



## Dossier et pistes pédagogiques

par Yannick Lemarié

### I) Quelques remarques préalables

**A- Générique** du *Voleur de bicyclette* (*Ladri di biciclette*), 1948, 84 mn ; d'après une œuvre de Romanzo di Luigi Bartolini

Réalisateur :

Vittorio De Sica

Interprètes :

Lamberto Maggiorani (*Antonio Ricci*)

Enzo Staiola (*Bruno*)

Lianella Carell (*Maria*)

Vittorio Antonucci (*Le voleur*)

Ida Bracci Dorati (*La santona*)

Scénario :

Oreste Biancoli

Suso Cecchi D'Amico

Vittorio De Sica

Adolfo Franci

Gherardo Gherardi

Gherardo Guerrieri

Cesare Zavattini

Chef opérateur

Carlo Montuori

Musique :

Alessandro Cicognini

## B- Quelques mots sur Vittorio de Sica

Napolitain par son père, il naît le 7 juillet 1901, à Naples où il passe son enfance, dans une famille de la bourgeoisie pauvre. Il commence sa vie professionnelle comme employé de bureau, poste qu'il abandonnera rapidement pour répondre à sa vocation théâtrale. En 1922, il se fait engager comme figurant dans la troupe de Tatiana Pavlova. Par la suite, il se produit dans les revues Za-Bum, sur des scènes de music-hall. Le succès vient rapidement ce qui lui permet, dès 1928, de faire une carrière de jeune premier à l'écran. Les films d'Almeto Calermi (*La vecchia signora* 1932, *Napoli d'altri tempi* (1938), ...) et de Camerini (*Gli Uomini, che mascalzoni ! / Les Hommes, quels mufles !* (1932), ...) sont à l'origine de sa renommée comme acteur de cinéma.



Dès lors, il mènera, en parallèle, une carrière sur les planches, devant et derrière la caméra. Il aborde la mise en scène en 1940 avec *Roses écarlates* (*Rose scarlatte*), réalise plusieurs comédies, avant de se lancer, sous l'impulsion de Zavattini, vers des sujets plus graves : *Les enfants nous regardent* (*I bambini ci guardano*, 1943), *La Porte du ciel* (*La Porta del cielo*, 1944), *Le Voleur de bicyclette* (1948), *Umberto D* (1952).

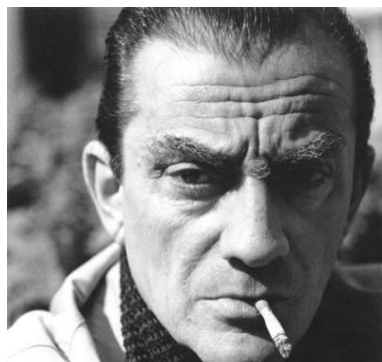
Il continue à jouer et à tourner dans les années 60, sans retrouver totalement le succès qu'il avait connu auparavant.

Il meurt à Paris, en 1974.

## C- Qu'est-ce que le néo-naturalisme ?

Le terme *néo-réalisme* a été utilisé dès la fin de la guerre. En donner une définition simple est quasiment impossible tant les caractéristiques du mouvement sont nombreuses. Malgré tout, il est possible de retenir quelques traits principaux :

a- **Une filiation.** Si, au tournant des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles, les écrivains italiens **véristes** (par exemple Giovanni Verga), à la suite de leurs confrères français, tentèrent de transcrire le réel dans leurs œuvres, c'est surtout dans les années 20 que s'est amorcé le mouvement néoréalisme. De fait, comme l'écrit Laurence Schifano, « étudier le néo-réalisme signifie d'abord étudier l'histoire d'une formule critique empruntée au domaine des avant-gardes européennes et de la *neue Sachlichkeit* ("la nouvelle objectivité"), d'une représentation objective au cinéma et en littérature à la fin des années 20 ». (Laurence Schifano, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours, crise et création*, Nathan, p.25).



Luchino Visconti

b- **Un travail critique.** Une réflexion sur le rôle du cinéma est entamée au *Centre expérimental de cinématographie*, créé en 1935, et se prolonge dans des revues comme *Cinema* ou *Si gira*. De jeunes théoriciens (Visconti, De Santis, Zavattini, ...) interrogent le réalisme autochtone et, surtout, les grandes œuvres étrangères : les bandes soviétiques, le réalisme poétique français, le film noir venu des États-Unis. C'est ainsi, par exemple, que Visconti s'inspire d'un sujet américain, *Le Facteur sonne toujours deux fois*, dont lui avait parlé Jean Renoir, pour réaliser le film-manifeste du néo-réalisme, *Ossessione* (*Les Amants diaboliques*) en 1942.

c- **Une position politique : l'antifascisme.** Une formule célèbre suffit pour résumer l'attitude des réalisateurs néo-réalistes : « Le néo réalisme a plusieurs pères –Visconti, De Sica, Zavattini ..., mais une seule mère, la lutte contre le fascisme ».

d- **Un contenu.** Les premiers films néo-réalistes ont une inspiration commune : les difficultés de la guerre, le chômage, la violence du Sud, l'émigration, .... Plutôt que de proposer des films-cartes postales ou des bluettes comme celles popularisées par les *téléphones blancs* (les comédies italiennes d'avant-guerre), ils racontent la vie quotidienne des déshérités, sans fard mais avec compassion.

« Grâce à un artiste, toute une Italie prenait vie » (Revue du cinéma n°13).

e- **Une nouvelle façon de filmer.** Les cinéastes veulent rendre le réel transparent. Pour cela, ils privilégient les tournages en extérieur, les acteurs et actrices encore inconnus, l'improvisation, la durée réelle, les plans-séquences. Cette façon de procéder donne une valeur quasi **documentaire** à nombre de leurs films.

« Le film institue la réalité en spectacle » (André Bazin).

Faut-il, pour autant, parler d'un néo-réalisme ? En vérité, le pluriel serait plus approprié ! Bien qu'ils se rencontrent sur les grands principes, Federico Fellini, Luchino Visconti, Giuseppe de Santis, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini Vittorio de Sica, etc. ont su garder leur indépendance et développer une œuvre éminemment personnelle.

## II) Résumé et remarques sur quelques scènes obscures pour des élèves

*Depuis deux ans au chômage, Antonio Ricci est embauché pour coller des affiches. Pour cela, il doit posséder un vélo. Après avoir récupéré le sien, mis au Mont-de-piété, il commence sa première journée de travail. Malheureusement, alors qu'il colle une affiche, un voleur s'empare de sa bicyclette et s'enfuit. Il ne reste plus à Antonio qu'à la rechercher avec l'aide de son fils Bruno.*

Tel quel, le film ne présente pas de grandes difficultés ; toutefois, quelques scènes méritent des éclaircissements. Retenons-en trois :

### a) Scène dans le sous-sol de l'immeuble

Après le vol de son vélo, Antonio raccompagne son fils jusqu'à la porte de son appartement puis descend dans le sous-sol de l'immeuble. Là, il voit un groupe à l'écoute d'un homme et une troupe théâtrale en pleine répétition. La séquence est doublement intéressante :

- D'une part, parce qu'elle donne un arrière-fond politique au film. Après avoir porté plainte –inutilement- auprès de la police, pour le vol de son vélo, Antonio cherche de l'aide auprès de ses camarades du Parti. En quelques minutes, Vittorio de Sica décrit le rôle des ces derniers :
  1. ils font l'éducation politique des ouvriers ;
  2. ils proposent des activités culturelles ;
  3. ils offrent une aide immédiate si l'un des leurs a des problèmes.
- D'autre part, parce qu'elle montre une réalité souterraine. Nous savons, en effet, qu'en 1947, la Démocratie chrétienne opéra un virage à droite qui se traduisit, notamment, par l'expulsion, en mai, des communistes et de leurs alliés socialistes du gouvernement. Certains (parmi lesquels le Vatican) proposèrent même, durant l'été 48, de déclarer le PC hors la loi. Dans ce contexte, on comprend que, pour délivrer, leur message, les communistes préférèrent le sous-sol d'un immeuble à des lieux plus passants.

