

---

**Athéna Tangui**

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Master 1 - Cinéma et audiovisuel

N° étudiant : **12203411**

# **LE MOTIF DU VÉLO DANS LES ROMANCES HOMOSEXUELLES CONTEMPORAINES**

*Call Me by Your Name, Monster, Young Hearts*



*Young Hearts*, Anthony Schattelman, 2024

Méthodologie des études cinématographiques

2025-2026

Sous la direction de Sarah Leperchey



---

## INTRODUCTION

Il y a, au milieu de *Call Me by Your Name* (Luca Guadagnino, 2017), une scène que la critique a peu retenue. Un matin d'été, Elio et Oliver enfourchent leurs vélos et quittent la petite ville pour gagner un lieu isolé de la campagne lombarde. Rien ne s'y dit, ou presque ; et pourtant tout s'y joue. On a beaucoup écrit sur le soleil de cet été italien, sur la villa, sur la pêche dans le verger, sur la chemise dénouée d'Oliver. On a rarement remarqué que, sous ces images, deux bicyclettes traçaient déjà tout le trajet du désir, qui prend les devants, qui hésite, qui freine, qui se retourne. Le détail paraît mince. Mais il a cette propriété, que Daniel Arasse prêtait au détail en peinture, qu'une fois aperçu il ne se laisse plus oublier<sup>1</sup> : dès lors qu'on l'a vu, on le voit partout.

Car le vélo, ensuite, se met à revenir. Dans *Monster* (Hirokazu Kore-eda, 2023), deux écoliers se rejoignent le soir, chacun sa bicyclette, et l'une d'elles disparaît du cadre au moment précis où l'un des garçons se trouve arraché à l'autre. Dans *Young Hearts* (Anthony Schattelman, 2024), un bruit de chaîne hors champ suffit à faire entrer un garçon dans la vie d'un autre, avant même qu'on l'ait vu. Trois films, trois pays : l'Italie, le Japon, la Belgique. Trois récits d'un premier amour entre garçons et, dans chacun, la même machine qui traverse le cadre au moment le plus fragile, dans une scène d'une étonnante parenté : une route rurale bordée de verdure, deux protagonistes filmés en travelling, une palette accordée à la nature, un traitement sonore qui glisse du bruit des chaînes à la musique. La régularité est trop nette, entre des œuvres que rien ne reliait, pour être le fruit du hasard. Elle ressemble à un code.

Que le cinéma s'intéresse si peu au vélo a pourtant tout d'un paradoxe. Les deux inventions sont nées ensemble, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la même fièvre mécanique. La roue de la bicyclette et la bobine du projecteur tournent du même mouvement de rotation et de défilement mais l'histoire des formes les a séparées. Le septième art a chanté la locomotive, l'automobile, l'avion, des machines à moteur, puissantes, bruyantes, conquérantes, et délaissé cette mobilité lente et silencieuse, mue par le seul effort du corps. Jean-Michel Frodon parle à ce sujet d'une « maigre affinité » entre le vélo et le cinéma<sup>2</sup>, malgré la coïncidence historique de leurs naissances. La bicyclette traverse pourtant l'histoire du cinéma depuis ses origines,

---

<sup>1</sup>Daniel Arasse, *Le Détail*. Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris, Flammarion, 2008, p. 7. Arasse y distingue le détail d'objet (particulaire) du détail comme événement du regard (dettaglio), et montre qu'un détail aperçu transforme durablement la perception de l'ensemble.

<sup>2</sup>Jean-Michel Frodon, « Cinéma et vélo : la roue libre sinon rien », *Les Cahiers de médiologie*, n° 5, 1998, p. 97. Frodon impute cette rareté à la préférence du cinéma pour les machines à moteur ; il en tire que tout choix du vélo, lorsqu'il advient, est nécessairement signifiant, par opposition aux autres modes de déplacement.

---

dès *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), discrète mais tenace, et elle a souvent porté, dans des films aussi divers qu'*E.T.* (Spielberg, 1982) ou *Boyhood* (Linklater, 2014), une charge d'émancipation enfantine, d'échappée, de passage initiatique.

Lorsqu'on s'arrête malgré tout sur le vélo, c'est presque toujours par le biais de la sociologie, la bicyclette comme « révélateur et support des rapports sociaux de sexe, de classe et de territoire »<sup>3</sup>. Cette approche est précieuse pour saisir certains enjeux sociaux, mais elle laisse entièrement de côté ce qui nous occupera : la bicyclette comme forme, comme objet plastique doté de ses propres couleurs, de ses propres sons et de ses propres cadrages. Or, c'est précisément cette dimension formelle qui frappe dès qu'on examine les romances homosexuelles contemporaines. Enfin après vérification faite, aucune recherche existante ne croise le motif du vélo et le cinéma queer ; cette absence, loin de décourager l'enquête, en confirme la pertinence, elle se tient à l'intersection de trois champs qui se parlent rarement : les rares études sur le vélo au cinéma, les études queer appliquées au film, et l'analyse formelle des objets filmiques.

Reste alors une question, qui sera la nôtre : Que devient le vélo, dans le cinéma contemporain des amours adolescentes entre garçons, lorsqu'il cesse d'être un objet utilitaire ? C'est en le suivant d'un film à l'autre, au plus près des plans, qu'on tentera d'y répondre.

Le point de départ aurait pu être large, et il l'a d'abord été : le vélo comme symbole de liberté, lieu commun qui traverse *E.T.* comme *Stranger Things* et que tout le monde reconnaît. Mais cette généralité ne produit aucun savoir. L'équivalence vélo-liberté-enfance relève de l'évidence et ne pose aucun problème. C'est en resserrant le corpus sur les romances homosexuelles que l'objet véritable est apparu. Parler de « motif » plutôt que de « symbole » n'est pas indifférent. Le symbole renvoie à un code stable, à une équivalence fixe, le vélo « égalerait » la liberté comme la colombe « égale » la paix tandis que le motif désigne un élément qui revient, qui se module d'une œuvre à l'autre, et dont le sens ne se donne jamais d'avance mais se construit. Là où l'approche symbolique permettrait de conclure dès la première image, l'approche par le motif oblige à attendre, à comparer, à laisser le sens se charger au fil des plans. C'est en ce sens qu'il convient au vélo.

---

<sup>3</sup>David Sayagh, « Le vélo à l'adolescence sous le regard de la santé : révélateur et support des rapports sociaux de sexe, de classe et de territoire », *Movement & Sport Sciences — Science & Motricité*, n° 110, 2020/4, p. 79.

---

## I. UNE MACHINE DU CORPS

Commençons par le plus immédiat : ce que le vélo fait aux corps. Avant de signifier quoi que ce soit, la bicyclette est un objet qu'on enfourche, qui expose la chair à l'effort et à l'équilibre, qui rapproche deux silhouettes sans tout à fait les laisser se toucher. C'est dans cette proximité retenue que le motif trouve sa première fonction. Et pour la saisir, mieux vaut une méthode qui parte des films eux-mêmes plutôt que d'un sens posé d'avance : celle que Nicole Brenez nomme l'analyse figurative, « une ouverture analytique à partir des films eux-mêmes »<sup>4</sup>, attentive non pas à ce que l'objet « voudrait dire » mais à ce que le film en fait concrètement, comment il le cadre, le sonorise, le fait apparaître ou disparaître.

