



**HAL**  
open science

## Hugo Cabret, la tentation du mythe

Christel Taillibert

► **To cite this version:**

| Christel Taillibert. Hugo Cabret, la tentation du mythe. Cynos, 2012. halshs-02182985

**HAL Id: halshs-02182985**

**<https://shs.hal.science/halshs-02182985>**

Submitted on 14 Jul 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Hugo Cabret, la tentation du mythe

Christel Taillibert

Université Nice-Sophia-Antipolis

## Introduction

Le nom de Martin Scorsese évoque irrémédiablement le « nouveau cinéma américain », mouvement de renouveau impulsé par un ensemble de cinéastes qui, à partir des années soixante, surfaient sur l'émulation qu'avait constitué la Nouvelle Vague française dans le monde entier. Pourtant, contrairement à un John Cassavetes qui fit de l'indépendance son style et son credo, Martin Scorsese n'a jamais caché sa fascination pour les studios hollywoodiens, qui financèrent la plus grande partie de ses projets cinématographiques, et cela dès *Mean Street* en 1973. Tout au long de sa carrière, il alterna des œuvres extrêmement personnelles et d'autres qui apparaissent clairement comme des concessions faites aux studios et aux besoins du box office. Cette double facette lui permit de développer une œuvre toujours personnelle, cohérente avec son propre univers, tout en évitant de tomber dans les ornières de la marginalisation qui, aux États-Unis, menacent inéluctablement qui s'accroche trop obstinément aux idéaux de l'indépendance. Cette attitude – qui peut apparaître comme équivoque – entre une fascination pour un cinéma hollywoodien, un attachement à un cinéma de genre, au système des studios et, par ailleurs, la ferme volonté de développer un cinéma d'auteur, fait écho à une autre ambiguïté, qui intéressera ici notre propos, à savoir la relation que son cinéma entretient avec la société qui l'a généré, question que nous évoquerons par le biais du concept de mythe. Si son art, en effet, tend à entériner et consolider un certain nombre de mythes sur lesquels s'est construite et continue de se développer la société américaine, il s'emploie par ailleurs à les interroger, à les sonder, souvent avec une inquiétude dont son œuvre toute entière est pénétrée. Nous n'entendons pas ici examiner l'ensemble de l'œuvre de Scorsese à l'aune de cette proposition, ce dont plusieurs chercheurs se sont déjà acquittés, mais uniquement le dernier de ses films sortis à ce jour, *Hugo Cabret* (*Hugo*, 2011), particulièrement probant au regard de cette question que nous déclinerons au gré de deux parties successivement consacrées au mythe technologique d'une part, et à l'hyperpersonnalisation du mythe du Grand Homme d'autre part.

## Le mythe technologique

*Hugo Cabret*, visuellement, thématiquement, symboliquement, se présente comme un hommage à la technologie, celle-là même qui, historiquement, a alimenté le mythe sur lequel se sont entre autres construits les États-Unis. Selon ce dernier le progrès technologique se présente à la fois comme nécessaire, indiscutable et inéluctable. Contaminant tous les secteurs de la société, assujettissant tous les savoirs, il est devenu symbole de développement, bannissant de fait tout autre projet de société. « Dans le mythe technologique, le progrès technique n'est pas discutable, il est nécessaire » (Gildas : 2004).

Plusieurs thématiques développées dans le film qui nous intéresse font écho à ce mythe profondément ancré dans nos sociétés occidentales, et tout spécialement aux États-Unis. La question ferroviaire, en premier lieu, est à ce titre fondamentale : le développement des voies ferrées sur le « nouveau continent », en particulier dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, a constitué un agent central de la conquête de l'Ouest et de la colonisation de l'ensemble du territoire, et reste à ce titre symbolique de l'histoire fondatrice des États-Unis d'Amérique. *Hugo Cabret*, dont le récit se développe pour la plus grande partie au cœur de la gare Montparnasse, à Paris, fait largement écho, par des procédés visuels et auditifs, à cette fascination technologique exercée par le monde ferroviaire. Les premières images du film nous donnent à entendre, sur les logos de la GK Films et de l'Infinitum Nihil, coproducteurs du film, le bruit d'un train à vapeur en marche, accompagné de quelques sifflements, qui éveille immédiatement chez le spectateur tout un univers légendaire, cette période de l'histoire où la puissance de la machine permettait de conquérir de nouveaux espaces, de nouvelles réalités. Sur

cette première base sonore monte progressivement en puissance un autre registre de sons, des cliquetis, que l'on identifie rapidement avec l'apparition à l'écran d'un train d'engrenages d'une grande complexité, dont les roues dentées, dans un fondu, offrent ensuite à l'écran une analogie visuelle avec la place de l'Etoile. Si le monde ferroviaire est emblématique de ces premiers pas dans le monde moderne, les gares constituant, comme l'écrivait Zola, « les cathédrales<sup>1</sup> de l'humanité nouvelle » (Papiau 1996 : 114), l'engrenage évoque quant à lui la complexification croissante de l'arsenal technologique, idée développée dans le film à travers le thème de l'horlogerie en tant que technologie de pointe, ou encore par le biais de l'automate créé par Méliès (« C'est le plus complexe que j'aie jamais vu, de loin » s'était extasié le père d'Hugo).

Ainsi, à travers le choix de ces premiers plans, se construit d'emblée un discours lié à l'évolution technologique comme inscrite au cœur de la société moderne : la place de l'Etoile, appréhendée comme une énorme machine, propose la vision, qui sera reprise à plusieurs reprises dans le film, d'un monde assimilé à une machinerie<sup>2</sup>. Cette évocation comporte un visage rassurant (« À la mort de mon père, j'imaginai le monde entier comme une grande machine, confia Hugo à Isabelle. Les machines n'ont jamais trop de pièces. Elles n'ont que le strict nécessaire »), mais aussi un versant extrêmement angoissant, lorsque l'homme apparaît comme dérisoire au regard des machines qu'il a engendrées. Illustre ce phénomène le recours à de nombreux plans en plongée, dans lesquels Hugo semble minuscule face aux monstrueux engrenages qui l'entourent, voire menacé par l'énorme balancier de la pendule). On retrouve cette idée lorsque la mécanique se grippe (la jambe mécanique de l'inspecteur qui se coince, le ridiculisant aux yeux de la femme qu'il convoite) ou, pire, lorsque c'est le corps humain qui, lui-même, est envisagé comme une simple machinerie (d'où le cauchemar d'Hugo se voyant devenir progressivement un automate).

