

Le Voleur de bicyclette

Vittorio De Sica, Italie, 1948,
noir et blanc.



Sommaire

Générique, résumé	2
Autour du film	3/5
Bibliographie	5
Le point de vue d'Alain Bergala :	
<i>Une dilution d'identité</i>	6/15
Déroulant	16/20
Analyse d'une séquence	21/28
Une image-ricochet	29
Promenades pédagogiques	30/35

Ce Cahier de notes sur ... Le Voleur de bicyclette
a été écrit par Nathalie Bourgeois et Alain Bergala.

Il est édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*
par l'association *Les enfants de cinéma*.

Avec le soutien du Centre national de la Cinématographie,
ministère de la Culture et de la Communication,
et la Direction générale de l'enseignement scolaire,
le SCÉRÉN-CNNDP, ministère de l'Éducation nationale.

Générique

Le Voleur de bicyclette
Vittorio De Sica,
Italie, 1948,
85 minutes, noir et blanc.

Titre original : Ladri di biciclette (voleurs de bicyclettes)

Réalisateur : Vittorio De Sica.

Scénario : Vittorio De Sica, Cesare Zavattini, Suso Cecchi D'Amico, d'après une idée de Cesare Zavattini, tirée du roman de Luigi Bartolini.

Image : Carlo Montuori. **Musique :** Alessandro Cicognini.

Décors : Antonio Traverso. **Montage :** Eraldo da Roma.

Production : De Sica.

Interprétation : Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Staiola (Bruno), Lianella Carell (Maria), Elena Altieri (La Santona), Gino Saltamerenda (Bairocco), Vittorio Antonucci (le jeune voleur).

Distribution en France : Artedis.

Résumé

Antonio Ricci est au chômage depuis deux ans, quand on lui propose une place de colleur d'affiches. Mais il faut une bicyclette. Maria, sa femme, décide de porter tous leurs draps au Mont-de-Piété, afin de récupérer la bicyclette que Ricci avait déposée en gage. Le jeune couple imagine alors les délices d'une vie nouvelle et Maria remercie une voyante, la Santona, pour ses prédictions.

Mais dès son premier jour de travail, Ricci se fait voler sa bicyclette. Il dépose une plainte inutile à la police, puis décide, avec l'aide de son petit garçon, Bruno, de rechercher lui-même la bicyclette sur les marchés. Peine perdue. Ricci reconnaît son jeune voleur qui commerce avec un vieil homme. Le voleur s'enfuit et le vieux – qu'ils poursuivent jusque dans une soupe populaire – leur échappe également. Agacé par les remarques désapprobatrices de son fils, Ricci lui donne une gifle. Humilié, le petit garçon se sépare de son père qui s'éloigne et blémit quand il entend crier qu'un enfant s'est noyé. Ce n'était pas Bruno. Ricci retrouve son fils avec bonheur et l'emmène dîner dans un bon restaurant. Bruno, ravi, encourage Ricci à persévérer dans sa recherche.

Ricci imagine alors de consulter la voyante : elle lui conseille de ne pas tarder. Aussitôt redescendus dans la rue, Ricci et Bruno retrouvent le voleur qui se réfugie dans une maison clandestine. Ricci parvient à le saisir et l'entraîne dans la rue. Les habitants de ce quartier pauvre prennent la défense du jeune homme qui a ou simule une crise d'épilepsie. Devant l'hostilité générale et les jérémiades de la mère du voleur, le policier appelé par Bruno suggère à Ricci de laisser tomber. Ricci renonce et repart avec colère, indifférent à Bruno qui peine à le suivre. Arrivés à l'arrêt du tramway, ils s'arrêtent. Bruno, épuisé, s'assied sur le trottoir, tandis que son père hésite, fasciné par toutes les bicyclettes qui obstruent son champ de vision.

Finalement, Ricci éloigne son fils et se décide à voler une bicyclette isolée. Il est aussitôt rattrapé et molesté par les passants, tandis que Bruno, qui a raté son tram, le rejoint, épouvanté, en criant. Le propriétaire de la bicyclette, ému, ne porte pas plainte. Ricci repart libre, mais méprisé de tous. Bruno lui prend la main, le père pleure. La foule se referme sur eux. **N.B.**



Autour du film

En 1949 (c'est l'année où *Le Voleur de bicyclette* sort en France et rafle une moisson de prix dans tous les festivals de cinéma du monde), Cesare Zavattini, qui a été le principal scénariste du film, prend la parole au Congrès international de cinématographie de Pérouse pour déclarer ceci :

« Nous devons reconnaître, sans lui dénier quelques merveilleux mérites, que le cinéma a travaillé, durant son premier demi-siècle, pour les hommes d'une terre fort éloignée de la nôtre, des hommes presque parfaits et bons au point que les fins heureuses leur arrachaient des larmes copieuses. Simultanément, les hommes de notre monde, les hommes réels, préparaient tranquillement le second et le troisième conflit mondial. Nous découvrîmes, au milieu des ruines, que le cinéma nous avait donné bien trop peu d'images propres à nous faire ouvrir les yeux sur notre prochain et l'aider à affronter, ou mieux à empêcher d'aussi monstrueux événements. En bref, le cinéma avait complètement failli à sa mission en choisissant la voie de Méliès et non celle de Lumière, semée des épines de la réalité. (...) Un jour nous sommes sortis de l'obscurité d'une salle de cinéma et les crieurs de journaux hurlaient que c'était la

guerre, autrement dit le bras d'une femme détaché du corps et projeté sur les fils du télégraphe, et la tête d'un certain Paolo Gai, arrivée sur un vase de fleurs dans une maison portant le numéro 3. (...) Le bilan du premier demi-siècle de vie du cinéma s'achevait sur un constat qui donnera le frisson à beaucoup : le cinéma ne nous a pas aidés. »

Il y a là une haute définition du néoréalisme : retrouver la vraie mission du cinéma (filmer ce qui est en train d'arriver pour aider les hommes à s'y retrouver) qui rejoint celle de Rossellini : « Pour moi, c'est surtout une position morale de laquelle on regarde le monde. Elle devient ensuite une position esthétique, mais le départ est moral. »

En 1948, lorsque De Sica tourne *Le Voleur de bicyclette*, le néoréalisme aborde son premier tournant : les ruines ne sont plus fumantes, l'actualité n'est plus de raconter la guerre et la résistance, comme l'avait fait la première vague des films néoréalistes, *Rome ville ouverte* en tête en 1945 (qui avait fait savoir au monde entier qu'une nouvelle façon de faire des films venait de naître en Italie et sauvé l'honneur de ce pays compromis depuis plus de vingt ans dans le fascisme). L'honnêteté du



mouvement néoréaliste consiste en 1948 à regarder comment les Italiens doivent maintenant faire face à l'après-guerre, à la nouvelle situation économique et morale créée par les bouleversements de la guerre.

Le paradoxe de ce film, qui a souvent servi de référence historique pour parler de scénario allégé, antispectaculaire, sans dramatisation, est qu'il est manifestement le fruit de l'étroite collaboration entre un cinéaste, De Sica, et un scénariste de grande envergure, Cesare Zavattini, lequel affirme haut et fort que le cinéma s'est trompé de vocation en choisissant la voie Méliès plutôt que la voie Lumière.

Cet homme multiple (écrivain, journaliste, peintre, scénariste de 120 films, dont 20 avec De Sica, dont il fut l'ami et le principal collaborateur) n'a jamais eu peur des contradictions. Pour *Le Voleur de bicyclette*, il essaie de tenir son pari : construire tout un film sur un fait minimal et totalement non spectaculaire (un anonyme se fait voler sa bicyclette), mais dans le même temps ouvrir ce fait « à toutes ses composantes qui ne sont pas toujours visibles », notamment à une logique qu'Henri Agel a qualifiée d'onirique. « Ma carrière cinématographique, dit Zavattini à propos du *Voleur de bicyclette*, a toujours été une lutte continuelle entre une vocation à l'engagement et une vocation au fantastique, un perpétuel conflit. » Il y a des deux dans ce

film : un engagement dans la réalité la plus immédiate et une déréalisation subjective du monde dans la conscience troublée de Ricci.

De Sica a été aussi un homme multiple, cinéaste et acteur de théâtre puis de cinéma. Cinéaste depuis 1939, il a réalisé en 1944, pendant la guerre, *Les enfants nous regardent* – dont Zavattini était déjà scénariste – qui annonce par certains aspects le néoréalisme. Toujours avec Zavattini, il va réaliser juste après la guerre une série de quatre films qui peuvent se voir comme les volets d'un même tableau de l'Italie de l'après-guerre : dans *Sciuscià* (en 1946), ce sont les enfants livrés à eux-mêmes dans la grande ville qui sont au centre de la toile, dans *Le Voleur de bicyclette* (1948) un chômeur et son fils, dans *Miracle à Milan* (1951) une communauté de laissés-pour-compte dans un bidonville aux confins de la ville, dans *Umberto D.* (1952) un retraité solitaire – aux prises avec la misère et le désespoir – et son chien.