### *Entrer dans une vie par le son*

*Young Hearts*, du cinéaste belge Anthony Schatteman, suit Elias, un garçon calme et réservé en pleine découverte de lui-même, dont le quotidien se trouble à mesure qu'Alexander, son nouveau voisin plus assuré, s'y immisce. La force du film tient à sa lenteur, à l'attention qu'il porte aux regards, aux petits gestes, aux respirations partagées. Il raconte la naissance d'un lien avec une grande délicatesse, sans jamais en précipiter le cours. La scène qui nous intéresse intervient tôt dans le récit, à un moment où tout demeure fragile. Elias et Alexander se retrouvent pour la première fois hors du cadre scolaire, et Alexander propose une balade qui les conduit dans un champ isolé. Pendant quelques minutes, les deux garçons s'éloignent de leur environnement habituel (famille, obligations, rôles sociaux) vers une parenthèse douce, un instant suspendu où l'amorce d'un lien devient perceptible. C'est l'un des premiers espaces où une dynamique se joue entre eux, à l'abri des regards extérieurs.

Il vaut la peine de s'arrêter sur cette scène plutôt qu'une autre, car c'est dans cette scène que le film pose le dispositif qu'il déclinera ensuite. Tout y est encore retenu et indécis. Aucun geste n'a été échangé, aucun aveu n'a été risqué. La balade à vélo arrive ainsi au seuil de la relation, à ce point exact où quelque chose pourrait advenir sans que rien ne se soit encore produit. Le film confie alors à la bicyclette le soin de dire cet imminent, ce qui est sur le point d'être et n'est pas encore. C'est pourquoi l'analyse de cette séquence est si féconde. Elle montre le motif dans sa fonction la plus nue, débarrassé de tout ce que la suite du récit viendra y ajouter et réduit à son opération première : accompagner la naissance d'un sentiment.

---

<sup>4</sup>Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998, p. 9. Reprenant l'injonction de Deleuze — « Expérimentez, n'interprétez jamais » —, Brenez invite à considérer chaque élément du film comme une question plutôt que comme le porteur d'une signification préétablie.



Or la séquence ne s'ouvre pas sur une image, mais sur un son, un bruit métallique, celui de la chaîne d'un vélo, entendu hors champ. Alexander entre dans le cadre par l'oreille avant d'y entrer par l'œil. Le détail n'est pas anodin. Il fonctionne comme un signal, une rupture dans le silence qui entourait Elias jusque-là. La bicyclette précède le corps, elle l'annonce et elle en est l'avant-garde sensible. Suivre l'attention que Jacques Aumont recommande de porter au hors-champ<sup>5</sup>, c'est mesurer ici combien le son d'une simple chaîne fait, à lui seul, advenir une présence. Avant d'être un moyen de transport, le vélo est déjà, littéralement, ce qui permet à Alexander d'entrer dans la vie d'Elias. Il opère comme un seuil, il fait passer d'un monde, la solitude et le silence, à un autre, la relation et le partage. Cette fonction posée d'emblée par une chaîne qui cliquette se rejouera dans les deux autres films.

### *Le prolongement des corps*



Une fois les deux garçons réunis, leurs vélos deviennent le prolongement de leurs corps. On les voit avancer côte à côte, dans un plan fixe en travelling arrière qui les cadre de face, sur un chemin de terre bordé de verdure. Aucun autre personnage, aucun obstacle ne vient troubler

---

<sup>5</sup>Jacques Aumont et Michel Marie, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004. Aumont défend par ailleurs, dans *À quoi pensent les films* (Paris, Séguier, 1996), l'idée que les films élaborent une pensée par leurs propres moyens - cadre, lumière, mouvement, son - sans illustrer des idées préexistantes.

---

le cadre : ils sont seuls, alignés à la même hauteur, comme s'ils glissaient dans une même bulle. La composition produit une égalité visuelle. L'axe frontal place les deux corps sur le même plan, ni l'un devant ni l'autre derrière ce qui traduit plastiquement l'équilibre encore préservé de leur relation naissante. Le travelling d'accompagnement n'enregistre pas seulement un déplacement, il institue une parité, deux figures appariées dans le mouvement, une communauté du même.

La selle, le guidon, la cadence du pédalage deviennent des extensions sensibles du corps. Le vélo abolit la distance tout en la maintenant. Les deux garçons sont proches, accordés dans leur allure, mais séparés par leurs montures respectives. Cette tension entre proximité et séparation, être ensemble sans se toucher, constitue le cœur du langage corporel que le motif met en place. Le désir s'y exprime par l'ajustement des rythmes, par la synchronie des trajectoires plutôt que par le contact direct, encore impossible. On reconnaît là ce que Brenez nomme la circulation. Le sens ne réside pas dans un élément isolé, mais dans le rapport, le lien, la relation entre les corps et les machines, « au cinéma, l'image n'est pas un objet mais une architecture »<sup>6</sup>.

Cette égalité, toutefois, n'est pas tout à fait stable, et le cadre la travaille avec une grande finesse. Si l'axe frontal pose d'abord les deux garçons à la même hauteur, de menus écarts viennent moduler la symétrie. L'un avance d'une demi-roue, l'autre se laisse rattraper, l'un fixe la route, l'autre lui jette un regard de côté. Le travelling, en les maintenant dans le même plan, rend ces micro-décalages perceptibles, presque musicaux. La bicyclette devient alors un instrument de mesure du lien. Elle dit, par la distance qui sépare deux guidons ou par la légère avance de l'un sur l'autre, où en est exactement la relation. Rien de tout cela ne passe par le dialogue, tout passe par la géométrie mouvante des corps roulants. C'est en ce sens précis que le vélo constitue un langage et un système de signes que la mise en scène module en continu.

Cette logique trouve sa forme la plus chargée lorsque deux corps partagent une même bicyclette, l'un pédale, l'autre s'agrippe. Le vélo impose alors un contact que la fiction ne pourrait autrement justifier : une main sur une épaule ou une taille, le poids d'un corps contre un autre, un déséquilibre qu'il faut accorder. Il fournit un alibi gestuel, rend touchable ce qui ne pourrait encore l'être sans aveu. La proximité y est à la fois réelle et déniale, intense et innocente, exactement le régime de contact qui fonctionne avec un désir non encore reconnu. On comprend dès lors pourquoi la bicyclette, plutôt que la marche ou la course, s'impose dans

---

<sup>6</sup>N. Brenez, op. cit., p. 13.

---

ces récits : là où la marche séparerait les corps et où l'étreinte les confondrait, le vélo les maintient dans cet entre-deux fragile qui est le temps même de la romance naissante.

Le contact que le vélo autorise n'est en effet jamais une étreinte. C'est un frôlement, un appui fonctionnel, une nécessité mécanique. Le désir s'y dit toujours par l'intermédiaire du vélo, qui le rend à la fois supportable et représentable. Cette médiation est précieuse pour des récits où le toucher direct serait prématuré, voire impossible puisqu'elle diffère le contact sans l'abolir, elle le rend présent sous une forme acceptable. Le vélo institue ainsi une intimité différée, un toucher par procuration, où la machine prend en charge ce que les corps ne peuvent encore assumer. C'est pourquoi le motif convient si exactement au commencement de l'amour. Il dit l'élan vers l'autre tout en préservant la distance qui en fait, précisément, un commencement, un seuil que l'on n'a pas encore franchi, mais dont on sent déjà la proximité.

### *Un compagnon qui veille*



Arrivés près d'un lac, les deux garçons descendent de leurs vélos et s'installent dans l'herbe pour parler. C'est là qu'un détail retient l'attention. Bien que le cadre se resserre sur eux, le vélo d'Alexander demeure visible à l'arrière plan, couché sur le flanc, un peu flou, mais bien présent. Il ne sert plus à rien dans l'action et pourtant il continue d'exister dans l'image. Cette présence silencieuse et discrète n'est pas anodine. Le vélo semble veiller sur eux, comme un compagnon calme et fidèle qui ne s'impose pas mais qui reste là. Il devient presque un personnage secondaire, une figure rassurante dans le décor.