Autre détail qui illustre cette activité souterraine : la présence, parmi les auditeurs, de celui qui proposa la place de colleur d'affiche à Antonio. De là à comprendre que l'ouvrier a été favorisé par un membre de sa famille politique, il n'y a qu'un pas...

b) *Scène des prêtres*

Une autre scène demande des précisions : celle des séminaristes. Au moment où Antonio et Bruno recherchent la bicyclette près de la *Porta Portesa*, des trombes d'eau se mettent à tomber. Or, comme le père et le fils se sont abrités sous un toit, des séminaristes les rejoignent et se mettent à discuter entre eux.

- Première remarque : leur présence rappelle que Rome est (aussi) la ville du Pape.
- Deuxième remarque : les jeunes gens engagent la discussion en **allemand**. Par ce moyen, le cinéaste rappelle, à la fois, l'occupation nazie de 43-44 et la politique ambiguë du Vatican durant la seconde guerre mondiale.

Cet anticléricalisme –nouveau de la part de quelqu'un qui avait montré une certaine sympathie pour le monde catholique dans *Les Enfants nous regardent* et *La Porte du ciel*- se retrouve dans la scène de la soupe populaire.

c) *Scène de la soupe populaire*

Dernière scène sur laquelle il convient de s'arrêter un plus longuement pour des élèves. Après avoir tenté d'arrêter, en vain, son voleur de bicyclette, Antonio retrouve la trace d'un vieil homme qui peut le renseigner. Or, tous deux se rejoignent dans une église où des dames patronnesses servent une soupe. Toutefois, le spectateur comprend rapidement que ne peuvent manger que ceux qui acceptent de se confesser et d'aller à la messe. Pour preuve, les pauvres apportent leurs gamelles avant d'aller à l'office, les portes sont fermées pour empêcher tout départ, des jeunes gens de bonne famille font la police au milieu des travées et les cantinières rappellent à Antonio qui s'approche d'elles que ce n'est pas encore l'heure du repas.

### III) Quelques pistes pédagogiques

#### A- Quel cadre spatio-temporel ?

##### 1- Un cadre réel : découvrir l'Italie

a) *Quelle ville ?*

Le néo-réalisme désire explorer le réel. Il privilégie donc les extérieurs sur les intérieurs et la saisie directe plutôt que les studios. *Le Voleur de bicyclette* n'échappe pas à cette règle. Vittorio de Sica ne montre pas un décor construit dans Cinecittà mais une ville, **Rome** en l'occurrence, en pleine reconstruction. Les **plans larges**, comme **la profondeur de champ** et les **plans séquences**, inscrivent les personnages dans leur milieu et rappellent que la vie est une interaction continue entre l'homme et son environnement.

Cette captation du réel est d'autant mieux réussie que Carlo Montuories, l'un des grands chefs opérateurs de l'époque, est derrière la caméra. Avec des moyens modestes, il réussit à alterner les prises de vue sous un soleil oblique (en trois-quarts contre jour) avec les scènes de crépuscule, notamment lors du retour au foyer. Même s'il recourt à une grossière *transparence* lors de la séquence du camion-citerne, il se rachète immédiatement en proposant dans les plans suivants de magnifiques images de la *Porta Portesa* sous la pluie.

**Porta Portesa** : C'est l'empereur Aurélien qui décidé, au III<sup>ème</sup> siècle après Jésus-Christ, d'insérer, dans l'enceinte défensive de la ville, Trastevere et le Janicule parce qu'il les jugeait indispensables pour le contrôle du territoire. De cette porte partait une voie qui menait vers les ports de Claude et de Trajan. Il s'agissait donc **d'une des plus importantes artères commerciales** pour le ravitaillement des marchés romains.

*Porta Portese* est encore aujourd'hui synonyme de marché aux puces; c'est ici que **le dimanche matin** se déroule le plus célèbre marché à la brocante de Rome qui s'étend dans les rues limitrophes et arrive jusqu'à l'avenue Trastevere.

b) *Quels us et coutumes ?*

Pour accentuer l'effet de réel, le réalisateur décrit, par petites touches brèves, le peuple italien. Il montre, par exemple, le goût de ce dernier pour le jeu, saisissant en arrière-plan, une **partie de palets**, à moins qu'il n'évoque un match de **football** (avec le plan sur les supporters de Modène ou les clameurs des supporters, dans la dernière séquence, juste avant le vol d'Antonio) ou les courses **cyclistes** (avec le passage de coureurs, à la fin du film).

Grâce à la séquence dans le sous-sol ou aux affiches, il rappelle également l'attrait pour le **bel canto** (allusion à Caruso), l'**opéra** (affiche annonçant le spectacle *Aïda*) et le **théâtre**.

L'Italie est également réputée pour sa **religiosité**. Dès l'Antiquité, on trouvait, à côté des dieux et des rites officiels, toute une pléiade de divinités locales et de pratiques magiques. *Le Voleur de bicyclette* ne néglige pas ces différents aspects : si l'**Église** est très présente à travers ses représentants (les séminaristes ; le confesseur), ses objets (crucifix, statue de la Vierge Marie, images saintes), les églises ou une messe, le cinéaste n'oublie pas, pour autant, les croyances populaires. C'est pourquoi, il montre une **voyante** (*La Santona*) auprès de laquelle se rendent les gens du peuple pour résoudre leurs problèmes quotidiens. Autre détail intéressant : il place un **fer à cheval protecteur** sur la porte de l'appartement.

Remarquons tout de même que la religion est surtout l'apanage des femmes. Ce sont, comme nous l'avons dit précédemment, des dames patronnesses qui s'occupent de la soupe populaire ; et c'est Maria, l'épouse au nom prédestiné, qui placarde sur les murs du logement les images des saints, qui place des objets sacrés sur les meubles et cherche le soutien de la *Santona*. Antonio, au contraire, par son engagement politique et son attitude, semble refuser le secours de Dieu. Qu'il finisse par se rendre chez la voyante est surtout, du moins nous semble-t-il, le signe d'une faiblesse coupable, d'une forme de *féminisation*. L'aveu d'une impuissance.

## 2- Un temps circonscrit

Parler du temps oblige, dans un premier, à nous intéresser aux **manifestations climatiques**. Après tout, quoi de plus réel que les changements du ciel ? La caméra est ainsi attentive aux moindres variations : elle capte tantôt la lumière du matin, tantôt un crépuscule, tantôt le plein soleil, voire le gris des nuages quand une pluie diluvienne menace. Toutefois, contrairement au cinéma classique hollywoodien dans lequel les changements de temps sont motivés par l'anecdote (effet miroir ou effet de contrepoint), ici, la météo varie *naturellement*, sans que cela ait une quelconque incidence ou un quelconque rapport avec les états d'âme des protagonistes.

Il reste que les passages du jour et de la nuit permettent au spectateur de prendre la **mesure** du temps qui s'écoule. Si l'on tient compte du commentaire du chauffeur de camion (« il pleut toujours le dimanche ») ainsi que *des marqueurs temporels* (arrivées et départs du bus, principalement), on peut donner la **durée de l'histoire** : 3 jours. Trois jours pour passer de l'espoir au désespoir. Trois jours d'un véritable chemin de croix.

