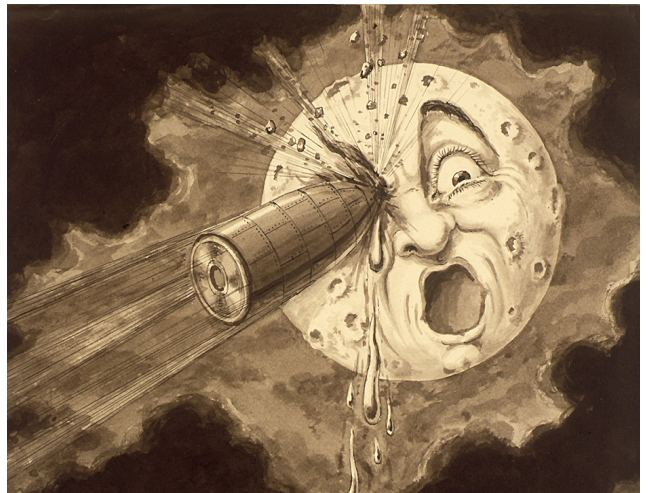
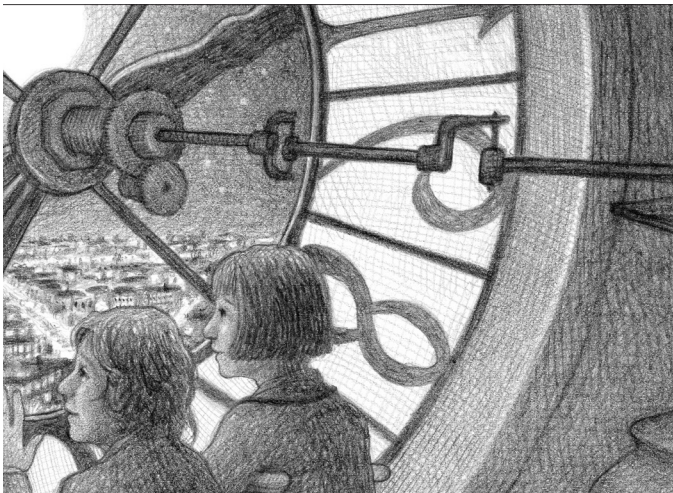


# HUGO CABRET

de Martin Scorsese



Document de travail  
pour une approche de l'oeuvre

Rédigé par Yannick QUILLET

Formation cinéma  
Enseignement Catholique de la Mayenne

(version révisée en 2016)

# Introduction

L'image d'une personne, accrochée désespérément au-dessus du vide, suspendue à l'aiguille d'une immense horloge. Ça vous dit forcément quelque chose ! Cette description rappelle la scène restée célèbre où Harold Lloyd, dans *Safety Last (Monte là-dessus)* escalade, bien malgré lui, un building pour échapper à un policier. Pourtant, sur l'affiche du film *Hugo*, c'est un enfant qui se retrouve dans cette même situation. Le visuel retenu pour la promotion de ce film de Martin Scorsese en 2011 place d'emblée le film comme un hommage au cinéma, dès avant notre entrée dans la salle.

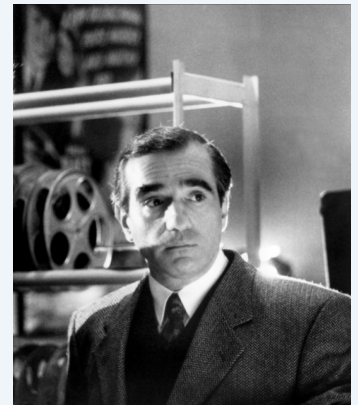
Ce long métrage, tout comme le roman de Brian Selznick qui en est à l'origine, voue une sorte de culte aux origines du cinéma et à ses premiers artisans qui ont fait de cette invention des Frères Lumière, un art à part entière.

Georges Méliès, dont Selznick s'est emparé d'une partie de la biographie, devient ainsi, un des personnages de cette histoire située dans le Paris des années 1930.

Ce dossier se veut un document d'approche de ce film pour un travail en classe, en abordant dans un premier temps des éléments d'histoire du cinéma, dans un second, des éléments d'analyse filmique de cette oeuvre qui a emporté 5 Oscars en 2012.

## Filmographie sélective de Martin SCORSESE, réalisateur

- 1967 : *The Big Shave* (Court Métrage)
- 1969 : *Who's That Knocking at My Door*
- 1970 : *Woodstock* (en tant qu'assistant réalisateur)
- 1972 : *Bertha Boxcar*
- 1973 : *Mean Streets*
- 1974 : *Alice n'est plus ici* (Alice Doesn't Live Here Anymore)
- 1976 : *Taxi Driver*
- 1977 : *New York, New York*
- 1978 : *La Dernière valse* (The Last Waltz)
- 1980 : *Raging Bull*
- 1983 : *La Valse des pantins* (The King of Comedy)
- 1985 : *After Hours*
- 1986 : *La couleur de l'argent* (The Color of Money)
- 1988 : *La Dernière Tentation du Christ* (The Last Temptation of Christ)
- 1989 : *New York Stories* - segment *Life Lesson*
- 1990 : *Les Affranchis* (Goodfellas)
- 1991 : *Les Nerfs à vif* (Cape Fear)
- 1993 : *Le Temps de l'innocence* (The Age of Innocence)
- 1995 : *Un voyage avec Martin Scorsese à travers le cinéma américain* (A Personal Journey with Martin Scorsese through American Movies - documentaire)
- 1995 : *Casino*
- 1997 : *Kundun*
- 1999 : *Mon voyage en Italie* (My Voyage to Italy - documentaire)
- 1999 : *À tombeau ouvert* (Bringing Out the Dead)
- 2002 : *Gangs of New York*
- 2003 : *Feel Like Going Home*, (Série Martin Scorsese Presents the Blues - A Musical Journey)
- 2004 : *Aviator* (The Aviator)
- 2005 : *No Direction Home : Bob Dylan*, documentaire
- 2006 : *Les Infiltrés* (The Departed)
- 2008 : *Shine a Light*, captation d'un concert new yorkais des Rolling Stones
- 2010 : *Shutter Island*
- 2011 : *George Harrison : Living in the Material World*, documentaire
- 2011 : *Hugo Cabret* (Hugo)
- 2013 : *Le Loup de Wall Street* (The Wolf of Wall Street)



## SOMMAIRE

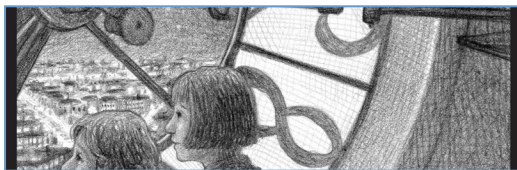
Dossier d'exploitation du film "Hugo Cabret"



### Histoire du Cinéma

Les Origines du cinéma. Le cinéma des Frères Lumière. Georges Méliès, magicien du cinéma.

4



### Le roman

L'invention d'Hugo Cabret, le roman. Du roman au film : l'adaptation.

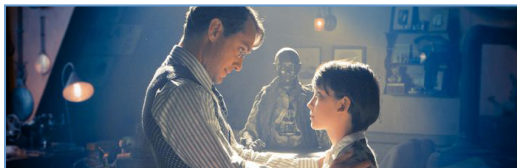
16



### Le film

Fiche technique. Découpage séquentiel.

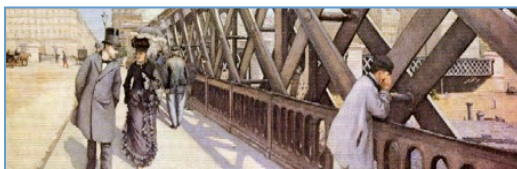
21



### Analyse

Éléments d'analyse filmique : ouverture du film, personnages, temps, aspects techniques, thèmes...

27



### Pistes pédagogiques

Trame d'exploitation d'un film en classe. Des propositions d'activités.

42

Ce dossier a été rédigé par Yannick Quillet. Il a été réalisé dans le cadre d'une formation à destination des enseignants des écoles catholiques de la Mayenne, en lien avec la programmation du dispositif *Ciné-enfants* mené par l'association "Atmosphères 53" sur le département.

Aucune exploitation commerciale de ce dossier ne peut être faite sans l'autorisation de l'auteur. Le contenu est disponible sous [GNU Free Documentation License](#). Toutes les photographies et visuels du film sont la propriété de GK Films, LLC, 2011.

# Les Origines du cinéma

*Le cinéma est né pour tous, à Paris, le 28 décembre 1895, lors de la première projection publique des frères Lumière. Mais, quels ont été les prémices de cette invention ?*

## QUELQUES ÉLÉMENTS SCIENTIFIQUES

L'animation consiste à donner l'illusion d'un mouvement à l'aide d'une suite d'images. Ces images peuvent être dessinées, peintes, photographiées, numériques, etc. Quelles que soient les techniques utilisées, le principe est toujours le même : le mouvement est décomposé en une succession d'images fixes dont la vision à une fréquence donnée donne l'illusion du mouvement continu. Deux aspects sont importants :

- Image par image : il faut représenter chacune des phases du mouvement réalisées et enregistrées image par image, quel que soit le système de représentation choisi, quel que soit le moyen d'acquisition employé, quel que soit enfin le procédé de restitution visuelle de l'animation.
- Fréquence de restitution : les images sont restituées à une fréquence régulière suffisante pour que le cerveau et l'inertie des phénomènes entrant dans la vision, dont la persistance rétinienne, jouent leurs rôles dans l'illusion.

Le principe de la persistance rétinienne est à la base même du cinéma (mais n'est pas le seul élément entrant en compte). La découverte du principe de persistance des impressions rétinienne remonterait au 18<sup>e</sup> siècle. En 1829, le Belge Joseph Plateau établit qu'une impression lumineuse reçue sur la rétine persiste 1/12<sup>e</sup> de seconde après la disparition de l'image. Il en conclut que des images se succédant à plus de 12 par seconde donnent l'illusion du mouvement.

Les images que nous recevons de l'extérieur se forment au fond de notre œil sur une couche sensible appelée la rétine. Cette rétine envoie le message visuel à notre cerveau par l'intermédiaire du nerf optique. La rétine possède une substance, "le pourpre rétinien", qui est décomposé par la lumière mais se reforme extrêmement vite (en environ 1/12<sup>e</sup> de seconde). Mais il existe tout de même une rupture à cause de ce très court instant. Il suffit donc de regarder des images qui défilent à un rythme de plus de 12 images par seconde pour avoir l'impression qu'elles se suivent sans rupture. En cinéma, la fréquence minimale était établie à 12 images/seconde aux origines. Mais pour éviter un

papillotement désagréable la fréquence de 16 images/seconde s'imposa rapidement comme un minimum.

L'interprétation des images successives passe également par une interprétation psychologique, car ce n'est pas la persistance rétinienne qui rend l'impression du mouvement au cinéma. Elle ne fait que rendre une impression de continuité entre les images, qui ne nous semble plus être des images mais une action qui se déroulerait réellement devant nous.

Le phénomène responsable de l'impression de mouvement au cinéma est un phénomène psychologique appelé effet PHI. Ce phénomène se traduit par l'impression de mouvement que l'on a en regardant deux images successives légèrement décalées. L'effet phi est en fait une interprétation inconsciente de notre cerveau qui voit un changement de position d'un objet sur deux images successives comme un déplacement de cet objet.

## HISTOIRE DE L'ANIMATION

(source principale : Animage.org - Ludovic MESSINGER)

Remonter aux origines de l'animation, c'est remonter aussi le cours de l'histoire du cinéma et de la photographie. Cette histoire est jalonnée de différentes inventions techniques qui ont permis d'aboutir à la naissance du cinématographe en 1895.

### L'IMAGE FIXE - LA LANTERNE MAGIQUE

Premier objet de projection, la lanterne magique a fait récemment l'objet d'une exposition à la Cinémathèque de Paris. On pouvait se rendre compte que cette lanterne, d'abord baptisée "de peur", "mégalographique", "thaumaturgique", puis enfin magique, constitue probablement la plus surprenante, la plus imaginative, la plus dérangement et artistique de toutes les machines inventées au cours de l'histoire de la naissance du cinéma. C'est l'ancêtre de l'actuel projecteur de diapositives. La lanterne magique est une inversion de la chambre noire, elle permet de projeter, ou agrandir sur un écran des images peintes sur verre. La chambre noire contient cette fois-ci une source lumineuse.

La projection se fait à l'extérieur dans l'obscurité. On ignore qui est l'inventeur de la lanterne magique. En effet, certains pensent que la lanterne magique fut inventée au Moyen-Âge par le moine anglais Roger Bacon, alors qu'il étudiait la nature des ombres, leur décroissance et leur extension progressive. D'autres l'attribuent au père Athanase Kircher, qui la décrit dans son ouvrage de 1646 *Ars Magna Lucis et Umbrae*. De nombreuses autres descriptions de la lanterne magique ont également été rédigées, par Damascius, Giambatista della Porta...

Certains pensent que la projection d'ombres aurait inspiré Platon pour l'allégorie de la caverne. Bon nombre de spectateurs, stupéfaits par quelques projections de dessins naïfs sur un drap blanc, ont donné à ce phénomène un caractère magique d'où son nom. La lanterne projetait des images dessinées sur des plaques de verres placées entre un faisceau lumineux et une



lentille grossissante. Une cheminée évacuait la fumée et la chaleur que dégageait la chandelle servant de source lumineuse.

Les plaques étaient le plus souvent peintes à la main, et représentaient des paysages, des animaux, des scènes de la vie quotidienne, etc. Elles pouvaient raconter une histoire, une fable ou un conte populaire. Certaines plaques combinaient une plaque fixe avec un

décor et une plaque munie d'un ingénieux mécanisme et donnaient l'illusion d'un mouvement, par exemple un bateau sur la mer agitée, un moulin dont les ailes tournent, un diable sortant de sa boîte, etc. Certains spectacles sont si effrayants que des spectateurs s'évanouissent !

Quoi qu'il en soit, la lanterne magique constitue un divertissement très prisé au 18<sup>e</sup> siècle. Le physicien Johannes Zahn et le projectionniste Etienne Gaspard Robert, dit Robertson, perfectionnent le procédé. Par ailleurs, au début du 19<sup>e</sup> siècle, le métier de "montreur de lanterne magique" se développe, plus particulièrement en Savoie. Il disparaît avec la commercialisation des lanternes magiques. En 1843, le français Auguste Lapierre produit, en série, la première lanterne magique.

Cet engouement pour ce projecteur d'images provient du spectacle qu'il procure. A partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, afin de diminuer les coûts de production, une nouvelle technique d'illustration est employée :

la chromolithographie. Industrialisées, les projections de lanternes magiques se poursuivront jusqu'à l'invention du Cinématographe.

La lanterne magique, grâce à la source lumineuse, reproduit les dessins de l'artiste. Mais il faudra attendre la venue de la photographie pour enregistrer véritablement la nature et la reproduire telle qu'elle est à nos yeux ...

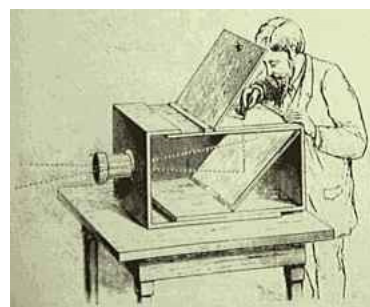
#### L'IMAGE FIXE - CHAMBRE NOIRE ET PHOTOGRAPHIE

Principe de la **chambre noire** : en perçant un trou minuscule (sténopé) dans une chambre noire, on peut obtenir l'image renversée d'un objet sur un écran (ou sur une pellicule) situé en aval de la chambre.