Le choix de cadre est d'autant plus signifiant que les deux garçons possèdent chacun un vélo mais c'est pourtant celui d'Alexander et lui seul, qui reste dans le champ. Ce déséquilibre renforce l'idée qu'Alexander est accompagné d'une liberté plus assumée, une légèreté qu'Elias

---

n'a pas encore pleinement trouvée. Même à l'arrêt son vélo suggère le mouvement, la possibilité du départ, l'horizon ouvert. La mise en scène fait ainsi parler les objets. La disposition des bicyclettes dans le cadre dit quelque chose de l'écart entre les deux sensibilités, de l'avance que l'un possède sur l'autre dans l'acceptation de soi.

Quand la séquence s'achève, Alexander s'éloigne en reprenant son vélo, et c'est de nouveau le bruit de la chaîne, hors champ, qui signale le retour à la réalité, le même son qui avait ouvert la scène. Ce rappel sonore boucle le moment. La parenthèse se referme exactement comme elle s'était ouverte. Le vélo, qui avait porté les deux garçons vers cet instant suspendu, les y reconduit. S'il a permis l'échappée, il en marque aussi la fin. La structure en boucle, chaîne au début, chaîne à la fin, confère à la séquence une forme close, presque musicale, où le motif fonctionne comme un refrain. Dans toute la scène, le vélo est partout sans jamais voler la vedette. Il fait le lien, trace le chemin, encadre la rencontre. Il est à l'image du sentiment qui naît entre Elias et Alexander, discret, fragile, mais déjà porteur de quelque chose de plus grand. Par le seul jeu du son hors champ, du cadre frontal égalitaire et de la persistance de l'objet à l'arrière-plan, le film a fait de la bicyclette le support matériel d'un désir qui n'a pas encore de mots. Le corps parle par la machine et la machine devient corps.

### *La lenteur comme régime de l'attention*

Un dernier trait du langage corporel mérite qu'on s'y arrête : la temporalité particulière que le vélo impose au récit. La bicyclette est lente, plus lente que la voiture, plus rapide que la marche et cette vitesse intermédiaire détermine le rythme même des séquences. Là où une scène de dialogue progresse par échanges et relances, la scène de vélo avance par glissement continu, sans à-coups, dans une durée étirée qui autorise le silence. Cette lenteur n'est pas un défaut de tension dramatique mais elle est la condition d'une attention flottante, propice à l'émergence du sentiment. Le spectateur, comme les personnages, est invité à ralentir, à se laisser porter, à observer les micro-événements comme un regard en arrière, une main qui ajuste le guidon, une respiration qui s'accorde à l'effort.

*Young Hearts* tire un parti maximal de cette temporalité. Le film, dont la force narrative repose tout entière sur la lenteur et l'attention aux respirations partagées, fait de la balade un moment dilaté, presque hors du temps. La douceur flottante de la scène, son temps ralenti, ne tiennent pas seulement au choix esthétique du réalisateur ils découlent aussi de l'objet filmé. Le vélo produit sa propre temporalité et le film l'épouse. Cette coïncidence entre la vitesse de

---

la machine et le tempo du récit montre à quel point le motif n'est pas un simple accessoire posé dans l'image puisqu'il en structure la forme même, sa durée, son souffle.

On touche ici à une dimension presque phénoménologique du motif. Rouler à vélo, c'est éprouver le monde d'une certaine manière, ressentir le vent sur le visage, l'effort des jambes, l'équilibre maintenu, le paysage qui défile à hauteur de corps. En filmant le vélo, le cinéma ne montre pas seulement deux garçons qui se déplacent mais donne à ressentir cette façon d'être au monde, faite de vulnérabilité et d'ouverture. La caméra, en accompagnant les corps en travelling, partage leur mouvement et leur exposition. Le spectateur n'observe pas la scène à distance, il est embarqué dans la même cadence, la même fragilité. C'est par cette participation sensible que le vélo accomplit pleinement sa fonction de langage corporel. Il ne représente pas seulement la naissance d'un lien, il la fait éprouver.



---

## II. CONTRE LE MONDE DES MOTEURS



*Call Me by Your Name*, Luca Guadagnino, Sony Pictures Classics, 2017.

La douceur du premier mouvement ne doit pas faire oublier ce que le vélo engage. Car la bicyclette n'est jamais un objet neutre. En effet, la choisir, c'est la choisir contre la voiture, et ce choix situe ses usagers dans un certain rapport au monde adulte, à la norme, au pouvoir. Là où le premier mouvement montrait le vélo rapprocher les corps, le deuxième le montre les exposer aux regards, aux interdits et à la violence de ce qui les entoure. Le motif, de support sensible, devient révélateur de tensions identitaires et sociales.

Il faut d'abord noter ce que le vélo permet de fuir. Dans les trois films, la balade conduit invariablement les personnages hors de l'espace habité, surveillé, codifié : un champ isolé dans *Young Hearts*, un lieu secret dans la campagne pour *Call Me by Your Name*, la pénombre d'un soir loin de l'école dans *Monster*. Si le vélo est si précieux à ces récits, c'est qu'il offre le moyen concret d'atteindre ces espaces soustraits au regard adulte, ces zones franches où une dynamique peut se jouer à l'abri. La bicyclette est l'instrument d'une géographie de l'intime dans la mesure où elle relie l'espace social, où le désir doit se taire, à l'espace de l'échappée, où il peut commencer à se dire. Le monde adulte, celui des familles, des écoles, des rôles assignés, fonctionne comme un régime de surveillance diffus. Le vélo, en permettant d'en sortir, ouvre la possibilité d'une soustraction au contrôle. C'est pourquoi la liberté qu'il procure n'est jamais seulement physique. Elle est aussi et surtout, la liberté d'échapper aux yeux qui jugent et qui assignent.

Cette fuite, demeure toutefois provisoire et fragile et c'est là que la dimension conflictuelle du motif se révèle pleinement. En effet, l'abri que le vélo permet d'atteindre n'est jamais définitivement protégé. Le monde adulte finit toujours par rattraper les personnages, et le vélo, qui avait servi à fuir, devient alors le témoin ou la victime de cette reprise en main. La bicyclette est ainsi prise dans une double valeur : instrument d'émancipation à l'aller, elle se charge au retour de toute la pesanteur des contraintes auxquelles on croyait avoir échappé. C'est cette ambivalence, le vélo comme promesse de liberté et comme révélateur de ce qui l'empêche, que les séquences suivantes mettent en lumière, chacune à sa manière.

### *Vélo contre voiture*



Si le cinéma entretient avec le vélo cette « maigre affinité » que relevait Frodon, c'est qu'il a massivement préféré les machines à moteur, associées à la vitesse, à la puissance et à une certaine virilité conquérante. Dès lors, lorsqu'un film choisit délibérément le vélo, ce choix entre nécessairement en tension avec l'univers de l'automobile. Dans le corpus étudié, cette opposition est systématique. Le vélo s'oppose à la voiture comme l'intime au social, le souple au rigide, le silencieux au bruyant et, plus profondément, comme le désir naissant à l'ordre adulte qui le réprime. La grande balade de *Call Me by Your Name* met cette opposition en scène de façon presque programmatique. La séquence commence en ville : un travelling accompagne Elio dans une ruelle pavée. Il s'arrête net, saisit son vélo posé contre une barrière, tandis qu'Oliver, dans le fond du cadre, reste figé. Ce moment d'hésitation initial est essentiel. Le vélo n'est pas un simple accessoire, c'est un choix. Dans le cadre, deux voitures stationnées semblent barrer l'accès à la sortie ; Elio les franchit le premier, soulignant concrètement sa capacité à passer au-delà du monde structuré, civilisé, peut-être répressif, là où Oliver tergiverse encore.