Jours	Evénements	Marqueurs temporels
Jour 1 : Vendredi	Embauche	[générique] Arrivée du bus / récupère la bicyclette
Jour 2 : Samedi	Travail et vol du vélo/plainte/retour à la maison	Matin : Réveil / préparatifs / départ de Antonio et Bruno, à 6 heures en bicyclette. Soir : Retour par le bus
Jour 3 : Dimanche (« il pleut toujours le dimanche »)	Recherche du vélo	Matin : Arrivée Piazza Vittoria, en bus Soir : fin du film



En établissant d'une manière aussi précise sa chronologie, Vittorio de Sica répond aux exigences d'un discours narratif, tout en donnant une **urgence** au film. « Tout de suite ou jamais » : prévient le chef lorsque Antonio discute de sa bicyclette. « Tout de suite ou jamais », répète la voyante. « Tout de suite ou jamais », pense Antonio, obligé de retrouver son bien avant le lundi, jour de reprise du travail s'il veut conserver sa place. Sa course est non seulement une course-poursuite contre le voleur, mais également une course contre le temps, une conjonction d'arrêts (la pause pipi de l'enfant) et de relances fiévreuses.

### B- Quelle société ?

Bien que Vittorio de Sica porte son attention sur la famille Ricci, il ne manque pas de faire le portrait de la société italienne.

#### a) Une société éclatée

Constatons d'abord que la guerre n'a pas permis de mettre à bas les classes sociales. Au contraire, la société reste inégalitaire : le monde des ouvriers n'a pas d'acointances avec le monde des bourgeois. **Ils se côtoient, certes, mais ne se mélangent pas.** La scène du restaurant, au cours de laquelle le mépris des riches est souligné par le regard condescendant de l'enfant, est de ce point de vue éclairante :

Monde des ouvriers	Mondes des bourgeois
Table sans nappe	Une nappe
Un plat principal	Plusieurs plats
Costume défraîchi du père	Costume noir du chef de famille
Bruno porte une veste déchirée, un foulard	Costume pour l'enfant
Bruno a les cheveux en bataille	L'enfant a les cheveux bien peignés.
Bruno mange avec ses mains	L'enfant mange avec ses couverts, tout en levant le petit doigt
Le père boit du vin	Champagne

#### b) Une société pauvre

Comme nous l'avons déjà dit, par ailleurs, le néo-réalisme donne vie à l'Italie. Pas n'importe laquelle. Celle du petit peuple. Celle du prolétariat.

Vittorio de Sica rappelle combien les conditions de vie sont difficiles, au sortir de la guerre : le chômage gangrène la société, laissant les hommes déboussolés. Pour survivre, les familles doivent **gager les objets** qu'elles possèdent : vélo, draps, jumelles,... Certaines en sont même réduites à aller à **la soupe populaire.**

Une image vaut n'importe quel discours : la montagne de draps du Mont-de-Piété. En un seul plan, le réalisateur dit la misère dans laquelle une partie du pays s'enfoncée.

*Quelques chiffres, à la fin de la guerre :*

10% des bâtiments touchés ; 6% totalement détruits

La flotte du commerce ne représente plus que 15% du tonnage de 1941

Le ¼ du réseau ferroviaire est hors d'usage ainsi que 60% des locomotives et 50% des wagons de marchandises

35% du réseau routier

50% du parc automobile

90% de l'effectif des poids lourds détruits

Le pouvoir d'achat n'est plus que le ¼ de ce qu'il était en 1938

### c) *Une société peu apaisée*

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, la situation ne favorise pas vraiment la solidarité : le moindre regroupement autour d'un point d'eau, dans une file d'attente, provoque des algarades. Certes, il existe des formes d'entraide mais cela relève plus du système clanique. En effet qui soutient Antonio si ce n'est ses camarades du syndicat ou du parti ? Qui protège le jeune voleur si ce n'est un groupe *mafioso* ? Antonio et son voleur ont beau connaître le même environnement socio-économique (au point d'apparaître comme un double l'un pour l'autre), ils n'en sont pas moins ennemis.

Remarquons, à ce sujet, que la casquette portée par le voleur est d'origine **allemande**. Par ce choix, le réalisateur introduit la division au sein du peuple, rappelle (peut-être) les antagonismes présents et futurs. L'univers d'Antonio n'est pas celui du voleur (monde interlope des voleurs et des prostituées).

La société est d'autant plus violente que la police ne joue pas son rôle. Mise au service de la **répression politique**, elle n'a pas de temps à perdre pour résoudre les difficultés des pauvres gens. La plainte qu'Antonio dépose, après le vol, ne sert à rien et risque de rejoindre la pile de dossiers que nous apercevons derrière le commissaire. Quant au carabinier, lors de l'altercation avec le voleur, il ne fait pas preuve de grande volonté ; au contraire, il suggère à Antonio de laisser tomber, avançant tous les arguments juridiques possibles pour ne pas mener d'enquête.

Mario Scelba est né à Caltagirone (Sicile). Il est l'un des fondateurs du Parti Populaire Italien, ancêtre de la Démocratie Chrétienne.

Ministre de l'intérieur du gouvernement de De Gasperi, il crée, en 1947, les brigades d'intervention rapide (*celere*) dont nous voyons les **jeeps dans la séquence de la plainte** afin de maintenir l'ordre. Ces brigades sont si violentes qu'elles provoquent la démission des ministres sociaux-démocrates en 1951.

## C- Un père et son fils

### a) *Figure du père (quelle posture ? quelle attitude ?)*

Les sociétés latines sont dominées par la figure du *paterfamilias*, censé protéger femme et enfants. Or, *Le Voleur de bicyclette*, met à mal cette réalité. Antonio dont le prénom (Antonius = inestimable / cf. Antoine, le général romain) est peut-être **ironique**, n'a ni l'étoffe d'un héros (tel que le montrait le cinéma hollywoodien) ni l'énergie suffisante pour se battre contre l'adversité. D'emblée, il est présenté au spectateur en état de **faiblesse**, assis sur le sol. Alors que les autres travailleurs se pressent pour obtenir un emploi, lui est doublement **absent**, puisqu'il n'est pas à l'image et qu'il ne répond pas à son nom. Un camarade et donc la caméra doivent aller le chercher à l'autre bout de la place, pour qu'enfin il apparaisse à l'écran et vienne devant le chef. Quelques



instants plus tard, il récrimine contre le destin : sa bicyclette est, en effet, gagée et il ne l'aura pas avant deux jours ! À aucun moment, il ne cherche de solution de sorte que, sitôt rentré dans son appartement, il s'effondre sur le lit. C'est en fait sa femme qui réagit, se saisit des draps du lit conjugal pour les échanger contre un peu d'argent, seul moyen de récupérer le vélo.

Après le vol de sa bicyclette, Antonio aura le même comportement, la même posture : il s'assiéra sur le barreau de son échelle. Le spectateur doit être d'autant plus attentif aux gestes d'Antonio (et à la musique qui l'accompagne) que l'homme est peu loquace, presque **honteux** de ce qui lui arrive ; il éprouve une grande difficulté à exprimer ce qu'il ressent, à tel point qu'il refuse d'affronter sa femme, après le vol, ou que *La Santona* lui demande d'élever la voix.