D'abord utilisée à des fins d'observation astronomique, la "chambre noire" ou *camera obscura*, telle qu'elle apparaît dans les écrits d'Aristote, se présentait sous la forme rudimentaire d'une pièce plongée dans l'obscurité dont l'une des parois, munie d'un orifice, permettait à la lumière d'entrer et de former, sur la paroi opposée, l'image inversée d'une éclipse solaire. Au XVI<sup>e</sup> siècle, on conseillera l'ajout d'une lentille afin d'obtenir une image de meilleure qualité.

L'apparition au XVII<sup>e</sup> siècle de chambres noires portatives de petit format représenta une étape déterminante

dans l'histoire de la morphogenèse de l'appareil photographique. Composées de deux pièces s'emboîtant l'une dans l'autre de manière à régler efficacement la mise au point, ces chambres ressemblaient beaucoup aux premiers appareils photographiques. Compactes, munies de lentilles permettant différentes longueurs focales, elles constituaient les prototypes des appareils employés par les inventeurs de la photographie au début du XIX<sup>e</sup> siècle.



La naissance de la **photographie** est liée à trois inventeurs :

- Niépce invente l'héliographie en 1826 ou 1827.
- Daguerre invente en 1839 un procédé photographique plus fiable que l'héliographie de Niépce : le daguerréotype.
- Fox Talbot réalise le premier négatif de l'histoire permettant de tirer plusieurs copies positives en 1835.

**Joseph Niépce** naît en 1765 à Chalon-sur-Saône (il prendra plus tard le surnom de Nicéphore). Nicéphore passionné de physique-chimie entreprend des recherches sur une idée qui l'obsédait depuis de nombreuses années : fixer sur une substance, les images reçues au fond des chambres noires. Jusqu'alors, ces boîtes percées d'un trou muni d'une lentille projetant sur le fond, l'image renversée de la vue extérieure, n'avaient été utilisées que comme instrument à dessiner.

En fait, c'est avec son frère que ce physicien fit des recherches, essentiellement sur la fixation des images. Celles-ci étaient obtenues grâce à une chambre noire portative : pour ses premières expériences, Nicéphore disposait au fond d'une chambre noire des feuilles de papier enduites de sels d'argent, connus pour noircir sous l'action de la lumière. Seulement, la chambre noire ne permettait pas de fixer durablement les images, même si on obtenait des images fidèles à la réalité. C'est après de nombreux essais photographiques que Niépce fut le premier à obtenir des images stables en exposant à la lumière en chambre noire des supports enduits de bitume de Judée qui est une matière photosensible.



Cependant le procédé que Niépce utilise est très lent et compliqué. Mais c'est en 1826 que Niepce réussit à photographier le paysage qui était devant sa fenêtre, l'héliographie est née. Il s'agissait d'un négatif, mais l'image ne restait pas fixée car, en pleine lumière, le papier continuait de se noircir complètement. Il appela ces images des "rétines".

Trois ans plus tard, en 1829, il fit la rencontre de Jacques Daguerre avec lequel il s'associa afin d'améliorer la luminosité et la qualité des images au fond de la chambre noire. Chacun travailla de son côté en se transmettant les résultats de leurs travaux respectifs.

**Jacques Daguerre** est né en 1787 et mort en 1851. Il est inventeur, photographe mais aussi peintre. Et c'est en 1822 que Daguerre crée le Diorama, spectacle vraiment magique, dans lequel l'habile combinaison de la peinture et de l'éclairage produit sur le spectateur une saisissante illusion. Il présente des toiles peintes translucides, éclairées et en mouvement. Et c'est à ce moment qu'il connut ses premiers grands succès. Il impressionna donc Niépce. Si Daguerre s'était déjà montré intéressé par la "reproduction spontanée" des images, ce n'est donc qu'à partir de 1829 qu'il commença véritablement ses travaux chimiques.

Les associés utilisaient comme produit photosensible le résidu de la distillation de l'essence de lavande et obtenaient des images en moins de 8 heures de temps de pose. Ils nomment leur nouveau procédé : le Physautotype. Ils continuèrent donc leurs travaux chimiques mais cette fois en utilisant comme agent sensibilisateur l'iode sur argent dépoli. Malheureusement le 5 juillet 1833, Niépce meurt subitement sans qu'aucune de ses inventions n'aient été reconnues. Cependant, Daguerre continuera à approfondir leurs recherches sur les propriétés photochimiques de cette substance. Il employa alors, comme agent sensibilisateur, l'iode sur argent dépoli. Mais la plaque iodurée, après son exposition dans la chambre noire, ne présente aucune altération visible ; l'image y est pour ainsi dire latente ; il faut la faire apparaître au moyen d'un agent révélateur. Daguerre découvrit, et c'est là le point capital de son invention, que si l'on place une plaque iodurée au-dessus d'un vase rempli de mercure chauffé, la vapeur métallique ne se dépose que sur les points que la lumière a touchés, et qu'elle s'y attache en quantité d'autant plus grande que la lumière a été vive. Sur cette plaque, qui, au sortir de la chambre noire, ne présente encore qu'une teinte jaune uniforme, on voit l'image se développer comme par enchantement. Il découvrit ainsi, en 1835, que les vapeurs de mercure agissent comme révélateur de l'image et que le sel marin permet de la fixer définitivement.

En 1839, Jacques Daguerre invente un procédé photographique plus fiable que l'héliographie de Nicéphore Niépce : le daguerréotype. Les particuliers ne s'intéressant pas à ses découvertes autant qu'il l'aurait pensé, Daguerre proposa son projet à l'Etat français. Ainsi le procédé fut divulgué le 19 août 1839, devant les Académies des sciences et des beaux-arts réunies. Le brevet du daguerréotype entre enfin dans le domaine public. Le procédé est vite exploité pour la réalisation de portraits, puis des premiers reportages.

Le daguerréotype est alors un succès commercial, des milliers de plaques sont vendues. Le daguerréotype fournit une étonnante précision dans la restitution des détails et une grande diversité de valeurs de gris. Mais des caractéristiques désavantageuses sont observables : l'image est inversée, l'exemplaire est unique et la contemplation difficile. Subsistent également des difficultés de manipulation ; les étapes de sensibilisation, d'exposition, de développement sont longues et la conservation des plaques est délicate. L'inconvénient majeur reste cependant l'unicité de l'image directement noircie sans l'intermédiaire de négatif. En effet, l'observateur peut voir l'image, suivant l'incidence de la lumière, l'angle d'inclinaison, comme un positif ou comme un négatif, voire un mélange des deux. Les longues minutes de pose excluent l'enregistrement des sujets mobiles. "La Vue du boulevard du Temple", prise à Paris par Daguerre en 1839 n'a pas enregistré les piétons ou les fiacres. Seuls subsistent un cireur de chaussures et son client contraints pendant l'opération à une certaine immobilité. Les premières photographies sont des vues de la ville puis des natures mortes (Cabinet de curiosités, Jacques Daguerre, 1837). Le portrait n'est pas encore possible : comme le temps de pose est extrêmement long, il est nécessaire qu'on maintienne la tête à l'aide d'un appui et le modèle qui ne peut s'empêcher de ciller des yeux présente à l'image un regard morne. Dernière particularité : la plaque fragile doit se conserver sous verre. Cependant ce procédé va bénéficier de nombreuses améliorations : l'inversion va être corrigée par l'adjonction d'un prisme qui va rétablir la vue originelle, un objectif plus lumineux va permettre de réduire le temps de pose permettant la création de portraits. Le daguerréotype devient un substitut du portrait pictural avec un modèle moins apprêté dans sa mise vestimentaire et sans le décorum des tableaux.

C'est Samuel Morse, peintre et inventeur du télégraphe électrique, qui diffuse le daguerréotype aux États-Unis. La non-reproductibilité du daguerréotype est la limite qui mettra fin à son engouement. C'est la raison de son abandon vers 1855 pour un procédé qui permet la reproduction de l'image avec rapidité, netteté et stabilité à la lumière : le calotype mis au point par William Henry Fox Talbot en 1841.

**William Henry Fox Talbot** est photographe et inventeur britannique, né en 1800 et mort en 1877. Talbot utilisa tout d'abord une chambre noire pour ses besoins de reproduction, mais ensuite en 1835, il réalisa le premier négatif de l'histoire, une image représentant la

fenêtre de la bibliothèque de Lacock Abbey, prise de la maison du photographe. Accompagnée d'une inscription de celui-ci, elle marque le point de départ de sa carrière photographique.

Elle fut réalisée avec un procédé chimique permettant d'enregistrer sur du papier une image en négatif. Cette image négative était obtenue par le contact d'un objet sur papier sensibilisé, sans utiliser de chambre noire, et permettait de tirer plusieurs copies positives. Il publia le compte rendu de son procédé, appelé "dessin photogénique", le 25 janvier 1839, huit mois avant que le peintre français Jacques Daguerre ne rende publique son invention, le daguerréotype. Pour les deux procédés, l'image développée est fixée par immersion dans un bain d'eau salée ; le processus de développement est ainsi arrêté et l'image devient permanente.

Talbot appela calotype cette nouvelle méthode, qui fut plus tard rebaptisée Talbotype. Il avait constaté que la sensibilité à la lumière d'un papier couché d'iodure d'argent pouvait être augmentée si ce dernier était immergé, avant exposition, dans un bain de nitrate d'argent et d'acide gallique.

Breveté en 1841, le calotype sera utilisé pendant une décennie environ. C'est un procédé négatif positif, les images sont donc reproductibles. Les temps de pose sont variables de quelques minutes à quelques secondes (selon la méthode). Les approches autorisant des temps de pose courts ne donnent pas forcément les meilleurs résultats, mais on tente de saisir le mouvement. William Henry Fox Talbot lui-même publiera le premier ouvrage illustré par la photographie, *The Pencil of Nature* (1844-1846). Le calotype n'a pas connu l'essor immédiat qui aurait dû être le sien. L'image obtenue n'avait certes pas la finesse du daguerréotype mais l'obstacle majeur à la diffusion du procédé fut la protection par brevet que l'inventeur ne souhaitait pas abandonner (il fallait payer une patente pour l'utiliser commercialement).

## LES JEUX OPTIQUES - PRÉMICES DE L'ANIMATION

Si le cinéma a une dette importante à ces deux procédés majeurs (la lanterne magique et la photographie) qui ont permis la projection d'images fixes et la prise de vues réelles, il découle aussi de différents travaux et objets qui ont visé à reproduire le mouvement. Ainsi, l'image animée est d'abord née avec les jouets optiques apparus plus particulièrement au cours du 19<sup>ème</sup> siècle.

**Le Thaumatrope** a été inventé par l'astronome John Herschel, et est commercialisé par l'Anglais John Ayrton Paris en 1825. C'était le premier jouet basé sur la



persistance rétinienne. Sur une face il avait dessiné un oiseau, sur l'autre une cage. Des ficelles sont accrochées aux extrémités

et lorsqu'on fait tourner le disque rapidement par l'intermédiaire des ficelles, les deux images se superposent et n'en forme plus qu'une. On a l'impression que l'oiseau se trouve dans la cage.

Du grec *phenakidzein*, tromper, et *-scopeo*, je regarde,



**le Phénakistiscope** a été inventé simultanément par le Belge Joseph Antoine Ferdinand Plateau (1811-1883) et l'Autrichien Stampfer en 1832. C'est un disque contenant une séquence d'images fixes et autant de fentes qu'il y a d'images. Si l'on observe à tra-

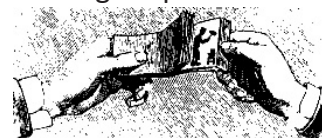
vers les fentes obturatrices du disque en rotation les vues successives se reflétant dans un miroir, on voit les images s'animer parfaitement.

**Le zootrope** à été inventé simultanément par l'Anglais William George Horner (1786-1837) à Londres et l'Autrichien Stampfer à Vienne en 1834. Sur une longue bande de papier sont imprimées les différentes phases d'un mouvement. On place la bande à l'intérieur d'un tambour ayant autant de fenêtres qu'il y a d'images sur la bande et si l'on fait tourner celui-ci, on peut observer une analyse complète du mouvement. L'œil perçoit la première image à travers une fente du tambour, puis le noir, ensuite la deuxième image et, de nouveau, le noir et ainsi de suite. C'est ce noir, couleur neutre pour notre œil, qui assure la liaison entre les différentes images. Il fut aussi utilisé comme stroboscope car il permettait de décomposer le mouvement d'objets en tout genre comme les vibrations d'un diapason ou la chute d'un liquide. On peut aussi faire varier le nombre de dessins par rapport au nombre de fentes du cylindre. Si ce nombre est égal, l'objet paraît se mouvoir sur place. Si le nombre de dessins est supérieur, l'objet paraît se mouvoir verticalement avec un mouvement apparent similaire au mouvement réel des dessins. Enfin, si le nombre est inférieur, le mouvement est inversé. Cet appareil ne sera commercialisé



qu'en 1867. Il fut un jouet en vogue dans la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

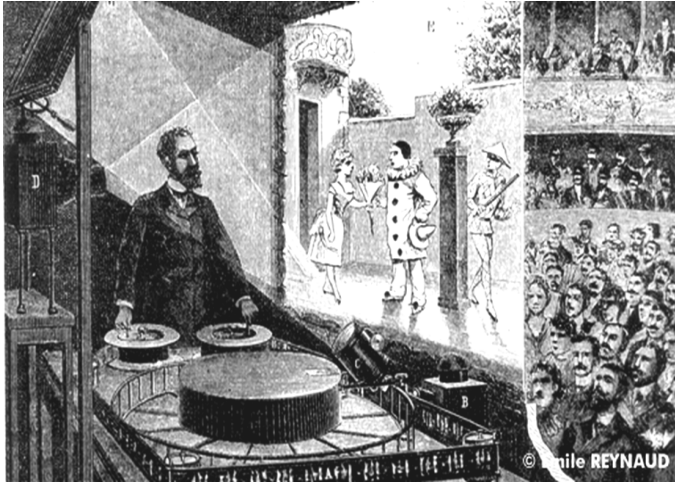
Breveté en 1868 par l'anglais Thomas LINETT sous le nom de "Kinéographe", le **folioscope** a sans doute été inventé par le Français Pierre-Hubert Desvignes dès 1834. A la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, on peut donc acheter ces drôles de petits livres, des folioscopes (du latin *folium*, la feuille) ou *Flip-books*, qui fonctionnent sur le principe très simple d'un effeuillage rapide avec le pouce d'une série empilée de vignettes dessinées dont la succession donne l'illusion d'un mouvement continu.