Pour écrire *Le Voleur de bicyclette*, Suso Cecchi d'Amico, qui a collaboré à l'écriture du scénario (c'est elle qui a eu l'idée de la tentative de vol finale) raconte qu'avec Zavattini ils se promenaient dans Rome, « à l'écoute de la ville », parlant avec les gens dans la rue, cherchant leurs scènes sur le terrain, par tâtonnements. De Sica a refusé un financement confortable du producteur américain Selznick qui proposait Cary Grant pour le rôle de



son colleur d'affiches. Il avait fait pour sa part une contre-proposition, celle d'Henry Fonda. Mais il a fini par récuser l'idée même d'acteur : il n'y avait pas de place dans son projet fondé sur l'authenticité des situations et des décors pour un acteur professionnel et c'est à un véritable ouvrier qu'il a confié ce rôle d'un anonyme auquel tous devaient pouvoir s'identifier sans qu'un effet de reconnaissance fasse écran. À Lamberto Maggiorani, il aurait demandé de lui « prêter son visage pendant trois mois » mais en lui faisant promettre de reprendre sa vie normale et son travail à l'usine une fois le film terminé. Celui-ci n'eut pas cette sagesse et erra longtemps à Cinecittà à la recherche d'autres rôles. Très étrangement, le jeune garçon qui joue le rôle de Bruno se retrouvera acteur, en 1954, dans deux scènes de *La Comtesse aux pieds nus* de Mankiewicz.

Sur un sujet aussi mince, aussi peu spectaculaire, et sans acteurs, le financement n'a pas été facile à trouver. Après deux ans de vaines recherches, c'est De Sica lui-même et un riche avocat de ses relations qui ont dû produire le film, relativement coûteux selon Suso Cecchi d'Amico : « Nous avons tourné dans la rue ; il y a eu beaucoup de problèmes de lumière, il a donc fallu beaucoup retourner. Le film a coûté 70 millions de lire. Pour avoir un point de comparaison, deux films sur lesquels j'ai aussi travaillé à la même époque avaient coûté respectivement 16 et 35 millions de lire. » Le film, qui devait devenir l'un des films les plus réputés de l'histoire du cinéma, a subi à sa sortie de violentes attaques d'une presse italienne réactionnaire qui niait à la fois sa valeur artistique et l'intérêt de son contenu. Le film de De Sica et Zavattini (ainsi que, plus tard, *Miracle à Milan*) servit de cible à une réaction droitière qui voulut y voir un élément de propagande communiste ! Avec l'après-guerre, la guerre froide venait de commencer. **A.B.**

Bibliographie

Sur De Sica et le néoréalisme

— *Qu'est-ce que le cinéma*, André Bazin, coll. « 7^e Art », Éd. du Cerf, 1985. *Recueil des principaux articles simples, décisifs, lumineux, écrits par le critique de cinéma André Bazin. Plusieurs chapitres sont consacrés à Vittorio De Sica. Mais on lira également avec profit les chapitres sur le néoréalisme, sur La Terre tremble de Visconti, sur Rossellini...*

Sur l'œuvre de De Sica

Deux études approfondies et essentielles par Henri Agel :
— Vittorio de Sica, coll. « Classiques du cinéma », Éd. universitaires, 1955.

— *Les grands cinéastes que je propose*, coll. « 7^e Art », Éd. du Cerf, 1967. *Chapitres sur De Sica, sur Rossellini.*

Principaux ouvrages sur le cinéma italien

— *Le néoréalisme italien*, CinémAction n°70, coordonné par René Prédal, 1994. *Recueil de textes abondant, selon des approches différentes, les questions de l'histoire du mouvement néoréaliste, son identité, les hommes et les œuvres qui l'ont constitué (voir notamment l'entretien avec Suso Cecchi d'Amico : « Zavattini, Le Voleur de bicyclette et les problèmes d'écriture »).*

— *Le Cinéma italien*, de Pierre Leprohon, coll. « Les Introuvables », Éd. d'Aujourd'hui, 1978. *Étude historique et critique très détaillée du cinéma italien, de ses origines (1895) jusqu'en 1966. Comprend un important dossier documentaire (chronologie, filmographies, biographies...).*

— *Le Cinéma italien (1945-1979)*, de Freddy Buache, coll. « Histoire et théorie du cinéma », Éd. l'Âge d'Homme, 1979. *Panorama du cinéma italien à travers les textes critiques, film par film.*

— *Le Cinéma italien (1945-1995)*, de Laurence Schifano, Éd. Nathan Université, 1995. *Présentation synthétique de l'histoire du cinéma italien (mouvements, réalisateurs et films).*

Également

— *Roberto Rossellini, le cinéma révélé*, entretiens avec Roberto Rossellini, Éditions de l'Étoile/ Cahiers du cinéma, 1984 (repris en édition de poche, Flammarion, collection « Champs-Contrechamps » n° 510, 1988). *Tout s'éclaire quand Rossellini parle de ses films, de sa recherche et de sa méthode de travail.*

— *Cesare Zavattini*, sous la direction de Jean Gili et Aldo Bernardini, coll. « Cinéma/singulier », Éd. Centre G. Pompidou, Fabbri Editori, 1994. *Pour mieux connaître celui qui, a, entre autres, comme scénariste, joué un rôle déterminant dans le mouvement néoréaliste.*

— Le découpage du *Voleur de bicyclette* a été publié dans *L'Avant-Scène Cinéma* n°76 (qui a publié également Umberto D).





Une dilution d'identité

par Alain Bergala

Le temps modifie de façon imprévisible la perception des films. *Le Voleur de bicyclette* a été longtemps embaumé comme jalon historique du néoréalisme et il était difficile de le revoir autrement que « surcadré » par un savoir un peu gelé sur l'esthétique de ce mouvement. Un film emblématique de quelques positions bien connues : tournage dans la rue, en décors naturels, avec des non-acteurs, scénario minimal sur *background* social et historique de la Rome des pauvres dans l'après-guerre. *Le Voleur de bicyclette* est évidemment tout cela, qui a déjà été écrit et analysé cent fois, et par les plus grands, André Bazin en tête. Sauf qu'à force d'être convoqué comme exemple, ce film avait fini par être écrasé par son statut d'objet culturel et perdre toute vie au présent, la seule qui vaille pour un film comme pour un livre. Mais hélas pour nos pays européens, le scénario d'un homme qui est au chômage depuis deux ans et qui retrouve l'espoir d'un travail salarié est redevenu tout à fait actuel et concerne à nouveau au premier degré notre représentation du monde. Ce qui frappe, à revoir *Le Voleur de bicyclette* aujourd'hui, par rapport aux films contemporains qui essaient de parler du même sujet, c'est que tout est différent (les causes de la crise, le statut de ceux qui cherchent un emploi, le décor des grandes villes) mais que ce film d'il y a cinquante ans propose une hypothèse forte (et encore actuelle) sur l'état de chômeur prolongé. Cette hypothèse est devenue aujourd'hui nettement plus visible à nos yeux que pendant la longue période où ce film n'a plus été qu'un emblème.

La saisie filmique du monde

Cette hypothèse, que je vais essayer de suivre au fil du film, est la suivante : la menace majeure qui pèse sur Ricci est celle d'une perte d'identité, j'ai envie de dire plus précisément d'une dilution d'identité. La grande force du film (qui le rend tout à fait passionnant à retrouver et à revisiter) c'est que cette menace est avant tout sensible dans la saisie filmique du monde, plus que dans le scénario et le dialogue. Le rapport au monde d'une



conscience troublée, en danger de déshérence, de dilution d'identité, passe d'abord par le filmage lui-même, c'est-à-dire directement dans l'expérience de la traversée du film par le spectateur.

Cette menace se manifeste essentiellement de trois façons. Par une vacillation des repères symboliques : le père et le fils ne savent plus très bien où ils en sont dans les rapports de filiation (de savoir, d'autorité, de figure du surmoi). Par une vacillation des références spatiales dans sa perception du monde (qui devient siphon, labyrinthe, trompe-l'œil). Par une perte de la faculté d'accomoder sa vision sur un plan de netteté du réel, qui perd du même coup de sa stabilité : l'unitaire est sans cesse menacé de s'évanouir entre la multiplication et la division des formes et des figures.

Au début du film, par cette proposition de travail qui lui est faite alors qu'il semblait avoir perdu tout espoir de retravailler un jour, Ricci semble réintégrer une identité sérieusement ébréchée par deux ans de chômage. Tout se passe dans la première scène comme s'il ne faisait plus très bien le lien entre son nom de Ricci (prononcé par l'embaucheur) et son corps abandonné à l'écart du groupe de ceux qui se battent encore pour un travail : il faut qu'un autre homme (celui qui vient le chercher et le tirer de sa léthargie) fasse la jonction entre les deux. Reste qu'il n'est pas très sûr que cette élection imprévue s'adresse bien à lui, puisqu'elle concerne le possesseur de bicyclette qu'il n'est plus très sûr d'être (la sienne est au Mont-de-Piété, dans un intermonde où la propriété des choses devient purement virtuelle) : « Je l'ai et je ne l'ai pas » répond-il à l'embaucheur, associant pour le reste du film la restauration de sa dignité et de son identité à la possession déjà indécidable de cette fameuse bicyclette.