Tout au long du film, Antonio se place **sous l'autorité** d'une autre personne. Il fait appel tantôt à son épouse, tantôt au camarade Baiocco, lequel organise les recherches, tantôt à la loi, à travers les policiers successifs. Il est le plus souvent incapable d'agir seul, incapable de prendre des initiatives. Et si, parfois, il fait preuve d'un certain allant, il semble le plus souvent frappé de découragement, s'imaginant volontiers se jeter à l'eau.

Faiblesse de caractère ? Sans doute. Mais peut-être, y a-t-il une autre explication : Vittorio de Sica filme un homme qui a connu la guerre. Son désespoir est celui d'une génération qui a subi, tour à tour, le fascisme, l'occupation allemande, la guerre civile et qui donc éprouve un **malaise et une tristesse existentiels**, que la flûte du compositeur Cicognini traduit parfaitement.

b) *L'enfant (quel sort pour les enfants ? quelle situation pour Bruno ? quel rapport avec son père ?)*

D'abord constatons que le film est l'occasion, pour le réalisateur des *Enfants nous regardent*, de revenir sur la situation générale des *bambini*. Dans l'Italie de l'après-guerre, il n'y a **plus d'innocence**. Les enfants sont déjà adultes, obligés de travailler ou de mendier, à l'instar de ce gamin qui fait l'aumône auprès d'un passant, pendant que son comparse joue de l'accordéon. Ils sont des proies toutes désignées, assurément pour les patrons, qui ont une main d'œuvre corvéable à merci, mais tout autant pour les pédophiles dont on voit un spécimen, sur le marché de bicyclettes.

Mais, c'est Bruno qui retient notre attention. L'aîné des Ricci fait preuve d'une **maturité** peu commune. Comme le prouve ses vêtements, dans la première séquence où nous le voyons, c'est un Antonio en miniature. Il travaille chez un pompiste de 6 heures du matin jusqu'à 7 heures le soir ; il nettoie la bicyclette, menaçant de sa colère l'employé du Mont-de-Piété qui ne l'a pas assez bien entreposée ; il participe activement aux recherches et supplée son père quand ce dernier se laisse aller au découragement (« Qu'est-ce que je peux faire ? », demande Antonio à son enfant, dans la scène du restaurant).



Parfois, Bruno prend la place du **père protecteur**. N'est-ce pas lui qui ferme la fenêtre avant de partir, pour laisser la petite fille se rendormir ? Souvenons-nous également de la scène de la noyade. Alors que le père imagine son fils mort (sans doute, une façon de regretter la giflette et de s'apitoyer sur son propre sort), l'enfant revient à l'écran, triomphant, en haut des escaliers : il semble dominer et protéger la figure paternelle.

N'allons pas, cependant, jusqu'à en faire un adulte avant l'âge. Il reste un enfant. Et si le film suit les déambulations d'Antonio dans la ville, il montre aussi **l'évolution, en trois temps, des rapports d'un fils et d'un père** :



**Premier temps :** Bruno **admire** son père. Il se tient près de lui, copie sa façon de se vêtir (la salopette) et lui lance des regards de tendresse sur la bicyclette. Bref, il en fait son héros.

**Deuxième temps :** Petit à petit, Bruno comprend que son père est faible (il laisse fuir le vieillard ; il semble souvent dépassé par la situation) voire injuste (il lui donne une gifle). Il en vient à contester sa façon de mener les recherches.

**Troisième temps :** Lors de la dernière séance, Bruno découvre le père réel. Non pas l'être extraordinaire mais le héros du quotidien, celui qui se bat, jour après jour, pour donner à manger à sa famille, au risque de subir des déconvenues, des humiliations et le déshonneur. Les larmes que Bruno verse sont les larmes de l'enfant qui comprend, d'un seul coup, la vie et qui *voit* la vraie figure paternelle, sa profonde humanité, son mélange de grandeur et de faiblesse. Un pur moment de **révélation**. Tandis que le chagrin de Bruno sanctionne la perte de son innocence, la main qu'il donne à son père renouvelle la confiance en celui qui ose tout –même le vol- pour le bien de sa famille.

Cette compassion pour le monde des enfants n'ôte pas, pour autant, sa lucidité au réalisateur. Il sait que les plus jeunes assimilent rapidement les préjugés de classe. C'est du moins ce que tend à prouver la séquence du restaurant dont nous avons déjà parlé : le petit bourgeois reproduit l'attitude méprisante de ses parents envers les ouvriers, et le regard en coin, qu'il porte à son voisin, montre qu'il accepte les différences sociales.

c) *La famille (quelle famille ? quel rôle pour la femme ?)*

La famille reste la cellule minimale de la société la plus importante : en dépit des difficultés, les Ricci restent unis. La mère fait tout pour aider son mari.

D'ailleurs, le film rappelle le rôle important de la femme au sortir de la guerre : plusieurs fois,



nous voyons ainsi les personnages féminins prendre les choses en main. Non seulement Maria, quand elle se charge de gager les draps, mais également la femme du vendeur de vélo, quand elle soutient son mari contre les allégations d'Antonio, sans oublier la mère du voleur qui se précipite pour le défendre quand quelqu'un ose l'attaquer.

*Femmes*, avons-nous écrit. Il serait plus juste d'écrire *mères*. Car la division perdue entre la Sainte (*La Santona* est la mère universelle) que l'on doit respecter et la putain, entre la procréation et le plaisir.

Bien qu'il n'insiste pas, Vittorio de Sica rappelle qu'il existe, à côté du foyer sacré, le lupanar. C'est d'ailleurs dans une maison close que le jeune voleur essaie de trouver refuge, quand il est pourchassé par Antonio.

Un deuxième type de famille existe, tout aussi importante : le clan. Difficile, en effet, de parler du *Voleur de bicyclette* sans signaler, ne serait-ce qu'en passant, la présence des syndicats, des partis politiques, de la mafia ou des prostituées.

## D- Les certitudes : quelles sont-elles ?

a) *Précarité (pourquoi rien ne semble sûr dans le film ?)*

Ce qui rend *Le Voleur de bicyclette* émouvant et éprouvant, c'est qu'il n'y a aucune certitude. Le contexte socio-économique déjà ne permet pas d'être sûr du lendemain car les **conditions de vie sont**

**précaires** et le moindre problème peut avoir des conséquences incalculables. Il suffit qu'Antonio n'ait pas ou n'ait plus sa bicyclette pour qu'aussitôt il replonge dans les affres du chômage.

Par ailleurs, la **Loi (loi de la société et loi paternelle) n'est plus là pour donner un cadre solide** à la société : les voleurs restent impunis, le père se fait voleur. Quant à la police, elle donne souvent l'impression d'être complice des délinquants.

Cette incertitude se retrouve dans le **traitement des personnages**, notamment chez Antonio. Récapitulons :

- ⇒ Son **statut de mari** est **mis à mal** : il ne sait pas comment faire pour récupérer son vélo et, une fois le vol commis, il refuse de se présenter devant sa femme.
- ⇒ Son **statut de père** est **contesté** : il se fait réprimander par son fils à plusieurs reprises (sur l'état du vélo, sur son retard, sur sa maladresse lors de la poursuite du vieil homme, ...).
- ⇒ Ses **convictions** sont **fluctuantes** : il se moque de Maria qui remercie *La Santona* mais n'hésite pas à chercher les conseils de la voyante, quand ses propres recherches demeurent vaines. Notons, par ailleurs, que *La Santona* est, d'une certaine façon, la **porte-parole de ce monde vacillant** : en marge de la religion officielle, elle tient des propos qui sont souvent obscurs, à tout le moins d'une grande ambiguïté.
- ⇒ Il commet des **injustices** : il donne ainsi une gifle à son enfant qui lui fait remarquer ses torts, avant de finir par voler. Il prend ainsi la place de celui qu'il poursuivait depuis le début du film, comme si la position des uns et des autres (honnête, malhonnête ; volé, voleur ; ...) n'était jamais assurée.

