigne du langage cinématographique traditionnel qui s'ancre habituellement dans la réalité filmée. Par l'ellipse qu'*Aniki-Bóbo* trace autour des enfants et de la poupée, la mise en scène suspend les effets d'identification et introduit une part de mystère – mystère que Manoel de Oliveira met aussitôt en abîme : dans le dernier plan de la séquence ([16](#)), nous voyons les trois enfants de dos, face à la vitrine. À nouveau, Carlitos et Teresinha sont placés devant un cadre et nous regardons les enfants regarder, mais nous sommes aussi saisis d'un doute. Que savons-nous du désir qui travaille ces personnages ? Ce qui se joue entre la figurine et les enfants nous est caché : l'espace scénique a beau posséder une profondeur, l'image qui le restitue est une surface sans fond, un cadre qui révèle autant qu'il cache.

IMAGE RICOCHET

Macario, le personnage masculin de *Singularités d'une jeune fille blonde*, éprouve un coup de foudre pour Luisa, une jeune femme qu'il voit apparaître à la fenêtre d'un immeuble situé en face de son lieu de travail. Comme la poupée d'*Aniki-Bóbó*, elle semble littéralement hors d'atteinte : une rue sépare son appartement du bureau de son admirateur. Macário pense tomber amoureux d'une femme, mais Manoel de Oliveira la met en scène comme une projection : surgissant derrière l'encadrement de la fenêtre, le visage le plus souvent caché par un éventail, elle est aussi mystérieuse que le tableau que l'on aperçoit au fond du plan.

PROMENADES PEDAGOGIQUES

Promenade 1 | Les chats

Que nous disent la présence et le regard des chats dans *Aniki-Bóbo* ? Souvent, le cinéma construit l'image d'une Nature humanisée : les plans avec des animaux se confondent en une perception unique et nous présentent un univers paisible et harmonieux. Ici, les chats restent en dehors de l'intrigue, ils ne sont investis d'aucune signification symbolique. Ils sont quatre à traverser le film ; le premier apparaît sur le rebord de la fenêtre de la salle de classe, le deuxième surgit la nuit dans la rue lorsque Carlitos traverse les toits en allant rendre une visite à Teresinha, le troisième se présente dans la scène où les enfants jouent aux gendarmes et aux voleurs, et le quatrième se montre dans le Magasin des tentations, juste avant la fin du film. C'est aussi dans cette scène que l'animal, par le biais d'un jeu de mots (« *aqui há gato* », dit le commis de la boutique, littéralement « voici un chat », mais l'expression pourrait également se traduire par « il y a anguille sous roche »), devient le symptôme d'un doute plus profond : y aurait-il un secret à élucider dans *Aniki-Bóbo* ? Le dialogue fait allusion à une scène antérieure, où le vol de la poupée a bien constitué un mystère pour le patron du Magasin des tentations. Mais à la fin du film, le doute est levé sur la disparition de la figurine. Reste la présence du chat, qui est en soi mystérieuse : et si, à l'instar des yeux aveugles de la poupée, le regard de l'animal nous invitait à voir le film autrement, d'un point de vue qui ne serait ni celui des enfants ni celui du public ?

Promenade 2 | Porto, 1942

Comme on l'a vu, Manoel de Oliveira a réalisé *Aniki-Bóbo* en 1942, neuf ans après la production de son premier film, *Douro, faina fluvial*, court métrage documentaire de 21 minutes. Si on compare les films – ils sont tous les deux tournés à Porto –, le changement de décor est frappant : tandis que le documentaire tire sa force de l'activité fluviale et du commerce trépidant qui règne sur les rives du Douro, *Aniki-Bóbo* se déroule dans des extérieurs qui semblent alors littéralement abandonnés – les rues sont vides, les chaloupes paraissent avoir déserté le fleuve. Certes, les deux productions se distinguent tant par le genre que du point de vue du style, mais les différences les plus visibles sont avant tout dues à l'Histoire : durant la Seconde Guerre mondiale, les sous-marins allemands ont bloqué l'embouchure du fleuve et paralysé la vie économique. C'est cette situation d'exception qui donne au film son ambiance si spécifique : en situant son récit dans une ville à l'arrêt, Oliveira a pu détacher l'action de son arrière-plan et ainsi accentuer les différences entre l'univers des enfants et le monde des adultes.

Promenade 3 | Enfants dans la ville

Si *Aniki-Bóbó* polarise tant en 1942, c'est aussi parce que les films consacrés à l'univers des enfants se comptent à l'époque sur les doigts d'une main. En France, le film le plus connu – et sans doute le plus aimé – est *Zéro de conduite* de Jean Vigo, dont l'intrigue est largement alimentée par la propre enfance du réalisateur. Il est cependant peu probable que Manoel de Oliveira l'ait vu avant le tournage d'*Aniki-Bóbó*. Jugé antifrçais à sa sortie en 1933, *Zéro de conduite* sera enterré par la censure et n'obtiendra son visa d'exploitation qu'après la guerre, en 1945. *Émile et les détectives*, de Gerhard Lamprecht, produit en 1931, a connu un succès international et la critique portugaise ne manque pas de le citer dans les comptes rendus consacrés à l'œuvre de Manoel de Oliveira. Adapté du roman homonyme d'Erich Kästner (et coécrit par Billy Wilder), *Émile et les détectives* sort pendant le crépuscule de la République de Weimar et la liberté de mouvement que Kästner offre aux enfants à Berlin n'est pas sans rappeler les espaces que Carlitos et Eduardo parcourent à Porto. *Les Aventures de Tom Sawyer* (1938) de Norman Taurog d'après Mark Twain invite également à des rapprochements avec *Aniki-Bóbó*, notamment en ce qui concerne la relation amoureuse entre Tom et Becky et le projet (infructueux) de Tom de s'enfuir de sa maison afin de mener une vie de pirate sur Jackson Island... (Carlitos, on s'en rappelle, tentera d'embarquer à bord du vapeur Alcatraz). En 2012, *Mudde* Jeff Nichols, qui se déroule en grande partie sur le « territoire interdit » d'une île du Mississippi, ressuscitera les figures de Tom Sawyer et de Huckleberry Finn dans une Amérique contemporaine.

