



Fiche technique	1
Réalisateur Vittorio De Sica, un maître populaire du cinéma italien	2
Genèse Le néoréalisme, entre désespoir et reconstruction	3
Affiche L'homme et l'enfant	4
Découpage narratif	5
Scénario La traversée de Rome	6
Personnages Figures du petit peuple	8
Mise en scène Aux origines du cinéma	10
Plans La loi du marché	12
Séquence La course aux chimères	14
Motifs Le vélo, un emblème	16
Mouvement Trafic et circulations	17
Parallèles Le cinéma italien comme observatoire social	18
Postérité André Bazin, la critique est un humanisme	20

● Rédacteur du dossier

Vincent Malausa est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Dans le cadre du dispositif Lycéens et apprentis au cinéma, il a rédigé les dossiers sur *Noi Albinoi* de Dagur Kari, *La Famille Tenenbaum* de Wes Anderson, *Grizzly Man* de Werner Herzog, *Bamako* d'Abderrahmane Sissako, *Burn After Reading* de Joel et Ethan Coen, *Au nom du peuple italien* de Dino Risi, *Tel père, tel fils* d'Hirokazu Kore-Eda et *Une belle fin* d'Uberto Pasolini. Dans le cadre du dispositif Collège au cinéma, il a rédigé le dossier sur *Adama* de Simon Rouby.

● Rédacteur en chef

Joachim Lepastier est membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma* depuis 2009, et enseigne dans des écoles d'architecture et de cinéma. Il a également rédigé les documents pédagogiques sur les films *L'Exercice de l'État* de Pierre Schoeller, *De battre, mon cœur s'est arrêté* de Jacques Audiard, *Une Séparation* d'Asghar Farhadi, *Blow Out* de Brian De Palma (tous ces titres pour Lycéens et apprentis au cinéma) et *Les Bêtes du Sud sauvage* de Benh Zeitlin (pour Collège au cinéma).

Fiche technique

© Artdis



● Générique

LE VOLEUR DE BICYCLETTE (LADRI DI BICICLETTA)

Italie | 1948 | 1h28

Réalisation

Vittorio De Sica

Scénario

Cesare Zavattini,
Oreste Biancoli,
Suso Cecchi d'Amico,
Vittorio De Sica,
d'après le roman éponyme
de Luigi Bartolini

Chef opérateur

Carlo Montuori

Montage

Eraldo Da Roma

Musique

Alessandro Cicognini

Direction de production

Umberto Scarpelli

Production

P.D.S. (Produzioni De Sica S.A.)

Distribution

Artdis

Formats

1.37, 35 mm, noir et blanc

Sortie

24 novembre 1948 (Italie)

26 août 1949 (France)

Interprétation

Lamberto Maggiorani

Antonio Ricci

Enzo Staiola

Bruno Ricci

Lianella Carell

Maria Ricci

Elena Altieri

La dame de charité

Gino Saltamerenda

Baiocco

Giulio Chiari

Le mendiant

Vittorio Antonucci

Le voleur

● Synopsis

À Rome, Antonio Ricci, un père de famille au chômage, est recruté par la municipalité en tant que colleur d'affiches de cinéma. L'emploi nécessite une bicyclette, un outil de travail indispensable qu'Antonio et sa femme Maria récupèrent en mettant en gage les draps matrimoniaux. Dès son premier jour de travail, c'est la catastrophe : un voleur, aidé de complices, dérobe le précieux vélo sous les yeux impuissants d'Antonio. Épaulé par son jeune fils Bruno, un gamin qui lui voue une admiration sans bornes, Ricci se lance en quête de sa bicyclette, qu'il doit absolument retrouver avant le lundi suivant pour ne pas retomber au chômage. Au cours d'un long dimanche, le père et son fils traversent la ville, de lieux de vie populaires (marchés, faubourgs, stade) en ruelles et en parcs déserts au bord du Tibre. Embûches, fausses pistes, espoirs et résignations se succèdent au cours d'une série d'événements tour à tour légers et tragiques. Tout au bout de cette aventure rythmée par la course ou par la flânerie, le vélo demeure introuvable comme son voleur, un pauvre Gavroche issu des quartiers pauvres, aussi ambigu qu'insaisissable. La fatalité pousse Antonio à voler à son tour un vélo, mais il est bientôt rattrapé par la foule venue du stade voisin. Giflé en pleine rue sous le regard de son fils, Antonio n'a plus que ses yeux pour pleurer. Mais cette épopée ne fut pas vaine : elle pousse le père et son fils, dont le lien s'est renforcé au cours de cette aventure, vers des lendemains qu'on devine, dans l'horizon miroitant, forcément plus heureux. ■

Réalisateur

Vittorio De Sica, un maître populaire du cinéma italien

Partagée entre drames humanistes, comédies et fresques historiques, l'œuvre du cinéaste traverse l'âge d'or du cinéma italien.

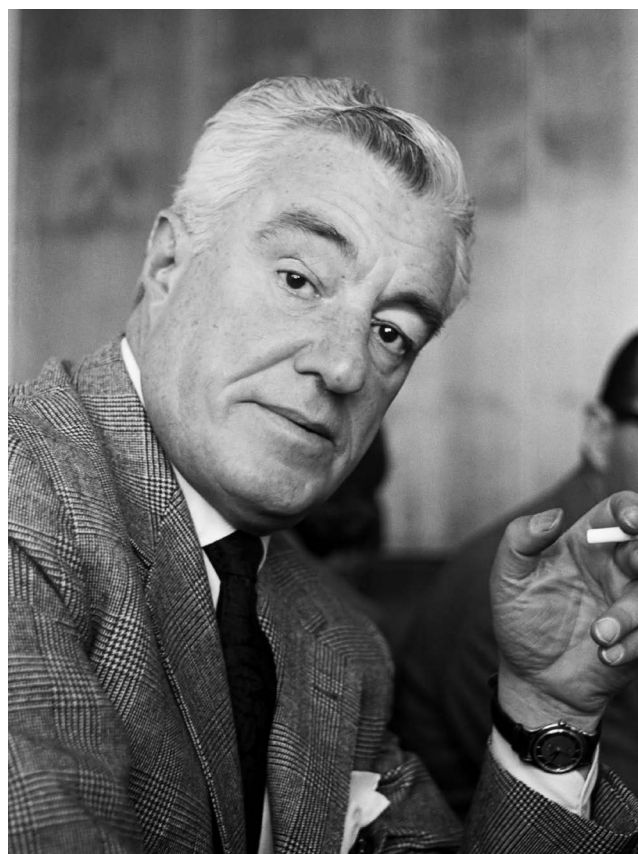
Né en 1901 dans le Latium, au sud de Rome, Vittorio De Sica a passé une partie de son enfance à Naples avant que sa famille s'installe à Florence. Durant la Première Guerre mondiale, à l'âge de 15 ans, il s'initie au théâtre en proposant des spectacles aux soldats blessés. S'il deviendra l'un des plus grands cinéastes italiens, c'est en tant qu'acteur que le jeune homme découvre la scène. Une fois installé à Rome, il débute une carrière au théâtre au sein de diverses compagnies et apparaît dans quelques films. Il prolongera ses expériences théâtrales jusque dans les années 1950, mais De Sica s'est imposé au cinéma dès 1932 (*Les Hommes, quels muffes!* de Mario Camerini) avant de passer à la réalisation de longs métrages au début des années 1940 (*Roses écarlates*, *Madeleine*, *Zéro de conduite*, *Madame Vendredi*). En 1944, *Les enfants nous regardent* marque une nouvelle étape : De Sica réalise son premier chef-d'œuvre et le film, écrit par le grand scénariste Cesare Zavattini et révélant le tout jeune Marcello Mastroianni, s'impose parmi les œuvres fondatrices du courant néoréaliste naissant [cf. *Genèse*, p. 3].

● Chefs-d'œuvre du néoréalisme

Vittorio De Sica s'engage alors dans une période très faste, réalisant coup sur coup quatre chefs-d'œuvre néoréalistes, toujours avec le scénariste Cesare Zavattini : *Sciuscià* (1946), *Le Voleur de bicyclette* (1948), *Miracle à Milan* (1948) et *Umberto D.* (1951). Les deux premiers, qui obtiennent chacun l'Oscar du meilleur film étranger, sont marqués par le thème de l'enfance : dans *Sciuscià*, deux petits cireurs de chaussures traversent Rome comme le petit héros du *Voleur de bicyclette* et son père. Filmant la réalité de l'après-guerre dans un style alliant un souci documentaire à la logique de la fable (à travers le regard des plus faibles : les enfants du prolétariat), De Sica obtient un succès mondial et devient un des maîtres du néoréalisme en compagnie de Luchino Visconti ou de Roberto Rossellini. Si *Miracle à Milan*, situé dans un bidonville milanais, tire vers le réalisme magique, *Umberto D.*, drame bouleversant suivant le basculement dans la misère et l'exclusion d'un retraité et de son chien, renoue avec un sens de la tragédie qui peut être vu comme l'aboutissement et l'apothéose de la démarche néoréaliste du cinéaste. Le film délaisse la construction tout en rebondissements dramatiques du *Voleur de bicyclette* au profit d'une succession d'instantanés « dont aucun ne peut être dit plus important que les autres » (André Bazin). « *Il fallait Umberto D. pour comprendre ce qui, dans le réalisme du Voleur de bicyclette, constituait une concession à la dramaturgie classique* », écrit encore Bazin [cf. *Postérité*, p. 20].

● Un artisan de l'âge d'or du cinéma italien

Tout en poursuivant une carrière d'acteur à succès, De Sica s'engage vers des genres plus commerciaux et participe à l'essor de la comédie italienne, qui connaît un véritable âge d'or dans les années 1950. La truculence de son regard et son sens populaire triomphent dès *L'Or de Naples* (1952), film à sketches où le cinéaste tire de son enfance napolitaine une évocation de la vie grouillante de la cité de feu et de ses habitants. Toujours dans le domaine de la comédie, des films tels qu'*Hier, aujourd'hui et demain* (Oscar du meilleur film étranger en 1963), *Mariage à l'italienne* (1964) – tous deux portés par le duo formé par Marcello Mastroianni et



Vittorio De Sica en 1962 © D.R.

Sophia Loren – ou encore *Il Boom* (1963), comptent parmi les grands succès de l'auteur. Dans la posture du cinéaste artisan abordant tous les genres populaires, De Sica demeure aussi à l'aise dans le drame : des films comme *La Ciociara* (1960), avec Sophia Loren et Jean-Paul Belmondo, ou *Le Jardin des Finzi-Contini* (Oscar du meilleur film étranger et Ours d'or à Berlin en 1971), situé dans l'Italie des années 1930 en pleine montée du fascisme, figurent parmi ses titres les plus célèbres. Cinéaste au regard plein de tendresse, toujours proche du peuple, Vittorio De Sica s'est affirmé comme un des piliers de la période la plus riche du cinéma italien (des années 1940 au milieu des années 1970) avant de s'éteindre en 1974. ■

● Filmographie sélective

1944	<i>Les enfants nous regardent</i>
1945	<i>La Porte du ciel</i>
1946	<i>Sciuscià</i>
1948	<i>Le Voleur de bicyclette</i>
1951	<i>Miracle à Milan</i>
1952	<i>Umberto D.</i>
1954	<i>L'Or de Naples</i>
1960	<i>La Ciociara</i>
1961	<i>Le Jugement dernier</i>
1963	<i>Il Boom</i>
1963	<i>Hier, aujourd'hui et demain</i>
1964	<i>Mariage à l'italienne</i>
1970	<i>Les Fleurs du soleil</i>
1970	<i>Le Jardin des Finzi-Contini</i>

Genèse

Le néoréalisme, entre désespoir et reconstruction

Né sur les ruines de la Seconde Guerre mondiale, le néoréalisme a révolutionné le cinéma mondial.

Le Voleur de bicyclette est un film emblématique du néoréalisme italien, mouvement qui a bouleversé le cinéma mondial à partir du milieu des années 1940. En filmant les mésaventures d'un misérable ouvrier dans la Rome de l'immédiat après-guerre, De Sica part d'un récit intimiste et mélodramatique (le quotidien misérable d'une famille prolétaire) qui ouvre sur un tableau plus général de la société italienne au lendemain de la Seconde Guerre. Le courant néoréaliste est en quête d'une vérité documentaire qui rompt avec les schémas traditionnels et avec l'idée d'un cinéma d'évasion visant à s'échapper du réel : il s'agit au contraire pour les cinéastes de filmer la « vraie vie » – notamment celle des laissés-pour-compte de l'Italie post-mussolinienne – et de témoigner d'une réalité sans le moindre artifice. Ce mouvement se fonde sur des préceptes qui, en plus d'avoir bouleversé le cinéma de l'époque, ont essaimé dans le monde entier et continuent de faire école.