#### b) Voyance vs aveuglement

Parce que le monde est opaque, ambigu, il n'est plus possible d'avoir un regard clair sur les événements. C'est pourquoi, à plusieurs reprises, Antonio donne l'impression de *voir mal*. Dès le vol de sa bicyclette, par exemple, il se lance à la poursuite d'un cycliste, sans se rendre compte, un seul instant qu'il s'est trompé. Un peu plus tard, il perd de vue le vieil homme dans l'église et croit son fils tombé à l'eau. Dans chacun de ses cas, il est leurré par ses sens.

La confrontation avec le jeune voleur ne change rien à notre propos. Certes, Antonio a, devant lui, l'homme qui l'a spolié de son bien, mais il s'*aveugle* complètement : il croit encore à la justice alors que tout (la présence des *maffiosi*, l'attitude du policier, l'arrogance du jeune homme) prouve qu'elle n'a rien à faire dans cette malheureuse histoire.

C'est, sans doute, pour cela que lui comme les autres éprouvent le besoin de se faire aider d'une *voyante*.

Le film pose la question du regard. Il en fait même un des enjeux majeurs, comme le prouve la multiplication des « objets-cœur » :

- a) La jumelle qu'un malheureux tente de vendre au Mont-de-Piété (De Sica s'attarde sur ce personnage) ;
- b) Le tunnel semblable à une longue-vue ;
- c) Les voûtes ;
- d) La caméra qui, souvent semble en concurrence avec le regard du personnage.

#### c) Rêve (quelles sont les différentes manifestations du rêve ?)

Cette incertitude est-elle un si grand mal ? Encore une fois, Vittorio de Sica évite de tomber dans une analyse trop sommaire. De fait, l'incertitude laisse également la place au **rêve**. L'**affiche** de Rita Hayworth a deux fonctions : d'une part, elle rappelle le rôle des Américains dans l'Italie de l'après-guerre (par exemple : le plan Marshall ; rôle des films américains dans l'avènement du néo-réalisme), d'autre part, elle évoque un monde meilleur (entre imaginaire hollywoodien et émigration). Il en est de même de l'affiche d'*Ultimo Orizzonte* (*Gallant Journey*, 1946) de William Wellman, film sur les pionniers de l'aviation (visible à côté de celle de Rita Hayworth).

En dépit des difficultés, tout n'est pas perdu, tout n'est pas si noir : Antonio veut encore garder un **espoir** ; il imagine un avenir radieux pour lui et sa famille. En faisant et refaisant ses comptes (devant sa femme, devant son fils), alors même qu'il n'a encore rien touché et qu'il risque de se retrouver, une nouvelle fois, sans travail, il refuse de s'en tenir aux seules réalités économiques. Il refuse d'abdiquer son droit au rêve. Le **communisme** est la traduction politique de ce besoin d'utopie.

## E- La perte (décliner les différentes pertes)

Le film de Vittorio de Sica est un film sur la **perte**. Déclinons la thématique :

### 1- La perte de la bicyclette

Perte réelle. Indiscutable, annoncée dès le titre et qui sert de moteur narratif aux premières séquences. En effet, le spectateur se demande quand le vélo va disparaître : au moment où Antonio montre le vestiaire à sa femme ? Au moment où il pose l'engin contre un mur, sous la surveillance d'un jour ? Au moment où il écoute les conseils de son collègue sur l'art et la manière de coller une affiche ?

### 2- La perte de la piste

Durant tout le film, le malheureux père tente de retrouver la trace de celui qui a volé la bicyclette. Plusieurs fois, il pense avoir une piste mais, soit elle se révèle fausse, soit il la perd. Il laisse, par exemple, échapper le vieil homme qui aurait pu lui donner un renseignement.

Le film repose sur ce mouvement erratique du personnage qui n'est conduit par rien, si ce n'est les hasards de la vie et des rencontres. Le néo-réalisme aime filmer le mouvement des corps dans la ville.

### 3- La perte d'un emploi

Dans l'immédiat après-guerre, les conditions de vie sont difficiles, d'autant plus que les emplois sont rares. Ricci est ainsi tout heureux d'obtenir une place de colleur d'affiches. Pourtant, le vol dont il est victime le replongera inévitablement dans l'enfer du chômage. À moins qu'il ne recoure à des moyens que la société, d'ordinaire, condamne.



La visite des marchés rappelle qu'il existe une économie parallèle, fondée sur le vol et la revente. D'une certaine façon, les séquences de la *Place Vittoria* et de la *Porta Portesa* annoncent l'ultime tentative d'Antonio pour sortir du marasme dans lequel il se trouve : en tentant de s'emparer du vélo, il ne fait qu'imiter tous ceux qu'il côtoie au cours de sa recherche et qui ne sont jamais punis.

### 4- La perte de la foi

Comme nous l'avons vu, la religion joue un rôle important dans le film. Reste que le père ne semble pas plus avoir la foi. C'est pourquoi il tance, gentiment, sa femme quand elle se rend auprès de la voyante pour lui remettre de l'argent. Une question reste cependant en suspens : comment interpréter le geste d'Antonio qui retourne voir *La Santona* ? Un retour de la foi, immédiatement payé de retour, puisqu'il tombe sur son voleur dès qu'il sort de l'immeuble ? Une façon d'avouer son impuissance ? Un besoin de rembourser une dette ? Une forme de *féminisation* du personnage ? L'opacité est aussi un trait du mouvement néo-réaliste.

Peu importe, après tout ! Foi ou athéisme, c'est surtout l'espoir d'une vie meilleure qui s'envole. *La Santona*, comme la Rita Hayworth de l'affiche qu'Antonio colle malhabilement, ne sont que les représentations d'un rêve, d'une espérance inassouvie.

### 5- La perte de la vie

Face aux difficultés qui ne cessent de s'accumuler, la vie devient, pour certains, une charge trop lourde. Plusieurs fois, Antonio songe à se tuer. Il évoque, une première fois, cette possibilité devant sa femme avant d'imaginer la mort de son propre enfant, lorsque quelqu'un se jette à l'eau. Preuve supplémentaire que cette idée le hante.

Un autre personnage entretient des rapports avec la mort : le jeune voleur (la figure jumelle d'Antonio), qui a tout d'un moribond lorsqu'il s'abandonne aux bras de ses voisins, après sa crise d'épilepsie.

## F) Observer la mise en scène. Un détail : la porte est-elle ouverte ou fermée ?

### a) Ouverture ou fermeture ?

La question de la mise en scène est au cœur du cinéma. C'est pourquoi un objet joue, parfois, un rôle qu'il ne pourrait pas avoir en littérature, sinon dans une moindre mesure. Dans *Le Voleur de bicyclette*, les portes et les fenêtres sont d'autant plus importantes que l'essentiel de l'action se passe en extérieur.

Au début, Antonio reste sur les **seuils**. Tantôt, il discute avec le chef, au bas des escaliers, tantôt, il attend patiemment sa femme, partie remercier *La Santona*. Hasard ? Pas sûr, car dans les deux cas, la position du personnage traduit la situation d'un homme qui ne sait pas s'imposer. D'ailleurs, quand il décide de retrouver Maria chez la voyante, il ne pénètre pas dans la chambre mais se contente de faire un signe depuis le pas de la porte.