**Le praxinoscope** (du grec *praxis*, action), a été inventé par le Français Émile Reynaud (1844-1918) en 1876. L'obturation des images ne se fait plus par des fentes obturatrices (qui avaient l'inconvénient de "voiler" les images d'un ton sombre), mais par compensation optique, grâce à 12 miroirs montés en prismes. Les images se reflètent sur le jeu de miroirs placés au centre du disque. Ces miroirs permettaient d'avoir une netteté, une clarté et une luminosité des images jamais obtenues auparavant. Un autre avantage était qu'on pouvait regarder ce petit spectacle à plusieurs. En 1879 Reynaud perfectionne le praxinoscope en lui ajoutant un boîtier et des décors. Ce théâtre lilliputien obtiendra un grand succès : le *Théâtre optique* est né. Le *Théâtre optique* d'Émile Reynaud utilisait une bande perforée (préfigurant le film perforé) et d'une longueur indéterminée contrairement au 12 images de son Praxinoscope, ce qui permettait de présenter un véritable spectacle. Mais la confection artisanale de cette bande avec des images peintes à la main était un travail fastidieux. Principe : les images sont lithographiées sur de petites plaquettes de verres. Elles sont ensuite disposées dans la "cage prismatique" dont les 12 miroirs inclinés à 45 degrés, forment le tronc d'une pyramide renversée. Une lanterne à pétrole permet d'éclairer les vues sur verre, dont les images se réfléchissent sur les miroirs prismatiques en rotation. Un second objectif capte cette animation lumineuse et la renvoie sur un écran.

Le *Théâtre optique* fut présenté au public le 28 octobre 1892 au théâtre du *musée Grévin* avec la projection du premier dessin animé du monde : *Pauvre Pierrot*, succession d'environ 500 poses toutes dessinées et peintes à la main. Reynaud fait imprimer trois séries de bandes lithographiques mesurant 66 x 5,2 cm où sont mis en scène l'univers du cirque et de la foire (*Le Jon-*

gleur, *L'Équilibriste*, *La Danse sur la corde*, *les Chiens savants*, *Le Trapèze*, *Le Clown*, etc.), les jeux d'enfants (*Les Bulles de savon*, *La glissade*, *La Balançoire*, etc.) ou la vie quotidienne (*Le Rôtisseur*, *Le Déjeuner de bébé*, *Le Fumeur*). Il emprunte aussi au répertoire des bandes de zootrope et de la lanterne magique comme *Le jeu de la corde*, l'une des plaques animées les plus appréciées du XIX<sup>ème</sup> siècle. Émile Reynaud peut être considéré comme l'inventeur du dessin animé. En 8 ans, il fit 12 000 séances et 500 000 personnes assistèrent aux pantomimes lumineuses.



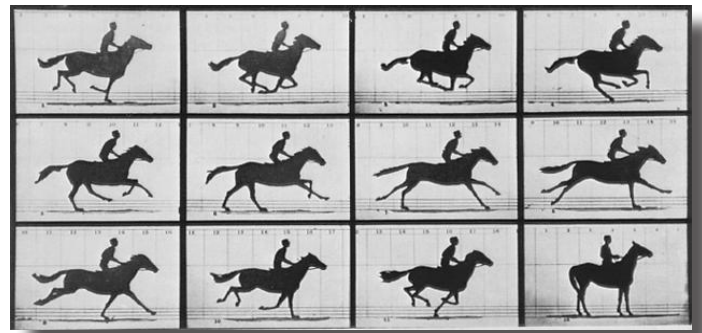
Mais avec l'arrivée du cinématographe, les gens vont peu à peu se détourner des séances au musée Grévin.

#### PHOTOGRAPHIE ET ANALYSE DU MOUVEMENT

Parallèlement à l'invention de tous ces jeux optiques, d'autres scientifiques comme Muybridge et Marey, ont utilisé la photographie pour analyser le mouvement.

**Eadweard Muybridge**, de son vrai nom : Edward James Muggeridge, naquit en 1830 à Kingston-on-Thames, où il fit ses études. Il émigra aux États-Unis en 1852 et devint photographe paysagiste pour le Coast and Geodetic Survey. Ses photographies furent rapidement remarquées. Il est célèbre pour ses photographies d'hommes et d'animaux en mouvement. Ce n'est qu'en 1878, alors qu'un riche propriétaire de chevaux, Leland Stanford (ayant parié avec ses amis que lorsqu'un cheval galope, ses sabots ne touchent plus terre pendant une fraction de seconde) lui avait demandé en 1872 de vérifier les affirmations du physiologiste français Marey, qu'il parvint à prouver, photographies à l'appui, que lorsqu'un cheval galope, il garde pendant un instant les quatre pieds décollés du sol et que, à cet instant, les pieds se trouvent sous le ventre de l'animal. À la suite de cette première et spectaculaire décomposition du mouvement pour laquelle il utilisa une série de douze appareils à déclenche-

ments successifs, il entreprit une exploitation systématique de ce procédé.



En 1881, il mit au point le **zoopraxiscope**, projecteur lui permettant de recomposer le mouvement (courses de chevaux, vols d'oiseaux ou compétitions sportives) à travers la vision rapide et successive de ses phases décomposées. Ses expériences le conduisirent à publier plusieurs livres, très appréciés des artistes de l'époque, dont les plus importants sont *Cheval en mouvement* (1878) et *Locomotion animale* (11 volumes de 100 000 plaques photographiques, 1887). Des extraits de ce dernier ouvrage furent publiés sous le titre *la Figure humaine en mouvement* (1901). Ses travaux placent en quelque sorte Muybridge comme l'un des précurseurs du cinéma, c'est l'un des premiers à décomposer le mouvement.

Les photographies sont prises sur une distance couverte par une multitude d'appareils photographiques côte à côte, déclenchés par le mouvement de l'animal lui-même. En effet, à chaque pas, le cheval casse un fil tendu en travers de la piste, chacun de ces fils étant relié à l'obturateur d'un appareil photographique, un cliché est effectué. Ensuite, la juxtaposition des images reconstitue le déplacement.

**Etienne Jules Marey**, naquit en 1830 à Beaune. Médecin et physiologiste français, professeur d'histoire naturelle au Collège de France dès 1867, il fut un scientifique de renom. Il n'employa la photographie qu'à partir de 1882, après avoir vu les images de cheval au galop réalisées par l'Américain Eadweard Muybridge, dont il perfectionna le protocole technique. Il est le créateur d'un procédé de prises de vues, la **chronophotographie**, permettant de décomposer les différentes phases de la locomotion humaine ou animale. Marey n'était pas satisfait par le système de Muybridge : il était cher, lourd, la disposition en batterie entraînait un effet de parallaxe et le système de déclenchement était imprécis et inadapté à certaines analyses comme le vol des oiseaux.

Marey mit donc au point un fusil photographique comprenant un appareil photographique unique équipé d'un seul objectif derrière lequel la surface sensible,



un disque circulaire composé de douze petites images, se déplaçait entre les enregistrements successifs. Ce système s'inspirait du revolver photographique conçu par

l'astronome Pierre Jules César Janssen pour observer les astres. Le disque de verre était sensibilisé au gélatino-bromure et permettait de décomposer le vol des oiseaux au rythme de 12 images par secondes et rendait possibles des temps d'exposition extrêmement courts.

Le fusil avait comme avantages d'être léger et son seul objectif offrait un point de vue unique. Néanmoins Marey déplorait la qualité et la petitesse des images et surtout trouvait leur nombre trop limité.

La même année (en 1882), il mit au point la chronophotographie sur plaque fixe. Le système comprenait une chambre photographique avec un obturateur rotatif comprenant une étroite fenêtre. Le sujet vêtu de clair se déplaçait devant un fond noir et à chaque tour de l'opérateur, la plaque était impressionnée par une nouvelle image. Selon le nombre de passages de la fenêtre durant la durée d'exposition, il obtenait un nombre variable d'images sur la même plaque décomposant donc le mouvement en une suite d'images arrêtées. À force de multiplier le nombre d'expositions pour analyser plus finement le mouvement, Marey obtenait des images imbriquées les unes sur les autres et donc difficiles à analyser. Pour remédier à ceci, il revêtit son sujet de noir, plaça des boutons blancs au niveau des articulations et des bandes métalliques le long des bras et des jambes.

En 1888, Marey présenta un nouvel appareil constituant une étape décisive de la pré-cinémaphotographie : le **Chronophotographe** sur bande mobile assurant l'enregistrement d'un chapelet d'images photographiques successives. Vingt fois par seconde, à chaque exposition, une mâchoire commandée par un électro-aimant bloquait la course de la bande. Avec ce dernier appareil, Marey avait inventé la caméra de prises de vues, aux détails près que la bande ne comportait pas de perforation et que les photographies successives s'y inscrivaient de façon irrégulière. Toutefois la synthèse du mouvement n'était pas possible,

à moins de découper, recaler et coller les images, un travail fastidieux.

#### SYNTHÈSE DU MOUVEMENT

Finalement c'est **Edison** qui a réalisé la synthèse du mouvement avec son **kinétoscope**. En 1889 Thomas Alva Edison donna la définition du film au sens moderne : long ruban transparent, perforé et recouvert d'une émulsion photographique.



Durant les années 1891 et 1892, il mit au point avec William K. L. Dickson, son collaborateur, un appareil de prises de vues à entraînement saccadé. Cette idée lui

avait donné par le Chronophotographe de Marey et par le ruban perforé du télégraphe automatique qu'Edison avait lui-même contribué à améliorer. Avec cet appareil l'analyse photographique d'un mouvement avec des images régulièrement espacées était réalisée.

En 1894 il commercialisa son Kinétoscope, c'était une grande caisse en bois où le spectateur unique mettait une pièce et se penchait pour voir, pour observer l'image à travers un oculaire grossissant. Le film se déroulait de façon continue et imposait donc un temps d'obturation très bref. La lumière ainsi délivrée ne permettait pas la projection sur écran.

Les kinétoscopes étaient présents dans les magasins et les foires. Le succès est immense mais de courte durée, car une seule personne à la fois peut voir le film.

#### NAISSANCE DU CINÉMATOGRAPHE

Soixante-dix ans après l'invention de la photographie, ce sont encore deux Français, les frères Lumière, qui mettent au point l'invention d'Edison, le "cinéma" (mouvement en grec). Les uns et les autres participaient sans le savoir à la naissance du cinématographe. Mais c'est aux frères Lumière que l'on attribuera la paternité de cette invention. En raison de son format court (les bobines ne dépassant pas la minute), le cinéma se contentera d'abord de scènes de vie, à caractère souvent documentaire, mais aussi à visée comique (ex. *Le petit jardinier espiègle...*).

# Le cinéma des Frères Lumière

*1895 : les Frères Lumière réalisent les premières projections de ce qu'ils croient être une attraction de peu d'avenir !*

On date généralement par convention la naissance du cinéma à la première projection publique donnée par les frères Lumière au Salon indien du Grand café de Paris le 28 décembre 1895. Elle a cependant été précédée de plusieurs répétitions. C'est en effet le 22 mars 1895 dans les locaux de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale à Paris, qu'a lieu la première représentation de ce qui devait être le premier film des deux inventeurs : *La Sortie de l'usine Lumière* à Lyon. Suivent des représentations à Lyon, à Bruxelles, à La Ciotat avec au fur et à mesure, de nouveaux films tournés pour l'occasion (*Le Repas de bébé*, *Les Forgerons*, *Le Débarquement du congrès de photographie à Lyon*, *La Pêche aux poissons rouges...*). Les frères Lumière déposent le brevet de leur cinématographe le 13 février 1895.

À la différence d'autres appareils de projection, le cinématographe Lumière, à la fois caméra, tireuse et visionneuse, supprime les autres procédés de reproduction du mouvement utilisés jusqu'alors. Il est plus léger, plus commode que les autres systèmes. La qualité des prises de vues est aussi meilleure que celles du kinétographe - moins précises et plus spectrales. Son originalité est de comporter un mécanisme d'entraînement qui permet une plus grande fluidité de l'image animée et une projection élargie. La première séance du Grand Café, publique et payante, est enfin celle dont le retentissement est le plus important. Ce 28 décembre, alors que la salle est peuplée d'une trentaine de personnes, l'engouement qui naît fait date et le bouche à oreille aidant, le Salon indien ne devait par la suite plus désemplir. Aussitôt la représentation achevée, les offres d'achat pleuvent sur les inventeurs. Le gérant du musée Grévin, celui des Folies Bergères et Georges Méliès<sup>1</sup> qui y assistent, surenchérissent pour s'accaparer l'appareil. En vain puisque Auguste Lumière refuse de le leur vendre. En effet, les frères Lumière conservent pour eux l'exploitation de leur invention. De fait, dans plusieurs pays, d'autres inventeurs mettent rapidement au point des appareils équivalents et le cinématographe doit subir leur concurrence.

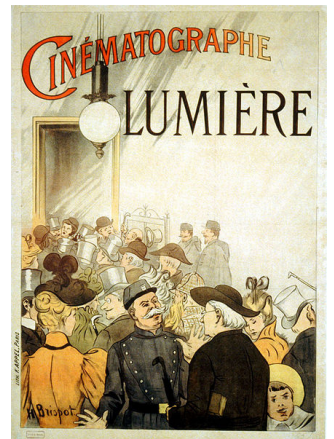
Le 23 avril 1896, réalisant que la projection publique allait prendre le pas sur son kinétoscope, Thomas Edison acquiert le brevet du Phantascope mis au point par Charles Francis Jenkins et Thomas Armat et le rebaptise « vitascope ».

Au Royaume-Uni, Robert William Paul exploite déjà un plagiat du kinétoscope ; il commercialise bientôt un appareil de projection sous le nom d'« animatograph » ou « theatrograph ».

Les frères Lumière forment et envoient des opérateurs de par le monde pour faire la promotion de leur cinématographe. Dans les pays qu'ils traversent, Charles Moisson, Francis Doublier, Félix Mesguich, Alexandre Promio, Gabriel Veyre tournent et projettent leurs réalisations devant un public médusé. Au passage, la société des frères Lumière concède des licences d'exploitation de l'appareil notamment au Royaume-Uni et en Russie. Ces démonstrations assurent non seulement la publicité de l'appareil mais également celle plus générale du cinéma. Des productions locales de films ne tardent pas à voir le jour.

1897, en France, l'incendie du Bazar de la Charité marque suffisamment les esprits pour freiner le développement du cinématographe et entacher sa réputation. C'est la lampe à éther d'un projecteur qui est l'origine du drame qui va faire une centaine de victimes. Le lieu était fréquenté par la classe bourgeoise qui considérera encore longtemps le cinéma avec circonspection, sinon mépris. La méfiance qui entoure alors l'invention retarde aussi l'apparition de salles d'exploitation permanentes. Au moins jusqu'en 1903, le cinéma demeure avant tout une attraction foraine.

Les films produits jusqu'en 1927 sont dépourvus de piste sonore, mais la synchronisation du Cinématographe et du Phonographe est audible et visible dès l'Exposition universelle de 1900. Le phonographe existe depuis 1877. Son inventeur, Thomas Edison, songe dès 1894 à coupler son



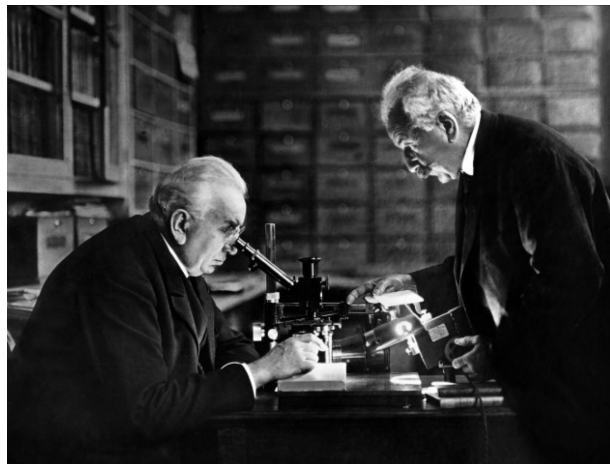
<sup>1</sup> En fait, cette discussion eut lieu la veille, au cours d'une répétition privée, comme le raconte Louis Lumière dans une interview accordée à André Robert pour le *Petit Parisien* (14-15 août 1943)

kinétoscope d'un cylindre phonographique, et commercialise le kinétophone. Pour pallier l'absence de la parole, la projection est souvent accompagnée par des musiciens, des bonimenteurs, des bruiteurs qui agissent en coulisse. Jusqu'à l'apparition des intertitres les exploitants auront aussi recours à des conférenciers en guise de narrateur.