La différenciation se poursuit jusque dans le détail des montures. Le vélo d'Elio, de type course, plus fin et plus léger, renforce l'image d'un corps souple, vif, spontané ; celui d'Oliver, plus grand, paraît moins maniable. Ce détail visuel, anodin en apparence, traduit déjà une

différence de rapport à l'espace : Elio est à l'aise dans ce territoire, il l'habite, alors qu'Oliver en est encore l'étranger. Elio prend toujours l'initiative du mouvement — il occupe l'avant du cadre dans presque tous les plans —, et lorsqu'Oliver le dépasse un instant, c'est aussitôt lui qui freine et se retourne. Son regard en arrière devient un geste symbolique de doute, comme s'il hésitait à poursuivre l'escapade. Le contraste entre les deux objets, vélo contre voiture, annonce celui entre les deux personnages : l'un fluide, silencieux, intime ; l'autre rigide, puissant, bruyant. Le vélo ne dit pas ici la liberté en général : il inscrit chaque personnage dans une position sociale et affective précise, et fait de la bicyclette le lieu où se négocie un rapport de forces intime.



Cette opposition entre le vélo et la voiture déborde d'ailleurs le cas d'Elio et Oliver pour engager une vision plus large de l'espace. La ville, dans cette ouverture de séquence, est le territoire des automobiles, des barrières, des axes balisés, le monde adulte, structuré, peut-être répressif, dont les voitures stationnées dessinent littéralement les bornes. La campagne vers laquelle les deux garçons s'échappent est, à l'inverse, le domaine de la bicyclette : un espace ouvert, traversable, sans règle imposée. Le franchissement des voitures par Elio n'est donc pas qu'un détail de circulation, il figure le passage d'un ordre à un autre, du contraint au possible. Le vélo est l'instrument de ce franchissement parce qu'il est la seule machine capable de quitter les routes, de se faufiler là où l'automobile ne peut suivre. La mobilité douce devient ainsi mobilité transgressive : elle permet de sortir du cadre social pour gagner un ailleurs où le désir peut, un instant, exister sans surveillance.

### *Les vélos se reconnaissent avant les corps*





*Monster* déplace cette tension vers le registre de la contrainte familiale. Hirokazu Kore-eda y raconte l'histoire de Minato, un garçon que sa mère soupçonne d'être maltraité à l'école, avant qu'une construction en trois points de vue successifs, celui de la mère, celui de l'enseignant, celui des enfants ne révèle une vérité plus nuancée, articulée autour du lien ambigu qu'il entretient avec son camarade Yori. Dans une séquence proche de la fin, Minato se rend un soir chez Yori à vélo et assiste à une scène violente qui met en lumière la contrainte familiale et les non-dits. Le père de Yori le contraint à affirmer qu'il est « guéri » d'une maladie, celle qui serait, dans l'esprit du père, responsable de leur rapprochement.

Avant même que Minato n'entre dans le champ, le vélo de Yori est déjà là, posé dans l'ombre à gauche du cadre, sa roue tournée vers la porte, comme un indice à suivre. Quand Minato arrive à vélo, un léger mouvement d'appareil dévoile mieux l'objet, puis les deux bicyclettes se retrouvent côte à côte. Il y a là une véritable précaution dans le geste de mise en scène puisqu'avant que les corps ne se croisent, ce sont les objets qui signent leur présence mutuelle. Le vélo de Minato se distingue par ses décorations colorées au guidon, un panier contenant un sac de nourriture. À chaque mouvement, ses ornements font entendre un léger tintement. Yori, lui, n'a pas ces attributs. La monture agit déjà comme une extension de personnalité ce qui est une manière, pour Kore-eda, de caractériser les enfants par leurs vélos avant tout dialogue. Lorsque Minato descend de sa selle, il la gare tout contre celle de Yori, puis monte en hâte les escaliers. Il n'y a pas de musique, seulement ses pas, nets, presque trop sonores dans le silence du soir.

### *Le vélo confisqué*



Le rapprochement est aussitôt contrarié. Yori ouvre à peine la porte que son père surgit pour lui faire affirmer, devant Minato, qu'il aime une fille. Quand la porte se referme brutalement, le cadre s'élargit : Minato, à gauche, reste debout près de son vélo ; à droite, l'entrée de la maison mais le vélo de Yori a disparu, masqué par la barrière de bois. Le plan

est divisé. D'un côté la mobilité et la parole possible, de l'autre l'opacité et le silence. Quand Yori est emporté par son père, ses pieds pédalent dans le vide, cela nous offre une image bouleversante d'une mobilité ôtée et d'un élan brisé. La disparition du vélo de Yori coïncide exactement avec sa soumission à la contrainte paternelle puisque l'objet quitte le champ au moment précis où l'enfant perd sa liberté. Le hors-champ n'est pas ici un simple effet. Il est la traduction plastique de l'enfermement.

La lumière blanche de l'entrée dessine presque un axe de séparation, et les éléments du décor participent à cette structure. Deux pots de fleurs blancs encadrent une colonne de bois verticale. Ce découpage, curieusement, évoque à nouveau la forme d'un vélo, deux roues, une tige centrale, comme si l'espace lui-même devenait un reflet distordu du lien empêché. On retrouve ici le geste que Brenez nomme le passage du figuratif au figural, un élément du monde ordinaire (un porche, des pots, une colonne) se « délie » de son découpage usuel pour se réarticuler selon la logique propre du film<sup>7</sup>, celle du vélo absent qui hante pourtant chaque recoin du cadre. Le motif n'a plus besoin d'être présent pour agir, il s'est diffusé dans la composition même de l'image.

### *La lampe qui survit*



Quand Yori rouvre la porte pour avouer son mensonge, la symétrie est saisissante. Il n'a plus accès à son vélo, donc à la fuite, il est pris, exposé, tandis que Minato reste à côté du sien, dans la lumière. L'un est contraint, l'autre encore libre, et ce contraste visuel dit toute la tension dramatique. Plus frappant encore, la caméra isole alors Minato en plan rapproché et, derrière lui, dans le ciel nocturne, flotte une forme ovale, lumineuse, bleu clair et floue. On croirait à la lune, mais sa forme allongée et l'intensité de sa lumière évoquent plutôt la lampe d'un vélo. Ainsi même lorsque la bicyclette a disparu du cadre, quelque chose de sa présence persiste, un halo et un prolongement invisible de ce lien interdit. Lorsque, à la fin de la séquence, Minato

---

<sup>7</sup>Brenez emprunte la distinction à Jean-Marie Floch : le figuratif relève du « découpage usuel qu'une société fait de son monde naturel », le figural d'une articulation du visible « dont les unités ne sont pas encore apprêtées aux figures du monde naturel » (cité in N. Brenez, op. cit., p. 11).

---

appelle Yori, on retrouve cette lumière sur son visage, comme si elle devenait un dernier recours, un appel à ne pas renoncer.

Au fond, ce n'est pas tant le vélo comme objet qui compte ici que tout ce qu'il transporte comme le désir d'aller vers l'autre ou la possibilité d'échapper à ce qui enferme. Si Sayagh décrivait la bicyclette comme un révélateur des rapports sociaux Kore-eda en fait bien davantage puisque le vélo devient un théâtre où s'affrontent l'assignation et l'élan, la norme paternelle et la vérité muette des corps, la « guérison » exigée et la fidélité d'un lien. Le marqueur social devient enjeu existentiel, et même quasi sacré dans cette lampe-halo qui survit à l'objet. C'est là que l'analyse esthétique prolonge et dépasse l'approche sociologique. Elle montre comment un objet socialement chargé est mobilisé, travaillé, mis en crise par la forme filmique jusqu'à porter une signification qui excède de loin sa fonction sociale ordinaire.