Au Mont-de-Piété, une angoisse non fondée le prend devant l'hésitation du préposé à identifier sa bicyclette, qu'il manifeste en prenant les devants de façon un peu trop impatiente, comme si ce retard à l'identification mettait en danger sa propre identité. Un plan très inquiétant nous montre aussitôt après son regard sur le ballot contenant les draps familiaux (sans doute une pièce du trousseau transmis lors de la fondation de son couple) qui va rejoindre un amoncellement de milliers de ballots semblables où il semble impossible qu'on puisse les identifier un jour comme les siens. (On imagine en outre les connotations funèbres de cette accumulation au moment où l'on

découvrait les images des amoncellements des cheveux, lunettes, vêtements, bijoux « récupérés » par les nazis à ceux qu'ils envoyaient dans les Camps).

Un vertige perceptif et symbolique

La première chose qu'il exhibe à sa femme, comme signe de sa dignité sociale retrouvée, c'est sa casquette (mais elle n'est pas vraiment encore « à lui » puisqu'il faudra que sa femme la retouche pour qu'elle lui aille). Ce qui restaure son identité, c'est ce qui est fait pour la nier, c'est-à-dire un uniforme – comme dans *Le Dernier des hommes* de Murnau où le portier d'hôtel continuait à porter son uniforme après avoir perdu sa fonction. Dans la rue, il soulève sa femme pour qu'elle voie

son père, et on découvre quelques plans plus tard que l'enfant, malgré son jeune âge, est déjà apprenti dans un poste à essence. On comprend alors à retardement que dans cette famille le fils de dix ans travaillait alors que le père était désœuvré. Les rôles adulte-enfant étaient déjà sérieusement inversés avant que le film commence. Le garçon qui joue le rôle de Bruno a d'ailleurs un étrange visage « amphibologique », entre traits d'enfance et quelque chose d'adulte.

Pour son premier jour de travail, Ricci est d'abord filmé au milieu d'une multitude de colleurs d'affiches sortant de la maison-mère. Puis il se retrouve à deux avec le collègue qui lui apprend les gestes du travail, et enfin seul, responsable de sa première affiche, une femme de rêve en trompe-l'œil dans un



« son » vestiaire, ce petit espace privé dans le lieu public de l'entreprise. Avec ce travail, Ricci a retrouvé une capacité de joie qu'il partage aussitôt avec sa femme.

Le film, qui nous a d'abord présenté Ricci isolément, l'inscrit ensuite dans un couple, et maintenant seulement comme père de deux enfants, comme si cet emploi lui rendait par paliers le sens de sa place symbolique, lui restituait ses repères dans la structure familiale. À cette première bizarrerie près que la première phrase de son fils est une phrase de père, qui inverse les rôles : « Tu aurais dû faire attention – dit-il à son père en lui montrant qu'on lui a rendu la bicyclette avec une pédale cabossée –, qui c'est qui va payer la réparation, hein ? » Sur le seuil de la porte, Bruno est filmé comme le modèle réduit de



monde qui sort à peine du cauchemar. Il vient juste de conquérir son identité professionnelle, de s'individualiser comme colleur d'affiche, lorsque tout cet équilibre retrouvé est immédiatement mis en péril par le vol de sa bicyclette. Cet homme seul, que de Sica a progressivement inscrit dans une famille, un travail, une maison, va se trouver dorénavant aux prises avec la perte d'identité, de repères, de point focal.

Dans la scène de la poursuite, après le vol, Ricci est volontairement désorienté par les complices du voleur qui le lancent sur une fausse piste, dans une mauvaise direction, sur un leurre. Même si cette erreur d'identification est à mettre sur le compte d'un tiers malveillant, elle instille chez lui le premier doute sur sa capacité à se repérer, sur la fiabilité de ses perceptions. Lorsqu'il retourne le supposé voleur à vélo et découvre qu'il s'agit d'un

simple passant anonyme, il est saisi, comme un héros hitchcockien leurré, d'un vertige de la perception. La scène se passe dans un tunnel sombre, forme que l'on va retrouver à plusieurs reprises dans la « chute » de Ricci : son chemin de croix est en forme de voûte basse. L'individualisation perdue est manifeste dans la scène où il fait la queue à l'arrêt de bus : il se fait vivement rabrouer par les autres passants d'être encore dans son rêve du matin d'échapper à l'anonymat de la multitude.

Dans la scène du sous-sol, elle aussi en voûte, où il est allé se réfugier pour ne pas affronter sa femme (très vite fragilisé dans son rôle de père de famille et d'époux : il n'ose dire ni à son fils ni à sa femme la perte de sa bicyclette), Ricci est confronté très matériellement, dans deux espaces contigus, à deux postulations de son devenir après la perte de son outil de



Un chemin de croix
en forme de voûte basse...





travail, deux façons possibles de réagir à l'événement : un engagement politique à long terme avec ses compagnons d'infortune (la réunion du parti communiste) ou une solution plus individuelle (chercher sa bicyclette avec l'aide d'un ami, lui-même divisé entre le chanteur et l'éboueur).

Dès lors que commence la recherche de la bicyclette, Ricci perd ses repères dans la triangulation familiale stable : le film ne montrera plus sa femme, ni sa maison, il est jeté dans les rues, livré sans direction à sa quête en forme de déstabilisation progressive de son identité, ballotté d'un lieu à l'autre par de vagues indices, des faux-semblants, des trompe-l'œil.

Dans cette errance un peu somnambulique, où c'est la réalité de la réalité qui vacille, Ricci va s'abîmer dans une relation duelle, en miroir, avec son fils, à la fois clône, modèle réduit de lui-même, et figure alternativement filiale et paternelle : Ricci est souvent sous le regard de son fils comme un fils sous le regard du père. La relation père-fils ne cesse de s'inverser tout au long du film, selon les épisodes.

Lors de la recherche du vélo, De Sica nous plonge dans le vertige qui saisit celui qui ne sait plus accommoder son regard sur les objets du monde, ni s'assurer de sa place dans une

bonne distance aux choses : la recherche de Ricci oscille comme un auto-focus affolé, qui ne sait plus où faire le point, entre la multiplication des bicyclettes et la division de cet objet à identifier en séries de composants. L'objet même de sa quête s'évanouit comme objet concret, unitaire, identifiable, entre une folle prolifération et une folle décomposition. Le regard doute de ses perceptions. Toute identification de sa bicyclette devient impossible, c'est l'objet même de sa quête qui perd sa consistance et toute identité repérable. Le numéro inscrit sur le cadre est le dernier recours devant cette improbable identification. Mais la loi elle-même (le policier auquel Ricci a recours) est trouble : y a-t-il encore une Loi si ses représentants participent de la confusion ? S'il n'y a plus de loi, si les objets du monde échappent à toute stabilité perceptive, c'est le moi de Ricci lui-même qui est menacé.



La pluie pourrait réveiller Ricci de son doute vertigineux, l'obligeant à retrouver une place sur la terre, le long du mur protecteur, même s'il ne voit pas la chute de son fils qui lui reproche avec véhémence cette inattention (tu n'as pas vu que je suis tombé ?, version moderne de : pourquoi m'as-tu abandonné ?) qui fait de lui un mauvais père par distraction. C'est ce qui va se passer lorsque la fin de la pluie, qui l'a enfin fixé quelque part,



lui permet de voir son voleur en dialogue avec le vieux clochard. Mais cette fixation de la perception va être de courte durée puisque très vite son voleur s'évapore dans le labyrinthe des rues. Ricci va alors s'accrocher avec l'énergie du désespoir au vieil homme qui reste la seule preuve, à ses propres yeux, que sa poursuite se situe bien dans la réalité. Une attestation de la réalité de sa quête. Mais le vieux larron a plus d'un tour dans son sac pour multiplier les masques (la mousse à raser), se fondre dans la foule des miséreux et les doubles fonds du décor de l'église caritative pour s'évanouir aux yeux de Ricci et de Bruno. L'acharnement que Ricci manifeste au cours de cet épisode, et qui lui donne la force d'être celui par qui le scandale arrive dans ce lieu où la charité se paie d'une messe (il enfreint la loi du silence dans le lieu sacré) atteste que c'est la dernière façon pour lui de s'assurer que sa raison n'est pas en train de le trahir et qu'il a encore une prise concrète sur la réalité de ses perceptions et du monde.