Si Scorsese semble accueillir à bras ouverts le mythe technologique, lequel irrigue littéralement l'univers visuel (insistance sur les engrenages des systèmes d'horlogerie de la gare, sur l'automate), et sonore (cliquetis incessants) du film, il décrit cette évolution comme à la fois fascinante et terrifiante, évoquant en cela les jugements plus pessimistes<sup>3</sup> qui accompagnent la conception technogostique du monde propre au mythe technologique (Bellini 2009 : 12). Le cauchemar d'Hugo, qui lui donne l'occasion de mettre en images l'accident ferroviaire - réel - survenu le 22 octobre 1895 à la gare Montparnasse, fonctionne bien évidemment comme un avertissement. Cette inquiétude n'est pas nouvelle dans son cinéma. Comme le rapporte Michel Cieutat, déjà, dans *After Hours* (id., 1985), il « s'est moqué de ses hantises personnelles qui sont aussi celles de l'Amérique. Écrasement de l'individu par la ville molochéenne (...), nostalgie d'une innocence perdue, éprouvée par une société qui, d'une autre côté, est fascinée par la technologie, mais aussi effrayée à l'idée qu'elle pourrait être dominée par elle » (Cieutat 1986 : 210-211).

Le recours à cet univers mythique n'est évidemment pas anodin dans ce film qui se veut, avant tout, un discours sur le cinéma, sur ses origines mais aussi sur ses évolutions. L'histoire de Georges Méliès est intimement liée à la naissance même du procédé cinématographique, par essence de nature technologique. Lorsque Méliès, dans le film, revient sur sa propre histoire, il raconte avoir construit lui-même un appareil de prise de vues cinématographique, avec les pièces de l'automate qui est au cœur du récit – ce qui, sans être historiquement complètement faux, est largement romancé puisque Méliès s'est procuré son premier appareil à Londres, auprès de William Paul - un "animatographe", qu'il rebaptise "kinetograph" après lui avoir apporté quelques modifications (Malthête-Méliès, 1973, 158-160). Cette circonvolution narrative est cependant fondamentale dans le discours que développe

---

<sup>1</sup> Le mythe technologique s'est en effet construit contre une perception religieuse de la société et de ses fondements, proposant une autre sorte de religion, basée sur la vénération du progrès technologique comme une fin en soi. Comme l'écrivait Lionel Levasseur, « la modernité peut être définie comme le geste qui pose l'homme comme élément fondateur du monde à travers la perception du cogito - par opposition à la société classique qui s'institue sur la transcendance religieuse et la représentation divine ou du monarque intercesseur du divin. Le "système technique" (c'est-à-dire un système de la raison), s'installe au centre de cet univers. Le mythe technologique est un mythe laïc. Avec lui l'homme "arraisonne" la société » (Levasseur 1995 : 61).

<sup>2</sup> La gare Montparnasse elle-même est présentée de la sorte, Hugo vivant dans ses entrailles, parcourant avec aisance ses boyaux, seul à avoir accès à ses organes vitaux.

<sup>3</sup> On pourra se reporter sur cette question aux travaux de Martin Heidegger (1953), ou de Jacques Ellul (1954).

Scorsese dans la mesure où Méliès, qui nous a annoncé à propos de son automate, avoir « mis son cœur et son âme en lui », transfère cette humanité inhérente à son androïde dans son appareil de prise de vues cinématographiques. Par ce geste même, Scorsese annihile les risques de déshumanisation consubstantiels aux développements technologiques quant ceux-ci intéressent la sphère cinématographique. Bien au-delà des hommages appuyés et passablement poussifs qui accaparent *Hugo Cabret*, c'est donc bien une revisitation du mythe technologique au prisme de l'invention du cinéma que nous propose Scorsese, un hymne à cette technologie qui a illuminé son enfance (« Je reconnaîtrais le son d'un projecteur de cinéma n'importe où » fait-il dire à Georges Méliès), dont il présente une vision quasi mystique : pour preuve, la vision allégorique qui s'impose à Hugo dans la bibliothèque Sainte-Geneviève d'un « Adam »<sup>4</sup> qui, au lieu de chercher le contact avec son créateur, s'arroge lui-même ce titre, et devient le créateur d'un monde imaginaire, le monde du cinéma... Et de la même façon que la création du monde, dans l'imaginaire de la culture catholique, est empreinte d'une dimension magique, c'est par le prisme de cette dernière que Scorsese offre une relecture de l'invention du cinéma – d'où la focalisation de son récit sur celui qui est avant tout un magicien, Georges Méliès<sup>5</sup>. Les souvenirs d'enfance du cinéaste américain corroborent cette assertion :

« Je me souviens qu'enfant, on m'emmenait au cinéma, – c'était soit mon père, ma mère ou mon frère – et que ma première sensation fut de pénétrer dans un monde magique : la moquette épaisse, le parfum du pop-corn frais, l'obscurité, le sentiment de sécurité et surtout d'être dans un sanctuaire – toutes choses qui, dans ma mémoire, évoquent une église. Un monde de rêves. Un lieu qui provoquait et agrandissait mon imagination ». (*Martin Scorsese. Mes plaisirs de cinéophile* 1998 : 53-54).

Un monde magique, donc, qui, comme l'exprime très clairement Scorsese dans la précédente citation, appelle deux autres thématiques : l'imagination et le rêve, toutes deux extrêmement présentes dans *Hugo Cabret*, mais véhiculées par deux entités différentes. L'imagination y est en effet essentiellement liée à la littérature, la librairie de M. Labisse étant décrite par Isabelle comme « le pays imaginaire, Oz et l'Île au trésor au même endroit ! ». Quant au rêve, il est irrémédiablement lié au monde du cinéma. Issu de la seule activité du cerveau, dénué de toute assise préhensible, le rêve semble échapper aux questions technologiques. Et pourtant, dans la rhétorique scorsesienne, le cinéma a le pouvoir de le recréer – ce qui explique la fascination qu'il éprouve à son égard. « Si tu t'es demandé d'où venaient tes rêves, déclare Georges Méliès à l'enfant René Tabard visitant ses studios de prise de vues, regarde ça. On les fabrique ici »<sup>6</sup>. On assiste donc aux prémises artisanales de ce qui deviendra « l'Hollywood, usine à rêves<sup>7</sup> » (Bosseno, Gerstenkorn 1992) qui a bercé son enfance cinéophile et qui fut pour lui plus qu'une distraction ou qu'une échappatoire, un véritable refuge : « C'est difficile de vivre vous savez, confiait-il à Henry Béhar. Moi, je me réfugie dans le rêve » (Cieutat 1986 : 38). Cette volonté de fuir la réalité trouve clairement son pendant dans l'inscription du film dans l'univers du conte, propre à accueillir l'imaginaire et, qui plus est, du conte de Noël, fête de la magie s'il en est<sup>8</sup> - caractéristiques, on en conviendra, étonnante au regard de la filmographie de

