



## Fahrenheit 451

Les dossiers de Télédoc

---



*D.R.*

Un film anglais de François Truffaut (1966).

Scénario : François Truffaut et Jean-Louis Richard d'après le roman de Ray Bradbury.

Directeur de la photographie : Nicholas Roeg.

Musique : Bernard Herrmann.

Production : Vineyard Films Ltd.

Avec Julie Christie (Linda et Clarisse), Oskar Werner (Montag), Cyril Cusak (le capitaine), Anton Driffling (Fabian), Jeremy Spencer (l'homme à la pomme).

Durée TV : 1 h 52 min

**arte** jeudi 11 novembre 2004, 20 h 45

Rediffusion : dans la nuit du lundi 15 au mardi 16 novembre, 0 h 15

---

### Le film

### L'histoire

Une voiture de pompiers roule à vive allure. Un accident ? Un incendie ? Non, des livres à brûler ! Considérés comme subversifs par la société totalitaire où règne l'audiovisuel, les livres sont brûlés par les pompiers eux-mêmes. Parmi eux se trouve Montag, bon petit soldat du feu, apprécié de son capitaine. Un jour, Montag est abordé par Clarisse, une jeune femme ressemblant à son épouse Linda. Physiquement seulement, car pour le reste,

Clarisse est tout le contraire : vive et intelligente, elle conteste avec douceur la plupart des lois en vigueur. Leurs discussions amènent peu à peu le pompier pyromane à reconsidérer le sens de sa fonction. Un événement précipite bientôt les choses et achève de le faire basculer dans la dissidence : une vieille dame, amie de Clarisse, s'immole par le feu après que les pompiers ont découvert son immense bibliothèque clandestine. Dès lors, Montag dissimule et lit des livres chez lui jusqu'au jour où sa femme le dénonce aux pompiers. Contraint de fuir, il rejoint une forêt où se cachent ceux que l'on appelle les « hommes-livres » parce que chacun d'eux apprend un livre par cœur avant de le brûler. Après avoir retrouvé Clarisse, Montag se met à son tour à apprendre un ouvrage.

## Le contexte

Après le triomphe de *Jules et Jim*, François Truffaut, dont l'amour des livres est notoirement connu, revient vers *Fahrenheit 451*, le roman de Ray Bradbury paru aux États-Unis en 1953, que le producteur Raoul Lévy lui avait fait connaître. Il en acquiert les droits au printemps 1962. Mais, contrairement à ses précédents films, *Fahrenheit 451* s'annonce comme un film cher et sa genèse d'autant plus longue que le réalisateur tient à garder son indépendance. Truffaut ne veut, en effet, lésiner sur aucun moyen technique et exige que son film soit tourné en couleurs.

Le montage financier du film et la distribution des principaux rôles sont des casse-têtes. Au total, une vingtaine d'acteurs seront approchés, quelque douze producteurs contactés, quatre scénarios avec quatre scénaristes différents rédigés, sans Ray Bradbury qui refuse d'y travailler.

Entre les hésitations des uns et les atermoiements des autres, le temps passe et ce n'est qu'à l'été 1965 que le producteur new-yorkais Lewis Allen parvient à monter le projet sous forme de production anglaise abritée par une filiale d'Universal. C'est aussi à ce moment-là qu'Allen a l'idée de faire jouer les rôles de Linda et Clarisse par une seule et même actrice : Julie Christie. « Employer Julie Christie pour jouer à la fois Linda et Clarisse, lui écrit Truffaut dans une lettre, me donne enfin l'occasion de résoudre cet éternel problème du rôle ingrat et du rôle prestigieux, de montrer les deux aspects d'une même femme et aussi de prouver visuellement que pour la plupart des hommes, leur femme et leur maîtresse, c'est la même chose. »

Quatre ans après les premières discussions sérieuses sur le film, le tournage commence enfin en janvier 1966 dans les studios de Pinewood près de Londres. Dès le début plutôt euphorique du tournage, les points de vue divergent sur le personnage de Montag, entre son interprète Oskar Werner et Truffaut, le premier souhaitant jouer un héros plus déterminé, tandis que le second y voit « un homme faible, renfermé, timide, d'une violence tout intérieure, un introverti ». Outre les problèmes avec son acteur, le tournage se révèle plus difficile que prévu. Truffaut est gêné par le fait de tourner dans une langue qu'il connaît mal. Lui, si sensible à la musicalité du langage, souffre de ne pouvoir en saisir toutes les subtilités. Fatigué, il est souvent tendu sur le plateau. Sans doute, cette production, la plus lourde qu'il ait eu à porter, l'écrase-t-elle un peu trop. Le tournage de *Fahrenheit 451* dure treize semaines. Si Truffaut émet quelques réserves sur le résultat final, Ray Bradbury se montre, en revanche, ravi et déclare à la sortie d'une projection : « Comme c'est rare pour un écrivain de rentrer dans une salle de cinéma et de voir son propre roman adapté à l'écran aussi fidèlement et de façon si captivante. Truffaut m'a offert une nouvelle forme artistique de mon œuvre en préservant l'esprit de l'original. Je lui en suis profondément reconnaissant. »