Il va se décharger de la perte de cet ultime repère par un acte d'injustice à l'égard de son fils, une gifle en réponse à la critique de Bruno : tu as commis une erreur en le laissant aller chercher sa soupe. Sous-entendu : moi, je ne l'aurais pas lâché. Cette gifle est une façon de défouler sur son fils son propre sentiment d'incompétence : il le gifle car il sait bien que son fils a raison.

Dans la scène suivante, une des plus pures du film, Ricci paye la culpabilité de cette gifle, et d'avoir demandé à son fils de s'éloigner de lui, par un moment d'angoisse lorsqu'il pense que le noyé pourrait être Bruno, dont la mort lui aurait fait payer très cher ce moment de colère contre lui-même retournée contre son fils. On retrouve dans cette scène la voûte du doute.

Au restaurant, où il s'efforce par compensation réactive de restaurer une bonne relation avec son fils, il le fait sur un mode infantile de déni de la réalité (si j'avais gardé mon travail, si on avait de l'argent) et s'il retrouve un peu de joie factice dans ce rêve éveillé, son euphorie passagère cède vite la place à la dérégulation, ce qui plonge son fils dans l'inquiétude. Dans cette scène, où le fils fait l'expérience du miroir inversé avec un fils de riche qui est son symétrique à la table à côté, Bruno est à la place de celui qui sait compter (et qui encourage à ne pas renoncer) alors que son père est infantilisé par son incapacité à calculer et à trouver une issue dans le réel.

La séquence où Ricci abdique tout rationalisme pour venir restaurer sa croyance (bien entamée) chez la voyante, est un tournant du film. Ce déni de rationalité, son abandon à une croyance magique qu'il reprochait la veille à sa femme, se révèle avoir une efficacité immédiate dans le réel. La phrase de la voyante fait surgir providentiellement son voleur dans la rue au moment même où il sort de cette prophétie sans risque.

Un monde inversé

Le monde dans lequel il va basculer maintenant est un monde aux valeurs inversées, où ses anciens repères moraux ont perdu toute validité et toute efficacité. Un monde où il n'y a plus de ligne de partage claire entre le bien et le mal, où toute la population est pour le voleur, où le juste qu'il est va se trouver moqué, menacé, humilié par un consensus qui renverse



Cette vérification des pouvoirs de l'irrationnel ne peut que le confirmer provisoirement dans son incapacité croissante à maîtriser un réel qui obéit à des lois qui lui échappent et auxquelles jusque-là il se refusait à croire. C'est un pas de plus (aidé par un sérieux coup de pouce du scénario) vers une dépossession de lui-même et de sa saisie rationnelle de la réalité.

toutes les valeurs et où il se trouve, lui, à la place du suspect, de l'accusé, du fauteur de mal, qui dérange l'ordre établi. Dans cet univers en négatif, celui qui réclame justice devient celui par qui le scandale arrive. Dans la maison close où s'est réfugié son voleur, la porte de l'Anti-Loi se referme sur Bruno pendant que le père se retrouve dans une Cène aux allures bunueliennes

Affrontements...



où les rôles de Judas et du Christ seraient réversibles : Ricci dénonce son voleur, qui joue au Christ outragé. Dans la rue, où l'ensemble de la communauté se retourne contre lui, Bruno, qui lui croit encore à la Loi, va chercher un policier qui va se révéler impuissant à rétablir une vérité devenue trop indécidable dans ce monde inversé. Il va s'efforcer au contraire de faire vaciller le peu de certitudes qui restent encore à Ricci, mettant en doute la réalité même de son identification du voleur. Et s'il avait mal vu ? Et si l'homme qu'il accuse était vraiment innocent ? Le haut mal dont celui-ci est saisi, où la tradition voit une attestation de la vérité divine, est lui-même indécidable : théâtre ou vérité ? Ricci va finir par renoncer à toute revendication de justice et de vérité dans cet univers où, comme pour un héros de Kafka, tous les repères s'évanouissent, toutes les valeurs sont inversibles, toutes les preuves invalides. La visite à l'appar-

tement de son voleur (plus exigü encore que le sien, plus misérable) finit de réduire à néant sa revendication de justice, comme dans la sublime scène de l'épisode napolitain de *Paisà* où le GI noir renonçait à récupérer ses chaussures volées devant le spectacle de la misère dans laquelle vit son petit voleur.

Totalement dépossédé des repères et des lignes de partage qui fondaient son appréhension morale du monde, arrivé au bout de ces trompe-l'œil emboîtés où il n'a cessé de perdre ses certitudes morales, existentielles et perceptives, à la sortie de ce monde où tout est à double face, où la Loi n'a plus de sens ni de prises, Ricci, hébété, a perdu tout sens de la stabilité des choses et de sa place dans le monde. C'est en somnambule, sous le regard de son fils, qu'il va voler à son tour une bicyclette. S'il n'a plus aucune chance de retrouver le voleur, il ne lui reste plus qu'à faire exister l'objet de sa quête en devenant lui-



même le voleur qu'il cherche en vain depuis le début de ce chemin de croix. Au bout de sa perte progressive d'identité, il ne lui reste plus que la voie de l'identification à l'objet de sa quête. Voler, à ce moment-là, n'a plus rien à voir pour lui avec la transgression d'un interdit, c'est aller au bout du vertige, se laisser emporter dans le siphon comme un fétu de paille pris dans un tourbillon irrésistible.

Il ne s'agit pas d'un récit où le héros serait aux prises avec la Loi, l'interdit, la figure paternelle (bref un récit œdipéen classique) mais où il est emporté dans un vertige de la Loi elle-même, au terme duquel c'est son propre fils (devenant le père de son père) qui doit le restaurer dans sa propre identité.

Au bout du chemin de croix, dans sa chute finale – contrairement à celle de son fils, dans la scène de la pluie, qu'il avait abandonné par distraction à sa détresse et à sa solitude – Ricci, même outragé, n'est pas seul, abandonné de tous : Bruno lui tend une main salvatrice. C'est le fils qui vient au secours du père, pour lui donner ce qu'il n'a pas lui-même, la confiance dans un avenir que rien, sinon cette preuve de confiance aveugle, ne semble éclaircir. Quand le fils remet entre les mains du père humilié la confiance qu'il a gardée intacte dans sa capacité de les sortir tous les deux de l'impasse, il ne reste plus au père qu'à être à la hauteur de ce don de croyance. Même si la rue est très sombre, cela s'appelle l'aurore. ■



...et exclusions.



Séquence 1



Séquence 2



Séquence 3



Séquence 3



Séquence 3

Déroulant

1. [00] Le générique défile sur les images d'un autobus qui arrive dans une cité ouvrière de Rome. Un groupe se forme, gravit précipitamment les escaliers d'un immeuble, aussitôt refoulé par un syndicaliste ; celui-ci sort un papier de sa poche et appelle un nom : « Ricci ». Nous sommes au bureau de placement de Valmelgno. Un homme s'échappe du groupe en répétant le nom, court jusqu'à trouver un autre homme, assis par terre, désœuvré, et le ramène avec lui : c'est Ricci. Il est « embauché » comme colleur d'affiches, à la seule condition qu'il se présente avec une bicyclette. Ricci ne sait pas dire s'il en a une ou non, ce qui provoque la grogne du groupe des chômeurs à l'affût. Abasourdi, Antonio Ricci (sans travail depuis deux ans) repart avec son papier d'embauche.

2. [03]. Ricci court rejoindre son épouse, qui, avec les autres femmes, est allée chercher de l'eau. Il lui annonce énigmatiquement qu'il a trouvé un bon travail (municipal) mais que cela est impossible. Maria le suit avec difficulté, ployant sous le poids des seaux d'eau. Ricci lui explique que la bicyclette nécessaire à son travail est au Mont-de-Piété. Arrivé chez lui, il cède au découragement. Maria rassemble alors tous les draps de la maison avec l'énergie du désespoir.

3. [05]. Maria échange les draps au Mont-de-Piété, contre 7 500 lire. [07]. Au guichet suivant, Ricci remet 6 100 lire pour récupérer sa bicyclette. Tandis que l'employé la recherche, il voit passer un autre employé avec un ballot de draps qu'il va ranger, grim pant sur d'immenses étagères où s'entassent, jusqu'au plafond, des milliers de draps identiques. Ricci et Maria repartent avec la bicyclette.

4. [08]. Ricci se rend au bureau d'affichage avec sa bicyclette. Il doit commencer dès le lendemain. Il retrouve Maria qui l'attendait dehors, lui demande d'ajuster à sa taille sa nouvelle casquette de colleur d'affiches et tente de lui montrer la salle des vestiaires. Très réjouis, tous deux montent sur la bicyclette et calculent ce qu'ils vont gagner. Maria demande à Ricci de l'attendre une minute car elle doit « voir une dame ». Ricci, après avoir confié son vélo à des jeunes garçons qui jouent dans la rue, la suit et découvre qu'elle

Les numéros en gras renvoient aux numéros des séquences.

Les numéros entre parenthèses à la durée vidéo.