---

<sup>4</sup> En référence au tableau de Michel-Ange, *la création d'Adam* (1508-1512), 4,8 x 2,8 m, détail de la fresque de la chapelle Sixtine, cité du Vatican, Rome, Italie.

<sup>5</sup> Scorsese s'amuse d'ailleurs dans le film à jouer avec le "pouvoir magique" du cinéma, lorsque, par exemple, il propose des vues de la place de l'Étoile en accéléré, donnant à voir le spectacle magique des rues qui s'illuminent le soir venu.

<sup>6</sup> L'idée est reprise telle quelle à l'intérieur du livre de René Tabard que Hugo et Isabelle découvrent à la bibliothèque, et où ils lisent que « le réalisateur Georges Méliès a été parmi les premiers à comprendre que le cinéma avait le pouvoir de capturer les rêves ».

<sup>7</sup> Comme le rappelle Bernard Genton, la thématique du rêve est à rapprocher du mythe du "rêve américain", lui-même largement véhiculé par le cinéma hollywoodien. L'auteur écrit ainsi, à propos d'un article de Robert Darnton ("The Pursuit of Happiness", *Wilson Quarterly*, automne 1995, 43-52) : « (...) On y observe une fois encore ce basculement si fréquent dans la pensée américaine, ou plutôt dans la pensée qui prend pour objet le phénomène états-unien : d'un seul coup, généralement vers la fin de l'élan, la thématique du rêve apparaît, comme si la chose allait de soi, comme si elle constituait un décor obligatoire, un fond de perspective indépassable » (Genton 2005 :10).

<sup>8</sup> Bien que ne mettant aucunement en scène des événements relatifs à cette période de l'année, *Hugo Cabret* fut cependant rattaché à la catégorie "film de Noël" en raison de sa date de sortie (23 novembre 2011 aux États-Unis, 14 décembre 2011 en France), mais aussi d'ingrédients intrinsèques : l'inscription dans le registre du conte, le choix de protagonistes enfants, l'inscription hivernale du propos permettant la vision de Paris sous la neige, l'esthétique du film, aussi, avec les couleurs sépia, ouatées, qui extraient inéluctablement le film d'une perspective réaliste.

Martin Scorsese<sup>9</sup>, mais choix formel qui facilite l'introduction dans le propos des mythes dont le film se veut porteur. Dans *Hugo Cabret*, le conte tend à se fondre et à se confondre avec l'Histoire, qui surgit au détour du développement narratologique du film. Lorsque les studios de Méliès sont décrits par René Tabard comme « un palais de verre », « un château enchanté », le registre du conte est clairement toujours présent, alors même que le film a pris une tournure platement didactique.

Ce choix rhétorique répond donc à la sublimation assumée qu'opère Scorsese dans sa relecture de la première histoire du cinéma, laquelle ne peut se comprendre qu'à travers le sous-texte qui accompagne *Hugo Cabret*, et qui s'offre comme une nouvelle déclinaison de ce mythe technologique qui anime cette œuvre toute entière : qu'advient-il du cinéma, ce cinéma dont il nous montre les balbutiements technologiques, à l'heure du passage au "tout numérique", dont il évoque ici le caractère révolutionnaire à travers les possibilités offertes par la 3D numérique ? « Comme à l'époque de Méliès, le cinéma est aujourd'hui aux portes d'un nouveau monde avec les nouvelles technologies. De nouvelles formes émergent à l'instant même, qu'on n'aurait pas osé imaginer », déclarait Martin Scorsese à la sortie du film (Portier 2011). Et c'est bien entendu ce qui fascine le cinéaste : participer à l'éveil d'une magie nouvelle, née d'une technologie de pointe qui éclate définitivement les frontières du possible, donner corps à nos rêves les plus profonds en s'arrachant au carcan de la réalité sensible.

Le parallèle avec la toute première histoire de l'aventure cinématographique est double dans la démarche du cinéaste. Tout d'abord, à travers le travail numérique d'orfèvre (Caillet 2011) dont il s'acquitte, pour la première fois de sa longue carrière, pour les besoins de ce film, il entend inscrire son œuvre dans cette histoire des technologies cinématographiques en marche – « Je devais participer à ce nouveau miracle », fait-il dire à Méliès. Scorsese s'est toujours montré très soucieux de rester au plus près des nouvelles possibilités qu'ouvraient les progrès technologiques appliqués à l'image animée. Dès 1998, il déclarait ainsi dans *Civilization Magazine*, « Aujourd'hui, la technologie s'est emparée du cinéma. Même si je sais que je ne fais pas de films comme *Titanic* ; il faut que je soigne l'image de mes films. Et un des aspects les plus importants dans la texture générale d'un film vient des plans truqués. Je me rends compte qu'il faut passer beaucoup plus de temps qu'auparavant pour faire des films » (*Martin Scorsese. Mes plaisirs de cinéophile* 2009/1998 : 160). Ainsi, le lien qu'il crée, déjà, avec la question des trucages, appelle l'analogie qu'il s'appropriera avec le personnage de Georges Méliès quelques années plus tard.