## La démarche

### Une société amnésique et policée

**La société futuriste de « Fahrenheit 451 » a fait table rase de son passé. En brûlant les livres, elle se prive de son histoire, elle se coupe de son enfance. Pourquoi ? Montrez-en les raisons et comment elle fait régner l'ordre. Soulignez l'impact de l'audiovisuel et expliquez ce que les livres représentent pour cette société.**

**Le passé est mort, l'enfance aussi.** Pas de lieu précis, ni de temps déterminé pour la société de *Fahrenheit 451*. Comme en apesanteur. Sans passé, sans histoire, sans identité. Simplement aseptisée. *Quid* alors de son avenir ? Seule certitude, l'action se déroule à une époque plus ou moins lointaine. Sa géographie est épurée et futuriste. Cependant, le décor n'est pas homogène. Des objets un peu vieillots comme le téléphone à cornet de la première séquence voisinent avec des éléments avant-gardistes (le monorail). L'effet produit est d'autant plus inquiétant que le spectateur retrouve dans l'espace des repères qui lui sont familiers. Ces traces de son quotidien fonctionnent ici comme des preuves de crédibilité lui signalant que le monde totalitaire de *Fahrenheit 451* n'est peut-être pas si éloigné que cela. Curieusement, les hommes et les femmes de *Fahrenheit 451* ont oublié qu'autrefois les pompiers éteignaient les feux. Certains objets comme le rocking-chair (relégué dans une cave) appartiennent à une époque révolue. Montag n'en connaît d'ailleurs pas l'usage. Seule Clarisse, dépositaire des us et coutumes du passé, peut le renseigner et lui apprendre que les gens s'y asseyaient naguère pour lire et se détendre. Autre élément d'importance de cette société aseptisée : la procréation est un signe de dégénérescence et les enfants sont vus comme des êtres gênants. L'amour physique y est, par conséquent, banni. Oublié. Les autocares aussi narcissiques que pathétiques ont quasiment remplacé l'acte sexuel. La société de *Fahrenheit 451* a non seulement perdu la mémoire mais elle est aussi déterminée à ne pas la retrouver. C'est pourquoi les livres qui sont la mémoire du monde sont interdits. En brûlant ses livres, cette société détruit ses souvenirs, son passé, son histoire donc élimine son enfance. Son enfance mais aussi ses enfants qui sont quasiment absents de son organisation. Pourquoi les anciens élèves de Clarisse ont-ils peur d'elle au point de la rejeter, sinon qu'ils savent quelque chose sur son compte, qu'on leur a appris à se méfier de celle qui pouvait réactiver leur mémoire ?

**Un monde de surveillance.** La société de *Fahrenheit 451* repose sur un puissant réseau de surveillance qui fait de l'être un instrument de délation. L'on n'hésite pas à dénoncer son voisin, de crainte d'être accusé de complicité et de voir une structure sociale effroyablement lénifiante s'écrouler. Comme cet homme tournant autour d'une boîte postale, Linda, l'épouse de Montag, envoie une lettre de dénonciation au capitaine des pompiers. Telle une toile d'araignée universelle, l'outil de surveillance du monde de *Fahrenheit 451* s'étend au système de télévision interactif impliquant des millions de téléspectateurs. Or, la suprême astuce de ce dispositif sophistiqué est d'apparaître à l'opposé de ce qu'il est en réalité : un instrument de contrôle et d'abêtissement. Si bien que l'ingérence dans la vie privée n'est jamais vécue comme une agression mais comme une présence rassurante et conviviale. Les regards hypnotiques de deux speakers rappellent qu'il y a toujours un œil sur chaque individu. À preuve, les regards inquisiteurs de Fabian, le collègue de Montag, véritable tour de contrôle du système, qui ne cessent d'épier son rival pour le dénoncer au bout du compte. Des regards qui sont au film ce que le limier-robot était au roman : une menace permanente, puissante, omnipotente et manipulatrice (cf. la chasse à l'homme pour éliminer

Montag).

## Un conte (m)oral

**Rien de classique dans « Fahrenheit 451 ». Les codes du film de science-fiction volent en éclats. À l'image de « THX 1138 » de George Lucas, « Fahrenheit 451 » fait la démonstration de la tyrannie par le vide et la douceur. Montrez que le film se situe à mi-chemin entre le conte et le film d'anticipation. Expliquez surtout que le pouvoir du film s'exerce et se reprend par la parole. Montrez comment l'uniformisation des êtres prévient et anéantit la revendication.**