Séquence 3



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 4



Séquence 4

donne cinquante liras à la Santona, une voyante ; comme il s'en indigne, Maria lui explique que c'est en remerciement de la prédiction qui s'est réalisée.

5. [13]. Au petit matin, joyeux préparatifs pour la première journée de travail de Ricci. Toute la famille s'active (sauf le bébé qui dort encore à même le matelas) : Bruno (le fils aîné) astique la bicyclette ; Maria leur a préparé des omelettes à emporter pour midi. Ricci dépose, en bicyclette, son petit garçon à la station-service où celui-ci travaille, puis il repart, en lui donnant rendez-vous le soir.

6. [16]. Un collègue apprend à Ricci comment coller une affiche sur un mur. Sur l'affiche, Rita Hayworth et dans la rue deux petits garçons qui mendient en jouant de l'accordéon.

7. [17.56]. Tandis que, sur son échelle, Ricci s'escrime à coller une affiche, trois hommes repèrent la bicyclette qu'il a laissée contre un mur. Le plus jeune (qui porte une casquette) vole le vélo. Ricci tente de le rattraper en s'accrochant à une voiture, mais l'un des complices lui indique une fausse piste et il finit par perdre la trace du voleur. Il erre dans les rues puis retourne à son échelle, anéanti.

8. [20.56]. Ricci dépose une plainte au commissariat. Le brigadier, réquisitionné par la brigade mobile pour un *meeting*, le congédie avec impatience et lui conseille de rechercher lui-même sa bicyclette.

9. [22.20]. Ricci fait la queue pour l'autobus, au milieu des gens énervés. Il arrive en retard à la station-service où Bruno l'attend. Ils rentrent à pied, en silence. Bruno demande à son père si la bicyclette est cassée, Ricci acquiesce. Il rajuste l'écharpe du petit garçon et le laisse rentrer seul à la maison.

10. [24.26]. Ricci se rend dans le sous-sol d'un des immeubles de la cité où se tient en même temps une réunion syndicale et la répétition d'un spectacle de music-hall amateur. Il demande au chanteur de l'aider dans ses recherches. Maria les rejoint, catastrophée par la nouvelle. Ils décident de se rendre le lendemain Piazza Vittoria, à la foire aux bicyclettes.

11. [28.47]. À l'aube, Ricci et Bruno retrouvent Piazza Vittoria le chanteur qui, dans la vie, est éboueur. Les revendeurs de bicyclettes installent leurs stands de pièces détachées. Ricci, Bruno et un groupe d'éboueurs entreprennent de rechercher la bicyclette, pièce par pièce. Un des vendeurs refuse de montrer le numéro du cadre qu'il



Séquence 5



Séquence 5



Séquence 7



Séquence 7



Séquence 7



Séquence 8



Séquence 9



Séquence 11



Séquence 12

repeint à Ricci qui appelle un policier : mais ce n'est pas le bon numéro. Pendant ce temps, un monsieur fait les yeux doux à Bruno et propose de lui offrir une sonnette de vélo. Voyant que les recherches ne donnent rien, le groupe se divise en deux : Ricci et Bruno partent avec le camion des poubelles tenter leur chance sur un autre marché : Porta Portesa. Une pluie violente s'abat sur la ville.

12. [37.06]. Ricci et Bruno arrivent au moment de la dispersion affolée des marchands. Trempés et impuissants, ils finissent par s'abriter comme les autres contre un mur et sont encerclés par un groupe de séminaristes parlant allemand. Dans la précipitation, Bruno s'est étalé sur le sol trempé et s'essuie en maugréant. Quand la pluie cesse, Ricci repère au loin son voleur, à bicyclette, qui donne de l'argent à un vieil homme. Il se lance vainement à sa poursuite, puis revient sur ses pas pour retrouver le vieux, que Bruno a aperçu. La poursuite reprend – Bruno n'a même pas le temps de faire pipi – mais le vieil homme s'est volatilisé. Quand ils le rejoignent enfin, il prétend ne pas se souvenir et part en courant.

13. [44.24]. Ricci et Bruno arrivent dans une soupe populaire, « bonne œuvre » d'une dame du monde. Les pauvres, avant de manger, doivent être coiffés, rasés, et assister à la messe. Le vieil homme se fait raser, à la barbe de ses poursuivants.

14. [46.19]. Ricci et Bruno pénètrent dans l'église, Ricci se glisse à côté du vieux qu'il tente d'abord de convaincre puis menace, en dépit des diverses injonctions au silence. Il parvient à l'entraîner hors de l'église, mais le vieux, sous prétexte d'aller chercher sa gamelle, lui file entre les doigts. Ricci et Bruno, furieux, le recherchent dans l'église : Bruno soulève même le rideau d'un confessionnal et se fait taper sur la tête par un curé. Enfin, ils découvrent la porte dérobée par laquelle le vieil homme s'est enfui.

15. [52.07]. Dans la rue, Ricci, exaspéré par les reproches de son fils, lui envoie une gifle. Bruno, indigné par cette injustice, s'éloigne en pleurant et quand il rejoint son père, garde ses distances. Ricci lui demande de l'attendre près d'un pont, tandis qu'il part inspecter les rives pentues du fleuve.

16. [53.36]. Alerté par les cris de « il se noie ! », Ricci retourne en courant vers le pont où s'attroupent les passants. Il appelle Bruno avec angoisse. Un enfant est repêché de l'eau, encore en vie. À ce moment, Ricci aperçoit son fils, resté en haut des escaliers. Il gravit quatre à quatre les marches, mais Bruno est toujours fâché. Comprenant que le petit garçon est fatigué, Ricci parvient à le dérider en lui proposant d'aller manger une pizza.



Séquence 12



Séquence 12



Séquence 12



Séquence 12



Séquence 14

17. [56.56]. Le père et le fils s'attablent dans une *trattoria* (« pas une pizzeria » précise le serveur) très fréquentée, animée par un orchestre. Ricci, très gai, commande un litre de vin rouge pour lui et son garçon. Comme Bruno regarde avec envie un petit garçon riche qui mange à une table voisine, Ricci s'assombrit alors et se remémore ses espoirs anéantis. Bruno calcule sous sa dictée l'argent qui pouvait être gagné et encourage son père à ne pas renoncer. Soudain, Ricci se souvient de la Santona.

18. [1.01.50]. Il entraîne Bruno chez la voyante : de nouveau, une foule de gens malheureux attendent autour du lit, mais le petit garçon pousse son père à passer avant les autres. « Tu la retrouves, ou tout de suite, ou plus du tout » lui prédit-elle.

19. [1.06.04]. Alors qu'ils redescendent dans la rue, Ricci et Bruno se retrouvent nez à nez avec le voleur à la casquette. Ils le suivent jusque dans une maison close. Bruno est refoulé à l'entrée, mais Ricci parvient à débusquer le jeune homme dans la salle à manger des filles, et il l'entraîne dans la rue, créant un scandale.

20. [1.08.27]. Ricci accule son voleur dont les gens du quartier prennent la défense. La mère hurle depuis la fenêtre. Deux hommes bien vêtus, à l'allure de mafieux, interviennent. « Si tu es sûr, va au commissariat ! » À ce moment, le voleur a (ou simule) une crise d'épilepsie et la foule se retourne contre Ricci. Le cercle autour de lui se desserre quand arrive un agent de police, alerté par Bruno. Celui-ci monte avec le père et le fils dans l'appartement de la mère : de la misère, et nulle trace de bicyclette. L'agent conseille à Ricci de laisser tomber. Il renonce finalement à porter plainte et s'en va. Les hommes le narguent, puis rebroussement chemin.

21. [1.16.47]. La marche reprend. Ricci, mâchoires serrées, avance sans se soucier de Bruno qui peine à le suivre et manque de se faire écraser en essayant de le rattraper. Ils arrivent enfin à un arrêt de tramway. De là, on aperçoit le stade où se joue l'importante rencontre de football Rome-Modène. Des milliers de spectateurs ont laissé aux abords du bâtiment des milliers de bicyclettes. Assis sur le trottoir, épuisé, le petit garçon observe son père qui fait les cent pas. Ricci regarde alternativement en direction du stade devant lui, de Bruno et d'une rue déserte à l'arrière, dans laquelle une bicyclette isolée semble lui faire signe. Hésitant, mal à l'aise, il s'assied sur le trottoir à côté de son fils. Passe une course cycliste. Puis le stade se vide, la foule envahit les rues et tous retrouvent leurs bicyclettes.



Séquence 16



Séquence 16



Séquence 17



Séquence 17



Séquence 18



Séquence 19



Séquence 20



Séquence 20



Séquence 20

C'en est trop : Ricci, après avoir donné de l'argent au petit garçon pour qu'il rentre à la maison en tram, se décide enfin à voler la bicyclette isolée. Des cris s'élèvent aussitôt. Bruno, qui a raté son tram, assiste en direct à la course-poursuite qui s'engage après son père. Celui-ci est finalement rattrapé et molesté par les passants. Le petit garçon s'immisce dans le groupe, épouvanté, en criant. Ému, le propriétaire du vélo ne porte pas plainte et Ricci repart, libre mais méprisé de tous.