Dans un second mouvement, comme l'écrivait très justement Isabelle Regnier (2011) dans *Le Monde*, « Cette technologie immersive permet surtout de représenter, par une nouvelle sorte d'illusion, l'impression ressentie par les spectateurs des premiers films de cinéma ». Ce n'est ainsi pas par hasard si le cinéaste profite de son sujet pour recréer la sacro-sainte séance organisée par les frères Lumière dans les sous-sols du Grand-Café du boulevard des Capucines le fameux soir du 28 décembre 1895. C'est pour donner corps à cette magie du cinéma qui, enfant, adolescent, l'a nourri, l'a accompagné, et à laquelle il cherche inlassablement, spectateur insatiable, à redonner vie<sup>10</sup>. Notons cependant que le désir profond de mettre en images, et donc d'offrir à l'Histoire, le décor parisien de la « naissance du cinéma » - dont chacun sait qu'elle n'a de réalité qu'en termes transnationaux – constitue une véritable fronde à l'encontre de la version américaine de la genèse de cette invention, dont la paternité est unilatéralement attribuée à Thomas A. Edison. Cette vénération blasphématoire est particulièrement prégnante dans les termes selon lesquels Scorsese retrace son incursion dans l'histoire du Paris de la Belle-Époque : « Tourner à Paris un film qui raconte en un sens l'invention du cinéma, c'était vraiment un sentiment unique. Plus qu'un hommage, c'était un pèlerinage. Le théâtre de l'Athénée Louis-Jouvet, la Sorbonne, la bibliothèque Sainte-Geneviève... On pénétrait dans les lieux saints » (Portier 2011).

Ce coup porté ici à l'un des fondements de l'histoire technologique américaine n'est pas le seul à plaider en la faveur, comme nous l'avancions en préambule, d'une dualité du cinéaste dans son rapport

<sup>9</sup> Christophe Kantcheff s'en étonnait dans *Politis*, écrivant : « C'est un événement pour l'auteur de *Gangs of New York* et de *Shutter Island*, plus habitué aux abîmes de la violence qu'à la grâce du merveilleux » (Kantcheff, 2011).

<sup>10</sup> Les gros plans captant les émotions sur les visages d'Hugo et Isabelle, lors de leur escapade dans une salle de cinéma, entendent ainsi restituer la permanence de cette jouissance spectatorielle telle que la vénère Scorsese.

aux mythes porteurs du pays dans lequel il évolue artistiquement. Pour lui en effet, ce film interroge un élément fondamental de l'angoisse que génère chez lui, parallèlement à la fascination qu'elles lui procurent, les nouvelles technologies. À l'heure où l'industrie cinématographique achève sa mutation globale vers le numérique, les archivistes n'en finissent pas de s'interroger quant aux sérieux problèmes de conservation posés par les différents supports numériques actuellement disponibles<sup>11</sup>, et sur le devenir même de la notion de mémoire confrontée à ce bouleversement. *Hugo Cabret* ne cesse, indirectement, d'interroger cette question : que devient la mémoire du cinéma, des hommes qui l'ont fait, si les films disparaissent ? Lorsque Scorsese filme Georges Méliès brûlant ses décors, ses costumes, qu'il lui faire dire : « Je dus vendre mes films à une entreprise qui récupéra leurs composés chimiques pour en faire des talons de chaussures », c'est bien la fragilité de la mémoire cinématographique qu'il interroge, victime à toutes les époques de nouvelles vicissitudes. Lui qui, tout au long de sa carrière, s'est impliqué corps et âme en faveur de la conservation des films du patrimoine, lui qui, dès 1979, lança un appel pour alerter le grand public et les professionnels des dangers que courraient les films tournés selon le procédé couleur Eastman et qui se dégradaient inéluctablement, lui qui a participé, au péril de sa situation financière, à l'activité de la *Film Foundation*, fondation destinée à collecter et rassembler des fonds en faveur de la restauration des grands classiques qu'il a contribué à créer en 1990, (Sotinel 2007 : 23), récidivant en 2007 avec le lancement de la *World Cinema Foundation* qui entendait poursuivre les mêmes objectifs en dehors des États-Unis, ne pouvait évidemment rester indifférent aux nouveaux défis que pose le numérique dans le domaine de la préservation de l'histoire du cinéma, et dont *Hugo Cabret* reflète, poétiquement mais cruellement, les angoissantes perspectives.

### Le mythe du Grand Homme revisité

Cette inquiétude viscérale de voir les films du patrimoine tomber dans l'oubli ouvre dans *Hugo Cabret* un autre type de réflexion, lié cette fois à la mémoire, aux traces que le passage d'un être humain laisse sur la Terre, questionnement dont on sent qu'il résonne chez Martin Scorsese selon des consonances plutôt angoissantes. En découle le second grand mythe décliné par ce film, celui du Grand Homme et de son destin dans l'Histoire, que Scorsese interroge au prisme du portrait de Georges Méliès qui, dans un effet miroir évident, renvoie aux inquiétudes du metteur en scène américain lui-même. Il ne s'agit évidemment pas, en invoquant la figure du « Grand Homme », de comparer ni Méliès, ni Scorsese, à des De Gaulle ou autres Napoléons ; cependant, si, comme Voltaire (1875 : 506), on appelle grands hommes « tous ceux qui ont excellé dans l'utile ou dans l'agréable », force est de reconnaître que Georges Méliès mérite de plein droit cette appellation.

Nous tenterons ici de comprendre comment la déclinaison de ce mythe, au gré de cet hommage à l'un des précurseurs du cinéma français, autorise la mise en œuvre d'une extrapolation quasi métaphysique sur le sens de la vie sur Terre, sur le temps qui passe - angoisse intime d'un cinéaste, que Richard Schickel (2011 : 557-580) a parfaitement cerné en intitulant le dernier chapitre de son livre d'entretien consacré à Scorsese « La course effrénée du temps ». Ce thème du temps qui passe est extrêmement présent dans *Hugo Cabret*, à travers ces horloges omniprésentes qui égrènent les secondes, les minutes, les heures dans leur lente litanie, à travers l'inquiétant cimetière quasi gothique qu'il faut traverser pour atteindre le domicile de Georges Méliès, et qui imprègne le parcours des différents personnages de cette mort inéluctable, mais aussi à travers le discours de l'oncle Claude, qui se confond avec les images de l'enterrement du père d'Hugo : « Le temps, le temps c'est... soixante secondes par minute, soixante minutes... par heure... Le temps, c'est tout. Tout. Le temps... le temps... »

La prégnance de ce sentiment d'urgence qui découle de cette obsession nous ramène à l'idée de destin, fondamentale dans la construction du mythe du Grand Homme, ce destin qui donne une raison d'être à chaque individu, et permet à certains de s'extraire de la masse. C'est par plusieurs biais que Scorsese

---

<sup>11</sup> On pourra consulter à propos des aspects techniques de cette question le très complet rapport réalisé par René Broca et Etienne Traisnel pour le Centre national de la cinématographie et de l'image animée en juin 2011.

interroge cette notion dans son dernier film, mais toujours dans des perspectives qui nous ramènent à des obsessions autobiographiques.