Sous l'influence des opérateurs Lumière, une large part de la production cinématographique de cette fin de siècle est consacrée à des événements, des scènes de vie ou à des vues filmées de monuments. Dans ce cadre, Eugène Promio invente le travelling à Venise au printemps 1896. Les opérateurs Lumière filment encore *Le Couronnement du Tsar Nicolas II* qui est le premier film monté – encore qu'il ne s'agisse que d'un bout à bout chronologique.

On prête souvent à leur production un caractère documentaire, mais il vaut mieux parler de photographies filmées. Vues fixes ou en mouvement, le traitement apporté est encore faible. Les frères Lumière produisent leur premier film dramatique avec *La Passion du Christ*. Le film obtient une certaine renommée et est exporté aux États-Unis. Néanmoins, les deux frères ne tardent pas à être débordés par la concurrence et cessent leur activité de production à l'orée du nouveau siècle.

Sources : Wikipédia



*Auguste et Louis Lumière dans leur laboratoire.*

Ph. Paul Boyer

© ARCHIVES LARBORCONS.



*l'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat 1895*

Il ne s'agit pas du premier film Lumière, mais l'Arrivée d'un train était l'un des clous du spectacle des premières projections publiques, avec *l'Arroseur arrosé*.

“ C'est évidemment la locomotive paraissant foncer sur les spectateurs qui fit le succès du film. Mais cet effet de profondeur provoqué par le mouvement vers le premier plan et l'effet de sidération psychologique ont été considérablement amplifiés par la légende critique ultérieure. Outre la profondeur de champ, les nuages de vapeur dégagés par la locomotive, emplissant pendant quelques secondes tout le champ, contribuent fortement à la production d'un espace imaginaire en trois dimensions. Lumière a su, d'autre part, parfaitement maîtriser le contraste entre le champ initialement vide puis rapidement rempli par la foule. Ce mouvement produit à lui seul une forte présence du hors champ, puisque les personnages ne cessent d'entrer et de sortir du cadre.

La trajectoire de la locomotive, comme celle des personnages, permet de jouer sur l'ensemble des échelles de plan, du très grand ensemble jusqu'au très gros plan en amorce. André Bazin a pu, par la suite, faire de cette vue l'étalon de référence de la mise en scène en profondeur de champ”.

(source Larousse)



# Méliès, magicien du cinéma

*1925 : ruiné, un des précurseurs du cinéma est contraint d'accepter un métier de vendeur de jouets Gare Montparnasse. Qui est-il ?*

“Méliès, magicien du cinéma”, c'était le titre de l'exposition consacrée au cinéaste à la Cinémathèque de Paris en avril 2008. Oublié pendant tout un temps, Méliès sera reconnu tardivement comme l'un des plus grands contributeurs à l'essor du cinéma et à sa reconnaissance comme “septième art”.

Georges Méliès est né à Paris le 8 décembre 1861 dans une famille bourgeoise. Il est le petit dernier et donc très choyé par sa mère. Son père est un riche industriel dans la chaussure. Ils ont une vie très parisienne : réceptions, sorties, domestiques,... Il passe ses journées enfermé dans sa chambre à caricaturer ses professeurs, écrire des poèmes, bidouiller des inventions, dessiner des paysages et raconter des histoires. A 18 ans, son bac en poche, il veut intégrer les beaux-arts. Son père refuse, le jeune Georges devient alors, grâce aux relations de son père, élève de Gustave Moreau. En 1881, il fait son service militaire à Blois, ville du magicien Robert Houdin.

En 1883, ses parents l'expédient en Angleterre pour l'éloigner d'une liaison amoureuse et pour qu'il apprenne l'anglais. Il y découvre la magie : un univers inconnu et fascinant.

A 26 ans, en 1888, grâce à l'héritage de son père il achète le Théâtre Robert Houdin et monte des spectacles de grandes illusions. A la fois magicien, directeur du Théâtre, créateur de costumes, de décors, metteur en scène, directeur de casting, il fonde, en 1891, l'Académie de Prestidigitation, qui se transformera en 1904 en Chambre syndicale de la prestidigitation dont il est Président pendant plus de 30 ans.

Tout se précipite, en décembre 1895, quand Antoine Lumière (le père d'Auguste et Louis) l'invite à une projection de cinématographe. Une véritable révélation ! Il comprend immédiatement la portée de cette invention et lui fait une offre d'achat pour son appareil ; celui-ci refuse énergiquement et lui prédit une ruine certaine s'il persiste dans cette voie. N'écoulant personne, il se précipite à Londres afin d'acheter à William Paul une sorte d'appareil de prise de vue : l'animatographe. Il fonde sa propre société de production qu'il appelle Star Film et, dès le 5 avril 1896, projette des films classiques dans son théâtre grâce

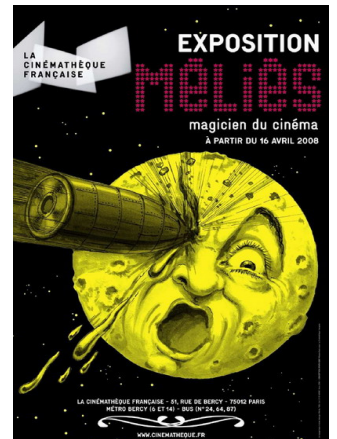
au kinétographe qui s'inspire des modèles qu'il a achetés et qu'il transforme bientôt en caméra en inversant le mécanisme et en perforant à la main des pellicules !

Méliès filme donc d'abord des sujets simples : la mer, la rue, sa famille,... puis bien vite, des sujets comiques joués par ses amis. Il découvre rapidement ses premiers trucages. Afin de renouveler l'intérêt du public, Méliès a l'idée non plus de tourner des scènes de la vie quotidienne mais de monter des fictions. Cette idée lui vient lorsqu'il visionne avec un technicien une scène de rue tournée sur les grands boulevards : alors qu'il filmait un omnibus, la manivelle s'est bloquée pendant une minute si bien que lors du visionnage, l'omnibus se transforme en corbillard. Alors que son technicien est prêt à jeter la pellicule, Méliès comprend le ressort comique de l'incident et choisit d'exploiter le « cinéma dans sa voie théâtrale spectaculaire », parodiant notamment les films des frères Lumière en « vues fantastiques ».

Jusqu'en 1912, il réalise plus de 520 films à la fois poétiques, fantastiques, mystérieux, naïfs et pleins d'humour : courts métrages de 1 à 20 minutes projetés dans les foires qui émerveillent les spectateurs. Il crée de nouveaux métiers, inconnus jusqu'alors, mais indispensables au cinéma : producteur, réalisateur, scénariste, décorateur, acteur, opérateur, directeur d'acteurs... Chaque jour apporte son lot de défis !

Ce sont les intempéries et les changements de lumière qui l'amènent en 1897 à créer le premier studio de cinéma dans sa propriété de Montreuil. Très vite, il diversifie ses sujets en proposant des publicités, reconstitution d'actualités et de faits historiques (*L'Affaire Dreyfus*), adaptations de livres,... bref, il est toujours à la recherche de nouveaux scénarios. En 1902, il tourne le film le plus célèbre de sa carrière : *Le Voyage dans la Lune*, premier film de science-fiction au monde.

Les scénarios mais aussi les nouveaux procédés techniques le passionnent, ainsi il met au point : le fondu



enchaîné, la surimpression, le gros plan, le ralenti, l'accélération, l'usage des caches et des maquettes, l'arrêt sur image,...

Son incroyable succès suscite les convoitises et il est pillé, surtout en Amérique où il était impossible de poursuivre les contrefacteurs. Afin d'enrayer ce phénomène, il confie, en 1914, à son frère Gaston, la *Go Méliès Star Film Manufacturing* à New York. Face aux rouleaux compresseurs industriels et financiers, il ne fait, hélas, pas le poids. Rockefeller soutient Edison et la banque Morgan épaula la Biograph, des accords, pour sa part, qu'il n'a jamais voulu passer. Peindre des décors, inventer des escamotages, faire disparaître un sarcophage ou faire danser un papillon lui apporte une joie intense, bien plus que les chiffres ou les tracasseries financières. La création est au centre de sa vie.

Au même moment, sa femme meurt et il se retrouve à s'occuper seul de ses deux enfants : Georgette et André. La guerre éclate et entraîne la fermeture du Théâtre Robert Houdin. Qu'à cela ne tienne, il ouvre dans l'un de ses studios de Montreuil, une salle de théâtre où il monte avec toute sa famille des spectacles entre 1915 et 1923. Cette année là, c'est la mort dans l'âme qu'il doit revendre, poursuivi par des créanciers, l'ensemble de la propriété familiale. « Toutes les caisses contenant les films furent vendues à des marchands forains et disparurent. Méliès lui-même, dans un moment de colère, brûla son stock de Montreuil » selon Madeleine Malthête-Méliès. Ses films sont alors en majorité détruits (notamment fondus pour en extraire l'argent) ou vendus (récupérés au poids et transformés en celluloid pour les talonnettes de chaussures destinées aux soldats).



En 1925, ruiné, il est contraint d'habiter chez son fils et sa belle-fille puis d'accepter pour survivre le métier de vendeur de jouets à la gare Montparnasse dans la boutique de sa seconde épouse Fanny Manieux alias Jehanne d'Alcy, locataire du magasin.

A la mort de sa fille, Georgette, en août 1930, il recueille sa petite-fille Madeleine, âgée de 7 ans, dont le père Amand Fontaine était chanteur d'opérettes et très souvent sur les routes de France et d'ailleurs. Coïncé 14

heures par jour, 7 jours sur 7 dans sa petite boutique, Méliès s'ennuie et souffre de cette routine peu sujette à la fantaisie. Il continue pourtant à dessiner sans arrêt sur le moindre petit morceau de papier. Son seul luxe sont ses vacances annuelles en Bretagne durant l'été.

Un jour, comme tous les autres, en 1926, un cafetier passant par là le salue d'un retentissant « Bonjour, Monsieur Méliès. » Léon Druhot, alors directeur du Ciné-Journal, se trouvant sur les lieux n'en croit pas ses oreilles, il le croit mort depuis belle lurette et l'interpelle. Avec lui, Méliès sort de l'oubli. Le cinéaste va alors se battre avec acharnement pour la reconnaissance de son rôle d'inventeur du spectacle cinématographique, de ses découvertes techniques et du rôle primordial de la France dans les 10 premières années du cinéma. Méliès n'a pas seulement inventé des trucs mais jeté les bases de ce qui allait être le cinéma moderne.

Quelques-uns de ses films sortis des greniers furent projetés lors d'un gala en son honneur à la salle Pleyel le 16 décembre 1929. Un triomphe en présence de tout Paris ! De nombreux journalistes s'indignent des conditions de vie du cinéaste et de l'oubli total des politiques. En mars 1931, lors d'un banquet de la corporation cinématographique, il est enfin reconnu par la profession, avec Louis Lumière, comme "l'un des deux piliers du cinéma français." Deux jours plus tard, Charlie Chaplin reçoit la légion d'honneur. Un anglais honoré, l'inventeur français du spectacle cinématographique ignoré ? ! La situation est intenable pour le Ministre qui accepte de décorer enfin le cinéaste. Parrainé par Louis Lumière, particulièrement ému, Méliès reçoit la Légion d'Honneur le 22 octobre 1931 lors d'un banquet de 800 convives au Claridge.

En 1932, Méliès s'installe avec sa femme et sa petite-fille au Château d'Orly, nouveau lieu de retraite de la Mutuelle du cinéma, dont ils sont les premiers et seuls occupants. Le septième art est encore trop jeune pour avoir ses retraités. A Orly, bien que souffrant de l'éloignement de la capitale, il accueille de nombreux journalistes, jeunes réalisateurs et admirateurs, continue de s'occuper du Syndicat de la prestidigitation et fait même des projets de film. Il y passe les 6 dernières années de sa vie.

Sources : site officiel - [www.melies.eu/bio.html](http://www.melies.eu/bio.html) et Wikipédia



## Le Voyage dans la Lune 1902

Le 30 mai 2002, le film de Méliès est le premier à être classé au patrimoine mondial de l'Unesco. Ce film fait aussi partie de la liste des 50 films à voir avant d'avoir 14 ans établie en 2005.

*Le Voyage dans la Lune* est un court-métrage de science-fiction français écrit, produit et réalisé par Georges Méliès d'après les œuvres *De la Terre à la Lune* de Jules Verne (1865) et *Les Premiers Hommes dans la lune* de H. G. Wells (*The First Men in the Moon*, 1901), sorti le 1er septembre 1902.

Film titanesque pour l'époque, il contenait 30 scènes réparties sur les 16 minutes du film, le film est proposé en noir et blanc mais aussi en couleur (peint à la main, image par image). Méliès le vendait cher aux forains et ceux-ci étaient tout d'abord inquiets du prix qu'il en demandait, mais quand ils s'aperçurent du succès du film, ils l'acceptèrent. Ce film fait le tour du monde, puis la version en couleurs sera longtemps considérée comme perdue. Une copie est retrouvée en 1993 à Barcelone, en très mauvais état. À partir de 1999, Lobster Films commence des travaux extrêmement délicats pour décoller et numériser les images. Une restauration complète est engagée qui doit permettre au public de redécouvrir cette œuvre majeure du cinéma. 109 ans après sa création, les outils numériques actuels sont utilisés pour ré-assembler les fragments de 13 375 images du film et de les restaurer une par une. Les images manquantes (perdues ou trop dégradées), sont reprises d'une version noir et blanc puis recoloriées. Cette version colorisée restaurée est présentée pour la première fois en ouverture du 64e édition du festival de Cannes, le 11 mai 2011. Le groupe français Air (Jean-Benoît Dunckel et Nicolas Godin) compose une bande originale pour cette ressortie du film.

*Le Voyage dans la Lune* marque une étape dans l'histoire du cinéma. Le film n'est pas la première fiction en date, il ne révolutionne pas non plus la narration cinématographique. C'est l'emploi des techniques existantes et des trucages d'une façon qui est propre au réalisateur, à des fins purement artistiques qui va donner à cette œuvre une stature historique. Dans sa forme narrative, cette production n'est en effet guère novatrice. La narration est linéaire, enchaînant des plans fixes. Le cadrage embrasse invariablement toute la scène. L'œuvre se présente sous la forme d'une succession de tableaux vivants, un style primitif et courant dans les débuts du cinéma qui perdurera encore longtemps, avant que des réalisateurs tels D.W. Griffith ou Eisenstein apportent notamment sur ce point une impulsion décisive dans le langage cinématographique en variant les angles de vue dans une même scène.