**La rupture des codes.** La conception de *Fahrenheit 451* rompt avec les codes du genre. En général, les films de science-fiction (lire plus bas) font l'apologie d'un monde aux techniques futuristes où les méchants, fortement typés, sont immédiatement antipathiques. Ici, rien de tel. Le capitaine des pompiers qui vomit pourtant les livres a un abord très avenant et une figure paternelle plutôt rassurante. D'autre part, les situations vécues par les protagonistes sont souvent très ordinaires. Seul le contexte a une tonalité fantastique proche des contes pour enfants. On pense en particulier au rouge de la voiture des pompiers avec ses allures de jouet ou au monorail à l'atmosphère aseptisée. Quant à l'univers social, s'il est froid et policé, il n'est jamais vraiment hostile ; l'amicale Clarisse intervient très tôt dans la narration (dès la deuxième séquence). Brisant les codes culturels de notre propre société quand elle aborde spontanément Montag, celle-ci donne rapidement le sentiment que l'humanité n'est pas complètement exclue de la société de *Fahrenheit 451*. **L'oral précède l'écrit.** À la voix de la première rencontre avec Clarisse répond le silence de Linda, absorbée par l'écran de télévision, quand Montag rentre chez lui. Comme si la parole, après avoir été un instant libérée, était reprise par le pouvoir (la télévision). Contrairement à la voix atone de Montag et celle grincheuse de Linda, la voix de Clarisse (ses inflexions et sa couleur) est pleine de vie et de nuances, ce qui la distingue de celle à qui elle ressemble physiquement.

Ici comme ailleurs, la parole, les mots, c'est le pouvoir. Comme l'écrit, qui fait si peur à cette société insidieusement tyrannique. La voix de Clarisse est différente (signe de force) dans un monde qui nie toute originalité. Une voix qui revient en écho (off) quand Montag reprend le monorail et qu'il y cherche Clarisse, absente : « Vous ne lisez jamais les livres que vous brûlez ? » Une voix qui est souvent question contre celle de Linda qui est réponse, qu'on entend peu, à l'image de Montag, félicité par son chef, parce qu'il « parle peu ».

Là où l'oral coïncide avec l'écrit, c'est au moment où Montag lit à voix haute (off) le début de *David Copperfield* de Dickens. Sa voix assure à ce moment-là le passage à l'écrit. Objet sacré et interdit, le livre s'incarne alors en Montag. Superbement prémonitoire, ce texte (absent du roman de Bradbury) produira bientôt son effet dramaturgique : « Devenirai-je le héros de ma propre vie, ou bien cette place sera-t-elle occupée par quelque autre ? À ces pages de le montrer. »

**La tyrannie de la ressemblance.** Dans *Fahrenheit 451*, tout se ressemble et se répète à l'infini. Clarisse et Linda se ressemblent, les speakers de l'émission de Linda se ressemblent, les pompiers se ressemblent, les hommes et les femmes qui sortent de leurs pavillons à l'identique ressemblent à des robots, sortis du même moule. Et, dans cette société où tous les êtres sont les mêmes, le narcissisme constitue le premier et dernier réflexe d'amour (si l'on exclut l'union brisée de Montag et Linda, le couple est totalement absent du film) : une jeune fille regarde son reflet qu'elle embrasse dans la vitre du monorail, une autre touche son manteau de fourrure, un jeune homme caresse son poignet et Linda

son visage, le capitaine des pompiers offre à ses soldats méritants une médaille à son effigie. Ce qui est interdit ici, ce n'est pas seulement la lecture, mais le désir (premier pas vers la contestation). Seule exception qui confirme une règle bien établie : Linda qui, après sa tentative de suicide, se réveille dévorée par une furieuse appétence. *Fahrenheit 451* impose donc sa logique, qui est celle, insipide et suicidaire, de la copie, de la répétition, du modèle.

## Le retour vers la civilisation

**Initié par Clarisse, Montag accède à la connaissance des hommes-livres : comprendre la liberté. Étudiez son parcours avec précision. Au bout du chemin, la forêt des hommes-livres que l'on définira. Soulignez la prééminence du texte sur l'objet-livre. Interrogez enfin l'idéologie du film et montrez comment le héros se libère par le feu.**

**La découverte du temps perdu.** *Fahrenheit 451* est l'histoire d'un homme qui se réconcilie avec le monde de la connaissance, un homme à l'état sauvage qui se tourne vers la civilisation. La société dans laquelle il vit a interdit le livre, ce que mime avec malice le générique du film qui ne s'inscrit pas sur l'écran. Une nuit, celui-ci part à la recherche du secret perdu et commence par les aventures de *David Copperfield* grâce au volume qu'il a sauvé d'une de ses expéditions incendiaires. Notons au passage que le personnage retrouve instinctivement un geste oublié : il s'assoit dans un fauteuil pour lire. Il suit du doigt chaque ligne de la page de garde pendant que sa voix (off) épelle les mots avec les hésitations d'un analphabète. Mais, plus que les livres et leurs univers, Montag va à la rencontre d'êtres humains. D'où l'importance des plans où on le voit suivre les lignes du doigt. Le contact avec le livre est ici capital. Montag découvre que derrière chaque ouvrage se cache un être humain. Puis, le héros est pris au piège délicieux du tourbillon des mots. D'incinérateur de livres, il devient lecteur boulimique. Il se relève toutes les nuits pour assouvir sa nouvelle passion. Il va même jusqu'à s'endormir sur une encyclopédie. Et à mesure que sa passion grandit, son couple se disloque. Aussi est-ce bien vers la connaissance et les livres qu'il se dirige, non vers Clarisse qui se limite à son initiation. Laquelle le mènera à la ruse ultime : devenir un « homme-livre ».