La première de ces perspectives tend à utiliser le jeune Hugo comme le porte-parole d'un Scorsese-enfant qui découvre le cinéma, développe pour lui une passion, et commence à voir la vie par le truchement du viseur d'une caméra. Dans l'immense gare Montparnasse, Hugo se positionne en effet comme un observateur. Indésirable du fait de son statut d'orphelin en cavale, il traque la vie qui passe grâce à des ouvertures, plus ou moins grandes, qui lui permettent d'épier ses contemporains sans être vu. Son regard sur le monde est ainsi cadré par ces embrasures (les chiffres et le cadran des horloges, une lucarne, la petite grille qui sépare la gare des boyaux qui le conduisent à sa cachette...). Cette vision est totalement cinématographique, puisque la réalité n'est plus appréhendée comme un tout, mais comme un fragment isolé par un cadre par lequel le cinéaste impose la singularité de son regard<sup>12</sup>. Cette transposition opérée par le metteur en scène est fondamentale car elle imprime l'idée de destin au cœur de l'enfance<sup>13</sup>, insufflant l'idée que son destin à lui, Martin Scorsese, celui qui l'a conduit à devenir cinéaste, lui fut dicté depuis ses plus jeunes années<sup>14</sup>. Et lorsque Georges Méliès concède au jeune Hugo, après qu'il a fait ses preuves en mécanique : « Tu as un petit talent... », un parallèle s'impose évidemment avec le parcours de Scorsese, jeune cinéaste, recevant la bénédiction des maîtres du cinéma américain de son temps<sup>15</sup>.

La seconde perspective qui interroge dans ce film la notion de Grand Homme s'intéresse cette fois au personnage de Georges Méliès, à travers l'idée d'un destin brisé. Qu'advient-il, en effet, si un homme, porté par son destin, s'adonne corps et âme à sa passion, à ce qui est devenu pour lui sa raison de vivre, et que – pour reprendre la rhétorique du film – « la mécanique se brise », et qu'il est condamné à une amère décrépitude ? Cette question est omniprésente dans le film, traversant chaque image (Georges Méliès ridé, vieilli, s'ennuyant au comptoir de sa boutique), chaque dialogue (Hugo à Isabelle : « Les pendules donnent l'heure, les trains nous font voyager (...) Voilà pourquoi les machines cassées me rendent si triste. Elles deviennent inutiles. C'est peut être pareil pour les gens. Si on perd sa raison d'être... on est comme brisé »)<sup>16</sup>. Les Grands Hommes seraient-ils donc condamnés au malheur ? Comme le rappelle Gilles Marmasse (2011), « L'analyse hégélienne du grand homme est [...] remarquablement ambiguë. D'un côté, il est indispensable et capable de grandes choses, de l'autre son savoir et son vouloir sont bornés, il peut agir mal, et est incapable d'être véritablement heureux ». Cette perspective semble parfaitement retracer le destin de Georges Méliès, formidable précurseur de formes nouvelles dans le développement de l'art cinématographique naissant, mais enfermé dans la rigidité de son univers qui l'empêcha de s'adapter aux goûts du public et aux tendances les plus prometteuses vers lesquelles évoluait le cinéma.

Si la décrépitude du génial cinéaste français tend donc, paradoxalement, à confirmer sa grandeur, elle contribue aussi à alimenter les angoisses profondes de Scorsese, qui pense bien entendu aussi à sa propre œuvre cinématographique lorsqu'il fait dire à son personnage : « Tout a disparu. Tout ce que

---

<sup>12</sup> Ce procédé est repris lorsque, chez les Méliès, Isabelle observe Georges et Jeanne par le trou de la serrure.

<sup>13</sup> Autre idée à travers laquelle le cinéaste jette des passerelles avec sa propre enfance : les flip-book qu'il s'amuse par deux fois à animer (le carnet rassemblant les croquis de l'automate / les dessins qui s'envole de la malle cachée dans l'armoire) et qui évoque les dessins que le très jeune Scorsese animait artificiellement sur un petit théâtre, recréant un succédané de cinéma (Schickel 2011 : 35-38).

<sup>14</sup> « Mais qu'est-il donc arrivé à Martin Scorsese pour qu'il délaisse ainsi son univers de prédilection, celui de la mafia et de la violence ? Tout simplement parce qu'il se reconnaît dans ce personnage de garçon solitaire fasciné par le cinéma » (Torlotin 2011).

<sup>15</sup> Les encouragements que lui prodigua par exemple John Cassavetes après la réalisation de *Who's That Knocking at My Door ?* (1967) comptèrent énormément dans ses choix et partis pris de cinéaste pris dans le tourbillon du *nouveau cinéma* (Martin Scorsese. *Mes plaisirs de cinéophile* 2009/1998 : 107). De la même façon, il décrit avec énormément de ferveur l'influence de son professeur à l'Université de New York, Haig Manoogian : « Celui qui m'a donné, en même temps qu'une caméra, des yeux pour voir » pouvait-on lire dans *Positif* (Cieutat, 1986 : 173).

<sup>16</sup> On retrouve la même idée dans l'échange entre Isabelle et Hugo, devant l'automate :

- Isabelle : « Il a l'air triste »
- Hugo : « Je crois qu'il attend »
- Isabelle : « Quoi ? »
- Hugo : « De remarquer. De faire ce qu'il doit faire ».