Mais il y a pire. En deux occasions, le **mouvement même des portes ou fenêtres** préfigure les malheurs d'Antonio. Le premier exemple se situe juste après l'embauche : le nouvel employé vient de rencontrer son supérieur et, tout heureux de la tournure que prennent les événements, désire montrer son vestiaire à son épouse. Or, comme il la soulève afin qu'elle puisse voir, un volet se referme violemment, comme si l'avenir se bouchait devant eux. Un peu plus tard, c'est Antonio lui-même qui ramène la porte sur lui. Rappelons la situation : il est presque 6 heures du matin ; la caméra se tient aux côtés de Maria et filme le mari qui, après avoir lancé un au revoir, tire la porte. La mise en scène n'est pas anodine : en filmant ce geste (conclu par un fondu au noir) le cinéaste donne l'impression que le foyer se replie sur lui-même, et ce d'autant plus que, quelques instants auparavant, Bruno avait déjà clos la fenêtre. Les taquineries du couple, au lever, ne sont qu'une parenthèse bienheureuse. D'ailleurs, nous ne reverrons plus le foyer. Antonio laissera son enfant rentrer seul, après le vol de la bicyclette et, debout, devant la porte fermée, refusera d'affronter le regard de Maria.

Les portes et fenêtres sont déjà les signes visibles d'une **exclusion**. Au sein de la famille comme de la société. Le plan serré sur les guichets, que le cinéaste privilégie dans la scène du Mont-de-Piété, insiste sur la séparation entre ceux qui ont de l'argent et ceux qui n'en ont pas.

C'est en fait dans les dernières séquences qu'Antonio ose, enfin, franchir un seuil. Est-ce l'annonce d'un changement de caractère ? Une mutation profonde, née d'une expérience douloureuse ? Les prémices d'une effraction plus grave encore – le vol ? Quoi qu'il en soit, l'homme – jusqu'ici apeuré – prend la décision d'entrer de force dans l'immeuble où s'est réfugié le voleur. La transgression est doublement soulignée puisqu'il force une porte et pénètre dans un lupanar. En un geste, il renverse deux de ses interdits.

### b) Un monde labyrinthique (y a-t-il une ligne droite ?)

*Porta Portesa*, porte close, porte ouverte : la ville devient un lieu **labyrinthique**. Quasiment toutes les scènes imposent des déplacements désordonnés, qui **ne sont jamais rectilignes**. Dans l'église, alors qu'il cherche une sortie, Antonio ne cesse de se tromper de chemin. Quand il va prendre les

ordres auprès de son chef, il ne va pas non plus directement vers lui ; il est obligé de tourner à gauche puis encore à gauche. Une fois dans la maison close, il passe et repasse au même endroit, avant de retrouver son voleur. Et ce qui est vrai des lieux clos, l'est encore plus de la ville. Niveau inférieur : le marché aux vélos impose de continuels détours. Niveau supérieur : Rome est constituée d'un entrelacs de ruelles.

Le film se conforme à cette géographie : certaines scènes semblent se répéter, comme si les personnages revenaient constamment sur leur pas. Un seul exemple : à la visite de Maria chez *La Santona* succède celle de son mari.

#### IV) Question en forme de bilan : La bicyclette objet réel ou métaphore ?

*Le Voleur de bicyclettes* : le titre est à, lui seul, tout un programme. Mais de quelle bicyclette parlons-nous ?

1- D'abord de l'**objet réel**, celui dont on en connaît la marque, celui sur lequel l'enfant veille et qui est le seul **moyen de locomotion** de la famille Ricci.

2- La bicyclette est, cependant, plus que cela : c'est un **instrument de travail** qui s'inscrit dans un système économique, avec une valeur marchande. Rappelons que le couple doit se séparer de ses draps pour la récupérer ; rappelons également qu'Antonio espère obtenir 2000 lire pour son travail alors que sa bicyclette lui coûte 6 100 lire, ainsi que nous l'apprenons lorsqu'il va la récupérer au Mont-de-Piété. En s'emparant d'un tel engin, les voleurs ne s'y trompent pas ; ils savent qu'au marché noir, ils feront une affaire.

3- La bicyclette est un **lien**. Grâce à elle, Antonio retrouve sa place parmi les travailleurs, comme nous le voyons au moment du départ au travail, quand il pédale au milieu de ses collègues. Elle permet, en outre, au père et à son enfant de communiquer : leur conversation tourne, en effet, exclusivement autour d'elle, mis à part un bref intermède après la gifle.

4- La bicyclette est une **obsession**. Dès la première séquence, elle se trouve au centre des discussions. Et sa disparition n'arrange rien, au contraire. Il suffit de voir ces plans où les vélos s'accumulent ou semblent se multiplier !



Avoir une bicyclette, c'est avoir un **peu d'espoir**. Le choix de la marque, *Fidès*, n'est pas un hasard. On sait en effet que le mot signifie, en latin, la *foi*. Le vélo est l'unique moyen pour le père, non seulement d'obtenir un travail ou de résoudre ses problèmes quotidiens, mais également de retrouver confiance en l'avenir. *A contrario*, sa perte signifie, d'une certaine façon, la fin de toute espérance. Le spectateur avait déjà remarqué que le mari avait des rapports distendus avec la religion. Il fréquentait

des matérialistes, faisait un esclandre dans une église, oubliait de faire le signe de croix devant l'autel et se moquait des croyances de sa femme. Mais, à la rigueur, on pouvait mettre cela sur le compte d'une posture politique. Le dernier épisode va au-delà. De fait, l'action se déroule un dimanche, jour du Seigneur par excellence. Or, que dire de la quête sinon qu'elle est vaine ? Ne pas retrouver la bicyclette, c'est, pour Antonio, comprendre qu'il est tout seul face à l'absurdité du monde et qu'il aura beau crier, Dieu ne lui répondra pas. Parce qu'il contredit l'un des dix commandements, le vol (même raté) confirme cette rupture.

5- Dernière représentation : la bicyclette peut être une **représentation de l'Italie**. Comme nous l'avons dit, après la seconde guerre mondiale, l'Italie est le terrain de forces contradictoires. « La double humiliation de l'invasion alliée et de l'occupation allemande, la répression féroce exercée par les nazis et par les auxiliaires *republichini* contre les civils, l'épuration souvent hâtive et aveugle »

(Pierre Milza) ont engendré un grand désarroi ; la tension entre les tenants d'un retour à la monarchie, dans les conditions antérieures au fascisme, et les défenseurs de la République, l'opposition entre les libéraux et le mouvement socialiste inquiètent. La bicyclette démontée n'est-elle pas la métaphore des dangers auxquels l'Italie des années 45-48 doit faire face ?

## V) Analyse d'une séquence

L'analyse portera sur le vol de la bicyclette. Scène capitale puisqu'elle conditionne la suite du film et qu'elle met en place plusieurs thématiques importantes (voir / ne pas voir ; rêve ; labyrinthe ; ...).

On pourra distinguer les quatre temps du récit : la situation initiale ; l'élément déclencheur ; les péripéties (le vol et la poursuite) ; la situation finale.

On pourra également repérer trois points de vue distincts : un point de vue omniscient, un point externe et un point de vue interne.