**Les hommes-livres.** Ils ne se révoltent pas. Ils résistent passivement. Plutôt que se livrer à un corps à corps avec les forces de l'ordre, ils font corps avec les textes. Ils les incarnent, les font vivre et les transmettent d'un corps à l'autre (le vieil homme qui meurt en transmettant *David Copperfield* à son petit-fils). Si bien que si l'objet-livre meurt, le texte demeure. Parce que tant qu'il y aura des hommes pour l'incarner, il y aura des voix pour le transmettre. La fin de *Fahrenheit 451* dans la forêt transie indique que le livre et l'écrit sont entrés dans une ère de glaciation. Les hommes-livres sont les dépositaires des textes qui, au printemps d'une époque nouvelle, verront les livres circuler à nouveau de main en main. *Fahrenheit 451* n'est pas un film à thèse au service de la défense des livres (cf. la disparition du personnage de Faber présent dans le roman). C'est un apologue. Pour Truffaut, le simple fait de montrer un livre qui brûle suffit à le faire aimer. À cet effet, les images des livres incendiés sont très impressionnantes car elles ravivent les souvenirs d'époques sombres de l'Histoire soumises à l'intolérance (cf. l'Inquisition, le fascisme, le nazisme...). Le film fait l'éloge de la ruse ou de la résistance passive : on brûle les livres mais on apprend les textes pour les rendre immortels, Montag s'évanouit pour se soustraire à la loi... *Fahrenheit 451* s'inscrit sans ambiguïté possible contre toutes les formes de censure. Pour preuve en forme de clin d'œil ironique, Truffaut a longuement insisté sur un livre sur Salvador Dalí consumé par les flammes parce que c'est « le seul grand artiste qui se soit

déclaré favorable à toutes formes de censure... » (entretien avec Pierre Billard, Christiane Collange, Claude Veillot, *L'Express*, 20-26 mai 1968).

**Une utopie décharnée.** Si des hommes et des femmes ont réussi à gagner la forêt du savoir et de la mémoire des livres, ils n'en ont pas pour autant recouvré leur sensualité. Comme la société asexuée qu'ils ont fuie, il n'y a pas plus de place ici pour le désir et le plaisir physique : l'image finale – victorieuse mais d'une grande tristesse – nous montre des gens qui vont et viennent sans se regarder, sans se parler, sans se toucher ! Tout à leur récitation ou lecture intérieure, ils se croisent sans se rencontrer. Cependant, ils incarnent littéralement la mémoire de l'humanité, son enfance longtemps bâillonnée comme on l'a dit plus haut. Aussi n'est-ce pas par hasard si Montag entrevoit une partie de cette prime jeunesse par le récit d'une enfance malheureuse, celle de *David Copperfield* qu'il lit à sa femme et ses amies, récit qui clôt également le film de manière significative.

**Le livre et le texte.** Dès leur première investigation (voir notre rubrique « La séquence »), les pompiers découvrent des livres dans un poste de télévision (astuce plus tard répétée chez la vieille dame). Cette cachette en forme de gag ironique revient avec discrétion sur l'un des thèmes principaux du roman de Bradbury : l'antagonisme des deux médias livre/télévision. La télévision a ici avalé le livre, mais cette boîte à images éviscérée n'est en réalité qu'un leurre destiné à protéger le livre. On pourrait aussi dire que le livre a besoin de la télévision pour se cacher. D'autre part, on remarquera que les hommes-livres (hommes libres) n'ont pas supprimé l'audiovisuel de leur monde : ils ont une télévision sur laquelle ils suivent la prétendue exécution de Montag et ils communiquent par talkie-walkie. Ils brûlent les livres car l'objet n'est pas ce qui les intéresse. Seul le texte compte pour eux. Le texte, les mots, la parole que l'on vole au pouvoir en place pour le détenir à son tour.

*Fahrenheit 451* est en somme un plaidoyer pour le plaisir du texte. On regrettera seulement qu'à la fin les mutiques « hommes-livres » retiennent enfermée la parole qui circule pendant tout le film.

**Le feu libérateur.** Le livre, c'est le savoir, qui est interdit ici. Voler un livre revient à voler le feu selon le mythe prométhéen. Or, le savoir, qui est le pouvoir, autrement dit le symbole du père, est détenu un moment par une vieille dame qui met logiquement le feu à sa bibliothèque clandestine. Plus tard, dans un cauchemar, Montag voit Clarisse dévorée par le feu à la place de la vieille dame. Cette vision équivaut à une passation de pouvoir entre la vieille dame et Montag par le biais de Clarisse. On se souviendra encore que c'est à partir de cet épisode funeste que Montag entreprend de se révolter définitivement. Dès lors qu'il s'est affranchi de la tutelle castratrice de son capitaine, acte possible seulement après avoir lu c'est-à-dire su (le savoir exorcise l'angoisse du père), enfin peut-il franchir le pas (la rivière) qui le sépare du non-monde qui devient le sien, comprendre le nôtre (humain) avec son amour des livres.