### *La parole forcée et la vérité du corps*

La séquence de *Monster* pousse à son comble la dimension conflictuelle du motif, car elle met directement en scène l'appareil normatif qui réprime le lien naissant. Le père de Yori ne se contente pas d'interdire, il exige une parole, il contraint son fils à déclarer qu'il aime une fille, à s'affirmer « guéri » d'une prétendue maladie. La violence n'est pas seulement physique, l'enfant emporté, les pieds pédalant dans le vide, mais elle est aussi discursive puisqu'elle force la production d'un mensonge et l'énonciation d'une fausse normalité. Le père réclame des mots conformes. Il veut que l'enfant dise ce qui n'est pas, et le dise devant témoin, comme pour sceller publiquement la guérison.

Face à cette injonction de parole, le vélo représente exactement le contraire, un domaine sans mots, où le lien s'éprouve dans le geste plutôt que dans la déclaration. Les deux vélos garés côte à côte, le tintement des décorations, la roue tournée vers la porte, tout cela dit une vérité que la parole forcée recouvre. L'opposition structurante de la scène se joue donc entre deux régimes. D'un côté celui du père, qui exige des énoncés conformes, et d'un autre celui du vélo, qui porte une vérité silencieuse des corps. C'est pourquoi la confiscation de la monture prend une telle force. En faisant disparaître le vélo de Yori du cadre au moment précis de sa soumission, la mise en scène ne signale pas seulement une perte de liberté de mouvement : elle figure l'arrachement à ce domaine de vérité sensible que la bicyclette incarnait. Le père ne confisque pas un objet, il confisque une possibilité d'être.

On mesure alors pourquoi la lampe-halo, qui survit à la disparition de l'objet, est si bouleversante. Elle est le refus de cet arrachement, la persistance d'un lien que la contrainte ne

---

parvient pas à éteindre. Là où la parole a été forcée et faussée, la lumière du vélo continue de dire le vrai, en silence, dans le ciel nocturne. Le motif accomplit ainsi une opération remarquable. Il oppose à la violence du discours la douceur tenace d'une présence visuelle. Et c'est en cela que *Monster* porte le vélo à un degré d'intensité que les deux autres films n'atteignent pas. Ici, le vélo résiste en étant ce dernier refuge d'une vérité que tout, autour de lui, s'emploie à nier.

La portée sociale du motif ne s'arrête pas à l'opposition au moteur. Les travaux de Sayagh rappellent que la pratique cycliste à l'adolescence est traversée de rapports de sexe, de classe et de territoire. En effet, l'apprentissage du vélo, l'autorisation parentale de circuler seul, l'accès à certains espaces sont inégalement distribués selon le genre et le milieu. Or les films du corpus jouent précisément de cette charge. Dans *Monster*, le vélo décoré de Minato (guirlandes au guidon, panier, sonnette qui tinte) connote une enfance non encore normée, une fantaisie que le monde adulte cherchera à corriger. Le vélo nu de Yori, dépouillé, annonce déjà la contrainte qui pèse sur lui. La différence des vélos n'est pas seulement caractérielle, elle est sociale et elle dit deux régimes d'autorisation, deux degrés de liberté concédés par les familles.

Cette portée se redouble d'un enjeu de genre. Le vélo, machine du corps en effort, a longtemps été associé à une masculinité sportive et conquérante comme celle de la course, de la performance, de la rivalité. Mais les films du corpus en proposent un usage inverse, leur vélo est lent, contemplatif, partagé. Il n'est donc pas l'instrument d'une compétition virile mais d'une tendresse. En détournant ainsi la bicyclette de ses connotations dominantes, ces œuvres opèrent un geste discrètement subversif. Elles désarment un objet codé masculin et lui font porter un désir entre garçons qui échappe aux scénarios attendus de la virilité. Le motif participe ainsi, à sa manière, d'une politique des formes en reconfigurant les attendus de genre attachés à l'objet pour figurer une masculinité autre, sensible et vulnérable.

On reconnaît là l'héritage paradoxal du cinéma queer contemporain. Une politique qui passe moins par le discours explicite que par le travail sur les formes, les codes et les attentes. Le vélo n'énonce aucune revendication mais déplace silencieusement les significations attachées à un objet familier. C'est en cela qu'il fonctionne comme un dispositif discret et l'un de ces moyens par lesquels ces films disent l'identité sans la proclamer, en travaillant la matière sensible plutôt qu'en assénant un message. Cet objet qui rapproche les corps et révèle les tensions possède encore un autre pouvoir, celui de faire basculer le réel dans le merveilleux.

---

### III. LE PASSAGE VERS UN AILLEURS

Le vélo ne fait pas que rapprocher les corps ou révéler les tensions, il opère un passage. Il fait basculer le quotidien dans autre chose, un ailleurs merveilleux, un temps suspendu, une présence qui semble douée d'une vie propre. Ce passage n'est jamais définitif puisque le vélo qui transporte vers l'ailleurs est aussi celui qui ramène au réel. C'est ce pouvoir de métamorphose qui, plus que tout, justifie qu'on parle à son sujet de motif, et non de simple accessoire.

Ce troisième point est le plus délicat parce qu'il échappe en partie au discours. On peut décrire un cadre, une couleur, un montage mais on dit plus difficilement comment une scène, soudain, cesse d'appartenir au registre du prosaïque pour glisser vers celui du rêve. Or c'est précisément ce glissement que le vélo rend possible dans les trois films, par des moyens chaque fois un peu différents, mais selon une même logique : la bicyclette est l'opérateur qui fait changer le réel de régime. Elle ne quitte jamais tout à fait le sol, elle reste une machine concrète, sonore, mécanique, et c'est pour cela qu'elle peut accomplir le passage sans le rompre. Elle tient ensemble le réel et le merveilleux, le quotidien et l'onirique, le bruit de la chaîne et la harpe extradiégétique. Le vélo est, en somme, un seuil mobile, une porte que l'on franchit sans cesser d'avancer.

#### *Le son comme seuil*



Revenons à la balade de *Call Me by Your Name*, car elle déploie ce passage avec une précision remarquable, et c'est le traitement sonore qui en commande la bascule, ce terrain où

l'analyse aumontienne du rapport entre son diégétique et son extradiégétique se révèle pertinente. Avant que les deux garçons ne quittent la route, on entend que des bruits diégétiques bruts, le crissement des pneus, le cliquetis des chaînes ou encore le souffle de l'air. Un détail révèle d'ailleurs l'écart entre eux : quand Oliver freine, le crissement est audible, chez Elio, le freinage se fait sans bruit. C'est donc comme si le monde répondait différemment à chacun. Le vélo devient ici une prolongation du corps, celui d'Elio glisse, presque irréel, là où celui d'Oliver reste ancré, terrestre. La bande son distingue ainsi deux manières d'habiter l'espace, deux degrés d'aisance, deux rapports au désir.

Le tournant se produit lorsqu'ils s'engagent sur la route dont nous ne voyons pas la fin. À cet instant précis, une musique extradiégétique se fait entendre. La harpe, les tintements discrets marquent une transition vers un ailleurs presque onirique. La caméra les cadre alors de loin, en plan fixe, et les laisse s'éloigner jusqu'à disparaître derrière une rangée d'arbres. Ce retrait visuel avec la caméra qui « reste » du côté de la ville pendant que les corps s'enfoncent dans le paysage matérialise le franchissement d'une frontière, le passage d'un monde à un autre, que le vélo seul rend possible, silencieusement. Là où la voiture suit les axes balisés, la bicyclette se faufile hors des routes et invente ses propres chemins. Puis, à la fontaine où ils s'arrêtent, le retour du son diégétique des chaînes et des sonnettes ramène au réel. Le son a fonctionné comme un seuil, ouvrant puis refermant la parenthèse enchantée.