● Cesare Zavattini, l'âme sœur

Les plus grands films néoréalistes de Vittorio De Sica furent le fruit de sa collaboration avec un immense scénariste, Cesare Zavattini. Si Zavattini a écrit pour beaucoup d'autres maîtres du cinéma italien (Luchino Visconti, Alberto Lattuada, Giuseppe De Santis, Pietro Germi...), il a trouvé en Vittorio De Sica une véritable âme sœur, avec qui il partageait un même idéal : un cinéma proche du peuple et de la rue, lucide et ancré dans la réalité quotidienne. Zavattini a écrit 26 scénarios pour De Sica et leur collaboration ne se limite pas au néoréalisme (*Sciuscià*, *Le Voleur de bicyclette*, *Umberto D.*).

On pourra s'interroger, à la lumière d'autres films qui ont vu collaborer De Sica et Zavattini, ou à la simple lecture de leurs synopsis, sur les thèmes qui semblent les rapprocher. Parmi eux, l'enfance tient une part décisive (*Sciuscià*, *Le Voleur de bicyclette*, *Miracle à Milan*...). La dimension populaire des films de De Sica tient pour beaucoup à la présence de Zavattini au scénario et ensemble, les deux artistes ont donné naissance à des personnages devenus des symboles de ce mouvement.

Plus précisément, il serait intéressant de déterminer ce qui, dans *Le Voleur de bicyclette*, relève non pas de la mise en scène (domaine réservé au cinéaste) mais de l'écriture : les personnages, les dialogues, les mises en situation sont assurément le produit d'un imaginaire commun du cinéaste et de son scénariste.

De manière plus globale, on pourra voir avec les élèves ce qui fait que la notion d'auteur peut aussi concerner scénaristes et dialoguistes (contrairement à la tradition qui assimile l'auteur d'un film à son metteur en scène). Zavattini est « l'auteur » à part entière des films qu'il a écrit et un véritable emblème du néoréalisme. Ce n'est pas le seul scénariste à avoir atteint une telle dimension : Age et Scarpelli dans le cinéma italien, Michel Audiard en France sont des exemples de « stars » du scénario ou de l'écriture dialoguée.

● Sortir des studios

Si Mussolini a créé les célèbres studios de Cinecittà en 1937 dans une volonté mêlée de concurrencer Hollywood et de produire un cinéma de propagande fasciste, le mouvement néoréaliste s'y oppose pour des raisons aussi bien morales qu'économiques : alors que l'Italie est en plein marasme, quelques cinéastes décident de tourner en extérieurs et avec des moyens de fortune qui répondent à la fois aux contingences de l'époque (la production cinématographique étant elle-même en crise) et à une logique d'affranchissement et de libération esthétique. Face à une production confinée dans les studios, la traversée de Rome du héros du *Voleur de bicyclette* et de son fils est l'occasion pour De Sica de montrer la ville dans ses strates les plus intimes et les plus pauvres : marchés, places grouillantes, ruelles populaires, faubourgs ouvriers, etc. Outre ses échappées, le film montre la société et ses classes défavorisées dans un souci d'exploration et de réalisme social. Roberto Rossellini fait de même lorsqu'il réalise *Rome, ville ouverte* en 1945 (et plus tard Berlin en ruines dans *Allemagne année zéro*, 1947) dans une précarité de moyens rendant compte de cette ambition d'odyssée documentaire affranchie de la lourdeur des dispositifs du cinéma traditionnel.

● Acteurs amateurs, vérité des dialectes

Si *Rome, ville ouverte* est considéré comme le premier film néoréaliste, Luchino Visconti a déjà filmé l'Italie sous un jour nouveau dans *Les Amants diaboliques* (1942), adaptation d'un roman américain qui dévoile la misère et la pauvreté d'une société malade au fil de son récit criminel. Visconti est l'un des pionniers du courant et ses films suivants (*La terre tremble*, 1948), comme ceux de Rossellini (*Païsa*, *Stromboli*) sont autant d'œuvres décisives filmées selon des valeurs fondatrices du néoréalisme : les comédiens sont le plus souvent amateurs, issus des lieux de tournages, et s'expriment dans leurs dialectes. Ce refus de l'artifice et cette volonté d'être au plus près de la réalité se retrouve dans les quatre chefs-d'œuvre néoréalistes de Vittorio De Sica (*Sciuscià*, *Le Voleur de bicyclette*, *Miracle à Milan* et *Umberto D.*), dont la truculence et l'empathie qu'ils suscitent reposent en grande partie sur leurs personnages d'antihéros interprétés par des comédiens bien éloignés de la logique de star-system inhérente aux studios : l'homme de la rue, le personnage du quotidien, offrent une perspective d'identification inédite au public de l'époque.

● Entre misère et espoir

Si le néoréalisme dresse la chronique d'une Italie pauvre et ruinée, son horizon ne se limite pas à un simple état des lieux. Bien que les protagonistes du *Voleur de bicyclette* ou le vieillard d'*Umberto D.* ploient sous une fatalité aux accents tragiques, les films de De Sica, par exemple, montrent des personnages qui ne se résignent pas et qui entrent en écho avec les notions de résistance et de combat (comme dans la fresque historique *Païsa* de Rossellini). Rossellini fera dériver le courant vers un pessimisme ontologique (*Europe 51*, *Voyage en Italie*), mais le néoréalisme porte aussi en lui un idéal d'espoir et de reconstruction. Les films célèbrent la vie et sont traversés d'une énergie romanesque qui ressort chez Giuseppe De Santis, du souffle épique de *Chasse tragique* (1947) à la sensualité explosive de *Riz amer* (1949), deux films situés dans l'Italie rurale de la rive du Pô. Courant populaire, le néoréalisme est synonyme d'une libération historique et esthétique dont la vitalité se ressentira dans la plupart des ruptures cinématographiques des décennies suivantes : modernités européennes, Nouvelle Vague, tiers-cinéma et même nouveau cinéma iranien des années 1980. ■

Affiche L'homme et l'enfant

L'affiche
originelle du film
ci-contre
vise la même
atemporalité
qu'une toile
de peintre.



Affiche italienne, 1948 © ENIC

De nombreuses variantes existent de l'affiche du *Voleur de bicyclette* mais la plupart reprennent les mêmes motifs et caractéristiques, issues de l'affiche originale. Cette dernière demeure la plus emblématique. Il s'agit d'une peinture aux tonalités ocres dorées (qui évoquent la lumière méditerranéenne de Rome) présentant à l'avant-plan les deux personnages principaux, debout et immobiles : Antonio, dressé de tout son long, et son fils Bruno, blotti ou comme adossé au flanc de son père. L'arrière-plan joue d'un effet de symétrie entre nuit et jour : à gauche, une rue romaine déserte, mal éclairée, au crépuscule ; à droite, un homme de dos tenant une bicyclette franchit un pont sur le Tibre en plein jour. On distingue des monuments historiques à l'horizon.

● Atmosphère atmosphère

Ce tableau qui ne manque pas de détails pittoresques inscrit les personnages dans un contexte qui s'impose immédiatement. La traversée de Rome à laquelle nous invite le film est notamment symbolisée par le mouvement de percée dans la profondeur de l'homme au vélo s'avançant vers l'horizon. L'organisation de la composition répond parfaitement au programme du cinéma néoréaliste : elle montre une figure d'anonyme ou de badaud (effet renforcé par le fait que la «tête d'affiche» est incarnée par un comédien amateur inconnu du grand public) au centre d'un tableau romain bien peu dynamique et spectaculaire – nul élan ou trace d'aventure et nulle promesse d'action dans la posture d'Antonio, raide et comme perdu au milieu du décor. Privilégiant l'atmosphère – un tableau sur lequel pèsent une menace et une inquiétude diffuse –, ce cadre fait écho au souci néoréaliste d'inscrire l'individu dans son contexte et dans son milieu géographique et social.

● Un antihéros, une bicyclette

Loin de montrer Antonio comme un «héros» traditionnel, triomphant ou en action, l'affiche le montre quasiment de profil, selon un angle de biais : c'est un personnage résigné qui semble fuir le face-à-face avec le spectateur. Sa posture droite et figée, ses sourcils froncés, son regard chargé et porté vers le hors-champ de l'affiche indiquent que le personnage se noie dans un drame intérieur. Dans sa gravité taiseuse et fuyante, en son for intérieur, le personnage s'est comme absenté du cadre et retranché du monde. Cet effet d'absence et d'inertie est redoublé par le regard de Bruno,

qui scrute son père depuis le bas de l'image et semble suspendu à l'aura de mystère dégagée par Antonio. La silhouette fugitive de l'homme au vélo, réduite à une ombre qui s'enfuit dans son dos, peut être vue comme une image mentale du voleur du titre et comme l'obsession du héros : elle met en scène, à la manière d'une vision dérobée, le poids d'échec et de fatalité qui pèse sur le film.

● Le fantôme de Chaplin

Un homme et un enfant livrés à la rue : cette image ne manque pas d'évoquer tout un imaginaire romanesque lié à l'errance et au vagabondage et renvoie au souvenir du *Kid* de Charlie Chaplin. Cette référence, renforcée par la silhouette au chapeau d'Antonio, à sa raideur très digne et à l'impression de fragilité dégagée par la position de l'enfant blotti contre son père (en bas du cadre, minuscule et le regard porté vers le haut), n'est pas anodine : Vittorio De Sica rend à plusieurs reprises hommage à Chaplin dans le film, notamment lors des scènes où l'enfant et son père marchent main dans la main, et a révélé s'être inspiré de celui qu'il considère comme son plus grand maître. Plus qu'un clin d'œil évocateur se rappelant à la mémoire cinéphile du spectateur, cette affiche pleine de mélancolie et de gravité qui singe celle du *Kid* porte en emblème le thème chaplinien de l'homme et de l'enfant que de nombreux mélodrames néoréalistes reprendront à leur compte (jusqu'à la *mamma* incarnée par Anna Magnani, accompagnée de sa fille dans *Bellissima* de Visconti, en 1951). ■

● Version originale

Le titre original du *Voleur de bicyclette* est *Ladri di biciclette*. Traduit littéralement en français («voleurs de bicyclettes»), il marque une différence de taille avec le titre retenu par la distribution française, puisqu'il offre un double pluriel : il ne détermine pas le voleur de bicyclette du film (comme dans la version française, où les deux mots sont au singulier, désignant assurément le petit voleur qui dérobe la bicyclette d'Antonio) mais un ensemble plus large («des voleurs de bicyclettes»).

Qui sont ces mystérieux «voleurs de bicyclettes» ? Si l'on s'en tient à l'action du film, il y a bien deux voleurs et deux bicyclettes : le vélo d'Antonio dérobé par le voleur à casquette au début, mais aussi celui d'un inconnu qu'Antonio dérobe à son tour à la toute fin du film.

Par ailleurs, le «méchant» du film, le voleur à casquette, n'agit pas seul mais avec des complices, ceux du vol initial, mais aussi le vieux mendiant et les gens du quartier qui le défendent à la fin sont de toute évidence partie prenante d'une entreprise de trafic à grande échelle (sans compter les probables receleurs du marché aux vélos).

Le titre italien renvoie donc certes au scénario du film, mais il témoigne d'une ambition plus large : dans sa description d'un contexte social précaire, *Le Voleur de bicyclette* épouse autant le destin de ses personnages qu'un «milieu», celui de la rue romaine. C'est le propre du cinéma néoréaliste que de dépasser les trajectoires individuelles pour dresser un tableau plus global de la société italienne de l'époque. Le titre de la version originale suggère ainsi l'idée d'un monde où les plus démunis sont réduits à voler pour survivre et annonce le cercle vicieux qui va pousser Antonio à devenir lui-même un «voleur de bicyclette».

Découpage narratif

Ce découpage est indépendant de celui proposé par le DVD Artedis.

1 L'EMBAUCHE 00:00:00

Une foule d'hommes descendus d'un bus accourt au pied d'un grand bâtiment. Un fonctionnaire en sort avec une liste et appelle un certain Ricci. Ce dernier, qui se tient à l'écart du groupe, apprend qu'il est embauché à un poste de colleur d'affiches. Seule condition : Ricci doit posséder une bicyclette qu'il n'a visiblement pas. De retour dans son quartier, Antonio retrouve sa femme Maria, désespérée. À leur domicile, celle-ci décide de vendre les draps matrimoniaux pour récupérer un peu d'argent.