C'est grâce à Clarisse qu'il a le courage de donner sa démission puis de « tuer le père » en retournant le lance-flammes contre son capitaine. Pour laver sa conscience, Montag a besoin d'un sacrifice. La capitaine qui en sait trop sur son compte est la victime désignée. Après avoir été destructeur, le feu se fait alors purificateur. Dès lors, Montag a toutes les forces de l'ordre à ses trousses. Le réseau de surveillance se met alors en marche : les haut-parleurs, la population, les hélicoptères, les hommes volants et la télévision surtout qui diffuse sa cavale puis son exécution : la propagande exige une mise à mort exemplaire. Et qu'importe si ce n'est qu'un sosie, l'illusion plutôt que rien.

## Le thème

## La science-fiction, un genre cinématographique

Science-fiction : « Genre littéraire qui fait intervenir le scientifiquement possible dans l'imaginaire romanesque » (dictionnaire Le Robert). Contrairement au policier ou au western, la science-fiction (notée SF) est un genre littéraire et cinématographique hétérogène qui se caractérise par une production aussi importante que variée. Ses thèmes (le voyage spatiotemporel, les mondes parallèles, la vie extraterrestre, la guerre des mondes, la mutation, la révolution technologique, le devenir de l'humanité...) reposent sur des types narratifs différents : fiction spéculative, utopie, féerie scientifique, *space opera*. À la différence du fantastique plutôt tourné vers le passé, la science-fiction explore un futur plus ou moins lointain, toujours plus incertain, les technologies évoluant à une vitesse qui dépasse l'homme lui-même.

Proche de la littérature SF par ses thèmes et ses aventures, le cinéma de science-fiction aime à créer des décors avec accessoires futuristes comme dans *Metropolis* de Fritz Lang (1927) avec son premier robot cinématographique, icône d'une société déshumanisée. C'est, en effet, le cinéma expressionniste allemand qui, dans les années 1920, fonde les bases du genre. Outre les œuvres de Lang (*Mabuse le joueur*, 1922 ; *Les Espions*, 1928 ou *La Femme sur la lune*, 1929), on citera *Le Cabinet du docteur Caligari* (R. Wiene, 1919) et *Le Golem* (P. Wegener, 1915 et 1920). On mentionnera encore cette collaboration en Angleterre entre le romancier de science-fiction H.G. Wells et A. Korda qui produit *La Vie future* (W.C. Menzies, 1936). Cette œuvre fondatrice, placée sous la tutelle d'un écrivain de renom en plus d'être dotée d'effets spéciaux fabuleux, légitime le genre à l'écran. Dans le même temps, les États-Unis abordent le genre sous deux angles différents. D'une part, on voit se développer un cinéma de science-fiction placé sous l'influence de l'expressionnisme allemand et combiné à des emprunts littéraires (*Frankenstein* de J. Whale, 1931 ; *L'Île du docteur Moreau* de E.C. Kenton, 1933 ; *Docteur Jekyll et Mister Hyde* de R. Mamoulian, 1931 ; *L'Homme invisible* de J. Whale, 1933), autant de films qui seront à l'origine d'une longue descendance de fous savants et de monstres ; d'autre part, on assiste à l'essor d'un cinéma puisant à la source intarissable de la bande dessinée dont *Flash Gordon* (F. Stephani, 1936) est l'exemple type.

La seconde guerre mondiale et la guerre froide participeront du renouvellement de la science-fiction. Le genre s'inspire désormais des peurs du moment comme le spectre atomique au Japon (*Godzilla* en 1954 ou *Rodan* en 1956 de I. Honda), les manipulations avec l'atome aux États-Unis (*Tarentula* en 1955 et *L'Homme qui rétrécit* en 1957 de J. Arnold) ou les invasions extraterrestres (*La Guerre des mondes* de B. Haskin, 1953 ; *Le Jour où la terre s'arrêta* de R. Wise, 1951 ou *L'Invasion des profanateurs de sépultures* de D. Siegel, 1956). Comme ces quelques opus, la plupart des films américains de cette période se chargent de dénoncer (quand ils ne l'attisent pas purement et simplement) la paranoïa collective due à la guerre froide.

Vers la fin des années 1960, trois films redéfinissent les limites du genre : *Le Voyage fantastique* de R. Fleisher (1966), *La Planète des singes* de F.J. Schaffner (1967) et *2001, l'odyssée de l'espace* de S. Kubrick (1968). Tous trois s'appuient sur l'idée du *space opera*, questionnent l'évolution technologique et interrogent l'homme face à l'univers et à son destin spatial. Ces longs métrages se démarquent également du reste de la production par une grande exigence dans la qualité des effets spéciaux. Contrairement à cela, des films comme *Fahrenheit 451*, *THX 1138* de G. Lucas en 1970 (auteur de *La Guerre des étoiles*, 1975) ou *Solaris* d'A. Tarkovski pointent le dérèglement et la régression de la société avec une très grande économie de moyens.