Ce va-et-vient entre les deux régimes dessine la structure profonde de la séquence, et avec elle, celle du désir qu'elle figure. Le merveilleux ne s'installe jamais durablement. Il advient par éclats, encadré de retours au réel, comme si le film refusait de quitter tout à fait le sol. C'est que l'amour naissant qu'il met en scène est lui-même fait de cette oscillation, des élans et reculs, de l'audace et de la timidité, des échappées et des retours au quotidien. Le vélo épouse ce rythme parce qu'il est, par nature, une machine du seuil. Il avance et s'arrête, il porte et dépose, il quitte la route puis y revient. La bande-son ne fait qu'explicitier ce que le mouvement même de la bicyclette portait déjà. Le motif et le sentiment qu'il figure partagent ainsi une même forme : celle d'une traversée hésitante, où l'on franchit des frontières sans jamais être sûr de pouvoir s'y établir.

### *Le vélo comme confident*



Une fois encore, c'est Elio qui entre dans le champ le premier ; son vélo, placé au premier plan,



---

en bas du cadre, tourné vers lui, semble adopter une posture de regard. Ce détail discret participe d'une véritable personnification de l'objet, devenu confident muet, témoin de l'intimité. Et lorsqu'ils atteignent enfin le lieu secret d'Elio, le traitement visuel des vélos change radicalement. Ils ne sont plus soigneusement appuyés contre une barrière, comme en ville, mais jetés dans l'herbe. Le geste traduit une liberté nouvelle, une désinvolture qui accompagne leur progression émotionnelle. Là encore, Elio jette son vélo le premier tandis qu'Oliver suit. La manière de poser ou d'abandonner la bicyclette devient l'indice de l'état intérieur des personnages, la rigueur urbaine du vélo rangé cède à l'abandon champêtre du vélo couché dans l'herbe, comme les corps eux-mêmes se déprennent peu à peu de leurs retenues.

La fin de la séquence confirme cette fonction de seuil. La musique merveilleuse s'interrompt brusquement, et c'est le vélo d'Oliver, qu'on entend tomber dans l'herbe, qui clôt la scène. Par lui, on revient au son brut, au sol, à l'instant présent comme si cet objet de passage, discret mais central, avait accompli sa mission. Cette animation de l'inanimé, ce léger surcroît de présence prêté à une chose inerte, est l'une des propriétés les plus constantes du motif du vélo - le vélo qui « veille » au bord du lac dans *Young Hearts*, celui qui « regarde » Elio, celui dont la lampe survit dans le ciel de *Monster*. À chaque fois, l'objet franchit un seuil et cesse d'être chose pour devenir presque sujet. Le cinéma, par sa nature même, prête vie à l'inanimé et le vélo réalise cette puissance générale avec un équilibre rare puisqu'il est assez présent pour devenir personnage mais assez discret pour ne jamais voler la vedette aux corps qu'il accompagne.

Il faut insister sur la singularité de cette présence, car elle distingue le vélo des autres objets filmiques. Une voiture, une maison, un meuble peuvent eux aussi être chargés de sens, mais ils restent souvent du côté du décor. Ils encadrent l'action sans y participer. Le vélo, lui, occupe une position intermédiaire et instable, à la fois objet et quasi-personnage, présent dans l'action et débordant de celle-ci. C'est ce statut ambigu qui autorise sa personnification. Quand le vélo d'Alexander veille à l'arrière-plan, quand celui d'Elio semble regarder son maître, quand la lampe de celui de Yori survit à sa disparition, c'est la mise en scène qui, par le cadrage, la mise au point et la durée du plan, confère à l'objet cette épaisseur de présence. Le vélo devient alors une figure discrète mais agissante, qui hante le récit sans jamais y prendre la parole. Et c'est précisément parce qu'il ne parle pas qu'il peut aussi tout porter - muet, il assume ce que les personnages ne peuvent formuler et immobile, il accompagne leur trajet intérieur.

Le cas le plus radical reste celui de la lampe-halo de *Monster*, qui hésite délibérément entre deux lectures, lune ou phare de bicyclette ? En maintenant l'ambiguïté, Kore-eda fait du

---

vélo une présence spectrale, un revenant lumineux qui hante une scène de violence. L'objet absent revient sous forme de halo, comme l'esprit d'un lien qu'on a voulu briser. Cette dimension fantomatique n'est pas sans rappeler la longue histoire du désir homosexuel au cinéma comme présence-absence, ce qui est là sans pouvoir être montré, ce qui hante les marges du récit. Pendant des décennies, sous l'empire de la censure, l'homosexualité ne pouvait être dite mais seulement suggérée, codée, déplacée vers des objets et des gestes<sup>8</sup>. Les films contemporains pourraient pourtant montrer davantage alors s'ils choisissent la litote, le hors-champ et la médiation par l'objet, c'est que ce régime sensible convient au moment qu'ils filment, celui d'un désir encore informulé. Le vélo, en devenant fantôme lumineux, condense cette histoire. Il rend visible l'invisible, donne corps à ce qui n'a pas droit de cité et fait apparaître dans le ciel ce qui ne peut s'avouer dans les mots.

### *Transfigurer le banal*

Ce pouvoir de métamorphose appelle une dernière clarification : pourquoi un objet aussi ordinaire qu'une bicyclette peut-il devenir le support d'une telle intensité poétique ? La réponse tient en partie à une propriété générale du cinéma, que Siegfried Kracauer plaçait au cœur de sa réflexion lorsqu'il assignait au septième art la « rédemption de la réalité matérielle », sa capacité à révéler, dans les objets les plus quelconques, une dimension que l'œil distrait ne percevait pas<sup>9</sup>. Le vélo des romances homosexuelles relève exactement de cette opération. D'un objet banal entre tous, il devient, sous le regard de la caméra, porteur d'une charge inattendue. Le cinéma révèle une qualité latente, une charge sensible qui était là, inaperçue. Le motif est moins une invention pure qu'une révélation, les films donnent à voir ce que la bicyclette recelait depuis toujours, sa capacité à incarner le passage, le lien, la fragilité.

À cette rédemption de la matière s'ajoute un pouvoir d'animation. Edgar Morin rappelait que l'image cinématographique confère aux objets une présence, une aura, une vie quasi magique<sup>10</sup>. La personnification du vélo observée d'un bout à l'autre du corps, le compagnon qui veille, le confident qui regarde, le témoin qui signe une présence, relève de ce processus. Le vélo n'est pas vivant, mais le film le rend habité. Il n'a pas de conscience, mais le cadrage lui prête une attention. Cette projection d'une vie sur l'inanimé, que Morin tenait pour

---

<sup>8</sup>Sur cette histoire de la dissimulation et de la suggestion, voir Vito Russo, *The Celluloid Closet*, New York, Harper & Row, 1987, et Harry M. Benshoff et Sean Griffin, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005. B. Ruby Rich (*New Queer Cinema*, Durham, Duke University Press, 2013) montre que le cinéma queer contemporain hérite de cette sensibilité formelle, privilégiant l'allusion discrète au discours militant.

<sup>9</sup>Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [1960], Paris, Flammarion, 2010.

<sup>10</sup>Edgar Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* [1956], Paris, Minuit, 1985.

---

constitutive du regard cinématographique, atteint avec la bicyclette un point d'équilibre rare. En effet, elle est assez présente pour devenir personnage, assez discrète pour ne jamais voler la vedette aux corps qu'elle accompagne. Si le vélo peut devenir médium poétique, c'est donc que le cinéma, par nature, transfigure la matière et anime l'inanimé. Mais cette réussite tient à une rencontre, celle d'un objet singulièrement disponible et d'un genre qui avait précisément besoin de lui pour dire ce qu'il ne pouvait formuler autrement.