Avec *Le Voyage dans la Lune*, il inaugure un nouveau genre : la « féerie ». Pour cette période du cinéma, c'est ainsi qu'on dénomme ce que l'on appellera plus tard le fantastique ou la science fiction. Ce sera dès lors son domaine de prédilection, dans lequel il va s'illustrer au moins encore pour dix ans. Méliès est le premier à emprunter une voie personnelle et ce faisant à adopter une démarche artistique. Cette féerie baroque donne dans le registre comique. Dans un premier tableau, les scientifiques sont affublés de chapeaux pointus et de robes étoilées qui évoquent les personnages de Nostradamus ou de Merlin l'Enchanteur. La caution scientifique est simplement balayée faisant place à une fantaisie débridée. Sur la rampe de lancement, des jeunes filles chichement vêtues dansent et, en fanfare, allument la mèche du canon qui va propulser la fusée dans l'œil de la Lune. Quant à l'arrivée sur la Lune, c'est une débauche de découvertes, toutes plus extravagantes les unes que les autres jusqu'à l'entrée en lice des Sélénites, habitants de la Lune que les scientifiques combattent plutôt efficacement grâce à leur... parapluie.

Georges Méliès fait aussi preuve d'une très bonne maîtrise du scénario et de la technique de l'époque. Le choix des tableaux et leur composition renseignent suffisamment le spectateur, à telle enseigne qu'aucun intertitre n'a été nécessaire. Le récit demeure à tout moment compréhensible. Les trucages sont pour la première fois employés à dessein artistique. Certains sont issus de l'expérience théâtrale (perspectives forcées, trappe...) ; d'autres sont purement cinématographiques : la surimpression durant le rêve des spatio-nautes, la disparition subite des Sélénites pendant les scènes de combat (ce truc avait été découvert accidentellement par Georges Méliès et utilisé dans un précédent film, *L'Escamotage d'une dame au théâtre Robert-Houdin*).

# L'Invention de Hugo Cabret

*En voyant le Voyage dans la Lune de Georges Méliès, l'écrivain Brian Selznick se dit : "un jour, j'aimerais écrire une histoire sur l'homme qui a fait ce film"...*

C'est ce qu'il fit en 2007, en publiant un livre de 526 pages, où l'histoire est racontée autant avec les mots qu'avec les illustrations. *L'invention d'Hugo Cabret*, comme l'annonçait le dossier de presse de cet ouvrage, n'est "pas exactement un roman et ce n'est pas non plus un livre d'image. Ce n'est pas vraiment un roman graphique, ou un flip-book, ou un film mais, c'est une combinaison de toutes ces choses à la fois. Chaque illustration (il y a près de 300 pages illustrées) occupe une double-page, et l'histoire avance car vous tournez les pages pour voir le prochain moment révélé à vos yeux."

*The Invention of Hugo Cabret* est donc un roman illustré pour enfant, écrit et illustré par l'auteur américain Brian Selznick. Publié dans sa langue d'origine aux États-Unis le 30 janvier 2007 par les éditions Scholastic Press, il est traduit en français en 2008 par la traductrice Danièle Laruelle. Le roman a obtenu en 2008 la médaille Caldecott, l'une des distinctions les plus importantes décernée aux États-Unis aux livres pour enfants illustrés.

L'intrigue du roman se situe à Paris, en 1931. Hugo Cabret, personnage principal du récit, est un orphelin de douze ans dont le père horloger vient de mourir. Hugo vit dans les murs d'une gare parisienne, où sa survie dépend de son anonymat et de sa vie secrète. Il n'a plus que deux occupations, remonter les horloges de la gare - travail qui incombe normalement à l'oncle qui l'a recueilli - et surtout, essayer de faire fonctionner l'automate cassé que son père avait trouvé dans le grenier d'un musée. L'existence d'Hugo va être bouleversé lors que le marchand de jouets à qui il vole régulièrement des petits mécanismes pour ses réparations va l'attraper et lui prendre le carnet dans lequel son père avait consigné ses recherches sur l'automate. Hugo va aussi

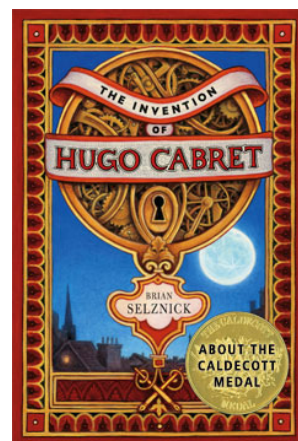
faire la connaissance d'Isabelle, la jeune fille élevée par ce marchand de jouets...

Brian Selznick est né en 1966, dans le New Jersey. Après des études de design, il a travaillé chez un libraire jeunesse à New York, libraire qui

est aujourd'hui éditeur de livres pour enfants. Il découvre ainsi un nouveau monde et, en 1991, écrit son premier livre, *The Houdini Box*, qu'il illustre lui-même. Par la suite, il illustre beaucoup d'autres livres pour enfants et écrits quelques nouveaux livres dont *The Boy of a Thousand Faces* en 2001. Son dernier roman à ce jour, *Wonderstruck (Black Out)* paru en 2011 reprend la forme et le même principe de narration que celui d'Hugo Cabret.

Le site spécialisée dans la littérature jeunesse, Ricochet-jeunes.org tenait les propos suivants sur *L'invention d'Hugo Cabret* à sa sortie. "Avec un nom pareil (un homonyme du producteur mythique du film *Autant en emporte le vent*), l'auteur ne pouvait que s'intéresser à l'histoire du cinéma ! Son livre raconte une histoire tendre et triste, autour d'une part du deuil d'un petit garçon abandonné, solitaire, et d'autre part de la renaissance à l'envie de vivre d'un vieil homme, rien de moins que Georges Méliès (l'intrigue est évidemment fictive). Sur fond de suite de la crise de 1929, c'est plein d'émotion, à la fois dans le texte sobre du narrateur externe, et dans les nombreux dessins en crayonné noir et blanc. L'image prend littéralement le relais du texte pour faire avancer l'action, composant donc une séquence (cinématographique...) pleine de sens, en allant souvent du plan d'ensemble au gros plan, et vice-versa. Cette forme originale, un peu ensorcelante, épouse parfaitement le propos suranné, tourné autour des débuts du cinéma, de l'âge d'or de la magie, des fins mécanismes d'automates et horloges, de la modernité des gares et des trains aussi... Une initiative unique en littérature de jeunesse, par un auteur et illustrateur sincère et qu'on sent très impliqué dans son œuvre, il suffit de visiter le site (en anglais) où il explique sa démarche de travail."

Nous allons détailler quelques-unes de ses sources d'inspiration, qui ancre ce récit dans une réalité vraisemblable.



## LES AUTOMATES

Sur ce site officiel, Brian Selznick explique, tout d'abord, d'où lui est venu l'idée de l'automate. "Une de mes principales sources d'inspiration fut un livre intitulé *Edison's Eve: A Magical Quest for Mechanical Life* de Gaby Wood. Ce livre relate l'histoire des automates, personnages mécaniques faits d'horloges compliqués et capables de choses très surprenantes comme chanter, danser, se balancer sur un trapèze ou écrire des poèmes ou même (soi-disant) jouer aux échecs.

Gaby Wood consacre un chapitre entier sur Georges Méliès dans son livre car Méliès possédait une collection d'automates. Ces personnages mécaniques avaient été fabriqués par un magicien horloger, Jean-Robert Houdin. Méliès aimait ces automates, mais il perdit son argent et ne put en prendre soin plus longtemps. Aussi, il les légua à un musée qui, malheureusement, ne prit pas soin d'eux et, ils furent détruits et jetés. J'ai imaginé un garçon trouvant une de ces machines cassées dans une poubelle et, c'est à ce moment-là qu'Hugo Cabret est né".

"Pendant mes recherches, j'ai découvert que le Franklin Institute de Philadelphie possédait un très vieil automate. Ce n'est pas une des machines de Georges Méliès, mais une très proche de celles qu'il possédait. Je suis allé à Philadelphie pour la voir, et j'ai découvert qu'il avait une histoire proche de celle que j'imaginais pour l'automate de mon roman. Malheureusement, la machine était cassée et n'était pas exposée. J'ai dû aller la voir dans la réserve. Par chance, mon ami, Andy Baron, un mécanicien de génie, m'assura qu'il pouvait le réparer et, c'est ce qu'il fit !" Cet automate, créé par Maillardet, est capable de réaliser quatre dessins différents et d'écrire trois poèmes.



## PARIS ET LA GARE

"Je suis venu trois fois à Paris pour visiter la ville et effectuer des recherches pour *The Invention of Hugo Cabret*." Brian Selznick, pour la Collection Criterion Collection a rédigé un essai sur le film d'Albert Lamorisse, *Le Ballon Rouge*. "J'ai réalisé alors que c'était dans ce film que j'avais vu Paris pour la première fois."

Dans le roman, peu de lieux parisiens sont évoqués, hormis la Tour Eiffel et la bibliothèque de l'académie du Cinéma. Toutefois, Hugo est hanté par l'histoire

d'un accident de train qui s'est produit dans la gare, 36 ans plus tôt. "Le train était entré en gare trop vite, les freins avaient lâché. Défonçant la barrière de sécurité, la locomotive avait quitté les rails, entraîné les wagons dans sa course folle à travers le hall et détruit deux murs avant de s'envoler par une vitre, qui s'était brisée en mille morceaux." Cet accident ferroviaire eut lieu le 22 octobre 1895 à la gare de Paris-Montparnasse (appelée Gare de l'ouest à l'époque). Ce quartier sera connu, dans les années folles, pour être, un lieu fréquenté par de nombreux artistes : Hemingway, Man Ray, Henry Miller, Blaise Cendrars, Claudel, Cocteau, Radiguet, Aragon, Elsa Triolet, Picasso, Sartre, Giacometti, Simone de Beauvoir...

Bien que le nom de la gare ne soit jamais cité explicitement, cet événement situe l'histoire dans une gare précise, tout en laissant une grande liberté à l'auteur pour recréer le décor et inventer des dédales arpentés par Hugo lorsqu'il remonte les horloges. "La gare de mon livre doit beaucoup à la Gare du Nord, un peu à la Gare de l'Est et un peu au Musée d'Orsay, qui est une ancienne gare."

## LA RÉFÉRENCE AU CINÉMA

"J'ai visionné beaucoup de vieux films pendant mon travail d'écriture. Le livre se passe en 1931, au moment où le son est introduit au cinéma. Un de mes films préférés de cette période, est le film *Sous les toits de Paris*, de René Clair." A un moment du livre, Hugo parle à Isabelle du film *Safety Last* avec Harold Lloyd, dernier film qu'il a vu avec son père qui l'emmenait au cinéma pour chacun de ses anniversaires. Dans le roman, Isabelle se rend au cinéma régulièrement en cachette - Papi Georges ne voulant pas qu'elle voit des films -, grâce à son ami Etienne, projectionniste.

Brian Selznick cite d'autres films comme source d'inspiration pour son personnage d'Hugo, tout d'abord les *400 coups* de François Truffaut, l'histoire d'un enfant de 12 ans qui fuit la maison et vit seul quelques nuits dans Paris. "J'y fais plusieurs fois référence dans *Hugo Cabret*. Par exemple quand Hugo est enfermé dans un cachot, on le voit la tête enfouie dans son col roulé, c'est une attitude d'Antoine Doinel. Et quand Hugo vole une bouteille de lait, ça vient aussi d'Antoine Doinel. Un autre film important fut *Zéro de Conduite* de Jean Vigo, sur la rébellion d'un pensionnat de garçons en France dans les années 1930. Et bien sûr, j'ai vu de nombreux films de Georges Méliès."

# Du roman au film : l'adaptation

*Les droits du roman ont été acquis juste après sa sortie et, très vite, ce projet a été soumis à Martin Scorsese.*

Lorsque le roman *L'Invention de Hugo Cabret* de Brian Selznick atterri sur le bureau de Martin Scorsese, le cinéaste se retrouve dans le conte. « J'ai reçu ce livre il y a quatre ans et ce fut une de ces expériences... Je me suis assis et je l'ai lu d'une traite du début à la fin. Il y a eu une connexion immédiate avec l'histoire du garçon. Sa solitude, sa proximité avec le cinéma, avec les machines et la créativité. Les objets mécaniques dans le film, y compris les caméras, les projecteurs et les automates, permettent à Hugo de renouer avec son père. Et les objets mécaniques permettent au réalisateur Georges Méliès dans le film de renouer avec son passé et avec lui-même.

En tant que cinéaste, j'ai le sentiment que l'on doit tout à Georges Méliès. Et quand je revois ses premiers films, je suis ému, ils m'inspirent, non seulement parce que cent ans après leur création, ils font toujours naître ce frisson lié à l'innovation et à la découverte, mais aussi parce qu'ils font partie des premiers et des plus puissants témoignages de cette forme d'art que j'ai toujours tant aimée, et à laquelle j'ai consacré la majeure partie de mon existence. »

Scorsese débute le tournage à Londres aux Studios Shepperton en Juin 2010. L'adaptation du roman a été confiée à John Logan, scénariste du *Gladiator* de Ridley Scott, de *Sweeney Todd* pour Tim Burton. Il a déjà collaboré avec Martin Scorsese sur le film *The Aviator* en 2004.

## L'ADAPTATION AU CINÉMA

### ÉLÉMENTS THÉORIQUES

L'adaptation est la transformation d'un objet littéraire fait de mots en un objet filmique fait d'images et de sons. Adapter un roman à l'écran pose nécessairement l'obligation de faire des choix pour les scénaristes. Sur ce sujet, on pourra lire *Analyse de l'image - Cinéma et littérature*, de Laurent Atkin, Guides Pocket Classiques, octobre 2005.

De cette lecture, on pourra conclure qu'il existe quatre grandes réponses à cette question de l'adaptation.

 Des tenants de la littérature dénoncent le processus adaptation = trahison. Des amateurs de cinéma plaident eux pour un cinéma « pur », affranchi des formes d'expressions littéraires.

 Pour Bazin, le cinéma pur

est un mythe. Il plaide pour un cinéma impur qui reconnaît sa dette envers le romancier ; il met en avant la condition sine qua non de la fidélité la plus stricte au texte originel qui possède une forme supérieure.

 La plupart des cas d'adaptation prennent des libertés avec les livres qui les ont inspirés. Ainsi, on trouve des transpositions du roman dans un autre lieu, une autre époque (ex. : *Les liaisons dangereuses* 1966 de Roger Vadim) ou des films qui sont des remakes de films qui étaient des adaptations (les versions successives du *Bossu de Notre-Dame* en 1923, 1939, puis celle de Disney en 1996 qui s'éloignent du *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo).

 Enfin, on trouve des cas d'appropriation par un auteur d'une oeuvre qu'il n'hésitera pas à transformer pour l'intégrer à son univers. Ainsi naissent des films qui ne gardent qu'un lien très vague (un lieu, un nom de personnage...) avec le roman d'origine et qui par contre sont empreints de tous les thèmes chers au réalisateur (*Shining* de Kubrick et plus encore *Moonfleet* de Fritz Lang en sont de très bons exemples).