Tandis qu'il avance dans la rue animée en ravalant ses larmes, Bruno lui prend la main avec compassion. Le père serre la main de son fils et pleure. Dernier plan sur la foule anonyme, de dos, ombres d'hommes dont on ne discerne que les cols blancs. *Fine.*

Nathalie Bourgeois



Séquence 21



Séquence 21



Séquence 21



Analyse de séquence

À quelques minutes de la fin du film, Ricci et Bruno reprennent vaillamment leur marche, laissant derrière eux le jeune voleur et ses supporters triomphants. Cette fois, la marche n'est plus une quête mais un exutoire à la colère de Ricci, qui a finalement dû renoncer à porter plainte. Quatre plans reliés par des fondus enchaînés à valeur elliptique rendent compte de cette fuite en avant. Un écart se creuse entre le père et le fils. Quand enfin ils s'arrêtent, une fois la tension de Ricci

Un nouveau voleur de bicyclette
Séquence 12, 21 plans

déchargée, leur découragement est total et l'histoire semble dans l'impasse.

La séquence que nous allons analyser commence quand finit cette marche, précisément au moment où Ricci et Bruno arrivent à l'arrêt du tram. C'est la dernière séquence du film, son dénouement. Cette séquence, à forte tension dramatique, se distingue du reste du film par

sa longueur (presque 7 minutes), par son important découpage également (en 69 plans), et par des choix de filmage et de montage tout à fait perceptibles.

Elle se déroule sur trois temps. Un premier temps est celui de l'observation : Ricci repère une bicyclette isolée mais hésite ; un second temps, celui de l'action : Ricci repère la bicyclette mais est aussitôt rattrapé ; un troisième temps enfin, celui du contre-coup(s) : mortification de Ricci, modification de la relation entre le père et le fils.



1



2



3



4

L'impasse

Ricci et Bruno arrivent près du stade.
Bruno s'assied, épuisé.

L'encerclement par les bicyclettes

Depuis quelques plans déjà, l'ouvrier avance, le regard vide. La perte de sa bicyclette tourne à l'obsession. L'obsession étant précisément ce qui « tend à accaparer tout le champ de la conscience », les bicyclettes (tels les balais cauchemardesques de *L'Apprenti sorcier*, sur la musique de Paul Dukas) se démultiplient et envahissent le film, c'est-à-dire le champ de vision de Ricci.

Comme dans toute recherche, où le regard se focalise sur un espace délimité qui est susceptible de contenir l'objet manquant, la ville n'est plus visible, à ce moment du film, pour Ricci, que dans son rapport aux bicyclettes omniprésentes (stationnées, en mouvement...). Devant lui un stade bondé et un parking envahi par les bicyclettes des supporters. Derrière lui une rue vide avec une bicyclette isolée. Ricci ne peut plus ni avancer ni reculer. Comme un fauve en cage, il va et vient entre les deux images symétriques (plein/vide) qui barrent son horizon.

Ses volte-face sont accentués par des raccords à 180° (de dos/de face/de dos) et sa désorientation rendue sensible par un montage rapide de plans brefs et répétés (Ricci/le stade, Ricci/Bruno, Ricci/les bicyclettes des supporters, Ricci se détourne/la bicyclette isolée, Ricci revient/les bicyclettes, Ricci se détourne/il avance dans la rue de la bicyclette, etc.).

L'étai se resserre encore un peu plus, dans cette première partie de la séquence, quand Ricci s'assied à côté de son fils : ils sont alors littéralement « assiéés », entre les piétons sur le trottoir derrière eux et

une course cycliste qui défile devant eux. Un travelling avant « écrase » les bicyclettes en mouvement sur les acteurs qu'elles finissent par masquer de leurs zébrures.

La logique du rêve

Si Ricci, à ce moment du film, se trouble et transpire, ce n'est pas tant par peur de passer à l'acte que parce qu'il est en train de perdre le contact avec la réalité et tente de résister à une voix intérieure qui lui intime l'ordre de voler.

À ce stade de l'histoire, la bicyclette n'est plus *vue* par Ricci mais plutôt *hallucinée*. Elle devient un objet étrange, comme le sont en rêve les objets familiers. Ainsi, Ricci est-il fasciné par ces vélos accumulés, entremêlés, roues en l'air... (quand les spectateurs viennent les récupérer, à la fin du match).

Ricci ne remarque pas immédiatement la bicyclette isolée mais, au moment de se détourner, son regard est attiré par les chromes brillant au soleil, évidence de cet objet au centre de cet espace désert. Il semble avoir été disposé là pour lui, il lui fait signe.

Comme dans les rêves également, la rue est curieusement vide (par opposition aux autres rues), éclairée par une lumière très contrastée (ombres très dures, yeux noirs des fenêtres, lumière crépusculaire au moment du vol...).

Le montage très perceptible qui organise de manière cyclique la répétition de plans courts, les faux-raccords de lumière sur la rue isolée (tantôt dans l'ombre, tantôt ensoleillée) ont pour effet de dilater le temps comme dans un cauchemar. Les



5

L'encerclement

Les bicyclettes assiègent littéralement Ricci, qui a aperçu le vélo isolé.

choix de filmage (cadrages, angles de prise de vue) sont également très marqués : violents changements d'échelle entre les plans (très rapprochés ou très lointains). Nous n'avons de l'espace qu'une vision lacunaire, fragmentée. La musique lancinante, combinée aux effets de rumeur, achève de déréaliser toute cette partie de la séquence qui s'achève quand Ricci enjoint à Bruno de prendre le tram, moment où est prononcée la première parole de la séquence.



6



9



7



10



8



11

Le volé devient le voleur

Fort des nombreuses épreuves qu'il a traversées, Ricci sait à présent qu'il est impensable de retrouver une bicyclette dans Rome, impossible de compter sur la police et inutile de confondre le voleur. Remplacer la bicyclette manquante par une autre – et continuer ainsi la chaîne en déplaçant d'un cran le manque à combler – est, d'un point de vue logique, la seule issue qui lui reste pour ne pas rentrer bredouille chez lui.

Visuellement, cette séquence fait directement écho à celle où, pour épier sa femme chez la voyante, Ricci abandonne sa bicyclette sur le trottoir, en prenant soin de la confier à un enfant, de peur qu'on ne la lui vole (séquence 4) : même disposition d'une bicyclette appuyée contre un mur, à côté d'une porte ouverte, dans une petite rue. Ricci décide de faire ce qu'il redoutait qu'on lui fasse (et qui finalement a eu lieu, séquence 7).

Le cauchemar

Ricci hésite puis envoie Bruno prendre le tram.



12



13



14



15

Alors qu'il n'avait pas vu son voleur opérer, il en reproduit précisément tous les gestes : après repérages, il avance nonchalamment, dépasse le vélo, puis revient brusquement sur ses pas pour l'enfourcher. La réversibilité de cette situation

renvoie encore à la logique du rêve (où les situations se retournent et les rôles s'échangent fréquemment). Elle est également (depuis le film de Lumière *L'Arroseur arrosé*), un sujet de prédilection du cinéma burlesque (le personnage fait subir



Le vélo dans les séquences 4 et 21 : un écho visuel.





16



17



La bicyclette est ce qui permet de rejoindre la communauté



18

Le vol
Ricci vole le vélo sous le regard de Bruno.

à d'autres ce qu'il a lui-même subi : coups, injustices, etc.).

Mais la réversibilité n'est pas complète : cette fois, le voleur est rattrapé, l'amateurisme de Ricci (l'absence de complices) est sanctionné.

L'individu, le groupement grégaire et la foule

Ricci est dépourvu d'instinct grégaire : il croise des communautés (dont la typologie est dressée quasi exhaustivement par le film : les chômeurs, les femmes, les pauvres, les travailleurs, les colleurs d'affiches, les militaires, les syndicalistes, les éboueurs, les vendeurs, les sémina-

ristes, les filles de la maison close, les habitants du quartier, les cyclistes, les supporters, etc.) où il ne trouve pas sa place.

La bicyclette est précisément ce qui permet de rejoindre la communauté (*via* le travail) et, en même temps, elle procure indépendance et liberté (sinon il faut faire la queue, s'entasser dans le bus). Elle sert de trait d'union entre l'individu et la société.

Le Voleur de bicyclette pose avant tout la question du rapport de l'individu à la foule, dans laquelle les individus se réunissent seulement sous la pression des contraintes de l'environnement (ici la

grande ville). C'est une question que pose le cinéma depuis ses origines.

Pendant les quelques plans de la course-poursuite, un individu isolé défie une foule, comme dans les films burlesques (on pense notamment à *Fiancées en folie* de Buster Keaton, 1925, quand la foule des poursuivants grossit derrière l'ouvrier, avec la fugitive apparition d'une mariée). Mais ici, c'est la foule qui l'emporte : Ricci est rattrapé et accusé.