Dès les années 1970, le genre devient surtout le moyen pour le cinéma de faire étal de ses

progrès technologiques avec des œuvres à grand spectacle pyrotechnique. Les effets spéciaux impressionnants atteignent un degré de réalisme stupéfiant grâce notamment aux images de synthèse, ce qui permet dans le même temps de masquer des scénarios et des personnages souvent transparents à force de simplisme. Le schéma narratif est dans l'ensemble le même : le héros et ses compagnons voient leur quotidien rompu par une menace, ils subissent une série d'épreuves invraisemblables, triomphent du mal et rétablissent, *happy end* oblige, une situation aussi sécurisante qu'ordinaire. Depuis la fin de la guerre froide, le cinéma hollywoodien, maître incontesté du genre, développe des scénarios où l'Amérique sauve le monde en perdition ou sous le coup d'une menace terroriste plus ou moins diffuse. Nouvelle époque, nouveau cinéma, mêmes paranoïas.

## La séquence

### L'autodafé

**Très rythmée et très découpée, la séquence liminaire de « Fahrenheit 451 » tisse nombre de ficelles idéologiques et dramaturgiques dont on expliquera les différents enjeux. On montrera qu'elle procède par énigmes successives et qu'elle prend le spectateur à contre-pied. En effet, le pouvoir omnipotent et répressif de cette société n'a pas le visage de l'emploi.**



[1]  
D.R.

[1] Plan 2. Une musique stridente et tendue, des pompiers en pleine action descendant de leur mât à tour de rôle : une forte impression d'efficacité et de discipline se dégage de ce plan liminaire. Chacun prend place sur la voiture d'incendie. La raideur des personnages et les lignes verticales font écho à la voix off du générique, énergique et ferme. Tout cela sous-tend la loi, l'autorité sinon l'autoritarisme. En même temps, les éléments du décor comme un jeu de construction, le rouge vif du camion de pompier comme un jouet d'enfant donnent à cette ouverture un air de film

d'animation. Façon de nous dire que *Fahrenheit 451*, film d'anticipation, est une sorte de conte, une utopie... cinématographique. Une série de plans (2 à 5) suit la voiture qui roule à vive allure : il y a urgence !

[2] Plan 6. Grâce au bon vieux procédé du montage alterné, l'interrogation initiale est levée : c'est dans cet appartement que les pompiers se rendent si prestement. Un coup de téléphone et déjà de nouvelles questions se posent : pourquoi avertit-on ce jeune homme ? Qu'a-t-il à craindre ? Pourquoi l'univers



[2]  
D.R.

calme et rassurant de cet appartement est-il mis en danger par la voiture de pompier hurlante et rapide ? L'urgence de la fuite est renforcée par une juxtaposition accélérée de plans brefs (6 à 10) sur le jeune homme. Un panoramique très rapide sur l'immeuble du haut vers le bas (11) accompagne la descente précipitée du personnage.



[3]  
D.R.

[3] Plan 15. Les pompiers se dirigent sans mot dire vers le bas de l'immeuble, certains de l'adresse, sous l'œil paternel (protecteur) du capitaine (14). Étrange, pas de lance, ni d'équipement contre le feu. Le montage est très rapide, la séquence muette donc inquiétante. Nous sommes déjà dans l'appartement. Une fouille commence, menée par celui qui se révèle être le chef de la brigade (Montag) : il ouvre des portes, le visage fermé, à la recherche du jeune homme (?). Le silence des individus en noir et la vivacité de leurs gestes (signe d'autorité) inquiètent de plus en plus. Que

cherchent-ils ? Sont-ce vraiment des pompiers pour agir de la sorte ?



[4]  
D.R.

[4] Plan 24. Le montage est de plus en plus nerveux, comme la caméra qui, tout en panoramiques, suit les déplacements des pompiers, les cadre et les recadre rapidement. Au cœur du dispositif, l'antagonisme entre Montag et Fabian est déjà visible. L'intention de Truffaut est de poser les jalons de ce qui constituera l'échec du héros. L'investigation se poursuit : Montag découvre un livre dans le lustre. Un mélange de perplexité et d'interrogation s'empare alors du spectateur. Pourquoi un exemplaire de *Don Quixote* suscite-t-il autant d'efforts ? D'autres ouvrages

sont bientôt découverts alors que le montage s'emballe : un placard, un four, la télévision. Gags suprêmes : des livres cachés dans un faux poste de télévision. Le livre a besoin de la

télé pour « disparaître ».



**[5]**  
D.R.

**[5]** Plan 37. D'autres cachettes sont mises à jour (un radiateur, un meuble de salon). Les livres, manipulés avec rudesse sont jetés les uns sur les autres. C'est tout le mépris d'une société pour son patrimoine culturel qui est inscrit dans ces gestes violents. La lourdeur et l'entassement des livres jetés comme de vulgaires objets s'opposent à l'idée du plaisir léger de la lecture. Nouveau montage alterné : en bas de l'immeuble, deux pompiers installent une grille sur trépied (41 même que 37). Une nouvelle énigme apparaît alors : quel rapport peut-il y avoir entre cette installation et les

livres collectés à l'étage ? Le principe de cette séquence repose entièrement sur une succession d'interrogations comme autant de petits moments de suspense.