### *Variations du merveilleux*

Le merveilleux ne se construit d'ailleurs pas de la même façon d'un film à l'autre, et cette diversité dans l'exécution éclaire la souplesse du motif. Là où *Call Me by Your Name* produit la bascule par la musique extradiégétique et le retrait de la caméra, *Young Hearts* en propose une variante plus diffuse, fondée sur la lumière et la composition. La balade des deux garçons sur le chemin de terre baigne dans une lumière estivale douce, filtrée par la végétation. Le travelling frontal qui les isole de tout autre élément creuse autour d'eux une bulle visuelle hors du monde. Les marques d'usure de la route, ces traits fins qui semblent dessiner le passage des vélos, ajoutent une texture presque graphique, comme si le chemin lui-même portait la trace de tous les trajets amoureux qui l'ont précédé. Le merveilleux, ici, ne fait pas irruption par un effet sonore spectaculaire mais imprègne lentement l'image, par une accumulation de signes de douceur et un retrait du monde.

Cette différence de traitement confirme qu'on a bien affaire à un motif vivant, et non à un cliché. La codification commune, chemin rural, accompagnement frontal, valorisation de la nature par la couleur, son comme seuil, n'impose pas une exécution uniforme mais admet plutôt des variations expressives considérables selon la sensibilité de chaque cinéaste. Schattelman privilégie la suspension lumineuse, Guadagnino le basculement musical, Kore-eda la hantise nocturne. La grammaire est partagée, les styles divergent et c'est précisément cette articulation entre code commun et variation singulière qui distingue un motif d'un stéréotype figé. Le vélo n'est pas une formule que les films répéteraient mécaniquement, mais une ressource formelle que chacun s'approprie et réinvente, la preuve, s'il en fallait, que le motif n'a rien d'une coïncidence et tout d'un langage.

### *Le hors-champ comme principe*

Un trait, enfin, traverse les trois films au point de mériter d'être isolé. La signification par le hors-champ. À chaque fois, le moment le plus intense du motif coïncide non avec la présence pleine du vélo, mais avec son absence, son effacement ou sa survivance résiduelle.

---

Dans *Young Hearts*, la bicyclette entre dans la fiction par un son hors cadre, la chaîne d'Alexander, avant toute image, et en sort de la même façon, en bordant le champ plutôt qu'elle ne l'occupe. Dans *Monster*, le vélo de Yori disparaît du cadre au moment exact de sa soumission et sa charge se reporte sur la lampe-halo qui en perpétue la présence spectrale. Dans *Call Me by Your Name*, c'est la caméra qui « reste » du côté de la ville tandis que les vélos s'enfoncent dans le paysage et c'est la chute sonore d'une bicyclette hors champ qui clôt la séquence et rappelle au réel.

Cette prééminence du hors-champ est consubstantielle à l'objet même de ces films. Le désir homosexuel naissant y est lui-même un hors-champ ce qui ne peut être montré frontalement, ce qui se dit par le bord, par l'allusion et par la trace. Le vélo, en travaillant constamment la limite du cadre, en apparaissant et disparaissant, en laissant des halos et des sons après son passage, devient l'analogue plastique de ce désir qui n'a pas droit de cité dans le visible ordinaire. Le hors-champ est donc une véritable stratégie : il fait du vélo le porteur d'une présence d'autant plus forte qu'elle est soustraite au regard. Et l'on comprend alors que les trois fonctions explorées jusqu'ici, le corps, le conflit, le merveilleux ne sont pas trois usages séparés mais trois faces d'un même geste, qui consiste à dire le plus en montrant le moins.

### *Une grammaire partagée*

À mesure qu'on suit le motif d'un film à l'autre, ce qui semblait d'abord coïncidence se révèle être un système. Les trois œuvres, nées de trois continents et de trois cultures que rien ne prédisposait à dialoguer, partagent un même faisceau de procédés. Sur le plan de la composition, la route ou le chemin rural bordé de verdure, le travelling frontal ou latéral d'accompagnement, les deux protagonistes côte à côte, à la même hauteur. Sur le plan de la couleur, une palette qui valorise la nature, verts et jaunes solaires de l'été italien et de la campagne belge, bleus nocturnes de la scène japonaise. Sur le plan du son, l'alternance constante des bruits diégétiques, chaînes, freins, sonnettes, souffle du vent et de la musique extradiégétique, le passage de l'un à l'autre marquant les seuils du récit.

Trois opérations figuratives se retrouvent dans chaque film. La personnification de l'objet, d'abord, qui fait du vélo un compagnon, un témoin, un confident, le vélo d'Alexander qui veille à l'arrière-plan, celui d'Elio en posture de regard, celui de Yori qui signe une présence avant tout corps. La signification par le hors-champ puisque ce que la bicyclette dit de plus fort, elle le dit souvent par son absence ou sa survivance résiduelle, le son de la chaîne hors cadre dans *Young Hearts*, la disparition du vélo de Yori et la lampehalo dans *Monster*, le retrait

de la caméra et la chute sonore de l'objet dans *Call Me by Your Name*. L'opposition au monde motorisé adulte, enfin, explicite chez Guadagnino (vélo contre voiture) et implicite ailleurs (le vélo des enfants contre l'autorité du père). Le tableau ci-dessous récapitule ces régularités.

| Critère  | Young Hearts                            | Call Me by Your Name                           | Monster                                     |
|----------|-----------------------------------------|------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| Séquence | Balade diurne                           | Échappée ville → campagne                      | Visite nocturne                             |
| Cadre    | Travelling frontal, corps appariés      | Travelling urbain puis plan fixe d'éloignement | Plan divisé, hors-champ de l'enfermement    |
| Palette  | Verts et jaunes solaires                | Dorés estivaux                                 | Bleus nocturnes                             |
| Son      | Chaîne hors-champ, ouverture et clôture | Bruits diégétiques ↔ harpe extradiégétique     | Silence ; tintement des décorations         |
| Fonction | Compagnon sensible et protecteur        | Médium poétique ; marqueur de différence       | Marqueur de contrainte ; présence spectrale |

La stabilité du noyau formel sous la diversité des tons (diurne et solaire, estivale et dorée, nocturne et bleutée) est l'indice le plus sûr qu'on a bien affaire à une codification, et non à une suite de hasards. Pourquoi cet objet précis s'y prête si bien ? Plusieurs propriétés convergent. La bicyclette est une machine du corps, mue par le seul effort musculaire, qui expose la chair, l'équilibre et la vulnérabilité là où l'automobile enferme et protège. Elle est une machine de la proximité sans contact, qui crée le frôlement et le déséquilibre partagé sans exiger la déclaration. Elle est lourdement associée à l'enfance et à l'adolescence, l'apprentissage, l'autonomie conquise et les premières escapades, ce qui en fait l'instrument naturel des récits d'apprentissage amoureux. Elle est enfin silencieuse, et ce silence convient aux désirs qui ne peuvent encore se dire. Le vélo réunit ainsi en un seul objet le corps, la proximité, l'adolescence et le silence, soit les quatre coordonnées exactes de la romance homosexuelle naissante.