2 LE MONT-DE-PIÉTÉ ET LA SANTONA 00:05:43

Au mont-de-piété, les deux époux parviennent à tirer 7500 lires des draps qu'ils mettent en gage. Antonio part récupérer sa bicyclette, elle-même mise en gage, et se rend aussitôt au rendez-vous d'embauche. Il y retire sa tenue de colleur d'affiches et doit commencer son travail le lendemain matin. Avec sa femme, il rentre à bicyclette non sans avoir fait un détour, pour aller remercier la *santona*, une voyante qui avait prédit l'embauche d'Antonio.

3 LE GRAND JOUR 00:13:16

À l'aube, accompagné de son fils Bruno, Antonio se prépare pour ses grands débuts. Il astique sa bicyclette et enfiler sa tenue. Antonio amène son fils à vélo jusqu'à la petite station-service où ce dernier est employé et file au travail. Armés de leurs vélos et de leurs échelles, les colleurs se lancent à l'assaut des rues. Antonio, aidé par un collègue, s'initie à l'art du collage.

4 LE VOL 00:17:44

Seul en train de coller une affiche, Antonio se fait dérober son vélo par un jeune homme portant une casquette. Il se lance à sa poursuite mais un stratagème le précipite, avec le chauffeur qui l'a pris à bord, vers un faux coupable. Antonio se rend au commissariat et dépose plainte. Il retrouve Bruno et rentre à pied avec lui vers le domicile conjugal.

5 BAIOCOCCO 00:24:12

Antonio se rend dans un sous-sol où sont rassemblés des membres du Parti communiste en pleine réunion. Il retrouve un peu plus loin son ami Baiocco, qui répète avec quelques artistes un spectacle d'opérette. Baiocco rassure Antonio, puis Maria qui est venue retrouver son mari, et prépare un plan pour le lendemain, dimanche : ils se rendront à la place Vittoria pour tenter de retrouver la « Fidès modèle léger 1935 ».

6 LE MARCHÉ 00:28:25

Au marché, Antonio, Bruno, Baiocco et ses compères se répartissent les tâches. Chacun cherche parmi les milliers de pièces de vélo entassées. Après des recherches infructueuses, un soupçon se porte sur un cadre de vélo. Un agent de police intervient pour aider Antonio à récupérer le numéro de fabrication du cadre suspecté : ce n'est pas le bon.

7 L'APPARITION 00:36:43

Antonio et Bruno se rendent à Porta Portese, un autre marché. Alors qu'un déluge s'abat sur la petite place, le voleur apparaît avec la bicyclette et parle avec un vieux mendiant. Antonio et Bruno le prennent en chasse, mais le voleur s'enfuit au loin. De retour sur la petite place, ils cherchent son complice. Une fois retrouvé, le vieil homme reste muet. Le père et son fils le suivent à distance.

8 LA MESSE 00:46:18

Antonio et Bruno suivent le mendiant dans une église où une messe, suivie d'une soupe populaire pour les plus démunis, se prépare. Traqué par Antonio, le vieil homme lâche une adresse mais se dérobe après une course-poursuite au milieu de la foule de croyants réunis.

9 AU RESTAURANT 00:51:39

Dehors, Antonio et Bruno cherchent le vieil homme. L'énervement pousse Antonio à gifler Bruno. Le père et son fils se séparent et errent sur les bords du Tibre. Après avoir cru voir Bruno se noyer, Antonio désespéré se réconcilie avec son fils et lui propose d'aller déjeuner dans un restaurant. À côté d'une famille de bourgeois festoyant grassement, Antonio et son fils dégustent une mozzarella en chausson. Antonio a une dernière idée.

10 LE FAUX MIRACLE 01:01:18

Les deux se rendent chez la *santona*, qui prédit à Antonio : « *Tu la retrouves tout de suite ou jamais.* » Dehors, le père et son fils croisent à nouveau le voleur dans une ruelle déserte. Ils le poursuivent jusque dans un pensionnat de jeunes filles et le traînent devant chez lui. Voisins et caïds du quartier s'amusent autour du voleur à la casquette et menacent Antonio. Tandis que le voleur est victime d'une crise d'épilepsie qui tombe étrangement à pic, Bruno part chercher un agent de police. Avec ce dernier, Antonio cherche son vélo dans l'appartement où vivent le voleur, sa jeune sœur et sa mère éplorée : rien. La foule agglutinée dans la ruelle menace de plus belle, Antonio et son fils n'ont plus qu'à filer à nouveau bredouilles.

11 UN COUP DE FOLIE 01:16:35

Arrivés sur une grande place, Antonio et Bruno se fixent devant le stade municipal où à lieu le grand match de football dominical. Alors que des centaines de supporters défilent à la sortie du stade, Antonio est pris d'un coup de folie : il tente de dérober une bicyclette isolée dans une rue attenante. Rattrapé par la foule, à deux doigts du lynchage, il est tiré d'affaire lorsque Bruno le rejoint, apitoyant sans le vouloir le propriétaire de la bicyclette qui décide de ne pas envoyer Antonio au poste. Le père et son fils, en larmes, marchent hagards parmi les supporters et se perdent dans la foule qui s'éloigne.

Scénario

La traversée de Rome

Le Voleur de bicyclette traverse toutes les couches de la société italienne d'après-guerre.

Le scénario du *Voleur de bicyclette* est construit sur le modèle d'une quête. En recherchant le voleur du titre, le héros et son fils « enquêtent » et explorent les différents lieux où pourrait se trouver le vélo dérobé. Dans leur course contre la montre, ils traversent Rome et permettent au spectateur de découvrir, une à une, des zones de la ville qui ne se définissent pas par leur singularité mais au contraire par leur aspect prosaïque et quotidien. Ces lieux et centres de la vie populaire (marchés grouillants, places bruyantes, ruelles et faubourgs périphériques) valent moins par leurs vertus décoratives ou spectaculaires – on est loin de la carte postale de la « ville éternelle » – que par leur manière de rapprocher le spectateur de la réalité accidentée et précaire dans laquelle évoluent les personnages du film. La structure du récit, dans ce mouvement de traversée du réel, se fonde sur un principe d'immersion dans un monde « plus vrai que nature » tenant plus de l'archéologie documentaire que de la brochure touristique.

« L'origine du film tient dans cet amour que nous avons pour ce pauvre être victime d'une guerre perdue et touché par le chômage, comme des millions d'Italiens à l'époque. Nous avons trouvé la forme pour attirer l'attention du monde entier sur l'absence de solidarité humaine. La bicyclette est un symbole. La recherche passionnée de la bicyclette, c'est la recherche d'une solidarité. »

Vittorio De Sica

● Un récit picaresque

Si Vittorio De Sica joue de l'urgence qui impose à Antonio de retrouver son vélo avant de reprendre son travail le lendemain, le scénario écrit par Cesare Zavattini ne doit rien au hasard et repose sur une grande sophistication. En nous immergeant dans cette Rome authentique et confidentielle – celle des petites gens et des intérieurs modestes, des chantiers et des réunions familiales et clandestines –, le récit s'articule sur une structure de jeu de piste. Souvent, l'objet de ce jeu de piste (retrouver le vélo) est comme dépassé ou mis de côté par la dimension exploratoire du film. Un événement en apparence impromptu, un rebond inattendu poussent ainsi souvent les personnages à suspendre leur enquête, comme lors de la scène du noyé du Tibre ou celle du restaurant. En jouant de ces pauses ou de ces ramifications qui déroutent le fil de l'enquête, le film emprunte à la tradition du récit picaresque : un scénario rythmé en épisodes et saynètes où l'horizon de la quête laisse place au plaisir de la rencontre ou de la découverte.

Cette dimension picaresque n'a rien d'un artifice ou d'un laisser-aller relevant du vagabondage poétique : elle répond à la quête d'authenticité et de précision du courant néoréaliste et donne à chaque épisode la valeur d'un relevé quasi-scientifique. Il s'agit de creuser et de dévoiler, en une suite de « coupes » archéologiques, les différentes strates qui composent l'écosystème social dont le film rend compte. La rigueur géographique et temporelle du scénario participe de ce rendu d'une « matière brute » : tous les lieux et toutes



les adresses sont méticuleusement nommées (Fiorino, Porta Portese, place Vittoria) et il y a jusque dans le cadre dominical de cette aventure une manière de raffinement dans le détail qui permet au cinéaste d'aller encore plus loin dans cet art de l'instantané et du saisissement de la vie, à l'image de la séquence de la messe et de celle de la sortie du stade, qui renvoient aux deux grands rituels auxquels se vouent, selon la tradition populaire, le peuple italien chaque dimanche.

● Le petit théâtre de la rue

Si les épisodes nourris du quotidien et des aléas de la rue saisissent le récit en une suite d'effets de réel nourris de temps morts ou de flottements – voir la longue scène, étirée jusqu'à la pure contemplation, de l'attente devant le stade avant la sortie des spectateurs du match –, le scénario du *Voleur de bicyclette* n'en demeure pas moins extrêmement rythmé et spectaculaire. Les lieux filmés par le cinéaste ont certes une valeur d'instantanés, mais tous participent d'un jeu du chat et de la souris à la visée beaucoup plus ample. Ce tissage de lieux extrêmement variés permet tout d'abord au cinéaste de dresser une topographie détaillée de la ville, saisie dans une immensité qui donne des allures d'odyssée aux allées et venues d'Antonio de la périphérie (ghettos et faubourgs isolés où sont parquées les foules prolétaires) aux grands centres urbains. S'il est rythmé par des saynètes immobiles apparaissant comme de purs apartés (de la scène initiale chez la voyante à celle des dames patronnesses à l'église), le scénario n'est qu'affaire de courses, de mouvements et de trajectoires : trajet qui mène, chaque matin, la foule des ouvriers vers les usines en un flot que la prolifération chaotique des moyens de locomotion populaires (bus, tramways et bien sûr vélos) réduit à une laborieuse transhumance ; trajet, surtout, qui pousse Antonio et son fils de



cache en cache et transforme le moindre lieu où les mène leur filature – église ou place de marché – en théâtre d'une course-poursuite ou d'une action au suspense hitchcockien.

Le retour à la rue vers lequel tend le néoréalisme ne s'oppose en rien à l'élaboration de drames construits autour d'artifices narratifs et d'effets de mise en scène élaborés. La peinture du monde populaire dont témoigne le récit alimente ainsi une fiction proche du thriller et du film d'action, mais aussi une sorte de petit théâtre de la vie soigneusement orchestré. Nombre de films néoréalistes sont aussi des films noirs ou des mélodrames aux échos tout hollywoodiens. Rappelons que *Les Amants diaboliques* de Luchino Visconti (1943) est l'adaptation d'un roman policier américain, *Le facteur sonne toujours deux fois* de James M. Cain. *Le Voleur de bicyclette* ne se prive nullement de certaines ficelles du drame épique ou sensationnaliste, jouant de rebondissements en forme de twists haletants (la poursuite en taxi, la fouille de la cache du voleur...) et tirant de sa toile de fond populaire un mélange de truculence folklorique et de pathos mélodramatique (la scène de restaurant à côté d'une grande famille bourgeoise). Ces épisodes « pris sur le vif », ces adresses où nous mène un récit faussement aléatoire édifient une véritable fable dans laquelle rien, évidemment, n'est laissé au hasard.

● Fatalité et tragédie

On pourra s'attarder, afin de mettre à nu la fiction très élaborée qui le travaille en profondeur, sur les éléments du récit qui raccordent le film à une dimension de fable morale aux accents de tragédie. Par-delà sa fluidité, son rythme alerte et la vivacité de ses enchaînements, la progression du *Voleur de bicyclette* est marquée par une suite de bornes et de repères qui semblent annoncer, comme un murmure au

spectateur, l'issue bien peu heureuse de cette course-poursuite. L'objet même de l'enquête semble perdu d'avance : c'est chercher une aiguille dans une botte de foin (ce qu'accentuent les ramifications et le gigantisme de cette intrigue odysseenne). Ce poids de la fatalité s'exprime en premier lieu lorsque, saisi de découragement, le personnage principal clame mécaniquement, comme une sorte de mantra existentiel, son statut de « *maudit* » ou de « *damné* ».