**[6]**  
D.R.

**[6]** Plan 42. Les pompiers de l'étage balancent le sac de nylon contenant les objets du délit (on ose encore à peine y croire). La très forte contre-plongée rend le geste encore plus impressionnant. Mais là, surprise. Alors que l'on s'attend à voir le sac choir lourdement, c'est avec une extrême douceur qu'il s'envole dans les airs. Il semble même planer dans un ralenti enchanteur. La trivialité des hommes en noir et leur logique implacable sont ainsi battues en brèche par un artifice cinématographique. La technique nous offre une belle revanche (qu'elle fait durer) sur les tyrans qui ont

lâché un instant leur prise. Singulière irruption de poésie (la légèreté) au cœur de la barbarie rappelée par le fracas de la chute.

**[7]** Plan 52. Les hommes seraient-ils devenus fous ? Comment peuvent-ils s'en prendre à des œuvres telles que *Don Quichotte*, dont on signalera la valeur métonymique ? Quelle subversion ici ? Autant de questions qui ne cessent de tarauder le spectateur perplexe. Par paquets, les livres sont jetés sur le trépied. Une rapide alternance champs-contrechamps (43 à 51) répète les gestes entêtés, besogneux, mécaniques.



[7]  
D.R.

Plan 52 hautement symbolique : un attroupement de badauds s'est formé. Un périmètre de sécurité est installé sous l'œil vigilant de Fabian. Deux regards se superposent ici : l'un, celui de Fabian, ferme et froid qui sera tout au long du film relayé et amplifié par l'autre, celui des gens, impassible et impuissant.



[8]  
D.R.

[8] Plan 54. Nouvel enjeu de cinéma au cœur duquel se noue un jeu de regards triangulaire. Un enfant ramasse un livre qu'il feuillette machinalement. S'engage alors entre Fabian et le père un échange de regards dont l'enfant est l'objet (55 à 59). La loi exerce un pouvoir insidieux pour mieux ronger les esprits et les plier à sa volonté. Le père du gamin est dépossédé de son rôle au profit d'un pouvoir tyrannique et omnipotent. Les pompiers, représentants de l'autorité, sont devenus les pères de la nation. Ils sont les gardiens d'un temple/dieu

audiovisuel auquel les fidèles rendent un culte aveugle. Hommes et femmes comme les antennes de télévision servant de relais de transmission dans le grand réseau de surveillance.



[9]  
D.R.

[9] Plan 66. Arrivée du chef de la brigade des pompiers, le très prometteur Montag. On va enfin comprendre à quoi rime cette investigation qui a pris peu à peu un aspect cérémoniel. L'homme en noir revêt une combinaison, un casque et des gants d'amiante, « comme un évêque » note Truffaut dans son *Journal* du film. La cérémonie prend un caractère sacrificiel avec des gestes liturgiques éprouvés. L'intensité dramatique atteint son paroxysme quand Montag, impavide, s'empare non d'une lance à incendie mais d'un lance-flammes ! Les

mouvements de caméra se multiplient et soulignent l'imminence de l'acte emblématique de cette scène-climax.



[10]  
D.R.

[10] Plan 67. Contrechamp du plan précédent : les livres en place sur le trépied. Le travelling avant donne aux ouvrages ainsi exposés un côté mystérieux, presque inquiétant. La question lancinante revient à nouveau : d'où vient que ces livres provoquent autant d'acharnement ? Seraient-ils si peu inoffensifs que cela ? Le mouvement d'appareil rapide et plein axe (regard subjectif de Montag) sous-tend l'accusation, l'anathème. Le bûcher est en place, l'autodafé peut commencer.



[11]  
D.R.

[11] Plan 72. Le feu. Le feu pour seul discours apologétique. Le scandale de la barbarie est tout entier inscrit dans cette image hiératique et terrifiante. Seule la flamme – vivante – bouge. Tout est gris autour (est-ce là l'image d'un monde sans livre ?). Aucun mot de protestation, il n'y a que la fumée qui s'élève dans les airs. La démission de l'esprit est totale. C'est le feu de joie de la dictature et de la bêtise. Truffaut joue ici l'image *pour* le discours. Il croit fermement en sa puissance critique. Il sait « qu'il suffit de montrer un livre qui brûle pour le faire aimer. [Il n'a] pas voulu mettre une seule

phrase en faveur des livres si bien que cela [lui] a permis de faire un film sans discours ».



[12]  
D.R.

[12] Plan 81. Explication finale de cet autodafé. Le capitaine : « Qu'est-ce que c'était ? » Montag : « Je n'ai pas bien regardé : romans, biographies, livres de voyage... » Le capitaine : « La routine, quoi. Pure perversité. » Il ironisera plus tard sur le secret des livres : « Vous avez peut-être cru que vous apprendriez à marcher sur l'eau... » Les livres ont une valeur subversive (« ils rendent malheureux », dira une amie de Linda). Terribles propos tenus par le représentant en chef de la loi dont la voix et le beau visage paternels sont

rassurants. Le capitaine n'a pas le physique du « méchant ». En rupture des codes classiques, sa parole enchante. Avec une

affabilité tout irlandaise, il annonce à Montag la bonne nouvelle d'une promotion, non sans lui avoir fait passer un petit test que Montag, en bon élève servile, réussit avec succès.