La représentation de la foule devient de plus en plus angoissante dans le film : foule anonyme qui se déverse du stade, filmée en plans très larges, plans d'hommes



19

Le père s'est fait prendre
L'enfant devient un personnage à part entière.



23



20



24



25



21



22

sans tête (quand Ricci et Bruno sont assis sur le trottoir). Quand Bruno, en état de choc, tient le chapeau de son père, elle devient presque une transparence, c'est-à-dire qu'elle semble avoir été filmée séparément et projetée derrière le petit garçon, sans qu'il n'y ait plus de rapport entre les deux espaces. Elle se densifie progressivement dans les derniers plans du film : les plans de rue où se croisent piétons, cyclistes, voitures, etc., deviennent, contrairement aux vues Lumière qu'ils évoquent, asphyxiants, bouchés et sans ligne de fuite, sans perspective aucune.

Le film s'achève sur un plan de foule

de dos, filmée dans une lumière si crépusculaire que les hommes ne sont plus que des silhouettes, des ombres en mouvement.

Le père et le fils

Au début de la séquence (au moment de l'hésitation, avant le vol), la relation entre le père et le fils est remise en question : jusque-là, Bruno suivait son père

dans les cheveux), et quand Ricci s'assied à côté du petit garçon, ils partagent le même champ de vision.

S'il veut conserver l'estime de son fils, Ricci doit regagner son statut paternel et faire ses preuves.



26

avec une certaine confiance, mais à présent, il s'est assis sur le trottoir, à bout de forces, découragé. Bruno et Ricci sont filmés en plans séparés, qui ne raccordent que par leurs regards (ou l'ombre du père sur le fils). Mais contrairement au reste du film, où seul le petit garçon levait les yeux vers l'adulte, à présent, Ricci lui aussi interroge Bruno et interprète ses regards (juste avant le vol, le regard appuyé de Bruno pourrait ressembler à un encouragement). C'est que, à ce moment de l'histoire, le père et le fils sont égaux dans leur constat d'impuissance. Des gestes de désarroi circulent de l'un à l'autre (la main

Pour la seconde fois dans le film, Ricci et Bruno se séparent. La rupture de l'alliance est à chaque fois dangereuse : la première fois (séquence 16), leurs chemins divergeaient suite à la gifle, elle-même liée à la remise en cause du père. Ricci retrouvait son fils après l'avoir imaginé noyé. Cette fois, l'éviction de Bruno en tant que témoin et conscience de son père débouchera, de manière inverse, sur l'arrestation de Ricci. Les deux ne font plus la paire, le père est mis en danger.

Ricci doit écarter son fils et trouver son espace de liberté pour passer à l'acte. Mais le petit garçon ne se résigne pas à la

séparation. Dans cette dernière partie de la séquence, un plan retient l'attention : il inscrit le moment où la situation bascule, celui où Bruno découvre que son père est poursuivi. De Sica filme le petit garçon dans un travelling latéral de pure énonciation (cf. photo 18, p. 25) : la caméra, ici, n'accompagne aucun déplacement, elle devient autonome pour signifier l'effroi de Bruno. À partir de ce moment, le fils n'est plus un appendice de son père mais acquiert une conscience autonome. Plusieurs plans, filmés à hauteur d'enfant, le montrent seul dans la foule (composée de corps sans têtes) : Bruno n'est plus un simple accompagnateur, il devient enfin, à égalité avec son père, un personnage à part entière.

La scène de l'arrestation est filmée à deux hauteurs de caméra : caméra à hauteur d'adulte sur Ricci, caméra à hauteur d'enfant sur Bruno qui s'agrippe à la manche de son père (frappé et insulté hors champ). L'espace est découpé en deux parties irraccordables, le père et l'enfant ne sont jamais cadrés ensemble. C'est aussi le montage qui relie, au moment du verdict, les regards qui circulent entre le père, l'enfant et la victime du vol, chacun d'entre eux étant inscrit dans un espace propre. « Le drame, disait Jean Renoir, c'est que chacun a ses raisons. » Une fois encore, ce qui se joue est de l'ordre de l'indicible (tout est exprimé par les regards, non par les dialogues). *Le Voleur de bicyclette* est un film à la fois parlant et muet.

La ténacité de Bruno (il refuse à deux reprises d'abandonner son père : quand celui-ci le lui demande, puis quand le tram les sépare), permet qu'un mouvement de



27



28



29



30



La Foule de King Vidor.
Photogramme Stéphane Dabrowski
Collection Cinémathèque française.

caméra le relie enfin à Ricci : l'émotion gagne le père qui se met à pleurer. Mais aussi le spectateur. Bruno, avec ses gestes bégayants et ses trébuchements enfantins, a sauvé son père. Puisqu'il l'a protégé, il est en quelque sorte devenu le père de son père.

Dans *La Foule* de Vidor (1928), le petit

garçon prend la main de son père désespéré, méprisé de tous et lui dit, de façon inattendue : « Quand je serai grand, je veux être exactement comme toi. » Bruno, par son acte de croyance, sauve son père de la dissolution d'identité et lui redonne peut-être courage. Si l'enfant, chez De Sica, n'est ni en posture de déni, ni d'innocence





UNE IMAGE-RICOCHET
Italie, Rome, 1959.
Henri Cartier-Bresson, Magnum.

Promenades pédagogiques

L'Italie de l'après-guerre

L'histoire de Ricci rejoint l'Histoire : quand De Sica réalise *Le Voleur de bicyclette*, la guerre est finie, mais elle est toujours présente de manière plus ou moins évidente ou souterraine : les plans par lesquels on découvre la multitude anonyme des objets déposés au Mont-de-Piété (les draps entreposés sur d'immenses étagères, dans des casiers, séquence 3) renvoient à d'autres images, celles de l'accumulation des biens confisqués aux déportés des camps de concentration. La foule dans le stade, dont la vision, à la fin du film, paralyse Ricci, fait également écho aux grandes manifestations sportives et autres cérémonies rassemblant des foules fanatisées et mussoliniennes.

De l'occupation allemande, il reste quelques indices : lorsqu'il retrouve son voleur, Ricci l'identifie par sa casquette allemande ; les habitants du quartier (et parmi eux des hommes à l'allure de « mafieux ») prennent sa défense en démontrant que les vêtements allemands ont été adoptés par de nombreux italiens (séquence 20).

On peut relever, à travers le film, les signes de la crise (les chômeurs, les trafics de bicyclette, les enfants au travail ou qui mendient, les soupes populaires, l'appartement du jeune voleur...) et noter l'écart entre les classes sociales, rendu sensible dans la scène du restaurant (séquence 17). Pour avoir une idée plus précise du coût de la vie, on se souviendra des différentes sommes évoquées dans le film (dépôt des draps et reprise de la bicyclette au Mont-de-Piété [séquence 3], évaluation du salaire de Ricci calculé par Bruno, estimation du salaire des riches au restaurant [séquence 17]...)



De la même façon, on sera attentif à la façon dont est présentée la police, impuissante ou corrompue en ces temps difficiles d'après-guerre (la plainte au commissariat [séquence 8], le policier peut-être complice des revendeurs de bicyclettes [séquence 11], celui qui dissuade Ricci de porter plainte [séquence 20]...)



Edmund et Bruno

En 1948, deux cinéastes néoréalistes filment l'après-guerre à travers l'errance d'un petit garçon dans une grande ville. De Sica tourne à Rome son *Voleur de bicyclette*, Rossellini réalise *Allemagne année zéro* dans les rues de Berlin. Spoliés de leur enfance parce qu'obligés de subvenir aux besoins de leur famille (Bruno travaille dans une station-service, Edmund fait du marché noir), les deux enfants doivent faire face à une défaillance paternelle. Mais, en 1948, il y a loin de Rome à Berlin, totalement anéantie par la guerre : le petit Allemand ne survivra pas à la table rase de ses repères.



Les doubles scènes

À plusieurs reprises, deux scènes se jouent simultanément dans le plan : à l'avant-plan, l'histoire principale avec ses acteurs, et, juste à côté ou dans la profondeur de champ, on peut remarquer une autre saynète qui se déroule en parallèle avec des « gens de la rue ». Par exemple : Ricci apprend à coller une affiche tandis que deux enfants mendient en jouant de l'accordéon (séquence 6); Ricci propose à Bruno d'aller au restaurant, une femme et un militaire viennent se placer derrière eux (séquence 16); une femme, un bébé dans les bras, referme ses volets à l'arrière-plan, au moment de l'inspection de la chambre du jeune voleur (séquence 20), etc. En filmant de manière égale, démocratique, ses personnages et des anonymes, De Sica distrait l'attention du spectateur de la fiction du film et lui rappelle qu'il n'y a pas une seule histoire mais « plein d'histoires » qu'il pourrait aussi bien décider de suivre et de filmer.