Une fatalité d'ordre métaphysique et religieux ressort plus ouvertement encore des multiples références à la croyance et à la superstition qui semblent porter l'intrigue vers une possibilité de *happy end*. Le faux dénouement qui succède à la seconde scène avec la voyante (et qui pousse comme par magie Antonio et son fils dans la ruelle du voleur), témoigne ironiquement de cette malédiction programmée. Il ramène non seulement la structure vagabonde du récit au principe-couperet d'une boucle et d'un cercle vicieux (l'épopée des personnages débutant et se terminant chez cette voyante) mais propulse l'hypothétique transcendance à laquelle se prend à croire Antonio vers son horizon interdit. D'humble et de sage pris d'un élan mystique lors de la scène du restaurant qui le pousse chez la voyante, celui-ci se voit finalement poussé par le désespoir à voler l'objet fantasmé de sa rédemption et à finir à deux doigts du lynchage. Cette transgression agit comme une rupture et plus largement, comme un coup de massue narratif : c'est l'issue cruelle et méticuleusement reportée d'un parcours initiatique et moral élevant ce portrait d'un condamné à la dimension d'une fresque sur l'impossible salut de la condition ouvrière dans son ensemble. Il ne faut pas s'y tromper : jusque dans sa manière d'épouser les aléas du réel et de la vie, le petit théâtre de la rue dont se nourrit le scénario de Zavattini est rongé en son cœur par le ver de la tragédie. ■



Personnages

Figures du petit peuple

Vittorio De Sica se révèle un savant portraitiste, aussi bien pour quelques individus singuliers que pour de plus amples groupes sociaux.

Le *Voleur de bicyclette* met en scène une galerie de «petites gens» subsistant dans l'Italie en ruines de l'après-guerre (ouvriers, chômeurs, prolétaires). Entre le petit cercle des proches du héros et les figures plus abstraites de l'autorité ou de la foule populaire, le film circule et explore diverses couches d'une société en plein chantier.

● Antonio

Interprété par un ouvrier d'usine (Lamberto Maggiorani), Antonio est une figure du quotidien qui n'a rien d'héroïque : c'est un ouvrier parmi d'autres que le récit, avec une certaine cruauté, promène d'un échec à un autre dans sa course après son vélo dérobé. Cette manière de subir les événements caractérise le personnage, qui à plusieurs reprises renvoie à sa condition de damné («j'aurais mieux fait de ne pas naître», dit-il à sa femme). Antonio symbolise la malédiction de sa classe sociale et résiste comme il peut aux infortunes que le destin met sur son chemin : récupérer un vélo pour son emploi, retrouver le vélo qu'on lui dérobe, se laisser duper par des escrocs (l'homme du taxi qui indique un faux coupable), se perdre dans une ville-labyrinthe, etc.

Antonio est un père de famille qui tente de garder la tête haute devant ses proches : sa raideur, son mutisme, sa sévérité et ses costumes élégants (notamment celui de son emploi, qui le fait ressembler à un carabinier aux yeux de sa femme et qu'il garde comme une espèce de gage de respectabilité) en font un personnage soucieux de préserver sa dignité et retenant en lui sa colère et son désespoir. Jusque dans sa course perdue d'avance et son refus de renoncer, cette figure bouleversante représente un archétype du mélodrame néoréaliste : à la fois héros et anti-héros, paradoxe irrésolu d'espoir et de fatalité.

● Bruno, l'enfant

Le fils aîné d'Antonio s'impose dès ses premiers plans comme un enfant dégourdi, indépendant et mûri avant l'âge — on le voit d'ailleurs se rendre à la station-service où il travaille à l'âge où ses camarades vont en classe. Bruno se comporte comme un petit adulte lorsqu'il prépare le vélo d'Antonio (mal entretenu selon lui dans l'entrepôt où il était rangé) et s'active avec une énergie débordante pour assister son père avant sa première journée de travail. La dynamisme du personnage s'oppose à l'inertie et à la passivité d'Antonio,

offrant au tandem toutes les caractéristiques d'un duo de *buddy movie* (films où deux personnages aux personnalités contrastées se lancent dans une aventure commune).

Bruno apparaît comme un révélateur : accompagnant son père partout, suspendu à ses moindres faits et gestes, il observe la situation et endosse le plus souvent le rôle d'un témoin discret. C'est une manière pour De Sica de redoubler la puissance du drame qui accable Antonio et de faire de Bruno une figure de victime innocente (malgré son dynamisme et son débordement d'énergie) attisant l'empathie du spectateur. S'il subit le drame de toute sa fragilité d'enfant, Bruno est loin de rester inactif : c'est lui qui, oublié dans la foule, va chercher l'agent de police qui permettra à son père d'éviter un véritable lynchage (dans le quartier où réside le voleur du titre) et c'est à sa présence, encore, qu'Antonio devra son salut après avoir été pris en flagrant délit de vol.

● Famille réelle et symbolique

La sphère familiale d'Antonio est complétée par son second fils et par Maria, son épouse. Celle-ci n'apparaît pas beaucoup au cours de l'aventure des deux personnages mais son importance dans le film est capitale. Au début du film, c'est elle qui trouve la solution qui permet à Antonio, résigné, de récupérer le vélo nécessaire à son travail de colleur d'affiches (en vendant les draps du lit conjugal). Maria est le soutien principal d'Antonio et complète le tableau de famille brossé par le film. Elle rayonne d'une aura un peu magique, ce que nous dit la scène chez la *santona* consultée par Maria, qui avait annoncé le miracle de «trouver un emploi».

À travers ce personnage rassurant et maternel qui règne sur le petit appartement modeste où vit la famille, c'est tout le socle fragile sur lequel repose le film (une famille vivant dans la misère mais portée par l'espoir des lendemains meilleurs) qui se dévoile. La veine mélodramatique du *Voleur de bicyclette* repose sur cette image d'une famille unie et portée par un rêve commun.

Élargissant cette sphère intime, d'autres personnages solidaires des héros apparaissent dans la foulée du vol de la bicyclette. Le soir, Antonio rejoint un sous-sol de son faubourg où des membres du Parti communiste (réduits à la clandestinité par la victoire de la Démocratie chrétienne en 1948) font corps et où des artistes répètent une scène d'opérette napolitaine. Parmi eux, Baiocco, personnage truculent, prend en charge la situation et décide de partir à la recherche du vélo le lendemain matin en compagnie d'Antonio et de son fils. La scène du marché montre une petite équipée (Baiocco, Antonio, Bruno et deux amis) qui forme en quelque sorte la seconde famille du héros. Ces rares amis et proches se noieront bientôt au milieu d'une foule d'anonymes indifférents ou hostiles.

● Le voleur de bicyclette

À travers le voleur du vélo, qui n'apparaît que de manière fugitive, De Sica témoigne avec ambiguïté de ces représentants du petit peuple. Entourée de complices tout aussi furtifs, dont le vieux mendiant qui disparaît comme un fantôme pendant la messe, cette figure de « méchant du film » est paradoxale : son visage plein de jeunesse et sa stature fragile, renforcée par la scène où il simule une crise d'épilepsie, assimilent ce coupable tout désigné aux victimes de la crise qui accable les classes les plus pauvres de l'époque.

Les personnages secondaires qui entourent le voleur forment une communauté de complices dont la solidarité fait écho à celle qui porte le cercle des intimes d'Antonio. Jusque dans la visite de l'appartement misérable qu'il partage avec sa mère et sa sœur, le voleur apparaît lui-même comme le produit de cette fatalité qui pèse comme une malédiction sur ces petites gens qu'une pulsion de vie, ou de survie, peut pousser au crime (le vol final d'Antonio répondant à celui du début).

● La foule

Par son approche documentaire, De Sica filme souvent les rues de Rome en privilégiant la masse anonyme des badauds. La foule des chômeurs du générique d'ouverture, celle des gares routières qui vomissent leur flot de voyageurs, celle qui anime les marchés visités par Antonio tendent à noyer les personnages dans une immensité déshumanisée. Cette immensité anonyme renvoie tour à tour à l'idée de communauté (à travers la réunion des communistes, le ballet des

dizaines d'ouvriers à vélo au petit matin, la séquence de la messe ou le flux des supporters à la sortie du stade) ou d'adversité (la loi de la jungle symbolisée par la séquence de file d'attente du bus).

L'image de la foule vire à la franche hostilité lors de deux scènes décisives où Antonio est menacé de lynchage public : une première fois dans la ruelle où habite le voleur, une seconde lorsqu'une horde de supporters le rattrape alors qu'il vient de voler une bicyclette. Sous ces représentations très contrastées, le peuple s'impose comme un personnage à part entière du film.

● Figures officielles de l'État et de l'autorité

On pourra s'attarder enfin sur la figuration des institutions et des représentants officiels de l'État ou de l'autorité. Le fonctionnaire municipal qui annonce les offres d'emploi au début, les divers représentants des forces de l'ordre (au commissariat ou dans la rue, avec les deux agents qui viennent à la rescousse d'Antonio au marché puis dans la scène de la ruelle du voleur) ou encore les employés de l'entrepôt du mont-de-piété symbolisent un pouvoir de petites mains indifférentes au sort du peuple. Face à la survie et à la loi de la jungle qui domine la société des ouvriers et des prolétaires, les gardiens des institutions politiques (police, employés municipaux) ou religieuses (les dames patronnesses) demeurent de pures figures d'altérité, neutres et sans empathie. Cette image d'un État abstrait et plus ou moins inaccessible parachève le tableau social d'une Italie en ruines et d'un peuple livré à lui-même. ■



● Père et fils

L'un des nœuds du film réside dans la description des rapports entre Antonio et Bruno. Le récit s'attarde souvent sur les liens complexes qui unissent le père et son fils.

Sous quel jour Vittorio De Sica filme-t-il leur relation ? Les moments heureux montrent un tandem complice (dans la scène du matin où les deux se préparent pour aller au travail). La maturité dont Bruno fait preuve (c'est un vrai « petit homme ») se déleste des liens d'autorité qui caractérisent la relation père-fils : ce sont presque deux camarades qui partent, radieux, à la conquête de la ville au petit matin.

L'admiration de Bruno pour son père est au cœur de leur relation, ce qui transparaît des multiples regards fixes et suspendus portés par Bruno vers Antonio, dans les plans de foule notamment. Cette admiration le rend d'autant plus vulnérable et ramène à son statut d'enfant : Antonio, face à ce fils qui l'observe, ne doit jamais perdre

la face et maintenir son statut de père digne, protecteur et responsable (ce qui explique qu'il ne dit rien du vol à Bruno lorsqu'ils rentrent tous deux à pieds, le soir du premier jour).

Quelle importance revêt la scène où Antonio gifle Bruno ? Du point de vue de l'intrigue, ce détail est presque anecdotique. Mais cette longue séquence (les deux personnages se séparent avant de se retrouver et de filer au restaurant) accentue la dimension mélodramatique du film et indique bien que le thème de la paternité – et ce qu'il interroge – est le cœur secret du *Voleur de bicyclette*.

On pourra, avec les élèves, voir en quoi ce thème de la paternité (mais aussi de la maternité, comme dans *Bellissima* de Luchino Visconti), est un sujet qui hante le genre du mélodrame et appelle une infinité d'exemples, particulièrement dans le cadre du néoréalisme et de l'après-guerre avec son flot de familles brisées, orphelines ou jetées à la rue.



Mise en scène Aux origines du cinéma

VIDÉO
EN
LIGNE

Simple en apparence, les principes de mise en scène du néoréalisme dotent le film de multiples dimensions et d'une étonnante complexité.
[cf. vidéo en ligne *Hollywood fantasmé*]

Grand succès public en son temps, désormais classique patrimonial, *Le Voleur de bicyclette* est un film aux nombreuses facettes : c'est à la fois un drame intime, un récit à suspense digne d'un thriller (avec le processus de l'enquête et de la traque du voleur), un tableau historique et social de l'Italie d'après-guerre et un véritable emblème de l'esthétique néoréaliste. Le point de vue à multiples focales de De Sica implique des procédés de mise en scène relevant aussi bien des puissances de la fiction que d'une forme de neutralité documentaire. Le regard à la fois tendre (subjectif, visant à l'empathie du spectateur) et cruel (dans son ambition de constat social) de l'auteur vis-à-vis de ses personnages invite à interroger les ambiguïtés de sa mise en scène : comment démêler ce double élan de subjectivité (construction dramatique, scénographie, artifices du mélodrame) et d'objectivité (enregistrement d'une réalité non réarrangée par la fiction) qui alimente le regard de l'auteur ?

● Retour aux origines : l'enregistrement du réel

S'attarder sur le générique d'ouverture du film permet de mesurer la belle duplicité qui nourrit la mise en scène du *Voleur de bicyclette*. Sous ses dehors anodins (les noms défilent sur une musique entraînante), le générique montre

« Depuis que j'ai vu *Le Voleur de bicyclette*, je suis convaincu que les hommes sur cette terre ont bien plus de points communs qu'ils n'ont de différences, et que la possibilité de se comprendre entre cultures est bien plus grande que la possibilité de se méprendre. »

Jia Zhang-Ke, *Cahiers du Cinéma* n°700, mai 2014

l'arrivée d'un bus au cœur d'un faubourg de Rome, déversant des flots de badauds accourant au pied d'un imposant bâtiment. Un homme sort brusquement de la bâtisse et s'impose, du haut des escaliers, comme une sorte de messie ou de figure d'autorité au centre de toutes les attentions : on comprend alors que les anonymes agglutinés sont une foule de chômeurs venus à la pêche aux emplois du jour.