Des couleurs violentes contrastant avec la grisaille ambiante, des codes et des valeurs inversés, des énigmes gigognes, tout dans cette scène contribue à déstabiliser le spectateur, à le tenir en haleine selon certains principes du film à suspense. Cette scène d'exposition permet de poser une partie du nœud dramatique. La question est désormais de savoir d'où viendra la contestation ?

## Le document

### **Vous disiez que vous rêviez depuis longtemps de faire un film sur les livres ?**

Oui, depuis *Les Quatre Cent Coups*, je voulais faire un film sur les livres. Un film où les livres seraient les héros de mon propos. Au début, j'ai songé à adapter à l'écran un roman de Jean-René Clot que j'aime beaucoup : *Bleu d'outre-tombe*. Je voulais un film qui se passât entièrement dans une classe, avec des enfants. Mais, peu à peu, au cours de l'élaboration du scénario, je me suis rendu compte de la place envahissante que prenaient les adultes. J'ai renoncé.

Pour *Fahrenheit 451*, j'ai été influencé par certains articles qu'écrivait Roger Caillois dans la *NRF* sur les livres et la lecture. Il disait que les livres ont une valeur différente selon les individus. Il parlait des gens (plutôt les universitaires) qui s'intéressent au contenu et des autres (plutôt les autodidactes) qui considèrent le livre comme un objet avec tout ce que ça comporte de souvenirs et de sentimentalité. Dans ce dernier contexte, qui est celui de mon film, le livre devient un objet que l'on chérit de plus en plus. Même la reliure, la couverture, l'odeur des pages acquièrent une grande valeur sentimentale. Le film risque de toucher ceux – dont je suis – pour qui les livres ont une grande valeur sentimentale.

Les livres choisis pour *Fahrenheit* ne constituent pas un catalogue préférentiel. Dans certains cas, nous avons essayé de provoquer une émotion par le souvenir : ainsi, en montrant un exemplaire de la collection « Le livre de demain », chez Arthème Fayard, avec des bois gravés très populaires qui, pour tout spectateur français, doit évoquer l'avant-guerre.

### **Quels sont les problèmes qui se sont posés à vous pour ce film ?**

Les choses de science-fiction sont très difficiles à réaliser et risquent souvent d'être ridicules. À un moment, Bradbury écrit : « La ville bourdonnait », eh bien, c'est très difficile de faire bourdonner une ville. J'ai voulu éviter tout dépaysement systématique. C'est pourquoi j'ai demandé à Bernard Herrmann une musique dramatique de type traditionnel sans aucun caractère futuriste.

Vis-à-vis du public, le film était une sorte de pari. Car, tout en étant très simple, le postulat est très excentrique et il fallait le rendre plausible sans lui faire perdre sa fantaisie. Au fond, il s'agissait d'un problème de dosage entre le quotidien et l'extraordinaire et, sans cesse, il était nécessaire de passer de l'un à l'autre et de les entremêler.

Quand le scénario présentait des difficultés de construction, nous nous disions : « C'est une histoire de la Résistance, Montag fait partie de la Gestapo, Clarisse est dans la clandestinité. » De cette façon, nous cherchions à progresser tout en évitant que *Fahrenheit* puisse se prêter à une utilisation politique ou ressembler à un film de gauche américain. Avec Montag, je montre pour la première fois un « héros positif », mais je ne voulais pas non plus qu'il ait l'air d'un héros de cinéma américain.

Extrait d'une interview réalisée par Pierre Billard, Christiane Collange et Claude Veillot  
pour *L'Express*, n° 883, 20-26 mai 1968.  
Cité in *Le Cinéma selon François Truffaut* d'Anne Gillain.

## Pour en savoir plus

DE BAECQUE Antoine, TOUBIANA Serge, *François Truffaut*, Gallimard, coll. « Folio », 2001. Une biographie très complète, riche d'extraits de lettres, de témoignages d'acteurs, techniciens, scénaristes et de proches. Une lecture nécessaire pour comprendre la formation et le parcours intellectuel et sentimental du réalisateur de *Fahrenheit 451*.

GILLAIN Anne (Textes réunis par), *Le Cinéma selon François Truffaut*, Flammarion, 1988. Entre 1959 et 1984, François Truffaut a donné environ trois cents entretiens. Anne Gillain en a sélectionné quelques-uns qui reviennent chronologiquement sur tous les films de François Truffaut, éclairant sur les intentions, les influences, les questionnements du metteur en scène.

COLLET Jean, *Le Cinéma de François Truffaut*, Lherminier, 1976. Des *Mistons* à *L'Homme qui aimait les femmes*, Jean Collet, l'un des meilleurs spécialistes de l'œuvre truffaldienne, propose quelques pistes de lecture pour chacun des films analysés dans leur intégralité.

AUZEL Dominique, *Dialogues de François Truffaut*, Albin Michel, 2004.

LE BERRE Carole, *François Truffaut*, Cahiers du cinéma, 2004.

BRADBURY Ray, *Fahrenheit 451*, Gallimard, coll. « Folio SF », 2003.

Philippe Leclercq, professeur de lettres modernes



© SCÉRÉN - CNDP

Créé en novembre 2004 - Tous droits réservés. Limitation à l'usage non commercial, privé ou scolaire.