Atkin signale (pp. 58-59, *op. cit.*) qu'il existe une certaine école hollywoodienne de l'adaptation. David Selznick, producteur notamment de *Autant en emporte le vent*, a laissé dans ses mémos à ses collaborateurs, des règles toujours en vigueur que l'on peut résumer ainsi :

- Ne pas hésiter à effectuer des coupes drastiques dans le roman ; comprendre que la narration cinématographique obéit à des règles propres ; et surtout couper des chapitres entiers, supprimer des personnages s'il le faut plutôt que résumer maladroitement tout le contenu.
- Identifier les scènes fortes ou fondamentales, celles qu'un spectateur ayant lu le livre serait furieux ou



frustré de ne pas voir à l'écran.

- Ne pas inventer de nouvelles scènes. Par contre, si la narration l'exige, il est possible de prendre des éléments du livre, de les déplacer ou de les condenser, de sorte que tout semble provenir de l'ouvrage original.

#### L'ADAPTATION DU ROMAN DE BRIAN SELZNICK

« Cela semble ridicule aujourd'hui, confie Brian Selznick, mais je ne voyais pas ce qu'un cinéaste pourrait faire de mon livre. Pour moi, même si Hugo Cabret est une célébration du cinéma, c'est une histoire qui parle des livres, de la magie qui advient quand on tourne des pages. Et puis Martin Scorsese m'a appelé et là je me suis dit que mon livre pourrait peut-être devenir un film. Scorsese est un cinéaste qui aime expérimenter toutes les possibilités du cinéma. Il a tout essayé. C'est sa curiosité qui a rendu le passage de Hugo Cabret au cinéma possible. »

Roman très visuel dans sa forme, les illustrations en noir et blanc donnent une impression de mouvements très cinématographiques. Par contre, on passe du noir et blanc du livre à la couleur dans le film. « J'ai été très heureux de redécouvrir l'univers de mon film dans des teintes très vives. C'était très différent de mon monde en noir et blanc, mais très beau aussi. La gare est devenue très impressionnante. »

« Les décors que j'avais dessinés dans mon livre se retrouvent presque tous dans le film. Mais certains ont été créés spécialement à la demande de Scorsese, comme cette bibliothèque. Elle existe vraiment à Paris, c'est la Bibliothèque Sainte-Geneviève. L'étagère de livres que l'on voit a été ajoutée pour la scène, mais tout le reste existe tel quel. Le chef opérateur de Scorsese, Robert Richardson, a simplement installé d'énormes projecteurs pour créer ces grands rayons de lumière qui soulignent l'espace. J'aime beaucoup ce décor, c'est l'univers des livres, c'est aussi le monde d'Hugo. Dans mon livre, j'avais montré Hugo qui lisait Jules Verne avec son père. Le scénariste de Scorsese, John Logan, a ajouté des références à de nouveaux livres, *L'Île au trésor* et *Les Misérables*. Cela m'a beaucoup amusé quand j'ai découvert cela. »

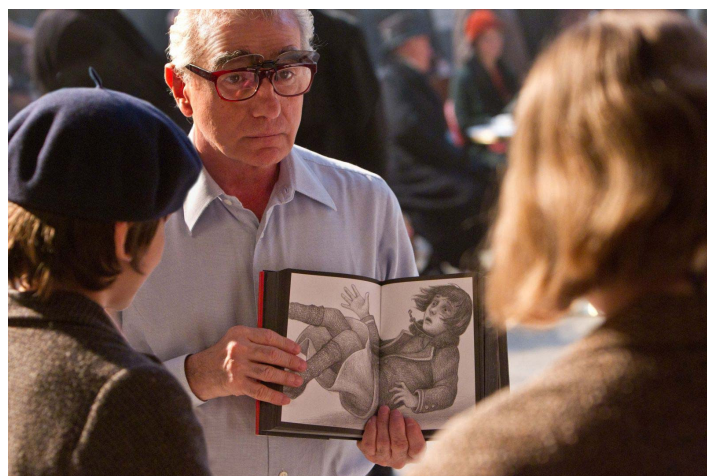
Le producteur Graham King déclare : « Mon partenaire de production, Tim Headington, et moi-même étions enchantés par le livre de Brian Selznick. Nous avons immédiatement pensé que ce serait le genre d'histoire que Martin Scorsese pourrait adapter à merveille sur grand écran. »

#### DIFFÉRENCES ENTRE FILM ET ROMAN

C'est vers John Logan, scénariste d'*Aviator*, que l'équipe s'est tournée afin d'adapter le livre pour le cinéma. Celui-ci explique : « Comme avec la plupart des adaptations, certains choix ont été inévitables. J'ai dû couper et modifier certains éléments du livre de Brian afin de simplifier et de raccourcir l'histoire pour la rendre plus cinématographique. Les illustrations m'ont été d'un grand secours, parce qu'elles ressemblent à un storyboard de film. En fait, elles ont matérialisé ma feuille de route, il m'a suffi de les suivre. D'ailleurs, la scène d'exposition du scénario est très analogue aux premières illustrations de Brian. »

Afin de rendre au mieux l'expérience de la lecture du roman de Brian Selznick sur grand écran, Martin Scorsese a fait le choix d'un format différent. Il explique : « En tant que spectateurs, au contraire du lecteur, nous n'avons pas accès aux pensées et aux sentiments d'Hugo. Mais nous voyons son extraordinaire visage et ses actions, et nous avons le 3D. L'histoire nécessitait quelques changements ; certains éléments du livre ont donc disparu. Mais je pense que certaines images, particulièrement grâce à la 3D, sont tellement révélatrices qu'elles servent complètement l'univers du livre. »

Martin Scorsese s'est efforcé de rester fidèle à l'auteur dans chacune de ses décisions. « Brian Selznick et son roman m'ont continuellement inspiré. Nous avons tout le temps des exemplaires du livre avec nous. *L'Invention de Hugo Cabret* est un livre très particulier, en premier lieu parce qu'il est illustré en noir et blanc. Notre film a aussi sa propre esthétique, sa propre atmosphère, très différente du roman. Nous avons fait le choix de mélanger imaginaire et réalisme. »



Bien qu'ayant le souhait d'être donc assez fidèle au roman initial, nous pouvons noter un certain nombre de différences, pour certaines anecdotiques, pour d'autres de plus grande importance.

Dans le roman, le père d'Hugo a été enfermé au Musée par le gardien, alors qu'il travaillait à la réparation de l'automate, selon le désir de son fils. Ceci créera, chez Hugo, un sentiment de culpabilité qui justifie un peu plus son désir de saisir le message de son père à travers l'automate. L'automate a donc brûlé dans le musée et, un jour où il est resté seul, car son oncle a disparu, Hugo sort dans les rues et trouve l'homme mécanique dans les poubelles du musée. Il l'emmène alors avec lui à la gare pour tenter de le réparer, tout en continuant, pendant plus de trois mois, à s'occuper des horloges de la gare. Dans le film, lorsqu'Hugo apprend la mort de son père, l'automate est dans sa maison et, il l'emporte avec lui, en assez bon état.

Un des personnages du roman a complètement disparu à l'écran. Il s'agit d'Etienne, projectionniste qui se charge de faire entrer en cachette Isabelle régulièrement au cinéma (alors que dans le film, elle découvre le cinéma grâce à Hugo qui crochète la serrure). Après avoir été renvoyé de son emploi, on retrouvera Etienne à l'Académie du cinéma, où Hugo, seul, est allé chercher des informations sur les premiers films muets. C'est Etienne qui mettra en relation les enfants et René Tabard, son professeur.



A l'inverse, d'autres personnages sont beaucoup plus développés ou apparaissent complètement dans le film : c'est le cas de Madame Emilie et Mr Frick, de l'inspecteur de la gare (et de son collègue qui conduit les enfants à l'orphelinat) ou encore de la jeune fleuriste.

Hugo se bat avec Isabelle à propos du carnet, puis, il lui vole la clef (qu'elle avait elle-même dérobée à Mamie Jeanne). Elle le surprend pendant qu'il remonte l'automate ; il n'y a pas de pause dans le fonctionnement de la machine mais, Hugo éprouve le même déses-

poir que dans le film car, les traits n'ont aucun sens au début. Lorsque le dessin est terminé, les deux enfants se disputent encore ; le dessin de l'obus entrant dans l'oeil de la lune est déchiré. Hugo suit la jeune fille qui rentre chez elle, elle lui referme la porte sur les doigts (ce qui l'empêchera par la suite de maintenir l'exactitude des horloges). Isabelle, elle aussi, est blessée au pied lorsque la boîte cachée dans l'armoire lui tombe sur le pied.

Si on voit bien Hugo apprendre quelques tours de magie avec le vendeur de jouets et si, au dîner final, il fait quelques démonstrations aux invités, sa passion pour la magie est beaucoup plus développée dans le roman. Hugo essaie de voler un livre de prestidigitation dans la boutique de Monsieur Labisse. C'est d'ailleurs Etienne qui lui remet, en faisant un tour, une pièce de monnaie pour qu'il paie l'ouvrage. A la fin du livre, on comprend que le professeur H. Alcofrisbas, le narrateur du roman, est le magicien qu'est devenu Hugo en devenant adulte.

Autre différence entre les deux oeuvres, c'est Isabelle qui, à la fin du film, se met à écrire et endosse, a posteriori, le rôle du narrateur de l'histoire.

# Hugo Cabret, le film

## Fiche technique et artistique

Hugo Cabret  
(Hugo)

**Réalisation :** Martin Scorsese  
**Scénario :** John Logan, d'après *L'Invention de Hugo Cabret* de Brian Selznick

**Sociétés de production :** GK Films et Infitum Nihil  
**Producteur :** Martin Scorsese, Johnny Depp, Tim Headington, Graham King et Christi Dembrowski

**Distributeurs :** Paramount Pictures (USA),  
Metropolitan FilmExport (France)

**Montage :** Thelma Schoonmaker

**Directeur photo :** Robert Richardson  
Camera Cameron 3D

**Décors :** Dante Ferretti

**Costumes :** Sandy Powell

**Directeur artistique :** Alastair Bullock, Dimitri Capuani, Steve Carter, Stéphane Cressend, Martin Foley, Christian Huband, Stuart Rose, Luca Tranchino, David Warren et Ashley Winter

**Ingénieur du son :** John Midgley

**Musique :** Howard Shore

**Musique additionnelle :** Jean-Michel Bernard

### Distribution :

|                    |                                    |
|--------------------|------------------------------------|
| Asa Butterfield    | (Hugo Cabret)                      |
| Chloë Moretz       | (Isabelle)                         |
| Ben Kingsley       | (Georges Méliès)                   |
| Helen McCrory      | (Mamie Jeanne)                     |
| Sacha Baron Cohen  | (L'inspecteur de la gare)          |
| Michael Stuhlbarg  | (René Tabard)                      |
| Emily Mortimer     | (Lisette, la fleuriste de la gare) |
| Jude Law           | (le père de Hugo, horloger)        |
| Christopher Lee    | (Monsieur Labisse, le libraire)    |
| Ray Winstone       | (Claude Babret, l'oncle d'Hugo)    |
| Richard Griffiths  | (Monsieur Frick)                   |
| Frances de la Tour | (Madame Emilie)                    |

**Durée :** 127 min

**Pays de production :** Etats-Unis

**Sortie aux USA :** 23 novembre 2011

**Sortie en France :** 14 décembre 2011

## SYNOPSIS

Paris, au tournant des années 1930. Hugo Cabret vient de perdre son père, horloger, et se retrouve orphelin. Alors qu'il vit dans une gare, le jeune garçon tente de réparer l'automate que son père cherchait à restaurer avant sa mort. N'hésitant pas à l'occasion à voler viennoiseries ou petits objets, il est pris en flagrant délit par un vieux monsieur tenant une boutique de jouets, qui lui confisque son carnet de croquis. Ce marchand n'est autre que le fameux Georges Méliès, auteur de nombreux films féeriques, mais qui fut ruiné à la fin de sa vie.



# Découpage séquentiel

*La première étape du travail de l'analyse consiste en une segmentation de l'histoire. Une séquence est « une unité narrative (ou segment) autonome, possédant généralement une unité de temps et d'action, ou du moins l'un de ces deux éléments. » Le découpage séquentiel est en quelque sorte une recreation du scénario du film a posteriori ; il ne se confond pas avec le découpage technique effectué lors de la préparation du film. Il relève forcément déjà d'une interprétation du film. Le séquençage suivant repose sur le chapitrage du Blu-Ray distribué par Metropolitan Films ; les indications de temps correspondent donc à cette version (identique à la version cinéma).*

## Chapitre 1 = 00:00:00:00 (Le charpenteur)

### SÉQ. 1 : LA GARE

La présentation des différentes sociétés de production, pendant laquelle des bruits de trains se font entendre, cède la place à un mécanisme d'horloge qui, progressivement, se transforme en circulation parisienne autour de la place de l'Étoile.

Suit un long travelling vers les quais de la gare puis, à travers la fumée des trains, on entre dans le hall de la gare. Ce travelling avant s'arrête sur le visage d'Hugo apparaissant dans le 4 d'une horloge.

La musique se transforme (rythme plus enjouée) et l'on découvre, à travers les yeux de l'enfant, les différents personnages de la gare (l'inspecteur dont Hugo semble avoir peur, la dame au chien, la fleuriste, le vendeur de journaux puis le libraire).

Hugo remet en place le 4, puis se promène dans les « courses » de la gare ; en plan séquence, on le suit, dévalant un toboggan, jusqu'à une nouvelle horloge.

### SÉQ. 2 : LA MAIN DANS LE SAC (00:03:20)

A travers l'horloge, on découvre un nouveau personnage, le vendeur de la boutique de confiserie et de jouets. Il semble soupçonneux et, dans son oeil se reflète l'horloge. Il remonte une souris qui semble éveiller l'intérêt d'Hugo. Une jeune fille s'approche et, Hugo les observe. L'homme semble assoupi et, l'enfant quitte son poste d'observation pour s'approcher de la boutique. Il essaie de dérober la souris mécanique mais, il est attrapé et la souris se brise au sol.

On apprend que ce n'est pas la première fois qu'Hugo vole des choses dans la boutique. Le vendeur lui fait vider ses poches, le menaçant d'appeler l'inspecteur de la gare. Dans une, Hugo avait des mécanismes et autres pièces d'horlogerie, dans la seconde, un carnet.

Le vendeur observe certaines pages, laissant apparaître qu'il est bouleversé par ce qu'il voit. Les derniers dessins forment un folioscope qui montre le visage d'un automate se tournant vers le lecteur. « Des fantômes » lâche le vendeur, avant de questionner l'enfant sur la provenance des dessins. Mais, Hugo ne répond pas à la question réitérée et, l'homme refuse de lui rendre le carnet, lui disant qu'il va le brûler.

### SÉQ. 3 : HUGO EST POURSUIVI (00:06:55)

Le vendeur s'empare et ses cris résonnent dans la gare, alertant ainsi l'inspecteur qui lance son chien aux trousses d'Hugo. Cette scène, qui dénote des précédentes par son côté burlesque, montre, à grand renfort de plan varié et de mouvements de caméra, un fonctionnaire très maladroit. Après avoir détruit un instrument de musique, il finit accroché par la botte à un train qui démarre, pendant qu'Hugo réussit à disparaître. Le dernier plan montre un chien qui a honte de son maître !

### SÉQ. 4 : LES HORLOGES DE LA GARE (00:09:29)

Hugo se faufile dans la gare et, il s'approche d'une porte qu'il ouvre, révélant un espace qui semble être son atelier. Sur la table, un plan qui semble issu du carnet qu'il n'a plus, des mécanismes qui ne semblent pas lui convenir. Nous voyons Hugo remonter une horloge, observant Mr Frick approchant la dame au chien mais s'éloignant rapidement, à cause de la morsure de l'animal.