Cette ouverture musicale et sans paroles qui dévoile l'animation d'une rue romaine et le quotidien de la foule ouvrière débarquée des faubourgs au petit matin, peut être considérée comme un film autonome et ne manque pas d'évoquer les vues des frères Lumière. La succession de plans, privilégiant les cadres larges et la foule au détriment des individus, semble citer la célèbre *Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895). S'il inverse ironiquement les enjeux de ce film fondateur (au cortège des ouvriers libérés répond la jungle et la lutte des chômeurs pour accéder à l'emploi), De Sica renoue avec une sorte d'enfance du cinéma : sa caméra renvoie à l'idée d'un pur enregistrement du réel et la forme archaïque de cette ouverture (une saynète du quotidien qui semble saisie sur le vif), réaffirme l'idéal documentaire du courant néoréaliste.

● Fragments de vie

Structuré en une suite de scènes mues par l'urgence de retrouver le vélo dérobé, le film ne cesse de dévoiler, comme par inadvertance, des moments saisis dans le quotidien de la ville et apparaissant comme des « fragments de vie » captés au hasard des tribulations des personnages. Les conditions mêmes d'un tournage léger et en extérieurs [cf. *Genèse*, p. 3] permettent d'accentuer cette dimension de « reportage » affranchi de la lourdeur du cinéma de studio : l'animation de la grande place lors de la poursuite du voleur, les marchés, lieux publics et gares routières traversés par les personnages construisent, en une suite de captations prétextes à des saynètes apparemment improvisées (comme l'arrivée d'un groupe de séminaristes allemands dans la scène où Antonio et son fils se protègent d'un déluge), une sorte de carte postale vivante et en mouvement de l'animation citadine de Rome.

Dans ce mouvement, le héros et son fils semblent parfois noyés dans un flux qui dépasse largement l'enjeu de leur quête. Le générique d'ouverture est ainsi marqué par l'absence d'Antonio, complètement extérieur à l'action et qu'un comparse vient chercher lorsqu'on l'appelle, alors qu'il semble rêvasser loin du groupe des chômeurs. Marqué par une certaine passivité, Antonio est d'ailleurs souvent vu comme un personnage trimballé d'un lieu à un autre, de la scène de poursuite en voiture (où il est relégué au statut de passager d'un taxi) au plan de la file d'attente, à l'arrêt de bus, qui le montre poussé et malmené comme un pantin impuissant. De Sica pousse cette impuissance du personnage à son comble lors de la scène de la sortie du stade : paralysé et réduit au plus radical dénuement, Antonio se retrouve spectateur d'un immense ballet de supporters (à pied, à vélo, en voiture) qui, s'il vaut là encore comme tableau pittoresque – la captation d'un véritable rituel dominical –, affirme aussi l'exclusion du personnage et sa condamnation définitive (avec le vol qui s'ensuit juste après).

● Personnages spectateurs

Spectateur malgré lui, acteur impuissant, voire victime sacrificielle (avec la menace de lynchage qui pèse sur la séquence dans la ruelle du voleur ou sur celle qui suit le vol final), Antonio s'affirme comme un antihéros incapable d'agir ou de s'extirper d'une condition sociale vécue comme une fatalité et une malédiction. De Sica joue de ce statut en filmant Antonio à de nombreuses reprises dans une position littérale de spectateur. À deux reprises au début, le personnage est filmé dans l'encadrement d'une minuscule fenêtre (lors de la vente des draps avec sa femme, puis lorsqu'il récupère son vélo dans le grand magasin de prêt sur gages). Il est encore spectateur dans la première séquence chez la voyante (où il attend et observe sa femme) ou lorsque,

cherchant à contacter un ami lors d'une réunion syndicale, il assiste à la répétition d'un spectacle d'opérette napolitaine.

La place très particulière occupée par Bruno, le fils d'Antonio, redouble cette idée d'inertie et de passivité. Plus encore qu'Antonio, Bruno, en suivant son père (il parle peu, observe son père, agit toujours de manière discrète et silencieuse), endosse un rôle de spectateur de l'action, et presque du film lui-même. C'est une manière pour le cinéaste de renforcer la puissance du drame – montrer la violence du monde à travers le regard d'un enfant innocent et fragile – mais aussi de faire peser sur Bruno toute la dimension morale du film. En observant son père en silence, Bruno apparaît comme une figure de jugement invisible et renforce la dimension pathétique et tragique du personnage d'Antonio. Ce jeu de regards entremêlés permet à De Sica, jusque dans la scène du restaurant où les deux personnages observent une famille bourgeoise, d'ouvrir le tableau documentaire dont le film rend compte à la dimension d'une scénographie très calculée.

● Éloge de la mise en scène

Si le cinéaste tire de ces personnages-spectateurs, condamnés à une inertie forcée, une force émotionnelle à double-fond (celle d'un drame familial et celle d'une tragédie sociale), il joue aussi sur une ouverture : la traque pleine de suspense d'Antonio et de son fils est digne d'un thriller ou d'un film d'action, et De Sica fait valoir en ce sens des artifices de mise en scène dignes du cinéma hollywoodien. Outre la scénographie des regards dont on vient de rendre compte, *Le Voleur de bicyclette* repose ainsi sur une construction dramatique dont ne sont pas absents coups de théâtre et mystifications. De manière exemplaire, la scène du vol initial repose sur un découpage de polar (préparation, entrée en jeu des complices) et sur des subterfuges (le trompe-l'œil qui pousse la voiture vers un faux coupable) qui transforment le cadre accidenté et chaotique de la rue romaine en véritable théâtre d'une scène de polar hitchcockien.

Jusque dans son utilisation de la musique (qui rythme et accentue les effets dramatiques), le film multiplie les scènes chorégraphiées et soigneusement orchestrées. Il y a dans ce recours aux puissances du drame ou du suspense une volonté d'intégrer au film tout un héritage artistique et populaire (de la *commedia dell'arte* à la magie d'un cinéma des origines, à l'image de la séquence de messe transformée en course-poursuite aux accents burlesques). Cette euphorie de mise en scène ne s'oppose en rien à l'ambition de constat documentaire du mouvement néoréaliste : elle témoigne de cette irrépressible pulsion de vie, faite d'espoir et de croyance en l'avenir, qui anime la société d'après-guerre. À travers Antonio et son fils, *Le Voleur de bicyclette* renvoie ainsi vers un même horizon poids de l'histoire, survie au présent et promesse de lendemains meilleurs. ■





Plans

La loi du marché

Par quelques cadrages implacables, *Le Voleur de bicyclette* dit beaucoup sur la violence économique de son temps.

Tout au long du film, Antonio est livré à une suite de négociations pour récupérer de l'argent, son vélo ou de simples informations. À de nombreuses reprises, la mise en scène ou le découpage évoquent un monde où rien n'est gratuit et où tout se négocie : l'échange, le prêt, le troc, le stratagème (le vol) ou l'usage de la force (avec les interventions d'agents de police) sont les bases d'une société en crise, marquée par une grande précarité économique et matérielle, imposant à chacun de bricoler ou de trafiquer pour survivre.

● Loi de la jungle, loi du marché

La première séquence du marché de Porta Portese, et particulièrement le moment où Antonio tente de récupérer le numéro de série d'un cadre de vélo qui pourrait être le sien [00:33:53], illustre de manière emblématique ce régime d'échange et de troc généralisés. Le dialogue assez brutal entre le héros et le vendeur («*Vous voulez l'acheter ?*»), cadrés de profil en un face-à-face plus ou moins menaçant (Antonio est soupçonneux, le receleur se sent inquiété, bientôt un agent de police viendra arbitrer l'échange), est une des multiples déclinaisons de cette loi de la jungle qui gouverne les rapports entre des personnages mis en situation de rivalité, de la cohue du générique aux files d'attente chez la *santona* ou à l'arrêt de bus [00:22:33].

● Cadres, fenêtres, séparation

La longue séquence au mont-de-piété, au début du film, renvoie à la même idée. Le mont-de-piété est un organisme censé faciliter les prêts d'argent aux plus démunis. Mais De Sica filme ce crédit municipal de charité de manière glaciale. Le découpage de la scène où Ricci et sa femme offrent leurs draps en gages est éloquent. Tout en accentuant la dimension de troc («*Vous ne pourriez pas donner un peu plus ?*»), il marque l'infinie distance qui sépare le couple du fonctionnaire en quelques plans laconiques [00:06:11 – 00:06:19]. La caméra, placée à l'intérieur du centre (avec le fonctionnaire), extériorise le couple surcadré par la minuscule fenêtre du guichet, dans une posture transie d'espoir et d'impuissance [1]. Cadrés ainsi de face, d'abord en gros plan, puis de plus loin, Antonio et Maria semblent les pions déshumanisés d'une grande machinerie administrative – ce qu'accentuent les réparties froides et pragmatiques du fonctionnaire («*Ils sont usés*») [2]. On retrouvera cette image d'une autorité froide, portée par une horde d'agents sans empathie, dans la scène du commissariat [00:21:10].

● Surdité et abandon

Dans la séquence du mont-de-piété, l'assignation d'Antonio à son statut de dominé et de figure déshumanisée par la société est encore renforcée lorsqu'il va chercher son vélo contre la somme obtenue par le dépôt des draps. Le personnage s'avance triomphant, le regard brillant («*C'est pour une bicyclette !*») en tendant fièrement son billet : sa main conquérante transgresse alors symboliquement la frontière de la fenêtre qui le sépare du guichetier [00:06:54]. Mais les plans qui suivent concourent au même effet de rupture et de séparation que dans la scène des draps. Le guichetier lit

1



2



3



4



mécaniquement le billet [3] [00:06:57] puis le cinéaste filme du point de vue d'Antonio l'intérieur de l'entrepôt : de dos, le fonctionnaire se dérobe comme le policier pressé du commissariat (l'échange est systématiquement refusé) et disparaît au milieu de dizaines de bicyclettes. Puis un autre employé débarque pour déposer un oreiller en haut d'un gigantesque mur d'étagères [00:07:42]. Le mouvement ascensionnel de la caméra qui accompagne le fonctionnaire [4] grim pant en haut d'une montagne d'oreillers (symboles d'intimité familiale, abandonnés et anonymes, qui évoquent le butin d'une

rafle à dimension industrielle ou d'un trafic à grande échelle) met à nouveau en scène la distance qui sépare Antonio de ses rêves et l'État lui-même, figuré par ce mont-de-piété aux allures d'entreprise de spoliation et de labyrinthe administratif, de ses citoyens les plus démunis. ■

● Trafics en haute altitude

Si la question de l'échange et du troc joue à de nombreux niveaux, elle ne concerne pas que les petites gens du film mais aussi, comme on l'a vu, les autorités et l'État entier, plongé dans une économie précaire et propice à toutes les exploitations.

En cela, la séquence au mont-de-piété, qui montre une forme de spoliation des plus démunis, ne sert pas que la métaphore d'un État incapable de subvenir à sa mission de protection des plus pauvres (idée de base du film : l'employeur municipal d'Antonio n'est même pas capable de lui fournir son outil de travail). La séquence du mont-de-piété, organisme d'ascendance catholique et banque de crédit municipale, témoigne d'une vision très ironique de l'auteur vis-à-vis de l'autorité religieuse et de l'influence de l'Église dans l'organisation de l'État italien.

Que penser, selon la même idée, de la séquence de la messe ? On y voit des mendiants obtenir une coupe

de cheveux ou un rasage gratuits, mais aussi la possibilité d'un bon déjeuner. Toutefois, ces gratifications ont un prix : il faut pour obtenir tout cela assister à la messe.

L'idée de trafic et d'échange, sous son versant le plus hypocrite, touche en premier lieu l'autorité cléricale. Comment De Sica montre-t-il les représentants de ce petit organisme de charité populaire ? Les dames patronnesses sont-elles montrées sous un jour positif ?

Leur stature autoritaire est mise en scène de manière très parodique dans la séquence proprement dite de la messe, vue comme une prison (les portes sont closes à double tour) et où le rituel sacré est sans cesse parasité par le comportement d'Antonio et du vieux mendiant (vacarme, course-poursuite, théâtralisation extrême de la cérémonie).

Dans cette logique de mise à mal de l'exploitation de la foi et de la croyance, les deux séquences chez la *san-tona* (contrepois païen à la puissance de l'Église) relèvent de la même dimension parodique en tournant presque uniquement, là encore, autour de la question de l'argent.