---

## CONCLUSION

On était parti d'un détail, celui de deux bicyclettes au milieu d'un film d'été, que personne ne semblait regarder. En le suivant d'un film à l'autre, ce détail s'est révélé motif, et le motif, peu à peu, grammaire. Le vélo des romances homosexuelles contemporaines rapproche les corps sans les confondre, les situe contre le monde des moteurs et des pères, et transfigure le quotidien en un ailleurs merveilleux avant de l'y reconduire. Trois fonctions, trois mouvements mais une seule tâche : figurer un désir qui ne peut pas encore se nommer, et le faire par les seuls moyens de la forme, un son hors champ, une couleur, un cadre frontal ou un objet qu'on laisse traîner dans l'herbe. La méthode figurative, qui invite à regarder ce que les films font plutôt qu'à interpréter ce qu'ils signifieraient, aura permis de dégager ce langage commun là où une lecture purement thématique ou sociologique l'aurait manqué.

L'hypothèse demande bien sûr à être éprouvée. Trois films ne font pas une loi, et la cohérence qu'on a cru lire tient peut-être en partie à la manière dont on a appris à regarder : une fois le vélo aperçu, on le voit partout, au risque parfois de le voir là où il n'est pas. La documentation, par ailleurs, reste inégale, abondante pour Guadagnino, rare pour Kore-eda et plus encore pour Schatteman, et presque entièrement anglophone, ce qui impose une prudence constante dans la lecture des sources. Mais la convergence demeure trop nette, entre des œuvres qu'aucun lien direct ne reliait, pour n'être qu'un effet de lecture. Quelque chose se cherche là, encore discret, peut-être l'émergence d'un langage visuel partagé, transculturel, pour dire les commencements de l'amour entre garçons.

Au-delà du cas particulier, c'est peut-être une manière de regarder que ce travail aura voulu défendre. Il aurait été facile de tenir sur le vélo un discours thématique, l'objet de la liberté, de l'enfance, de la nostalgie ou un discours sociologique, l'objet de la classe et du territoire. L'un et l'autre sont vrais, et insuffisants. Ce que l'attention à la forme révèle, et qu'eux laissent échapper, c'est que le sens ne préexiste pas à la mise en scène, il se fabrique dans le cadrage, dans le son, dans la durée et dans la place exacte d'un objet à l'arrière-plan. Le vélo des romances homosexuelles n'a pas de signification fixe que les films illustreraient ; il a des fonctions que les films inventent, et qui ne se laissent saisir qu'au plus près des plans. C'est cette conviction, que les films pensent par leurs moyens propres et non par les idées qu'on plaque sur eux, qui aura guidé chacune des analyses.



---

C'est, au fond, le propre du détail tel que l'entendait Arasse : il ne s'ajoute pas à l'œuvre, il la rouvre. Le vélo ne décore pas ces films, il les pense. Et désormais, dans tout le cinéma des premiers émois, on l'entendra rouler.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### *Ouvrages généraux sur le cinéma*

- ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 2008.
- AUMONT, Jacques, *À quoi pensent les films*, Paris, Séguier, 1996.
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel, *L'Analyse des films*, Paris, Armand Colin, 2004.
- BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998.
- GARDIES, André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.
- KRACAUER, Siegfried, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* [1960], Paris, Flammarion, 2010.
- MORIN, Edgar, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire* [1956], Paris, Minuit, 1985.

### *Cinéma queer et représentations*

- AARON, Michele (dir.), *New Queer Cinema: A Critical Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- BENSHOFF, Harry M. et GRIFFIN, Sean, *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2005.
- MONAGHAN, Whitney, « Not Just a Phase: Queer Girlhood and Coming of Age on Screen », *Camera Obscura*, vol. 34, n° 1, 2019, p. 1-29.
- RICH, B. Ruby, *New Queer Cinema: The Director's Cut*, Durham, Duke University Press, 2013.
- RUSSO, Vito, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* [1981], New York, Harper & Row, éd. révisée 1987.
- WINDHAUSER, Brad, *The Queer Coming of Age Film Genre*, Jefferson, McFarland, 2023.

### *Le vélo au cinéma*

- BENNETT, Bruce, *Cycling and Cinema*, Londres, Goldsmiths Press, 2019.
- COQUET, Françoise, « Le clou du film : la bicyclette dans le cinéma français des années trente à soixante », *French Cultural Studies*, 1993, p. 51-52.
- FRODON, Jean-Michel, « Cinéma et vélo : la roue libre sinon rien », *Les Cahiers de médiologie*, n° 5, 1998, p. 97-104.
- KRISTENSEN, Lars, « Bicycle cinema: Machine identity and the moving image », *Thesis Eleven*, 2017.
- MARCHESSAULT, Janine, « Bikes and Movies: A Brief History », *Public*, 2009.
- WITHERS, Jeremy et SHEA, Daniel (dir.), *Culture on Two Wheels: The Bicycle in Literature and Film*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2016.

---

### ***Corps, espace et mobilité***

GALLOIS, Alice, « Corps sensibles, corps contraints, corps émancipés : les adolescents face au cinéma », *Mise au point* [en ligne], n° 18, 2023.

LURY, Karen, « Children in an Open World: Mobility as Ontology in New Iranian and Turkish Cinema », *Feminist Theory*, vol. 11, n° 3, 2010, p. 283-294.

SAYAGH, David, « Le vélo à l'adolescence sous le regard de la santé : révélateur et support des rapports sociaux de sexe, de classe et de territoire », *Movement & Sport Sciences — Science & Motricité*, n° 110, 2020/4, p. 79-93.

### ***Sur Call Me by Your Name***

LAMBERTI, Edward et WILLIAMS, Michael (dir.), *Call Me by Your Name: Perspectives on the Film and the Novel*, Londres, Routledge, 2020.

---

## FILMOGRAPHIE

### ***Corpus***

*Call Me by Your Name*, réal. Luca Guadagnino, Sony Pictures Classics, 2017, 132 min.

*Monster (Kaibutsu)*, réal. Hirokazu Kore-eda, Gaga Corporation, 2023, 127 min.

*Young Hearts*, réal. Anthony Schattelman, 2024, 101 min.

### ***Films cités***

*Boyhood*, réal. Richard Linklater, 2014.

*Close*, réal. Lukas Dhont, 2022.

*E.T. l'extra-terrestre*, réal. Steven Spielberg, 1982.

*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, Louis Lumière, 1895.

*Stranger Things*, créée par les frères Duffer, Netflix, depuis 2016.

---

## TABLE DES MATIÈRES

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| INTRODUCTION .....                               | 2  |
| I. UNE MACHINE DU CORPS .....                    | 4  |
| Entrer dans une vie par le son .....             | 4  |
| Le prolongement des corps .....                  | 5  |
| Un compagnon qui veille .....                    | 7  |
| La lenteur comme régime de l'attention .....     | 8  |
| II. CONTRE LE MONDE DES MOTEURS .....            | 10 |
| Vélo contre voiture .....                        | 11 |
| Les vélos se reconnaissent avant les corps ..... | 12 |
| Le vélo confisqué .....                          | 13 |
| La lampe qui survit .....                        | 14 |
| La parole forcée et la vérité du corps .....     | 15 |
| III. LE PASSAGE VERS UN AILLEURS .....           | 17 |
| Le son comme seuil .....                         | 17 |
| Le vélo comme confident .....                    | 18 |
| Transfigurer le banal .....                      | 20 |
| Variations du merveilleux .....                  | 21 |
| Le hors-champ comme principe .....               | 21 |
| Une grammaire partagée .....                     | 22 |
| CONCLUSION .....                                 | 24 |
| BIBLIOGRAPHIE .....                              | 26 |
| Ouvrages généraux sur le cinéma .....            | 26 |
| Cinéma queer et représentations .....            | 26 |
| Le vélo au cinéma .....                          | 26 |
| Corps, espace et mobilité .....                  | 27 |
| Sur Call Me by Your Name .....                   | 27 |
| FILMOGRAPHIE .....                               | 28 |
| TABLE DES MATIÈRES .....                         | 29 |