j'ai créé. Ce ne sont plus que cendres et bandes de celluloid fanées. Ma vie m'a enseigné une chose. Pas celle que j'espérais. Seuls les films finissent bien ». Car si Scorsese, contrairement au Méliès du début des années trente, est un cinéaste actif et bénéficiant d'une solide renommée, force est de constater que sa carrière n'est pas exempte de périodes creuses : après l'aventure éprouvante de *la Dernière passion du Christ*, par exemple, qui entraîna chez lui une profonde remise en question<sup>17</sup> ; et puis, dans une période plus récente aussi, nombre de chroniqueurs s'accordant à penser que, depuis plusieurs années, « Martin Scorsese connaît une panne d'inspiration abyssale » (Caillet, 2011), qu'il « s'est peu à peu enfermé dans son savoir encyclopédique. Comme s'il n'avait et ne voulait donner que ça » (Sene, 2011). S'il bénéficie toujours de la confiance des producteurs hollywoodiens, qui lui accordent toujours une grande marge de manœuvre dans la façon dont il entend exercer sa liberté créatrice, la réception de ses dernières œuvres est plus mitigée auprès du public cinéphile qu'il affectionne par-dessus tout. Ce creux de la vague engendre probablement chez lui des sentiments déplaisants dont se fait écho *Hugo Cabret*, et qui interrogent directement sa place, en tant que cinéaste, dans la vaste histoire du cinéma, toujours en construction. On peut presque se demander si Scorsese n'est pas un petit peu envieux du jusqueboutisme de Méliès, qui n'a jamais renoncé à ses idéaux et à ses visions cinématographiques, quitte à ne plus trouver sa place de ce monde, alors que lui-même souffre finalement de louvoyer entre une image d'iconoclaste invétéré et de réelles subordinations aux besoins du cinéma hollywoodien et de son public. Dans un entretien réalisé en 1996, il confiait déjà à Thierry Jousse et Nicolas Saada :

« C'est difficile de faire les films qu'on veut à Hollywood en ce moment. Il y avait quatre films que je voulais faire : *The Last Temptation of Christ*, le sketch de *New York Stories*, d'après Dostoïevski, *GoodFellas*, et *the Age of Innocence*. C'est pour faire plaisir aux studios que j'ai fait *Cape Fear* et *Casino*. *Cape Fear* est vraiment un film de studio. C'était pour rembourser Universal de ce que je leur avais fait subir avec *The Last Temptation...* ». (Martin Scorsese. *Mes plaisirs de cinéphile* 2009/1998 : 132-133)

C'est au cœur de cette remise en cause de son propre statut de cinéaste qu'intervient un autre thème majeur de ce film, et qui permet le développement d'une troisième et ultime idée relative à la notion de destin appliquée au mythe du Grand Homme : le discours de Scorsese tend en effet à soutenir l'idée selon laquelle un agent extérieur, en l'occurrence un historien, est susceptible d'intervenir, selon des échéances variables, pour remettre au devant de la scène des figures oubliées, déjà ensevelies sous les cendres de l'Histoire. Dans *Hugo Cabret*, à côté de l'historiette qui met en scène Hugo, Isabelle et l'énigme de l'automate, un rôle fondamental est attribué à René Tabard, auteur - dans la diégèse - de *l'Histoire des premiers films*, amateur et collectionneur fou de l'œuvre de Méliès : un nouvel alter ego pour Martin Scorsese, qui s'est définitivement beaucoup projeté dans ce dernier film... N'oublions pas en effet que si la posture du cinéaste américain est unique dans le panorama contemporain du cinéma américain, c'est parce qu'il endosse à la fois les casquettes de metteur en scène et d'historien du cinéma, contribuant à faire l'histoire du cinéma par le biais de son œuvre, mais aussi à l'écrire, à la transmettre, à la mettre en lumière, à la sauvegarder à travers son activité débordante d'enseignant, de collectionneur-archiviste, de documentariste<sup>18</sup>... Ainsi, alors que dans son œuvre, Scorsese s'était essentiellement attaché à inventer des personnages pour lesquels la salvation, la grâce, la rédemption venaient de l'intérieur<sup>19</sup>, ici au contraire, il met en scène ici un destin – celui de Méliès – doublement bouleversé par des contingences extérieures :

- la chute, tout d'abord, engendrée par la Première Guerre mondiale<sup>20</sup> (ce qui relève d'une grande approximation historique puisque Méliès était déjà ruiné avant la guerre, ayant cessé toute activité cinématographique en 1913), mais que le cinéaste s'emploie à entériner dans une

<sup>17</sup> « Après *King of Comedy*, je devais faire *The Last Temptation of Christ*. Mais le projet n'a pas abouti. Ça m'a démoli. Pendant les années 80, j'ai dû vraiment chercher une manière de survivre. Je devais entièrement repenser ma carrière » (Martin Scorsese. *Mes plaisirs de cinéphile* 2009/1998 : 37)

<sup>18</sup> Il est ainsi l'auteur d'*Un Voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma américain (A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies)*, 1995, de *Mon voyage en Italie (Il mio viaggio in Italia)*, 1999).

<sup>19</sup> L'exemple le plus évident de ce parcours intérieur est *Raging Bull* (1980).

<sup>20</sup> Méliès : « Ça ne pouvait pas finir. Impossible. Mais la guerre survint, tuant la jeunesse et l'espoir. L'heure n'était plus à la magie et au cinéma. Au retour, les soldats saturés de réalité trouvèrent mes films ennuyeux. Les goûts avaient changé ».

trajectoire d'autodestruction, brûlant tout ce qui lui reste de sa carrière de cinéaste, et s'enfermant dans l'anonymat<sup>21</sup> ;

- la renaissance, ensuite, totalement orchestrée par René Tabard, avec la complicité d'Hugo et Isabelle, trouvant son apothéose dans la vénération publique du grand homme qui a enfin retrouvé son statut, et dont l'œuvre va, par là même, avoir la possibilité d'intégrer l'imaginaire collectif.