1



2



3



4



5



6



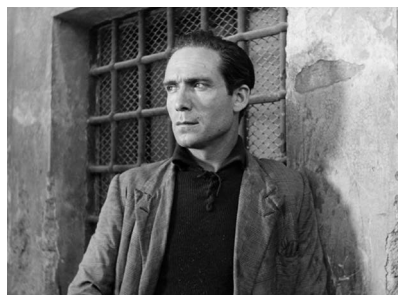
7



8



9



Séquence

La course aux chimères

La séquence analysée correspond au chapitre 7 du découpage séquentiel.

La recherche du vélo conduit Antonio et son fils Bruno d'échecs en déceptions. Noyés parmi les badauds, proménés d'un bout à l'autre de la ville, les deux personnages ne perdent néanmoins jamais espoir d'obtenir justice. Une séquence centrale [00:39:48 - 00:41:34] emblématise cette course éperdue dans laquelle le père et son fils apparaissent parfois comme de simples fantômes égarés dans la cité et lancés dans une quête bien chimérique. C'est la scène située à Porta Portese, qui succède à celle de la place Vittoria, lorsque Antonio cherche dans les marchés populaires de la ville sa précieuse bicyclette et où apparaît, comme par enchantement, le voleur du début.

● La foule et le déluge

Les deux premiers plans [1, 2] permettent à peine de distinguer Antonio et Bruno : le déluge de la pluie qui s'abat sur le marché et le pas de course des piétons affolés (notamment une troupe de séminaristes allemands qui traverse l'écran et ajoute à la confusion) réduisent les deux personnages, abrités sous un mur, à des détails anecdotiques dans le plan. Bruno, minuscule dans le cadre, est d'ailleurs écrasé par un des séminaristes qui ne l'a pas vu [2].

Les plans suivants [3, 4, 5] isolent peu à peu Antonio et Bruno de cette foule compacte. De l'animation confuse et du brouhaha qui recouvrent les plans ressortent deux lignes

de force qui attirent l'attention du spectateur : d'une part le regard insistant et suspendu de Bruno vers son père [5], de l'autre celui d'Antonio, qui s'élève au-dessus des séminaristes pour observer la place centrale du marché déserté [4]. Ces jeux de regards permettent de porter l'attention du spectateur au-delà du petit théâtre des badauds qui saturent les plans (parmi lesquels on distingue un musicien, un homme courant avec un pneu et mille autres détails pittoresques).

● L'éclaircie et l'apparition

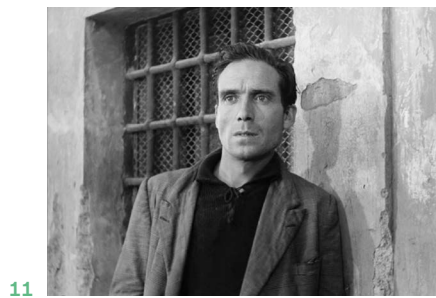
La caméra prend alors brusquement sa distance avec la masse grouillante de la rue lors d'un plan [6] aux allures de vignette soigneusement composée (les badauds filmés en perspective, de loin, et sagement ordonnés en une longue guirlande de silhouettes adossées à un mur). C'est une manière pour le cinéaste de dépasser le tableau typiquement néoréaliste et en immersion de la rue et de son animation – comme s'il s'agissait de « sortir la tête de l'eau » – et de recentrer le drame sur ses deux personnages principaux.

La place du marché, centre de toute l'attention d'Antonio, est en effet le cœur d'un coup de théâtre qu'une subite éclaircie [7] annonce et prépare. Le cadre se resserre sur Antonio, seul dans le cadre une fois libéré des séminaristes [8, 9] : le miracle se produit alors, avec l'arrivée du voleur sur sa bicyclette. Traversant le cadre comme une comète, suivant un mouvement d'avancée dans la profondeur du plan épousant la vision subjective d'Antonio, cette apparition crève littéralement l'écran [10].

Le caractère saisissant de cette vision est accentué par une suite de champs-contrechamps de plus en plus rapprochés [10 à 14] entre le regard d'Antonio et la silhouette



10



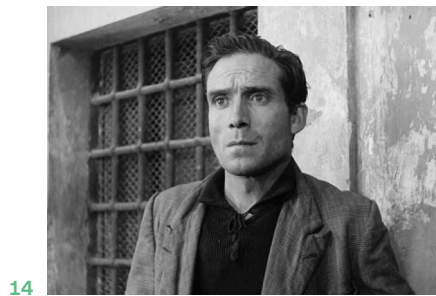
11



12



13



14



15



16



17a



17b

de dos [12], mais bientôt parfaitement indentifiable [13], du voleur venu à la rencontre d'un complice.

Malgré ces champs-contrechamps qui reportent la certitude de ce que l'on voit et produisent une montée de suspense, la vision se précise et ne laisse plus de place au doute. Le surgissement de quelques notes aiguës de musique et la position de prédateur prêt à fondre sur sa proie d'Antonio, dont le visage filmé de face en gros plan s'avance vers la caméra [14], enclenchent le troisième mouvement de la séquence.

● Mirage

Aux plans fixes qui viennent de dévoiler le marché en une suite de petits tableaux succède une séquence de course-poursuite endiablée. La caméra semble sortir de ses gonds et la musique s'emballe. Antonio se met en chasse, suivi par Bruno, en trois plans qui nous propulsent hors de la Porta Portese [15, 16]. Alors que le voleur file avec sa bicyclette, Antonio et Bruno sont filmés de dos dans un mouvement de course dans la profondeur du plan qui les transforme bientôt en silhouettes lancées vers l'horizon.

Contrastant avec les cadres encombrés du début de la séquence, ces plans plongent les deux personnages dans un grand vide : ils sont seuls (leurs appels ne font pas réagir les badauds) et en passant sous la grande arche, s'ouvrent à l'immensité du marché dont les perspectives étaient masquées par les murailles fortifiées de la petite place.

Le plan en trois temps qui suit [17a et b] accentue encore cette impression de fuite et de dérobement. Un mouvement panoramique balaye l'espace pour épouser la course d'Antonio [17a] et ouvrir sur le vaste horizon où s'est enfui le

voleur [17b]. Le cadre très large qui montre les silhouettes minuscules d'Antonio et de Bruno, de dos, arrêtés (comme la caméra qui s'est fixée à son tour) au milieu de ce désert renvoie à leur solitude et à leur dénuement. L'apparition miraculeuse du voleur a laissé place à la désillusion d'un mirage – image accentuée par les reflets de l'eau qui couvre le pavé glissant.

● Retour au point de départ

Le plan n'est pas terminé et montre les deux personnages revenir vers la place pour tenter de retrouver le complice du voleur. Un léger mouvement de caméra de la gauche vers la droite du cadre (inversant celui qui accompagnait la course de Bruno juste avant) marque laconiquement le retour d'Antonio et Bruno à la case départ. La scène se referme ainsi comme une boucle et la position de la caméra, toujours à distance, renvoie les deux héros à leur impuissance : le voleur, sitôt apparu, s'est dérobé comme un fantôme.

Il faut enfin noter, tout au long de ce plan, l'indifférence des badauds qui observent la course d'Antonio sans intervenir. Leur regard renforce l'authenticité documentaire de la scène (comme si ces badauds spectateurs ne participaient pas au film) et s'oppose à la masse de supporters furieux qui prendront en chasse Antonio lorsque ce dernier, à la fin du film, volera à son tour une bicyclette. Ce détail cruel, qui élève l'isolement des deux personnages à une dimension tragique, fait toute la puissance de désenchantement de cette séquence de faux espoir et de faux miracle. ■

Motifs

Le vélo, un emblème

Bien plus qu'un accessoire, la bicyclette est dotée d'une valeur sociale et symbolique.

La quête du vélo en fait un objet un peu magique mais aussi, plus largement, un symbole du milieu prolétarien dépeint par le cinéaste.

● Un vélo, des vélos

L'auteur joue d'une opposition qui porte tout le film. Le vélo si précieux d'Antonio est unique. Il est nommé avec fierté par le petit Bruno («*Fidès, modèle léger 1935*») et est bichonné par le père et son fils, la veille des débuts d'Antonio comme colleur d'affiches. Mais ce caractère unique est sans cesse contredit par la mise en scène : cette bicyclette en forme de trésor familial se noie au milieu d'une infinité d'autres vélos, du mont-de-piété où sont entassées les bicyclettes mises au clou [00:07:12] jusqu'au départ au petit matin des ouvriers au travail, sans oublier le ballet des colleurs d'affiches auquel appartient fièrement Antonio [00:16:28].

Une fois le vol commis, ces moments heureux qui mettent en valeur la bicyclette du héros laissent place à une réalité plus amère : plus le vélo d'Antonio est introuvable, plus les vélos semblent proliférer autour de lui. C'est le cas au marché de la place Vittoria, ce grand cimetière de bicyclettes en kit, démantibulées, qui réduit la quête des personnages à la recherche de quelques aiguilles dans une botte de foin. C'est encore le cas au moment où Antonio s'apprête à dérober le vélo à la fin [01:18:27] : une nuée de cyclistes en pleine course passe devant lui alors qu'il est assis sur le trottoir, produisant un effet de vertige.



● Clé des songes

Le paradoxe qui oppose ce vélo unique (presque un don du ciel, à l'image de la marque bien nommée «*Fidès*» qui le caractérise) à une foule d'autres bicyclettes anonymes (objets du quotidien, véhicules de loisir et outils de travail) scande une cruelle vérité : ce qu'Antonio considère comme un trésor – on pourrait même parler de «*McGuffin*», un de ces objets de quête qui, selon Hitchcock, se dérobent et nourrissent de leur absence l'intrigue des films d'espionnage ou de suspense –, De Sica le renvoie à sa fonction d'objet industriel, banal et terriblement prosaïque.

La bicyclette acquiert une valeur symbolique : elle est à la fois pour Bruno le gage de ses rêves d'avenir et la promesse d'une ouverture au monde et à la société (la communauté des travailleurs et des citoyens épanouis qu'il rêve d'intégrer) qui se refusent obstinément à lui. De Sica définit le vélo

comme instrument de passage ou comme clé des songes dans la première partie du film : la gracieuse promenade à vélo en compagnie de sa femme ou le départ au travail à l'aube [00:15:20], en compagnie de son fils, sont portés par une dimension aérienne et par une légèreté assimilant la bicyclette à un objet magique de conquête et de libération. À ces instants éphémères s'oppose le dénuement des longues errances à pieds, sous le cagnard ou sous la pluie, du père et de son fils désespérés.

De Sica joue très subtilement de ces variations de valeurs de la bicyclette. Le vélo est certes un motif d'ironie pour sa mise en scène (un trésor pour le héros, et avant tout un simple outil de travail qui devrait être fourni par l'employeur), mais aussi l'emblème de la classe prolétarienne qu'il dépeint. Un détail rappelle l'importance du cyclisme dans la culture populaire : une affiche du Giro (le Tour d'Italie) est épinglée dans le salon familial des Ricci. Manière de rappeler la dimension mythique de ce symbole du monde ouvrier (le vélo implique effort et sueur du cycliste) et d'un sport qui s'ancre dans les couches les plus défavorisées d'une société à laquelle les véhicules motorisés demeurent inaccessibles. ■

● Vélos de cinéma

La bicyclette *Fidès* modèle léger 1935 d'Antonio tient une place importante dans l'histoire du cinéma. Mais elle est loin d'être la seule. Avec les élèves, il serait intéressant de chercher les vélos fameux du cinéma qui viennent immédiatement à l'esprit et qui brillent dans la mémoire des cinéphiles de tous âges. Plusieurs thèmes sont portés en symboles par ce véhicule du quotidien :

L'enfance et l'évasion

Impossible de ne pas songer aux enfants et adolescents en BMX des films américains des années 1980. De *E.T.* (Steven Spielberg, 1982) aux *Goonies* (Richard Donner, 1985), le bicross est le signe de ralliement de tous les gamins en culottes courtes épris d'aventure. C'est une clé pour sortir du quartier et basculer dans un autre monde (à l'image des bicross volants d'*E.T.*). Outre sa fonction dramatique, en quoi cet objet du quotidien élevé au rang de véhicule magique fait-il aussi écho à la société de consommation des années 1980 ?

Harmonie et suspension

Le plaisir de rouler à deux symbolise dans le film les espoirs d'Antonio et de sa femme. Leur balade à vélo rappelle d'autres instants amoureux dérobés au réel et plus récents, de *La Vie est belle* de Roberto Benigni (1997) à *La Bicyclette bleue* avec Laetitia Casta (mini-série de Thierry Binisti en 2000), en passant par *Alceste à bicyclette* de Philippe le Guay (2013). L'état de suspension et d'harmonie que permet de trouver le vélo ne répond-il pas à une passion de l'art cinématographique, celle du mouvement infini ?