Hugo poursuit son périple et, nous avons à travers une nouvelle horloge, une vue plongeante sur Paris et la Tour Eiffel, au soleil couchant. Un travelling arrière (mouvement inversé de la scène d'ouverture) laisse un Hugo triste, tandis qu'apparaît à l'écran le titre du film.

## Chapitre 2 = 00:12:52:229 (L'Automate)

### SÉQ. 5 : VERS LA MAISON DU VENDEUR DE JOUETS

Le vendeur ferme sa boutique, conscient de la présence du jeune garçon derrière son dos. Il lui demande son nom puis, il le menace d'avertir l'inspecteur s'il l'importune encore. Il dit qu'il rentre chez lui pour brûler le carnet qu'Hugo lui réclame.

Hugo, hésite d'abord à sortir de la gare puis, dans le froid, il va suivre le vieil homme à travers les rues de Paris. On aperçoit au loin Notre-Dame de Paris mais, c'est dans un quartier sombre, après avoir traversé un cimetière dont l'allée est bordée de statues, qu'ils arrivent. L'homme entre chez lui, claquant la porte au nez d'Hugo. A travers une fenêtre, on aperçoit la jeune fille entrevue dans la séquence 2. Hugo l'interpelle en jetant des cailloux sur les carreaux.

### SÉQ. 6 : LA PROMESSE D'ISABELLE (00:15:45)

La jeune fille descend, discute avec Hugo.

On apprend que le vieil homme n'est pas son grand-père ; elle l'appelle « Papa Georges ». Elle promet à Hugo de tout faire pour empêcher que le carnet soit brûlé, lui sourit, ce qui semble redonner espoir au garçon qui retransverse, en courant, le cimetière.

### SÉQ. 7 : HUGO ET SON PÈRE (00:17:14)

Gros plan sur une main qui craque une allumette. On imagine immédiatement assister à l'autodafé annoncé mais, il ne s'agit que d'Hugo allumant la lumière dans ce qui se révèle être sa chambre. Un plan nous montre l'automate dans un coin. Hugo pleure.

(Fondu enchaîné sur le visage de l'automate). Hugo est avec son père qui vient de rapporter du musée où il travaille, l'objet abandonné. Celui-ci apparaît comme un automate très compliqué, visiblement capable d'écrire. Dans la conversation, on comprend qu'Hugo est orphelin de mère. Il vit avec son père, horloger, qui accepte d'essayer de réparer l'automate.

Le temps passe et l'on voit le père et le fils progresser dans la réparation. On sait déjà qu'il y aura une complication : l'automate possède une serrure qui nécessite une clef en forme de coeur. Le père dessine la forme de cette clef sur un carnet. On saisit alors l'origine et l'importance du mystérieux carnet.



Plan de coupe sur le visage d'Hugo en larmes puis, on replonge dans le passé.

### SÉQ. 8 : L'INCENDIE (00:20:12)

Le père d'Hugo travaille seul au musée. Un bruit le tire de son travail. Un incendie s'est déclaré dans les sous-sols et, le père d'Hugo en est la victime.

Retour sur le Hugo plus jeune, dans sa maison, seul, travaillant sur l'automate. Son oncle Claude, visiblement ivre, vient lui apprendre sans ménagement la mort de son père. Hugo

doit prendre ses affaires pour vivre avec lui. Il emporte l'automate ; on apprend qu'il va dorénavant vivre dans la gare avec son oncle et travailler au lieu d'aller à l'école. Son travail, en rapport avec le temps, sera de remonter les horloges.

Plan rapide sur Hugo et son oncle au cimetière puis, de nouveau, un plan sur Hugo contemplant l'automate.

#### Chapitre 3=00:23:26.988 (Un précieux carnet)

##### SÉQ. 9 : PETIT DÉJEUNER DANS LA GARE

Madame Émilie entre dans son café (plan de coupe sur des croissants tout chaud). Elle ressort pour discuter avec Monsieur Frick qui lui propose un des journaux mais, le chien Shatzi mord une nouvelle fois le vendeur de journaux au mollet, ce qui amuse Hugo qui contemple la scène.

Hugo se faufile discrètement, dérobe un croissant, puis une bouteille de lait, ce qui fera son petit déjeuner. L'inspecteur fait son apparition, ne remarque pas, dans un premier temps la présence d'Hugo qui arrive toutefois à lui fausser compagnie.

La fleuriste fait son entrée, l'inspecteur, visiblement épris, voudrait s'en approcher mais, sa prothèse se bloque en émettant un fort bruit, stoppant définitivement son ardeur.

##### SÉQ. 10 : L'ESPOIR RENAÎT DE SES CENDRES (00:25:57)

Le vendeur de jouets, face caméra, ouvre le rideau de sa boutique, agacé. Hugo l'attend, lui dit qu'il a besoin du carnet pour réparer quelque chose. L'homme lui tend un mouchoir, légèrement fumant. Lorsque l'enfant l'ouvre, on voit qu'il est rempli de cendres qui s'éparpillent. Hugo, en larmes, court et heurte Isabelle qui essaie de le consoler. Sur un ton mystérieux, elle dit qu'elle doit lui parler de quelque chose mais, qu'elle ne peut le faire dans le hall de la gare.

La jeune fille l'emmène alors dans la librairie et le présente à Monsieur Labisse, qui observe Hugo avec un regard soupçonneux. Elle apprend à Hugo que le carnet n'a pas été détruit mais qu'il a bouleversé Papa Georges et Maman Jeanne, au point de faire pleurer le vieil homme. Isabelle veut aider Hugo pour « vivre une aventure ». Ils se quittent sur le conseil de la jeune fille qui lui dit ne rien lâcher.

#### Chapitre 4=00:30:28.618 (Objets volés)

##### SÉQ. 11 : ENTRETIEN D'EMBAUCHE

Plan moyen sur Georges. Hugo se plante une nouvelle fois devant lui. (champ-contrechamp qui marque le round d'observation entre les deux personnages) Le vendeur tend la souris qu'Hugo a brisée dans la séquence 2, et lui demande de la réparer. Hugo s'exécute, pendant que le vendeur l'observe attentivement. Il réussit à ce que la souris se déplace de nouveau. Pour espérer gagner son carnet, Hugo devra prouver qu'il n'est pas seulement un voleur et travailler chaque jour pour compenser les objets qu'il a volés. Georges lui redonnera le carnet quand il estimera que la réparation est effective. Hugo lui dit qu'il a déjà un travail et qu'il

viendra quand il pourra. (Chacun jauge l'autre du regard). «Tu commenceras demain, file !» lui dit le vendeur mais, Hugo ne veut pas baisser la garde et commence immédiatement à balayer.

##### SÉQ. 12 : HUGO A UN NOUVEAU TRAVAIL (00:32:58)

La séquence s'ouvre en musique sur les musiciens du café et sur des danseurs exécutant un tango. On découvre que Georges est magicien. Hugo l'observe d'abord du coin de l'oeil puis, Georges se laisse attendrir et il apprend des tours à l'enfant qui s'entraîne ensuite devant l'automate qu'il continue à réparer le soir. Le temps passe ; des plans de la gare, de la chambre d'Hugo, du magasin s'alternent, au rythme de la musique. Hugo observe aussi Isabelle qui lui sourit, pendant qu'elle danse avec des amis.

##### SÉQ. 13 : LA CLEF MANQUANTE (00:34:29)

(Le tango cesse progressivement, laissant la place à une musique plus lente). L'automate semble réparé et Hugo le remonte. Il commence à y avoir du mouvement dans certains mécanismes mais, rien ne se produit. Le cœur ne bouge pas, l'automate reste figé ! Il manque la clef que le père d'Hugo avait dessinée.

##### SÉQ. 14 : L'ORPHELINAT (00:35:38)

(Le tango reprend). Un petit "voleur" déambule dans la gare. Il est suivi par l'inspecteur Gustave Dasté, dont on apprend le nom au passage, qui l'attrape et veut l'envoyer à l'orphelinat. Hugo observe la scène et le coup de téléphone passé à l'orphelinat, derrière l'horloge du poste de police. Cet enfant n'est pas le premier arrêté comme le montre le tableau de chasse de l'inspecteur. L'enfant, dans sa cellule, pleure, ce qui agace le fonctionnaire. Nous sommes les témoins d'une discussion, au téléphone d'abord puis ensuite dans la rue, pour le moins burlesque autour de la femme de l'agent de police qui l'aurait quitté et le fait qu'elle attende un enfant.

#### Chapitre 5=00:38:20.339 (Hugo et Isabelle)

##### SÉQ. 15 : HUGO ET ISABELLE DANS LA LIBRAIRIE

Hugo et Isabelle se retrouvent chez le libraire. Devant le livre *Robin des Bois*, Hugo parle du film avec Douglas Fairbanks qu'il a vu avec son père. Isabelle, elle, ne connaît pas le cinéma car, cela lui est interdit par Papa Georges. Hugo dit qu'il y allait avec son père pour son anniversaire. Isabelle lui demande si son père est mort, mais le garçon lui répond qu'il ne veut pas en parler. Isabelle lui prend la main. Malicieux, Hugo lui demande si elle veut vivre une aventure.

##### SÉQ. 16 : ENTRÉE AU CINÉMA (00:39:36)

Pour « vivre une aventure », selon le désir de la jeune fille, ils s'introduisent au cinéma par l'arrière, Hugo forçant la serrure. Au programme, pendant un festival consacré au cinéma muet, le film *Safety Last* qui les enchante. On assiste, comme eux, à la fameuse séquence de l'horloge mais, ils sont attrapés par le gérant du cinéma et jetés dehors.

##### SÉQ. 17 : UN OBUS DANS L'OEIL DE LA LUNE (00:41:07)

Les enfants, sur le trottoir, discutent de leurs vies respectives. Isabelle est orpheline depuis qu'elle est bébé et Georges et Jeanne sont ses parrains. Elle peut quasiment tout faire, sauf aller au cinéma !

Hugo raconte le premier film que son père a vu et dont il lui avait parlé, un film montrant « un obus rentrant dans l'oeil de la lune ».

Pour Hugo, le cinéma est un refuge où sa mère lui manque moins. Il avait l'occasion d'y aller, pour son anniversaire, avec son père, à qui il pense tout le temps. Isabelle lui demande où il vit et, d'un geste, Hugo désigne la gare.



##### SÉQ. 18 : UN COUSIN DE PROVINCE (00:42:38)

Ils entrent dans la gare ; Hugo explique que son oncle n'est pas revenu et qu'il a pris sa place. Isabelle lui demande : « tu ne crains pas d'être découvert ? » ; « pas si je les règle sans qu'on me voie. » Mais, juste après ces paroles, ils croisent Gustave Dasté qui va les interpeller. Hugo prend le bérêt d'Isabelle pour se dissimuler. La jeune fille le fait passer pour son cousin de province, un peu simplet. Le chien, Maximilien, ne semble pas dupe. Alors, pour détourner les soupçons de l'inspecteur, elle se met à parler de son chat qui porte le nom d'une grande poétesse. Elle poursuit sur la poésie, lui insistant sur ce que l'on doit faire dans une gare. Il repart finalement en les laissant tranquilles.

« Comme je t'ai sauvé la vie, dit Isabelle, tu pourrais me montrer ta tanière ! » Mais, Hugo dit qu'il a à faire et s'éloigne, mais Isabelle voudrait bien savoir où il habite et elle essaie de le suivre, disant qu'elle est « sa seule amie. » Ils se heurtent au flot des voyageurs qui arrivent des quais et, Isabelle finit par tomber et risque d'être piétinée. Elle hurle le nom d'Hugo qui finit par faire demi-tour et relève la jeune fille. Il découvre autour de son cou une clef en forme de cœur. Hugo voudrait la prendre mais, Isabelle veut savoir pourquoi.

#### Chapitre 6=00:47:30.347 (La Clé du cœur)

##### SÉQ. 19 : L'AUTOMATE DÉLIVRE SON MESSAGE

Hugo l'emmène avec lui. Il dévoile l'automate. Isabelle, s'interroge ; pourquoi cette clef s'adapterait-elle à cette machine, qui pour elle, a l'air triste ? Pour Hugo, l'automate attend seulement de remarquer, de faire ce pourquoi il a été conçu.

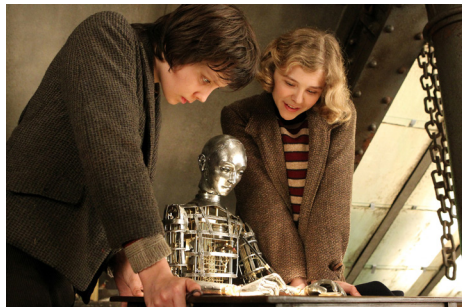
Isabelle tend la clef à son ami qui hésite ; il s'attend à un message de son père. Il remonte la machine, tourne la clef. L'automate comme à fonctionner ; de nombreux gros plans sur les rouages se succèdent, jusqu'au déplacement

du bras qui porte la plume à l'encrier. Rien ne semble aller. On dirait des traits désordonnés, sans aucun sens puis, l'automate s'arrête.

Hugo s'énervait puis se met à pleurer ; il s'en veut d'avoir cru pouvoir le réparer. « J'ai cru qu'en le réparant, je serai moins seul. »

Le plan joue sur la profondeur de champ ; au premier plan, floue, on devine la main de l'automate tandis que sur la droite, on voit Isabelle penché sur Hugo qu'elle essaie de consoler. Finalement, l'automate se remet en marche, n'avait pas fini sa tâche ; il n'écrit pas, il dessine ! Sous les yeux surpris des enfants apparaît l'image du premier film vu par le père d'Hugo, l'obus dans l'oeil de la lune.

Deuxième surprise et nouveau mystère : l'automate, en bas du dessin, signe du nom de



Georges Méliès. Isabelle apprend à Hugo que c'est le nom de Papa Georges.

Hugo contemple l'automate et le remercie du message délivré. C'est un message de son père, il ne lui reste plus qu'à l'interpréter.

#### Chapitre 7=00:55:31.619 (Dessin mystère)

##### SÉQ. 20 : NE PAS RÉVEILLER LE PASSÉ

Isabelle invite Hugo chez elle. Elle le présente à Jeanne. Plutôt qu'un long discours, Hugo montre le dessin qui bouleverse la femme. « Les enfants, qu'avez-vous fait ? » Hugo explique qu'il a réparé l'automate. Jeanne, surprise, dit pourtant qu'il fallait la clef. Isabelle montre qu'elle lui a fourni.

« Ne réveillez pas le passé ! » leur demande Jeanne mais, Hugo veut comprendre. Elle s'apprête à les chasser mais, Georges rentre de la gare. Jeanne les cache in extremis dans une chambre, leur demandant de ne pas faire de bruit.

##### SÉQ. 21 : UN TRÉSOR CACHÉ (00:58:34)

En fermant la porte, maman Jeanne a regardé l'armoire. Hugo pressent qu'elle contient quelque chose et décide de l'explorer. Il est certain que quelque chose est caché, même si Isabelle dit qu'elle y a déjà cherché le carnet d'Hugo.

Dans le salon, Georges Méliès est arrivé ; Isabelle observe la scène par la serrure. La forme de la serrure se reflète dans son oeil.