Numéro de plan	Description	Commentaire
<b>1- Situation initiale</b>		
1- Antonio colle l'affiche.	Axe presque latéral. Gros plan sur les mains puis travelling arrière avec léger panoramique sur la droite.	<b>L'affiche a plusieurs rôles</b> : elle rappelle le goût de néo-réalistes pour le cinéma américain, signale l'importance des USA dans la reconstruction de l'Italie et surtout représente une forme de rêve. Elle est la projection des espérances d'Antonio (gagner de l'argent, connaître le bonheur,...). Toutefois, le travail malhabile des mains <b>froisse le visage</b> de la vedette, comme si le réalisateur voulait, par ce biais, annoncer la suite : le face à face (Antonio et Rita) est un <b>leurre</b> et son bonheur est une <b>illusion</b> . Le travelling réintègre dans le champ le monde et la bicyclette, entraperçue dans l'angle droit de l'écran. Filmé de la sorte, Antonio est doublement fragile : il ne fait pas preuve de grande habileté ; il ne voit ce qui se passe derrière son dos (thématique importante). Et comme il est sur une échelle, il risque de prendre du retard en cas de vol.
<b>2- Élément déclencheur : arrivée des voleurs (point de vue omniscient privilégié)</b>		
2- Trois hommes passent dans la rue ; <b>ils séparent</b> ; un d'eux revient vers nous.	Plan moyen	Les deux espaces sont contigus sans coller tout à fait... La bicyclette est l'élément pivot des plans 1 & 2. Elle rappelle le titre ( <i>Le Voleur de bicyclette</i> / au pluriel dans le titre italien) et la question que le spectateur se pose depuis le début (quand va-t-elle être volée ?). La position de la caméra <b>accentue les lignes de fuite</b> (le mur, les immeubles) : une thématique se met en place. Le passage du complice devant la caméra, avant de sortir du champ, permet au spectateur de voir son visage (important car il jouera un rôle par la suite). Le coup de klaxon (son mixé) crée une ambiance de ville et, surtout, avertit le spectateur d'une menace (il retentit d'ailleurs quand les trois comparses jettent un regard sur le vélo).
<b>3- Première péripétie : le vol</b>		
3- Le jeune voleur parmi les voitures.	Plan rapproché Travelling latéral qui suit le voleur et qui se poursuivra dans	Changement d'axe brutal qui ne permet pas vraiment de situer le voleur par rapport aux autres éléments de la scène (où est-il par rapport à Antonio ?), d'autant plus qu'il entre par le côté droit ; ce choix bouleverse notre perception de la séquence. Alors qu'elle semblait parfaitement lisible (le travail, le bonheur, un nouvel avenir), elle est amenée à un point

	les plans suivants (→ raccords mouvement)	<p>de basculement.</p> <p>Le positionnement du jeune homme au centre du cadre permet de bien le voir (puissance du regard de la caméra vs aveuglement d'Antonio), de bien le repérer, ce qui sera utile à la fin du film.</p> <p>Vittorio de Sica insiste : le déplacement du voleur (← pano latéral) derrière la vitre d'une voiture permet de le cadrer triplement (cadre de l'écran / cadre de la vitre avant / cadre de la voiture arrière → effet de <i>zoom</i>)</p> <p>Ses vêtements militaires, en particulier la casquette allemande, en font un soldat perdu, une figure inquiétante.</p> <p>L'arrière plan (la ville grouillante), les regards jetés au-dessus de son épaule par l'acteur désignent, à nouveau, un lieu de fuite.</p>
4- Antonio continue son travail.	Même axe que dans le plan 1 Plan rapproché avec travelling avant. Mise en place d'un montage alterné	<p>Antonio monte sur son échelle pour mettre la deuxième partie de l'affiche. Deux points :</p> <p>1- Cette insistance à souligner la position verticale d'Antonio n'est pas innocente : il était filmé, au début du film, assis, accablé par sa situation économique. S'élever, comme il le fait, est la preuve qu'il a retrouvé sa dignité, son allant.</p> <p>2- Le travail de collage, de suture (en français, l'expression <i>joindre le deux bouts</i> ne signifie-t-il pas que l'on a le nécessaire pour vivre ?) va à l'encontre de ce qui se passera dans la séquence. On ne peut en effet coller ensemble le monde des voleurs et celui des volés. Les espaces ne raccordent pas...</p> <p>Le mouvement de caméra restreint le champ (→ fermeture du champ) Filmé ainsi, obnubilé par son travail, il est plus que jamais une proie facile pour les voleurs.</p>
5- Retour sur le voleur qui s'approche tout doucement de la gauche du cadre.	Travelling latéral	<p>Continuité du plan 3. Toujours surcadré, le voleur fait mouvement vers la gauche.</p> <p>La ligne des voitures accentue le mouvement.</p>
6- Retour sur Antonio qui continue à coller l'affiche.	Caméra fixe Contre champ des plans 1 & 4	<p>Le choix de l'emplacement de la caméra est, à nouveau important : il ouvre le champ sur l'espace opposé à celui des voleurs. La tension (spatiale, dramatique) est ainsi à son comble.</p> <p>Ajoutons que l'espace désigné est encombré d'obstacles (thématique du film).</p> <p>Par ailleurs Antonio ne peut plus rien voir et se retrouve totalement impuissant. On sait que filmer (ou photographier) de dos quelqu'un est le plus sûr moyen de le fragiliser.</p> <p>En montrant son personnage quasiment face au mur, sur son échelle, Vittorio de Sica en fait clairement une victime.</p>
7- Le voleur s'approche du vélo. 8- Antonio entend un bruit commence à se retourner sur son échelle. 9- Le voleur s'empare du vélo et sort du champ. 10- Antonio finit son mouvement et se met à hurler : « Au voleur ».	Plans très brefs. Montage alterné : plans moyens sur le voleur / Plans rapprochés sur Antonio	<p>La vivacité du montage traduit la rapidité du vol.</p> <p>Plans sur le voleur : Curieusement, lorsque le voleur s'enfuit, nous voyons sur le mur une autre affiche : encore un film américain, de W. Wellman cette fois-ci, <i>L'Ultimo orizzonte</i> (<i>L'Ultime horizon</i> ; film de 1946 dont le titre original est <i>Gallant Journey</i> et le titre français <i>Ses premières ailes</i>) ! Un mélange de rêve (le scénario évoque la vie d'un pionnier de l'aviation) et d'échec...</p> <p>Plans sur Antonio : <i>Reaction shots</i> Les plans permettent de saisir la réaction du personnage. Ces plans rapprochés ou très rapprochés sur le visage d'Antonio sont à mettre en relation avec le gros plan joyeux de Rita Hayworth et de l'ouvrier au début de la séquence.</p> <p>Les yeux écarquillés rappellent également la cécité du personnage durant toute la scène.</p> <p>L'axe de la caméra est toujours en contradiction avec le sens de déplacement du voleur → la poursuite est déjà vouée à l'échec.</p>