Tradition et terroir

En Italie comme en France ou en Belgique, pays de traditions rurales, le vélo est un symbole de l'imaginaire populaire collectif et du «*terroir*». Il renvoie au retour à la nature et au goût des paysages ouverts. De nombreux films en ont fait un motif fédérateur et populaire, dans le domaine de la comédie (*La Grande Vadrouille* de Gérard Oury, avec Bourvil et Louis De Funès en 1966, *Le Vélo de Ghislain Lambert* de Philippe Harel en 2001) comme dans celui du drame (*Le Gamin au vélo* des frères Dardenne en 2011). Surnommée affectueusement «*petite reine*» dans la tradition, la bicyclette règne logiquement sur le cinéma populaire.

Mouvements

Trafic et circulation

Comment le flux urbain devient une inspiration pour la mise en scène.

Dans leur course pédestre à travers Rome, Antonio et son fils semblent pris dans une dynamique de circulation incontrôlée. Les moyens de locomotion multiples, les allées et venues dans une ville-labyrinthe permettent à Vittorio De Sica de tirer parti d'un tournage entièrement porté par l'énergie de la rue et de la ville.

● Chacun pour soi

On a vu que les vélos prolifèrent dans le film de manière très symbolique: emblèmes de la communauté prolétarienne (à l'image du départ des ouvriers au petit matin), ils s'opposent dans le réseau urbain aux voitures (réservées aux classes supérieures) mais aussi à tous les transports publics qui saturent les rues romaines, de l'arrivée des bus au petit matin à l'encombrement chaotique des gares routières. On retrouvera souvent dans le cinéma italien cette image d'une société dont le chaos est symbolisé par les embouteillages (notamment dans *Au nom du peuple italien* de Dino Risi, réalisé en 1971, dont le héros magistrat est sans cesse empêché par le trafic urbain).

De Sica filme la scène de vol initiale du *Voleur de bicyclette* au quartier Fiorino, à l'aune de cet engorgement qui empêche Antonio de retrouver le voleur (la course à travers la grande place du quartier Fiorino et le coupable confondu avec un innocent). Il montre ensuite ses deux personnages noyés dans un flux qui les dépasse ou pris dans une ville aveugle où l'on ne distingue plus rien (à l'image de la scène de déluge où leur véhicule menace de renverser un piéton).

Leur circulation frénétique d'un point à un autre de la cité encombrée par les moyens de transport (bus, taxis, tramways, voitures, vélos) ou au contraire désertée (la désolation des scènes autour du Tibre où Antonio et Bruno errent à pied [00:52:56]) permet au cinéaste de filmer une société «à plusieurs vitesses» et cadencée, jungle quadrillée tour à tour indifférente ou dévorante lorsqu'elle menace de les engloutir dans son flux.

● Mise en scène réinventée

Cette idée de «trafic» joue à plusieurs niveaux: il est ici question de trafic aussi bien en termes de circulation que d'échanges [cf. Plans, p.12], les personnages passant leur temps à marchander, négocier ou tenter de récupérer biens et informations au prix de discussions ou de stratagèmes laborieux. La mise en scène est rythmée par ce trafic incessant et puise de cette représentation d'un monde de pure circulation sa grande force documentaire.

Elle trouve d'un côté dans le chaos de la ville son horizon néoréaliste: à l'image des premiers plans du générique d'ouverture, De Sica semble se contenter de filmer la ville en quelques tableaux de foule et d'anonymes en marche. Revendiquant ce retour à la rue (filmer en extérieurs et se débarrasser de la logistique plus lourde des tournages en studios) et au peuple (les citoyens et les badauds devenant des personnages et des acteurs à part entière), le cinéma néoréaliste épouse l'intensité d'un monde dégageant d'autant plus d'authenticité et de vie qu'il semble accidenté, turbulent et chaotique.

Ce ballet plus ou moins déréglé de la ville en mouvement est aussi pour le cinéaste l'occasion de réinventer l'art de la mise en scène. Libéré de la pesanteur technique des studios, le film recourt à des effets de système D qui font d'un toit de bus ou d'un guidon de vélo les substituts à peu de frais des rails de travelling ou des chorégraphies les plus complexes

du cinéma traditionnel. Le vélo tient ici encore un rôle décisif: la musicalité et la fluidité de la séquence où Antonio porte Bruno sur son vélo au milieu des autres ouvriers à bicyclette [00:15:20] apparaît comme une vision en apesanteur résonnant avec une autre scène iconique de l'histoire du cinéma, celle qui voit la petite bande d'adolescents du *E.T.* de Steven Spielberg (1982) s'envoler avec leurs BMX. Porté par ce vélo magique et fédérateur, ces quelques plans du *Voleur de bicyclette* emblément cette volonté de reconquête qui est celle de tout le cinéma néoréaliste. ■

● Caméra embarquée

Tourné dans des conditions légères, *Le Voleur de bicyclette* est un film alerte, en mouvement, qui tire parti de la réalité qui s'offre à lui et fonctionne «avec les moyens du bord». Ainsi, les transports et les véhicules qui sont au cœur du film lui servent-il parfois de supports dynamiques.

Dans la scène de poursuite qui succède au vol, Antonio s'accroche à une voiture qui prend en chasse le coupable. La caméra est alors placée tour à tour sur le capot du véhicule (pour nous montrer Antonio, le conducteur et le complice du voleur qui les embarque sur une fausse piste) ou à l'intérieur du véhicule, à la place du conducteur. Ce point de vue nous permet d'être au cœur de l'action: on voit la ville défiler vertigineusement à travers la vitre du conducteur.

En quoi cet usage des véhicules pour transporter la caméra est-il une trouvaille de mise en scène particulièrement malicieuse? Il permet au cinéaste d'éviter la structure et la logistique des tournages plus lourds (et leur matériel souvent peu mobile) et d'épouser au mieux l'intensité de la ville. Cette idée renforce l'efficacité de l'action (on est en immersion et au cœur du drame) et répond au souci néoréaliste de ne s'embarasser d'aucun artifice: cette caméra portée, légère, presque invisible, renforce la dimension documentaire du film et dramatise, jusqu'à le magnifier, le mouvement.

À l'heure des petites caméras accessibles à tous (n'importe quel smartphone possède une fonction caméra), cette leçon de mise en scène est précieuse et semble déclinable à l'infini. Les élèves pourront faire l'expérience de ce filmage en mouvement nécessitant de simples objets et véhicules du quotidien: à pieds, à travers la vitre d'une voiture ou d'un bus, au dos d'un vélo ou d'un scooter, la caméra absorbe toute l'intensité de la rue et nous livre au vertige d'un mouvement et d'une fluidité infinis.



Parallèles

Le cinéma italien comme observatoire social

Du drame à la comédie, le cinéma italien s'est révélé un impitoyable témoin des mutations de sa société de l'après-guerre au début des années 1970.

S'il symbolise une rupture esthétique sans précédent dans l'histoire du cinéma [cf. Genèse, p.3], le mouvement néoréaliste répond aussi à une ambition très concrète : en partant à la rencontre du peuple italien dans le désastre de l'après-guerre, les cinéastes accompagnent le vaste chantier de reconstruction économique qui porte la société dans son ensemble. Cet aspect est d'autant plus important que dans son ambition de s'offrir en miroir à la réalité, le néoréalisme est toujours demeuré un courant à vocation populaire. Grands succès publics, des films comme *Sciuscià* en 1946 ou *Le Voleur de bicyclette* en 1948 témoignent de cette volonté de renvoyer le spectateur au contexte social de l'époque : l'authenticité des comédiens amateurs, la figure du héros du quotidien, la manière de filmer la rue et de réinventer le récit à l'aune d'événements prosaïques sont autant de moyens de rendre le cinéma au peuple et à la rue et de prendre le pouls de la société. Il est intéressant de voir en quoi *Le Voleur de bicyclette* annonce déjà l'évolution de cette ambition sociologique qui s'étendra bien au-delà des strictes limites du néoréalisme et se déploiera, à la manière d'un instrument d'observation critique, dans tout le cinéma italien des décennies suivantes.

● Vers un « néoréalisme rose »

Plus que tout autre cinéaste, Vittorio De Sica incarne cette collusion entre néoréalisme et cinéma commercial, dont il fut aussi une figure rayonnante à travers sa longue carrière d'acteur à succès. Si comme *Sciuscià*, *Le Voleur de bicyclette* est un véritable archétype du mouvement, le cinéaste a réalisé dès 1951 *Miracle à Milan*, un film dans lequel le socle néoréaliste (l'histoire d'une communauté de pauvres réunie dans un bidonville menacé par des promoteurs) se fissure sous les forces enchantées de la fable poétique et du merveilleux. Ce refuge dans l'imaginaire et l'utopie correspond au tarissement du mouvement, qui ne tardera pas à muter sous une forme plus impure qui a donné lieu à l'appellation de « néoréalisme rose » : un cinéma qui, tout en gardant son idéal d'authenticité et d'empathie pour les laissés-pour-compte et les classes les plus démunies, sacrifie à une certaine complaisance commerciale (notamment via la notion de « happy end ») en phase avec les illusions du « miracle économique » des Trente glorieuses.

La dimension tragicomique et la truculence folklorique à l'œuvre dans *Le Voleur de bicyclette* se retrouvent dans de nombreux films du début des années 1950 dont le caractère néoréaliste se recentre sur les codes du pur mélodrame (à l'image de *Bellissima* de Visconti en 1951, sur les rêves de gloire qu'une mère projette sur sa petite fille) ou de la franche comédie (ce dont témoigne l'énergie débordante de *L'Or de Naples* de De Sica en 1954). Le principe de la saynète ou du vagabondage, le spectacle de la rue et le désir de poésie, caractéristiques des films de Federico Fellini de la même période (*I Vitelloni* en 1953, *La Strada* en 1954), reformulent la question du néoréalisme à l'aune d'une douceur, d'un espoir et d'un désir d'évasion qui répondent à la noirceur et au tableau souvent pessimiste des chefs-d'œuvre néoréalistes d'après-guerre.

● La comédie italienne et le boom économique

Poussé par des acteurs hors-normes (Vittorio Gassman, Gina Lollobrigida, Marcello Mastroianni, Alberto Sordi, Sophia Loren...) et par le retour naturel vers la *commedia dell'arte* du néoréalisme rose, le cinéma commercial italien va faire de la comédie le genre symbolisant son renouveau définitif. Outre Vittorio De Sica, Luigi Comencini (*Pain, amour et fantaisie*, 1953), Mario Monicelli (*Le Pigeon*, 1958), Dino Risi (*Pauvres mais beaux*, 1957) et d'autres font émerger la comédie en réaction contre le néoréalisme tout en perpétuant l'ambition de constat social du courant. Le boom économique des Trente glorieuses devient le sujet roi de la comédie à l'italienne et à partir des années 1960, le genre tire de plus en plus ouvertement vers la comédie de mœurs, la farce ou la satire.

La critique de la société, le fossé qui se creuse entre riches et pauvres et les illusions du « miracle de la modernité » s'offrent notamment chez Dino Risi en cibles d'une jubilation cruelle (*Une vie difficile* en 1961, *Le Fanfaron* en 1962, *Les Monstres* en 1963). Royaume du grotesque et de la caricature, le genre est hanté par les stéréotypes sociaux (hédonistes, désorientés, laissés-pour-compte, imposteurs, puissants, séducteurs...) et peint la fresque, comme le néoréalisme en son temps, d'une société en pleine mutation. Cette ambition d'observatoire sociologique ressort particulièrement des œuvres de De Sica, qui avec *Hier, aujourd'hui et demain* (1963) ou encore *Mariage à l'italienne* (1964), tous deux portés par le duo formé par Sophia Loren et Marcello Mastroianni, relèvent du cinéma commercial le plus typique de l'époque tout en faisant valoir l'héritage néoréaliste de ses premiers chefs-d'œuvre – le second sketch d'*Hier, aujourd'hui et demain*, acerbe critique de la bourgeoisie, étant d'ailleurs scénarisé par Cesare Zavattini.