Promenade 4 | La comptine

Manoel de Oliveira l'a dit à plusieurs reprises, il ne connaissait pas la comptine avant le tournage, c'est pendant le casting avec les enfants qu'il l'a entendue pour la première fois. Dans le film, elle sera finalement récitée à trois occasions et, à chaque fois, elle résonnera d'une façon différente. Dans la scène d'ouverture, Carlitos, absorbé par son jeu avec une figurine, en fredonne le refrain ; plus tard, dans la grande scène nocturne, les rimes retrouvent leur fonction originelle, celle de distinguer les enfants représentant les voleurs de ceux qui jouent les gendarmes. Le lendemain, lorsque les enfants se promènent le long de la voie ferrée, ils chantent la comptine à nouveau, mais cette fois-ci, les vers leur permettent surtout d'exprimer leur joie. Le jeu est une activité libre et la liberté, ici, consiste à subvertir les règles, même celles que les enfants se sont eux-mêmes fixées.

Promenade 5 | La disparition d'Eduardo

Le personnage d'Eduardo occupe une place dominante dans le film, mais sa chute du talus lui sera fatale : même si nous savons qu'il a survécu à l'accident, nous ne le verrons plus à l'écran. Quel statut attribuer à un corps immobile au cinéma ? Dans sa dernière scène, nous voyons Eduardo allongé sur le ballast du chemin de fer, puis son corps inerte soulevé par le propriétaire du magasin avant qu'une ambulance ne le conduise à l'hôpital. Rien ne prouve donc à cet instant qu'il est vivant ; une phrase échangée entre le patron du magasin et quelques adultes permet même de nourrir un doute : « *Drôle de vie !* dit l'homme à ses interlocuteurs, *Quel destin ! Imaginez qu'il y a peu, il m'a dit qu'il irait à mon enterrement...* » Nous devons attendre la leçon de civisme du professeur pour apprendre par sa bouche que le garçon a survécu à ses blessures. Invisible à l'image, absent de l'intrigue, c'est donc par une simple parole qu'Eduardo continuera à exister dans le hors-champ.

Promenade 6 | Aniki-Bóbó

Aniki-Bébé, Aniki-Bóbó,

Passarinho Tótó,

Berimbau, Cavaquinho

Salomão Sacristão,

Tu és políci, tu és ladrão.

Aniki-Bébé, Aniki-Bóbó,

Petit oiseau grand nigaud

Berimbau, cavaquinho,

Sacristain, enfant de chœur,

Tu es gendarme, tu es voleur.

PETITE BIBLIOGRAPHIE

Le film

- Manoel de Oliveira, *Aniki-Bóbó : Enfants dans la ville*, éd. Chandeigne, 2013, 191 p. L'ouvrage contient la nouvelle *Les enfants millionnaires* de Rodrigues de Freitas, dont *Aniki-Bóbó* est adapté, le scénario ainsi que le DVD du film en VO sous-titrée et un entretien avec le cinéaste.
- Joël Magny, Circuler dans la ville comme dans le cadre, à propos de Douro faina fluvial et Aniki-Bóbó, in *Études cinématographiques* n° 70, 2006, p. 157-169.

Sur Manoel de Oliveira

- Cinemateca Portuguesa (éditeur scientifique), *Manoel de Oliveira*, éd. Cinemateca Portuguesa, 1981, 114 p. (en portugais, avec des textes de João Bénard da Costa, Eduardo Lourenço, João Lopes)
- Yann Lardeau, Philippe Tancelin, Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira*, éd. Dis-Voir, 1988, 127 p.
- Jacques Parsi (éditeur scientifique) *Manoel de Oliveira*, éd. Paris : Centre Pompidou ; Milan : Mazzotta, 2001, 239 p.
- Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira*, éd. Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2002. 193 p.
- Mathias Lavin, *La parole et le lieu : le cinéma selon Manoel de Oliveira*, Presses universitaires de Rennes, 2008, 299 p.

Conversations avec Manoel de Oliveira

- Antoine de Baecque et Jacques Parsi, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, éd. Cahiers du Cinéma, 1996, 191 p.
- Manoel de Oliveira e João Bénard da Costa, *Manoel de Oliveira, cem anos*, éd. Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2008, 275 p. (en portugais)

NOTES SUR L'AUTEUR

Biographie

Patrick Straumann est critique de cinéma au quotidien suisse *Neue Zürcher Zeitung* et à la revue de cinéma *Filmbulletin*. Il a publié des ouvrages sur la culture lusophone. Il est coéditeur, avec Anne Lima, des livres *Aventures de Goopy et Bagha & autres histoires du Bengale* (éd. Chandeigne, 2008) et *Aniki-Bóbó : Enfants dans la ville* (éd. Chandeigne, 2014). Les deux ouvrages sont accompagnés du DVD des films.