11- Antonio poursuit son voleur.	Reprise du plan 2	On retrouve les lignes de fuite. Antonio est dans le sens de la course mais un <b>obstacle</b> se dresse déjà devant lui : le complice. Sa course dans tout le film sera ainsi faite d'arrêts involontaires. La rue en pente favorise la fuite du voleur ; elle envoie également Antonio dans les profondeurs (sa course le mènera dans le sous-sol d'un immeuble, sous un pont, dans une maison close)
12- Le voleur s'enfuit dans la ville.	Plan ½ large	Le voleur cherche à gagner le hors champ. La ville n'est pas seulement un décor : elle est un élément à part entière du <i>Voleur de bicyclette</i> . Puissance de la caméra qui est déjà là où passe le voleur.
13- course du voleur.	Plan ½ large Raccord mouvement	Plongée sur la ville. Les personnages sont replacés dans leur environnement. Le cadrage ne permet pas de se situer dans la ville et de ne pas voir la direction du voleur (→ le hors champ permet la <i>disparition</i> du personnage).
14- Antonio est lancé à la poursuite.	Reprise du plan 12 avec un panoramique d'accompagnement	Le plan souligne l'impuissance d'Antonio, obligé de courir derrière une bicyclette / un seul cri qui fait le lien entre les plans : « Au voleur ». Depuis, le début, c'est surtout par le corps que les informations principales passent (la maladresse d'Antonio, sa joie, sa douleur, ...). Nous sommes, ici, au début d'une longue course qui ne prendra fin que dans les dernières images du film.
15- Antonio court toujours.	Reprise du plan 13	Si le cinéaste reprend le plan 13, il l'élargit à la fin, ce qui fait qu'Antonio devient une créature minuscule, perdue, dans son environnement. La recherche semble dès lors vaine, quasiment impossible... Notons également l'indifférence du monde.
<b>4- Deuxième péripétie : la course-poursuite (point de vue externe et interne)</b>		
16- Un conducteur propose son aide.	Gros plan sur Antonio, surcadré	D'un point de vue omniscient, nous passons à un point de vue <b>externe</b> . Le film semble annoncer une solidarité parmi les gens du peuple, tout le monde étant embarqué dans la même galère. Le conducteur (dans un conte) jouerait le rôle d'un <b>aide</b> .
17- Retour au plan général sur la ville.	Plan général avec plongée Reprise du plan 13	À nouveau, le plan rappelle le lieu de la recherche (non pas au niveau d'un quartier mais de toute une ville). Il permet également de comprendre que le second homme qui monte dans la voiture vient du même endroit qu'Antonio. On verra au plan suivant qu'il s'agit du complice vu de face dans le plan 2.
18- Le troisième larron propose son aide : « allez vers le tunnel, il est parti par là ».	Gros plan sur le complice	Le complice est –selon le schéma actantiel- un <b>opposant</b> .  Gros plan terrible, également, puisqu'il met sur un pied d'égalité Antonio et le complice du voleur : cette image annonce la séquence finale au cours de laquelle Antonio se fera, lui-même, voleur. Il n'y a plus de hiérarchie (visible, donnée d'emblée) entre le bien et le mal. Au contraire la morale est une affaire de comportement (= une éthique) et chacun en est responsable. Les plans jumeaux des deux hommes indiquent que les valeurs ne sont plus extérieures, qu'elles ne relèvent plus de quelque puissance tutélaire, comme l'Église.
19- Une bicyclette file devant la voiture vers le tunnel.	Plan moyen, filmé depuis la voiture	Trois raisons à ce choix de la caméra embarquée dans la voiture : 1- Nous passons à un point de <b>vue interne</b> . La caméra toute puissante du réalisateur se désolidarise donc du choix des personnages de suivre ce cycliste. 2- Cela crée un effet dramatique : nous sommes nous-mêmes engagés dans cette poursuite. Nous ne sommes plus seulement témoins mais acteurs, tenus de faire notre choix. Notre regard est mis à l'épreuve. 3- Nous faisons enfin face à un trou noir. L'avenir semble ici bouché (cette voûte se retrouvera plusieurs fois dans le film : dans le sous-sol de l'immeuble ; près de la rivière où Bruno est censé s'être jeté)
20- Antonio regarde le	Plan très	Regard tendu vers le cycliste poursuivi, Antonio a encore l'innocence de

voleur.	rapproché	croire à la solidarité de son compagnon.
21- Le complice regarde Antonio.	Gros plan	Regard qui n'exprime pas la solidarité, au contraire.
22- Le cycliste entre dans le tunnel poursuivi par la voiture.	Plan 19	Tension dramatique puisque la voiture se rapproche du vélo. Le tunnel est un <b>œil</b> .
23- Le cycliste est arrêté.	Raccord à 380°	À nouveau un point de vue <b>omniscient</b> . A nouveau la caméra est la première à savoir. Elle montre le visage du cycliste avant que les poursuivants ne le voient. Il s'agit d'une erreur. Le lieu choisi (un tunnel dont on ne voit que l'entrée, jamais la sortie) donne l'impression qu'Antonio est tombé dans la nasse. Il n'a plus, a priori, aucune chance de retrouver son voleur. Le tunnel est ici une immense longue-vue aveugle (Souvenons-nous qu'au début du film, un homme gageait au Mont-de-Piété, une paire de jumelles)
24-25 Le cycliste regarde vers Antonio qui, à son tour, le regarde.	Champ /contre champ	Antonio découvre la vérité. Il constate qu'il a <b>mal vu</b> . Dévoilement d'une vérité qu'il ne soupçonnait pas. L'expérience se répètera à l'échelle du film.
26- 27-28 Le complice donne une explication à laquelle ne croit pas le chauffeur de la voiture.	Plans rapprochés sur le complice et le chauffeur.	Plans centrés sur les deux hommes, qui laissent le temps à Antonio de repartir. Le chauffeur fait preuve de lucidité : il a compris que le second passager était un complice.
29- Antonio s'éloigne.	Plan large sur Antonio.	Antonio est repris par la caméra alors qu'il s'est déjà éloigné (Thème de l'urgence) Mais, une nouvelle fois, il y a une part d'aveuglement chez lui car il ne comprend pas qu'il avait, devant lui, un complice et qu'il tenait là une piste pour retrouver sa bicyclette. En retournant vers son échelle, il donne déjà l'impression de tourner en rond.
30- Antonio sort du tunnel.	Raccord 380°	En même temps qu'il sort du tunnel, la musique s'élève (noter <i>le point d'entrée</i> de la musique) : elle exprime (par sa masse orchestrale) le malheur qui frappe l'ouvrier. Encore une fois, Vittorio de Sica ne recourt pas aux mots pour exprimer les sentiments du personnage. D'ailleurs Antonio a du mal avec les mots (il ne veut pas parler avec sa femme de son problème et, devant <i>La Santona</i> , il a du mal à exprimer ce qu'il veut). Le plan s'achève sur un gros plan : le visage décomposé d'Antonio.
30-31-32-33-34-35-36 Retour vers l'échelle.	Plans sur Antonio + plans sur des rues + plans sur Antonio dans la rue	Ces plans montrent les regards désorientés d'Antonio vers le hors champ (espace de la disparition) ; ils commencent, également, à construire un espace labyrinthique (plusieurs voies, plusieurs directions, s'offrent à Antonio) ; ils annoncent, enfin, la course de l'homme dans la cité.
<b>4- Situation finale</b>		
37- De nouveau près de l'affiche.	Fondu enchaîné Reprise du plan 2	Le retour à la situation initiale montre bien l'échec d'Antonio qui d'un seul coup est passé de l'espérance à la désespérance. Il revient au point de départ : point de départ de la séquence, point du départ du film. S'il finit son travail d'encollage, il reste qu'on ne voit plus le visage souriant de Rita Hayworth : la tête a été coupée ! Un autre prénom apparaît : celui de la princesse éthiopienne Aïda, l'héroïne de la tragédie de Verdi. <i>Le Voleur de bicyclette</i> est bien la tragédie des temps modernes. Antonio ne s'élève plus : au contraire, après avoir consciencieusement fini son travail, il s'assoit –geste habituel chez lui et signe de son découragement- sur le barreau de l'échelle.

**Yannick Lemarié** : enseignant, chercheur associé à l'Université d'Angers, intervenant à l'Université Populaire de Laval (module cinéma et histoire), critique à la revue *Positif*. A participé à des ouvrages sur Francesco Rosi, Scorsese, Sokourov ou Angelopoulos.