Ce double choix est extrêmement important dans la rhétorique du metteur en scène. Tout d'abord, en niant toute responsabilité personnelle dans le déclin dont est victime Méliès, Scorsese tend à entretenir l'idée de l'artiste maudit, dont la société se révèle incapable de reconnaître le talent, mais aussi d'un cinéma soumis aux modes et aux engouements furtifs qui compliquent le rapport du cinéaste à son public. Ensuite, cette importance extrême accordée au rôle de l'historien fonctionne aussi, bien évidemment, comme une justification du travail qu'il poursuit inlassablement en faveur de la découverte des vieux films. Cette glorification du travail de l'historien du cinéma peut alors donner sens à la clé en forme de cœur autour de laquelle tourne le récit : l'amour du cinéma, seul, peut redonner vie – comme le fait la clé pour l'automate – à des œuvres et des cinéastes oubliés. Ce choix scénaristique tend aussi à donner du sens à la ferveur cinéphilique qu'il s'emploie à exalter sur la scène publique. « Un cinéaste qu'on oublie – confiait-il à Aurélien Ferenczi (2011) – cela me paraît tout à fait plausible : qui s'intéressait à Michael Powell, par exemple, avant que des cinéphiles comme moi le redécouvrent ? ». L'érudition dont témoigne Scorsese dans le domaine du cinéma semble engendrer chez lui le besoin de rendre hommage à tous ces metteurs en scène, tous ces films qui ont alimenté son propre imaginaire, qui ont inspiré son propre langage. Il disait, parlant de ses propres films, « La plupart du temps, il est question d'un rapport père/fils – de ce que le père doit à son fils, et de ce que le fils doit à son père en termes de loyauté » (Schickel 2011 : 27). Quoi d'étonnant alors à ce qu'il consacre une énergie stupéfiante à rendre hommage à ses pères, ne pouvant supporter l'idée que certains d'eux, à l'image du grand Méliès, aient pu souffrir d'une « trahison », d'un abandon, de la part de ses contemporains. Ainsi, si comme l'avance Thomas Sotinel (2007 : 7), « Martin Scorsese est devenu l'un des gardiens de l'histoire qu'il a lui-même contribué à écrire », c'est pour que les nouvelles générations, comme lui, apprennent à respecter ceux qui ont construit le cinéma tel qu'on le découvre aujourd'hui : « J'aimerais qu'avec les années on puisse enfin reconnaître ces cinéastes à leur juste valeur. Il faut transmettre cela aux nouvelles générations. Je pense que ce serait une tragédie si on les oubliait. Aux jeunes ensuite d'accepter ou de rejeter cet héritage » (*Martin Scorsese. Mes plaisirs de cinéophile* 2009 (1998) : 90-91).

Le cinéaste, par son action, entend-t-il participer à « fabriquer » des Grands Hommes, à transformer en personnages mythiques ces grands artistes de l'histoire du cinéma, à permettre à ces figures magistrales d'investir l'imaginaire collectif ? Le scénario d'*Hugo Cabret* va en effet dans le sens d'une construction mythologique du personnage de Méliès, tentant une sorte de syncrétisme mémoriel dans un domaine historique où les différents acteurs nationaux – et tout particulièrement la France et les États-Unis – entretiennent des points de vue extrêmement divergents. L'écriture romancée de la vie de Méliès sur laquelle se base ce film témoigne ainsi de la façon dont cette volonté d'aller à la rencontre de ce personnage mythique de l'histoire du cinéma donne lieu à une « tension quasi-permanente [...] entre l'histoire et la mémoire, entre la reconstruction du vécu "réel" et la réinvention idéologique » (Hazareeshingh 2008). Scorsese en joue bien évidemment dans ce film, dans lequel il choisit d'accorder une place prégnante au pathos, à travers le destin forcément émouvant de cet orphelin livré à lui-même. Or, comme l'écrivait Elie Yazbek (2011), « en mettant en branle, durant et après la projection, ses affects et son flot mémoriel, le cinéma américain tend à construire chez le spectateur une représentation de l'histoire qui, potentiellement, peut devenir l'histoire elle-même ». Ce « régime d'approximation » (Riccœur 2002) assumé est totalement conforme à la façon dont Scorsese s'envisage en tant qu'historien du cinéma : s'il est sans conteste à lui seul un pan de mémoire du cinéma du XXe siècle, il tend malgré tout à communiquer cette mémoire au prisme de ses souvenirs, forcément subjectivés par le filtre de la mémoire, par le contexte dans lequel il a vu ces films, à des époques plus

---

<sup>21</sup> L'autodestruction, chez ce cinéaste confronté très durement à la toxicomanie, est aussi un thème fondamental de son œuvre.

ou moins lointaines, à l'état d'esprit qui était le sien à cette époque, etc. Le titre même qu'il choisit de donner à son documentaire sur l'histoire du cinéma américain (*Un voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma américain*, 1995) en est la preuve, de même que les différents ouvrages où il revisite avec délectation sa culture cinéphilique (entre autres, celui de Richard Schickel, ou recueil *Mes plaisirs de cinéophile* publié par les Cahiers du cinéma). Scorsese brouille bien entendu les pistes, se présentant tour à tour comme un simple cinéophile, certes érudit, et comme un véritable historien, en particulier lorsqu'il insiste sur la fonction d'enseignant qui lui a été accordée à l'Université de New-York, ou sur son rôle au sein de la *Film Foundation*.

Dans *Hugo Cabret*, Scorsese se projetterait donc dans trois personnages à la fois – Hugo Cabret, Georges Méliès, René Tabard -, entendant tout à la fois participer à l'écriture de l'histoire du cinéma et à l'inscrire dans la mémoire collective, tout en interrogeant sa place à lui, cinéaste reconnu mais en perpétuelle remise en cause, dans la grande fresque de l'art cinématographique. Scorsese, en réalisant ce film, semble ainsi répondre à Alain (1943 : 34) lorsque celui-ci écrivait : « Les grands hommes sont plus grands que nature dans le souvenir. Ce que nous voyons en eux, c'est à la fois le meilleur d'eux et le meilleur de nous »... C'est en cela que l'on peut considérer, comme l'écrivait Arnaud Schwartz (2011), que « Martin Scorsese livre [avec *Hugo Cabret*] l'un de ses films les plus personnels, les plus intimement liés au sens qu'il a voulu donner à son existence ».

### Bibliographie

ALAIN (Émile Chartier). *Préliminaires à la mythologie* [1932-33]. Paris : Paul Hartmann, 1943. [en ligne], consulté en mai 2012. URL : [http://classiques.uqac.ca/classiques/Alain/preliminaires\\_mythologie/preliminaire\\_mythologie.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/Alain/preliminaires_mythologie/preliminaire_mythologie.pdf)

BELLINI, Paolo. "Les mythes technologiques". *Metàbasis*, revue internationale de philosophie en ligne, mai 2009, 7 [en ligne], consulté en avril 2012. URL : [http://www.metabasis.it/articoli/7/7\\_Bellini.pdf](http://www.metabasis.it/articoli/7/7_Bellini.pdf)

BOSSENO, Christian-Marc, GERSTENKORN, Jacques. *Hollywood : l'usine à rêves*. Paris : Gallimard, 1992.

BROCA, René, TRAISNEL, Etienne. *Collecter et conserver les films du dépôt légal fournis sur support numérique*. Paris : Centre national de la cinématographie, juin 2011.