● *Il Boom* ou la réponse, quinze ans après, au *Voleur de bicyclette*

Si le découpage en sketches (entre Naples, Milan et Rome) d'*Hier, aujourd'hui et demain* et l'organisation en actes de *Mariage à l'italienne* renvoient au récit en épisodes du *Voleur de bicyclette*, un autre film semble répondre plus ouvertement encore à ce film : il s'agit d'*Il Boom* (1963), qui décrit la trajectoire d'un bourgeois endetté (Alberto Sordi) cherchant désespérément à se remettre à flot. Il serait intéressant de voir, par delà leurs différences de catégorie (à l'authenticité documentaire du *Voleur de bicyclette* répondent la farce et les personnages dessinés à gros traits de la satire), comment les films se font écho dans leur volonté de constat et débouchent sur une même morale de fable aux accents tragiques. L'ouvrier du *Voleur de bicyclette* et le bourgeois à la fois naïf et lucide d'*Il Boom*, tous deux suspendus au regard impitoyable de leur propre famille, sont deux anti-héros qui témoignent d'une même malédiction sociale.

La manière dont De Sica les pousse, l'un et l'autre, vers l'indignité (le vol d'Alberto et l'acceptation d'un marché impossible par le héros interprété par Sordi), sert une critique sociale d'un pessimisme noir qui renvoie les espoirs de l'après-guerre et l'illusion du miracle économique vers un même horizon de fatalité et de désenchantement. En un peu moins de vingt ans, l'Italie a basculé dans la modernité et le cinéma italien dans son ensemble, à l'image de la distance qui sépare *Le Voleur de bicyclette* de *Il Boom*, n'a cessé d'enregistrer ses mutations et ses bouleversements sociaux. *Il Boom* est d'ailleurs un film bien en avance sur son temps : par la suite, à l'image des fables de plus en plus amères et cyniques de Dino Risi (*Au nom du peuple italien*, 1971), toute la comédie italienne tendra vers la charge politique et l'atmosphère de désillusion et de gueule de bois qui s'emparera du pays sous le coup des scandales et des turbulences des années 1970. ■

1



2



3



4



5



6



7



8



- 1 *Miracle à Milan* de Vittorio De Sica, 1951 © Produzioni De Sica
- 2 *Sciucsià* de Vittorio De Sica, 1946 © Alfa Cinematografica
- 3 *Bellissima* de Luchino Visconti, 1951 © Production Film Bellissima
- 4 *La Strada* de Federico Fellini, 1954 © Carlo Ponti
- 5 *Mariage à l'Italienne* de Vittorio De Sica, 1964
© Carlo Ponti | Dino De Laurentiis Cinematografica
- 6 *Pauvres mais beaux* de Dino Risi, 1957 © S.G.C. / Titanus
- 7 *Il Boom* de Vittorio De Sica, 1963 © Dino De Laurentiis Cinematografica
- 8 *Au nom du peuple italien* de Dino Risi, 1971 © Edmondo Amati

Postérité

André Bazin, la critique est un humanisme

VIDÉO
ONLINE

Écrit à la sortie du film, un texte essentiel d'André Bazin pose les fondements d'une vision éthique du cinéma.
[cf. vidéo en ligne *Une affaire de famille*]

«Néoréaliste, *Le Voleur de bicyclette* l'est selon tous les principes qu'on peut dégager des meilleurs films italiens depuis 1946. Intrigue "populaire" et même populiste : un incident de la vie quotidienne d'un travailleur. [...] L'événement ne possède en lui-même aucune valence dramatique propre. Il ne prend de sens qu'en fonction de la conjoncture sociale (et non psychologique ou esthétique) de la victime. Il ne serait qu'une mésaventure sans le spectre du chômage qui le situe dans la société italienne de 1948. [...]

La technique de la mise en scène satisfait aux exigences les plus rigoureuses du néoréalisme italien. Pas une scène de studio. Tout a été réalisé dans la rue. Quant aux interprètes, pas un d'entre eux n'avait la moindre expérience du théâtre ou du cinéma. [...]

La thèse impliquée est d'une merveilleuse et atroce simplicité : dans le monde où vit cet ouvrier, les pauvres, pour subsister, *doivent se voler entre eux*. Mais cette thèse n'est jamais posée comme telle, l'enchaînement des événements est toujours d'une vraisemblance à la fois rigoureuse et anecdotique. [...] Un film de propagande chercherait à nous *démontrer* que l'ouvrier ne peut pas retrouver son vélo et qu'il est nécessairement pris dans le cercle infernal de sa pauvreté. De Sica se borne à nous *montrer* que l'ouvrier *peut* ne pas retrouver son vélo et qu'il va sans doute à cause de cela retourner au chômage. [...]

La trouvaille de l'enfant est un trait de génie dont on ne sait s'il est en définitive de scénario ou de mise en scène [...]. C'est l'enfant qui donne à l'aventure de l'ouvrier sa dimension éthique et creuse d'une perspective morale individuelle ce drame qui pourrait n'être que social. [...] C'est l'admiration que l'enfant porte au père et la conscience que celui-ci en a, qui confèrent à la fin du film sa grandeur tragique. La honte sociale de l'ouvrier démasqué et giflé en pleine rue n'est rien près de celle d'avoir eu son fils pour témoin. [...] Cette aventure marquera une étape décisive dans les relations entre le père et l'enfant, quelque chose comme une puberté. [...] Les larmes qu'ils versent en marchant côte-à-côte, les bras ballants, sont le désespoir d'un paradis perdu. [...] Mais l'enfant retourne au père à travers sa déchéance [...]. La main qu'il glisse dans la sienne n'est ni le signe d'un pardon, ni d'une consolation puérile, mais le geste le plus grave qui puisse marquer les rapports d'un père et de son fils : celui qui les fait égaux. [...]

Il ne serait pas excessif de dire que *Le Voleur de bicyclette* est l'histoire de la marche dans les rues de Rome d'un père et de son fils. Que le gosse soit devant, derrière, à côté ou, au contraire, comme dans la bouderie après la gifle, à une distance vengeresse, le fait n'est jamais insignifiant. Il est au contraire la phénoménologie du scénario.»

André Bazin, *Esprit*, novembre 1949

André Bazin (1918-1958) est un célèbre critique de cinéma et une des figures intellectuelles les plus considérables de son temps. Mentor de François Truffaut, fondateur des *Cahiers du cinéma*, il a influencé aussi bien la critique moderne que le mouvement de la Nouvelle Vague né au milieu des années 1950. Ses textes n'ont pas qu'une valeur critique : ils participent d'une pensée théorique au long cours qui interroge les questions d'esthétique à l'aune d'une véritable morale de la mise en scène (à travers notamment le recueil fondateur *Qu'est-ce que le cinéma ?*). Le texte qui nous intéresse ici, écrit à la sortie du *Voleur de bicyclette*, témoigne parfaitement de cette visée théorique et surtout morale à l'œuvre chez l'auteur. Bazin revient rapidement sur les préceptes du néoréalisme. Le sujet (un événement «*sans aucune valence dramatique propre*»), la technique (pas de scènes de studio, des comédiens amateurs) raccordent *Le Voleur de bicyclette* au mouvement de rupture engagé par le cinéma italien de l'époque et servent un propos dont Bazin dégage trois lignes fortes : la peinture d'un contexte social que le scénario reflète avec une vraisemblance «*rigoureuse et anecdotique*», la thèse impliquée par le film (développée avec une simplicité qui s'oppose aux forçages des films «de propagande») et enfin l'importance de l'enfant, qui creuse le film d'une perspective morale et individuelle.

Bazin va peu à peu vers le cœur du film, après avoir énoncé une suite de préceptes et de considérations générales sur le néoréalisme, le scénario, la mise en scène, le contexte et le tableau social. Il développe longuement un élément de l'intrigue qui pourrait paraître secondaire – la relation du père et de son fils – pour en révéler l'importance capitale : avant d'être un chef-d'œuvre néoréaliste, un antidote aux films de propagande et la peinture d'une époque, *Le Voleur de bicyclette* serait «*l'histoire de la marche d'un père et de son fils dans les rues de Rome*». En dénouant tous les fils de la relation déchirante qui unit Antonio et Bruno, Bazin démonte peu à peu tout l'appareil théorique auquel un tel emblème du néoréalisme prête le flanc pour mettre en lumière la dimension de conte moral et initiatique, mais aussi la profondeur d'humanité bouleversante de ce «*chef-d'œuvre*» comparable aux plus beaux films de Charlot (passage non cité). Rigueur théorique et effusion du cœur ne s'opposent pas chez Bazin : elles sont les deux mamelles d'une pensée critique fondée sur un parfait idéal de lucidité et d'humanisme. ■



FILMOGRAPHIE

Édition du film

Le Voleur de bicyclette (1948)
de Vittorio De Sica, DVD,
Artedis, 2015.

Autres films de Vittorio De Sica

Il Boom (1963), DVD,
Studiocanal, 2008.

Miracle à Milan (1951),
DVD, Artedis, 2014.

L'Or de Naples (1954),
DVD, Tamasa, 2012.

Sciucchià (1946), DVD,
Films sans frontière, 2004.

Umberto D. (1952), DVD,
M6 Vidéo, 2015.

Quelques classiques du néoréalisme

Riz amer (1949)
de Giuseppe De Santis,
DVD, Studiocanal, 2007.

Europe 51 (1952)
de Roberto Rossellini,
DVD, Tamasa, 2013.

Rome, ville ouverte (1945),
Païsa (1946) et
Allemagne, année zéro (1948)
de Roberto Rossellini,
coffret DVD, Blaq Out, 2017.

Stromboli (1950), Blu-ray,
Films sans frontière, 2015.

Les Amants diaboliques
(1942) de Luchino Visconti,
DVD, Films sans frontière,
1999.

Bellissima (1951)
de Luchino Visconti, DVD,
Films sans frontière, 2011.

BIBLIOGRAPHIE

Texte sur le film

- André Bazin, « *Le Voleur de bicyclette* ou l'épreuve victorieuse du néoréalisme italien », *Esprit*, novembre 1949, repris in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les éditions du Cerf, 1985.

Sur Vittorio De Sica

- Henri Agel, *Vittorio De Sica*, Éditions universitaires, 1964.
- Pierre Leprohon, *Vittorio De Sica*, Seghers, 1966.
- Vittorio De Sica, « *Ma chère Emi, il est cinq heures du matin...* » *Lettres de tournage*, Robert Laffont, 2015.

Sur le néoréalisme italien

- René Prédal, « Le néoréalisme italien », *CinémAction* n°70, 1994.

Sur le cinéma italien

- Freddy Buache, *Le cinéma italien 1940-1990*, L'Âge d'homme, 1992.
- Jean A. Gili, *Le cinéma italien*, tome 1, 10/18, 1978.
- Marie-Christine Questerbert, *Les scénaristes italiens*, Hatier, 1988.
- Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Armand Collin, 2005.

Ouvrages généraux

- André Bazin, *Qu'est-ce-que le cinéma ?*, Les éditions du Cerf, 1985.
- Gilles Deleuze, *L'image-mouvement et L'image-temps*, Éditions de Minuit, 1983-1985.

SITOGRAPHIE

Une critique du film dans *Le Monde diplomatique* par Alain Brassart (extraite de *Manière de voir* n°88, « Cinémas engagés », août-septembre 2006) :
↳ monde-diplomatique.fr/mav/88/BRASSART/52489

Guillaume Briquet, dossier sur le film, à partir des écrits d'André Bazin et de Gilles Deleuze sur le site *Frames*, le webzine de l'animation et du cinéma :

↳ frames.free.fr/1/bicyclette.htm

Sylvie Dubois, « La figure de l'enfant, objet du réalisme poétique de Vittorio De Sica et Cesare Zavattini » in revue *Italies* n°21, « Enfances italiennes », décembre 2017 :

↳ journals.openedition.org/italies/5937

Transmettre le cinema

Des extraits de films, des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma.

↳ transmettrelecinema.com

VIDÉO
EN
LIGNE

- Hollywood fantasmé
- Une affaire de famille

CNC

Tous les dossiers du programme Collège au cinéma sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

↳ cnc.fr/web/fr/dossiers-pedagogiques

Le Voleur de bicyclette, emblème du cinéma néoréaliste italien, repose sur un équilibre miraculeux entre des horizons que tout, sans la tendresse infinie du regard que Vittorio De Sica porte sur ses personnages, pourrait opposer. C'est bien sûr un tableau cruel de l'Italie d'après-guerre, écrasée par un sentiment de fatalité dans lequel les notions d'espoir et d'avenir sont encore bien fragiles. C'est aussi un film d'action alerte, plein de légèreté, rythmé comme l'odyssée de deux aventuriers aux confins d'une ville-labyrinthe. C'est enfin, et surtout, « *l'histoire de la marche dans les rues de Rome d'un père et de son fils* », selon les mots d'André Bazin. Cette histoire menant à la rencontre d'un père et de son fils, intime et bouleversante, porte toutes les autres, petites et grandes, que nous rapporte ce récit partagé entre saynètes et tableaux, précision de l'anecdote et ampleur tragique de la fresque.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL DÉPARTEMENTAL

CAHIERS
DU
CINÉMA