Le suspens, la liberté

« [...] Un film de propagande chercherait à nous démontrer que l'ouvrier *ne peut pas* retrouver son vélo. [...] De Sica se borne à nous montrer que l'ouvrier *peut ne pas* retrouver son vélo. » À partir de cette phrase d'André Bazin, on pourra, par exemple, comparer les deux séquences du vol de bicyclette (vol de la bicyclette de Ricci [séquence 7], vol par Ricci d'une bicyclette [séquence 21]) et étudier la mise en scène du suspens (l'issue de chacune de ces scènes est-elle prévisible, induite par le filmage ? L'échec de Ricci est-il fatal ?)

Permanence de la bicyclette

On observera comment la bicyclette est omniprésente, non seulement dans l'esprit des personnages mais aussi dans presque tous les plans, de manière plus ou moins évidente, parfois comme dans les dessins où l'on doit retrouver le chasseur caché dans l'arbre (permanence de la forme ronde). La séquence de la Piazza Vittoria a des allures de fête foraine : les accumulations de pièces détachées composent des figures insolites (les chambres à air comme des guimauves, les « sonnettes-friandises », etc.).



Le point de vue de Bruno

Pour Bruno aussi, ce dimanche est une traversée d'épreuves. On notera tout ce qui arrive au petit garçon et marque les étapes de son propre parcours : un homme veut lui offrir une sonnette au marché (séquence 11), la chute (séquence 12), la gifle (séquence 15), le chapeau (séquence 21), le mouchoir (séquences 12 et 21), etc. On pourra ainsi, en tenant également compte des moments où il est absent ou tenu à l'écart du récit (le début du film, la maison close [séquence 19], le vol par Ricci [séquence 21]...) reconstituer toute l'histoire de son point de vue, plus lacunaire que celui de son père.



Une mère disparaît

Dans *Le Voleur de bicyclette*, un personnage est abandonné en cours de route : la mère, très présente au début du film, est exclue de l'histoire qui se joue entre le père et le fils. On pourra retracer son histoire à elle et s'interroger sur sa place et sa fonction dans le récit.



La non-hiérarchisation des faits

« Qu'est-ce qu'une bicyclette ? Rome est aussi pleine de bicyclettes que de mouches. Chaque jour, on en vole des dizaines et des dizaines sans que les journaux le mentionnent en une ligne. Mais il se peut que les journaux ne soient pas très capables d'établir la hiérarchie des faits. Dans le cas d'Antonio, par exemple, ils auraient dû titrer le vol de sa bicyclette sur six colonnes, car elle représentait un instrument de travail providentiel » déclare Zavattini, coscénariste du film.

Ainsi, au commissariat, quand un collègue lui demande « Du nouveau, commissaire ? », celui-ci répond, devant Ricci : « Rien... une bicyclette. »

De Sica filme avec une attention égale les grands et petits événements qui adviennent à ses personnages, sans effet de dramatisation. Il rejoint en cela Rossellini qui déclarait : « J'essaie toujours de rester impassible, je trouve que ce qu'il y a d'étonnant, d'extraordinaire, d'émouvant dans les hommes, c'est justement que les grands gestes ou les grands faits se produisent de la même façon, avec le même retentissement que les petits faits normaux de la vie; c'est avec la même humilité que j'essaie de transcrire les uns et les autres : il y a là source d'intérêt dramatique. »



Assistance à père en danger

L'alliance entre un enfant et un adulte est un sujet que l'on retrouve au centre de bien des films, à travers toute l'histoire du cinéma.

Le Voleur de bicyclette peut être rapproché, de manière plus précise, de ces films où, par sa croyance, l'enfant rend à un adulte la dignité que la société lui avait retirée.

Il s'agit souvent de pères adoptifs, de substitution :

Ainsi, dans *The Kid* (Charlie Chaplin, 1921), Charlot recueille un enfant qui, en grandissant, l'aide à réaliser ses larcins, et pour qui le pauvre vagabond devient un véritable modèle.

De la même façon, dans *Un homme à détruire* (Joseph Losey, 1952), un petit garçon qui vient de commettre un vol rencontre un marginal recherché pour meurtre qu'il aide à fuir la police. Avant de mourir, l'homme, mis au banc de la société, retrouve sa dignité perdue : malgré tout ce qu'il entend dire sur le fugitif, l'enfant lui garde son estime et l'élit comme père, en compensation de celui qu'il n'a pas.

Ce scénario a été repris dans de nombreux films, encore récemment dans *Un monde parfait* (Clint Eastwood, 1993).

L'enfant, à chaque fois, résiste à la séparation qu'on veut lui imposer et choisit le père contre le monde.

Mais les histoires se jouent parfois dans une relation familiale, entre père et fils :

La Foule (King Vidor, 1928) est, sur ce point, tout à fait exemplaire. À la fin du film, l'histoire bascule sur une scène entre le père et son jeune fils. Chômeur, abandonné par sa femme, méprisé de tous, le père éloigne son fils et tente de se suicider. Il n'en a même pas le courage. L'enfant revient vers lui, lui prend la main et déclare abruptement : « Quand je serai grand, je veux être exactement comme toi. » L'effet de surprise est tel que le père se ressaisit, ose à nouveau affronter la foule impitoyable. Comme Bruno, l'enfant insiste et interroge son père du regard. Mais, notamment du fait de son jeune âge, il n'est pas en mesure de juger de l'indignité paternelle.

Dans le film *Gosses de Tokyo* (Ozu, 1932) comme dans *Le Voleur de bicyclette*, les enfants traversent les épreuves au côté des adultes, ils assistent en direct à leur humiliation publique. Les fils doivent déjà restaurer en eux-mêmes leur admiration pour ces pères dont ils ont entrevu la fragilité.

N.B.

Les enfants de cinéma



Créée par la volonté d'un groupe de professionnels du cinéma et de l'éducation, l'association *Les enfants de cinéma* naît au printemps 1994. Elle est porteuse du projet d'éducation artistique au cinéma destiné au jeune public scolaire et à ses enseignants, *École*

et cinéma, aujourd'hui premier dispositif d'éducation artistique de France.

Très vite le projet est adopté et financé par le ministère de la Culture (CNC) et le ministère de l'Éducation nationale (Dgesc & CANOPÉ), qui confient son développement, sa mise en œuvre, son suivi et son évaluation à l'association. Celle-ci est aussi chargée d'une mission permanente de réflexion et de recherche sur le cinéma et le jeune public, ainsi que d'un programme d'édition pédagogique à destination des élèves et des enseignants (*Cahiers de notes sur...*, cartes postales).

L'association nationale coordonne l'ensemble du dispositif *École et cinéma*, elle est aussi une structure ressource dans les domaines de la pédagogie et du cinéma.

Elle développe un site internet, sur lequel le lecteur du présent ouvrage pourra notamment retrouver un dossier numérique sur chaque film avec : l'extrait du film correspondant à l'analyse de séquence, le point de vue illustré, une bibliographie enrichie, des photogrammes et l'affiche en téléchargement. Un blog national de mutualisation d'expériences autour d'*École et cinéma* est également mis en œuvre par *Les enfants de cinéma*.

Il est possible de soutenir *Les enfants de cinéma* et d'adhérer à l'association.

La liste des titres déjà parus dans la collection des *Cahiers de notes sur...* peut être consultée sur le site internet de l'association.

Pour toute information complémentaire :

Les enfants de cinéma

36 rue Godefroy Cavaignac, 75011 Paris

Tel. 01 40 29 09 99 – info@enfants-de-cinema.com

Site internet : www.enfants-de-cinema.com

Blog national : <http://ecoleetcinemanational.com>

Cahier de notes sur...

Édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma*, par l'association *Les enfants de cinéma*.

Rédaction en chef : Catherine Schapira.

Mise en page : Ghislaine Garcin.

Photogrammes : Sylvie Pliskin.

Impression : Raymond Vervinck.

Directeur de la publication : Eugène Andrászky.

Ce *Cahier de notes sur...* *Le Voleur de bicyclette*, de Joseph Losey, a été édité dans le cadre du dispositif *École et Cinéma* initié par le Centre national du Cinéma et de l'image animée, ministère de la Culture et de la Communication, et la Direction générale de l'Enseignement scolaire, le CANOPÉ, ministère de l'Éducation nationale.

Nous remercions Franck Goujon, Artédís, Stéphane Dabrowski et la Cinémathèque française, ainsi que Laure Gaudenzi et Michel Marie, la Cinémathèque universitaire.

Sous-titrage : *Le Voleur de bicyclette* a été sous-titré dans un caractère « École et cinéma » mieux adapté à un très jeune public. Nous l'avons choisi avec M. Caudal (Titra Films). Nous le remercions ainsi que M. Kikoïne.

© *Les enfants de cinéma*.

Les textes et les documents publiés dans ce *Cahier de notes sur...* ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'éditeur. Le code de la propriété intellectuelle interdit expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit.

ISBN/ISSN 1631-5847 / *Les enfants de cinéma*.

36 rue Godefroy Cavaignac - 75011 Paris.