CAILLET, Stéphane. "Mécanique enraillée – Hugo Cabret". *Critikat*, site de critique en ligne, 13 décembre 2001 [en ligne], consulté en avril 2012. URL : <http://www.critikat.com/Hugo-Cabret.html>

CIEUTAT, Michel. *Martin Scorsese*. Paris : Rivages/cinéma, 1986.

EIDEGGER, Martin. "La question de la technique" (1954). *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, collection Tel, 1958, 9-48.

ELLUL, Jacques. *La Technique, l'enjeu du siècle*. Paris : Armand Colin, collection Sciences politiques, 1954.

FERENCZI, Aurélien. "Avec 'Hugo Cabret', Scorsese cède à la tentation de la 3D". Site du magazine *Télérama*, 13 décembre 2011 [en ligne], consulté en avril 2012. URL : <http://www.telerama.fr/cinema/avec-hugo-cabret-scorsese-cede-a-la-tentation-de-la-3d,76048.php>.

GENTON, Bernard. "Le rêve américain : idéal-type ou slogan de circonstance ?". *Sources*, Revue d'études anglophones, Université d'Orléans / Éditions Paradigme, printemps 2005, 95-112 [en ligne], consulté en mai 2012. URL : <http://www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Sources18-2-2.pdf>.

GILDAS. "L'impérialisme technologique". *Offensive*, 1<sup>er</sup> juin 2004, 3 [en ligne], consulté en avril 2012. URL : <http://offensive.samizdat.net/spip.php?article173>.

HAZAREESINGH, Sudhir. "De Gaulle et le mythe napoléonien". *Laviedesidees.fr*, Institut du Monde Contemporain (Collège de France), 15 février 2008 [en ligne], consulté en mai 2012.

[http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20080215\\_hazareesingh.pdf](http://www.laviedesidees.fr/IMG/pdf/20080215_hazareesingh.pdf)

HEIDEGGER, Martin. "La question de la technique" [1954]. *Essais et conférences*, Éditions Gallimard. Paris : 1958, 9-48.

KNATCHEFF, Christophe. "Hugo Cabret : Scorsese rate Méliès". *Politis*, 15 décembre 2011 [en ligne], consulté en mai 2012. URL : <http://www.politis.fr/Hugo-Cabret-Scorsese-rate-Melies,16392.html>

LEVASSEUR, Lionel. "Avant-propos : mythe technologiques, problématique et questionnement". *Quaderni*, été 1995, 26 : 59-65.

MALTHETE-MELIES, Madeleine. *Méliès l'enchanteur*. Paris : Hachette, 1973.

MARMASSE, Gilles, "Le grand Homme et ses passions", *Revue Implication philosophique*, 11 mars 2011 [en ligne], consulté en mai 2012. URL : <http://www.implications-philosophiques.org/semaines-thematiques/actualite-de-hegel/le-grand-homme-et-ses-passions/>

*Martin Scorsese. Mes plaisirs de cinéphile* (1998). Paris : Les Éditions de l'étoile / Cahiers du cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 2009.

PAPIAU, Isabelle. *La construction des images dans les discours sur la banlieue parisienne*. L'Harmattan : Paris, 1996.

PORTIER, Valentin. "Martin Scorsese : 'Hugo Cabret, c'est moi'". *Evene.fr*, Interview de Martin Scorsese réalisée le 13 décembre 2011 [en ligne], consultée en avril 2012. URL : <http://www.evene.fr/cinema/actualite/interview-martin-scorsese-hugo-cabret-3d-melies-686220.php>

REGNIER, Isabelle. "'Hugo Cabret' : Méliès n'est pas mort, il s'appelle Scorsese". *Lemonde.fr*, 13 décembre 2011 [en ligne], consulté en avril 2012. URL : [http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/12/13/hugo-cabret-melies-n-est-pas-mort-il-s-appelle-scorsese\\_1617975\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2011/12/13/hugo-cabret-melies-n-est-pas-mort-il-s-appelle-scorsese_1617975_3476.html)

RICOEUR, Paul. "Entre la mémoire et l'histoire". *Transit – Europaeische Revue*, 22, 2002 [en ligne], consulté en mai 2012. URL : [http://archiv.iwm.at/index.php?option=com\\_content&task=view&id=283&Itemid=461](http://archiv.iwm.at/index.php?option=com_content&task=view&id=283&Itemid=461)

SCHICKEL, Richard. *Conversations avec Martin Scorsese*. Paris : Sonatine éditions, 2011.

SENE, Adrien. "Faut-il aller voir 'Hugo Cabret' de Martin Scorsese ? ", 12 décembre 2011 [en ligne], consulté en avril 2012. URL : <http://www.evene.fr/cinema/actualite/hugo-cabret-martin-scorsese-critique-pour-contre-686015.php>

SOTINEL, Thomas, *Martin Scorsese*. Paris : Cahiers du cinéma, 2007.

SCHWARTZ, Arnaud. "Martin Scorsese célèbre la magie du cinéma avec Hugo Cabret". *La-croix.com*, s.d. (décembre 2011) [en ligne], consulté en avril 2012. URL : [http://www.la-croix.com/Culture-Loisirs/Culture/Cinema/Martin-Scorsese-celebre-la-magie-du-cinema-avec-Hugo-Cabret-\\_EP\\_-2011-12-13-746742](http://www.la-croix.com/Culture-Loisirs/Culture/Cinema/Martin-Scorsese-celebre-la-magie-du-cinema-avec-Hugo-Cabret-_EP_-2011-12-13-746742)

TORLOTIN, Sophie, "Hugo Cabret, un film en 3D de Martin Scorsese". *Rfi.fr*, 15 décembre 2011 [en ligne], consulté en avril 2012. URL : <http://www.rfi.fr/france/20111215-hugo-cabret-film-3d-martin-scorsese>

VOLTAIRE. *Œuvres complètes*. Paris : Garnier, 1875, cité dans ALICE, Gérard. "Le grand homme et la conception de l'histoire au XIXe siècle". *Romantisme*, 1998, n°100, 31-48 [en ligne], consulté en mai 2012. URL : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman\\_0048-8593\\_1998\\_num\\_28\\_100\\_3288](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1998_num_28_100_3288)

YAZBEK, Elie. "Histoire, mémoire et fiction dans le cinéma américain contemporain". *Conserveries mémorielles*, #9, 2011 [En ligne], Consulté en mai 2012. URL : <http://cm.revues.org/832>