En observant l'armoire plus attentivement, Hugo distingue une cache dans le sommet de l'armoire. Isabelle, grimpée sur une chaise, essaie de tirer le compartiment secret ; une cassette, très lourde, est dissimulée dedans.

Elle manque de tomber une première fois, se rattrape mais, la chaise casse et la cassette

s'ouvre. Des dessins s'envolent dans toute la pièce, comme par magie. Des dragons s'animent, des femmes se transforment en papillon...

Mais, cette magie est stoppée net lorsque Méliès ouvre la porte ! Il observe toutes les feuilles étalées, en saisit quelques-unes au sol. Ces documents sont, pour lui, « revenus d'entre les morts. » Pris d'un accès de rage, il se met à les déchirer mais, Jeanne essaie de l'en empêcher, lui disant que c'est son oeuvre.

Il s'empporte, disant qu'il n'est « rien qu'un boutiquier sans le sou ! Un jouet mécanique brisé ! » S'en prenant à Hugo, il lui dit qu'il est cruel, qu'il lui avait fait confiance, et, il s'effondre en larmes.

Suivant Isabelle, Hugo quitte la maison. Sur le pas de la porte, émus l'un comme l'autre, ils se serrent la main. Avant qu'il ne parte, Isabelle le remercie pour le cinéma, « un vrai cadeau. »

#### Chapitre 8=01:03:37.772 (Le moment opportun)

##### SÉQ. 22 : UN NOUVEAU CADEAU

Hugo retourne à la gare, heurte Mr Labisse qui fait alors tomber trois livres. Hugo les relève, présente ses excuses. En les tendant, il semble regarder celui du dessus, *Robin Hood, le proscrit*. Le libraire lui demande s'il connaît ce livre ; Hugo lui dit qu'il le lisait avec son père. Ce livre qu'il destinait à son filleul, Mr Labisse l'offre à Hugo, avec un sourire. « Il me semble destiné à vous, M. Cabret »

##### SÉQ. 23 : L'INSPECTEUR ET LA FLEURISTE (01:04:40)

L'inspecteur attend dans le hall, prenant son café à la terrasse, debout, appuyé, à côté de Mme Émilie. (Hugo l'aperçoit à temps et change de chemin). L'inspecteur demande une nouvelle tasse mais, comme toute chose, tout vient « au moment opportun » lui réplique la patronne du café. Elle lui demande d'être intrépide, d'oser aller dire bonjour à la fleuriste. (En fond sonore, on entend la chanson *Si tu veux Marguerite*).

Il s'approche et s'adresse à Mlle Lisette, la fleuriste, se met à parler des fleurs, se perd dans ses paroles. Il se penche alors pour sentir les fleurs mais, sa jambe se bloque. Lisette a, par pudeur, détourné le regard. Gustave dit qu'il a été blessé au front puis, prend congé en tournant le dos à la jeune fleuriste qui lui annonce alors qu'elle a perdu son frère à Verdun.

Gustave se retourne, pendant qu'elle va chercher une fleur qu'elle accroche à sa boutonnière. Visiblement séduits l'un comme l'autre, ils se quittent en se souhaitant une bonne soirée.

#### Chapitre 9=01:08:22.765 (Inventer le rêve)

##### SÉQ. 24 : HISTOIRE DU CINÉMA

Hugo et Isabelle sont venus se documenter dans la Bibliothèque de l'Académie du Cinéma. En voix-off, on entend les explications de M. Labisse qui les a envoyés dans ce lieu pour leur recherche. (Un plan de coupe nous confirme qu'il s'agit bien de lui).

Les enfants retrouvent dans les rayonnages le livre qu'ils cherchaient, qui leur permet de

découvrir les premiers films du cinéma. Avec eux, nous visionnons quelques-uns des plus grands chefs-d'oeuvre du septième art, comme s'ils s'animaient dans le livre...

Les enfants finissent par tomber sur une page sur Méliès qui affirme que le cinéaste est mort



durant la Grande Guerre !

Ils sont surpris par quelqu'un qui se révèle être l'auteur du livre, le professeur René Tabard. Hugo le reconnaît avant Isabelle, grâce au portrait qui se trouve à la fin du livre. Ils lui apprennent que Méliès est en vie. D'abord incrédule, René Tabard éclate de rire, ce qui provoque une réaction immédiate des autres lecteurs de la bibliothèque. Le professeur invite les enfants à le suivre dans son bureau.

##### SÉQ. 25 : LA FABRIQUE DES RÊVES (01:12:41)

Les portes du bureau s'ouvrent comme par magie à l'approche de la caméra. On trouve toute sorte d'objets en rapport avec l'oeuvre de Méliès dans cette caverne d'Ali-Baba : portrait, dessins et photos, prospectus et caméras. Les enfants découvrent aussi que papa Georges était magicien.

Isabelle demande à René Tabard s'il souhaiterait rencontrer son parrain. Le professeur leur apprend qu'il l'a déjà rencontré ; son frère aîné ayant travaillé comme charpentier pour les films Méliès, il a eu le privilège de visiter enfant le studio de tournage du réalisateur. « C'était comme dans un rêve... un château enchanté, un palais de verre. »

A l'écran, on voit une des scènes du film *Le Royaume des fées* et l'on comprend l'un des trucages qui nous fait croire que nous sommes sous la mer !

Méliès, sur le plateau, se costume ; il aperçoit le petit René, s'approche de lui et lui confie : « Si tu t'es déjà demandé d'où venaient tes rêves, regarde autour de toi, c'est ici qu'on les fabrique. »

On assiste à la suite du tournage puis, en voix-off, Tabard poursuit : « En fin de carrière, il avait tourné plus de 500 films, il était énormément populaire. »

Pourquoi sa carrière s'est-elle arrêtée ? Pour Tabard, la seule explication jusqu'à ce jour était que Méliès était mort à la guerre.

Hugo demande s'il est possible de voir certains de ses films. Il ne semble en rester qu'un seul, que René Tabard sort de son tiroir.

#### Chapitre 10=01:16:43.223 (Un être à réparer)

##### SÉQ. 26 : LE PROJET DES ENFANTS

Retour dans la gare. Isabelle accompagne Hugo

dans sa tournée des horloges. Le projet des enfants est de montrer un de ses films à Georges Méliès, afin qu'il voit qu'on ne l'a pas oublié. Ils veulent agir par surprise et ne pas prévenir Jeanne.

Lorsqu'Hugo range son matériel, un de ses outils tombe sur le quai, aux pieds de l'inspecteur de police qui croit qu'il s'agit de son oncle, encore une fois saoul au travail ! L'inspecteur finit heureusement par s'éloigner.

#### SÉQ. 27 : CHACUN DOIT AVOIR UN BUT (01:18:08)

Un peu plus tard, Hugo observe, en remontant une horloge, Mr Labisse avec un de ses clients qui lui apporte un livre de Jules Verne. Hugo raconte à Isabelle que le libraire lui a donné un livre la veille au soir. Il l'a mis entre « de bonnes mains » selon Isabelle.

Hugo constate que Mr Labisse ne semble rien faire au hasard ; selon le garçon « tout a un but, même les machines. » Les machines cassées rendent triste Hugo, sans doute car « elles ne peuvent plus faire ce qu'elles sont censées faire. » C'est, selon lui, pareil avec les gens qui en ont alors le cœur brisé. Papa Georges est un être à réparer.

Isabelle, qui ne sait pas quel est son but dans la vie, pense que celui d'Hugo est de réparer les choses. Elle semble triste, disant que si elle avait connu ses parents, peut-être qu'elle saurait son but ! Hugo l'invite à le suivre et emmène Isabelle en haut de la tour, pour voir la ville illuminée. On retrouve la circulation parisienne 'mécanique' présentée dans la toute première scène puis, on voit Hugo et Isabelle dans la grande horloge, dominant la Tour Eiffel ! (plan impossible dans la réalité).

Hugo poursuit la conversation entamée dans la première partie de la séquence. Il dit qu'il venait souvent observer le monde ici après la mort de son père. « J'imaginai le monde comme une grande machine. Les machines n'ont jamais de pièces superflues. Elles ne contiennent que les pièces nécessaires à leur fonctionnement... alors je ne peux pas être une pièce superflue. Je dois être ici pour une bonne raison... et tu dois être ici pour une bonne raison. » Les enfants se donnent la main en contemplant Paris.

#### SÉQ. 28 : UN RENDEZ-VOUS SECRET (01:20:51)

(Plan sur Papa Georges qui, au fond du couloir, ferme sa boutique de jouets). Hugo et Isabelle, cachés derrière le kiosque à journaux observent le vendeur puis, ils se donnent rendez-vous le lendemain. « Je viendrai avec Tabard, vers 19 h. » Hugo demande à Isabelle de ne rien dire, c'est la seule manière possible de « le réparer ». Isabelle embrasse Hugo sur la joue puis s'éloigne pour rejoindre Georges.

#### Chapitre 11=01:22:18.600 (Cauchemars)

##### SÉQ. 29 : CAUCHEMARS

Hugo va se coucher, accroche d'abord sa montre à un clou puis, il se couche. Son regard va de l'automate à sa montre. Il finit par s'endormir. On retrouve Hugo, en plein jour, sur un quai de la gare. On le voit chiper un peu de nourriture

puis, son regard est attiré par une clef au milieu du ballast. Hugo descend du quai sur la voie ; il saisit la clef que l'on reconnaît puisqu'elle a la forme d'un cœur. Sur la clef, on lit Cabret et fils, horlogers. Le visage d'Hugo montre qu'il est intrigué. Un plan sur les rails qui vibrent puis, sur les roues d'une locomotive nous apprend qu'un train est sur le point d'entrer en gare. Un des cheminots aperçoit l'enfant et avertit son collègue qui essaie de freiner la machine. Hugo réagit très tard et, le train semble impossible à stopper. Le train passe au-dessus de lui, vient percuter les tampons en bout de voie puis, il poursuit sa course folle dans le hall, détruit le kiosque à journaux puis finit par traverser la verrière comme sur la photo de l'accident du train en gare Montparnasse en novembre 1895. Hugo se redresse en sursaut dans son lit. Tout ceci n'était donc qu'un rêve. L'automate est toujours dans la pièce, comme s'il veillait sur lui pendant son sommeil. Mais lorsqu'Hugo regarde vers le clou, la montre a disparu. Pourtant on entend un tic-tac qui semble de plus en plus présent. Hugo a l'air d'avoir du mal à respirer ; il écarte les pans de son pyjama. On voit alors, à la place de son thorax, un mécanisme d'horlogerie. Affolé, le garçon se lève de son lit et c'est tout son corps qui se met à se transformer, jusqu'à son visage. Il est devenu un automate, encadré par des engrenages en mouvement.

Une nouvelle fois, Hugo se réveille en sursaut. Cette fois-ci, il est sorti de ses cauchemars pour de bon mais, on sent qu'au milieu de cette nuit, il est seul, malgré la présence réconfortante de l'automate.

#### SÉQ. 30 : UN CADAVRE DANS LA SEINE (01:25:49)

Deux pieds en gros plan. Des policiers ont sorti un cadavre de la Seine. Le mort, dans l'eau depuis plusieurs mois, est identifié grâce à son nom gravé sur une flasque d'alcool. L'inspecteur de la gare, dans son bain, est informé par téléphone de la découverte. Claude Cabret n'ayant selon lui pas de famille, il accepte de se charger de rassembler ses affaires. Il raccroche mais s'interroge : qui entretient les horloges si l'horloger est mort ? (plan burlesque qui nous montre le maître et son chien dans la même baignoire)

#### Chapitre 12=01:27:04.177 (Star d'hier)

##### SÉQ. 31 : UNE VISITE CHEZ PAPA GEORGES

Il est 19 h. Hugo attend le professeur Tabard dans l'entrée du cimetière. Le garçon l'invite à le suivre.

A l'intérieur de l'appartement, Jeanne est occupée à coudre, Isabelle est en train de lire. Lorsqu'on frappe à la porte, elle sourit et se lève pour aller ouvrir. Elle feint la surprise mais Jeanne n'est pas dupe visiblement et, quand elle voit Hugo et René Tabard entrer dans l'appartement, elle exige des explications à sa filleule. Hugo n'est pas le bienvenu sous ce toit mais, il justifie sa présence en expliquant qu'ils ont découvert qui était papa Georges.

Comprenant qu'il n'est pas attendu, Tabard veut partir mais il veut d'abord à Jeanne qu'il a vu les

films de Méliès et qu'il éprouve de la gratitude pour son mari. Jeanne se laisse attendrir mais, elle dit que son époux est devenu fragile.

Tabard, en remettant son chapeau, confie qu'il trouve Jeanne aussi ravissante qu'à l'époque dans les films. Stupéfaits, les enfants apprennent ainsi qu'elle était actrice et qu'elle a joué dans presque tous les films de Méliès. Mais, c'était une autre époque !

Le professeur lui propose de se revoir à l'écran. « Un des films de Georges ? C'est impossible, ils ont tous disparu. » Nous savons déjà que René Tabard en possède un. Jeanne leur propose alors d'entrer, en faisant vite et sans faire de bruit !

#### SÉQ. 32 : LA PROJECTION (01:30:23)

Dans le salon, Tabard met en place le projecteur. Jeanne donne le signal de départ de cette projection. Sur l'écran, nous voyons des extraits du *Voyage dans la Lune* et la fameuse image qui avait marqué le père d'Hugo. D'abord en noir et blanc, le film devient colorisé. Il a été peint à la main, image par image.

On y voit un plan (truqué) où Jeanne apparaît dans le personnage d'une étoile. La marraine est émue de se revoir à l'écran. « Tu étais tellement belle », s'exclame Isabelle émerveillée.

« Elle l'est toujours ! » entend-on alors. Méliès est sorti de sa chambre ; le bruit du projecteur, qu'il reconnaîtrait partout l'a tiré de son lit. Il ne semble plus en colère, seulement terriblement fatigué ; il s'appuie sur Isabelle et Jeanne pour se rendre sur le canapé.

« Tu essaies d'oublier le passé depuis si longtemps. Cela te rend si malheureux. Il est peut-être temps de se souvenir. » Georges embrasse la main de Jeanne, se tourne vers Hugo, cette fois-ci avec le sourire. « Tu veux savoir ? »

#### Chapitre 13=01:34:19.654 (Méliès l'illusionniste)

##### SÉQ. 33 : MÉLIÈS ET LE CINÉMA

Une nouvelle partie du film s'ouvre par un fondu enchaîné sur le visage de Georges qui le fait, en un instant, rajeunir de plus de trente ans. On assiste d'abord à un numéro de magie qu'il exécute avec Jeanne comme assistante puis l'on voit Méliès mettre au point toutes sortes de machines et d'illusions. On le voit à l'oeuvre avec son automate.

Un soir, il découvre le cinématographe dans un cirque. A l'écran, on retrouve la scène de l'*Arrivée du Train en Gare de la Ciotat* qui provoque la même réaction chez les spectateurs que dans la séq. 23. On voit aussi la *Sortie des Usines Lumière*. Méliès dit qu'il est comme tombé amoureux de cette invention et qu'il a cherché à l'acheter aux frères Lumière qui ont refusé de lui vendre. On voit alors le magicien sortir du corps de l'automate des pièces (dont une croix de Malte) qu'il va utiliser pour fabriquer sa première caméra.

Méliès ne pouvait ne pas prendre part à cette nouvelle aventure ; ils prirent de gros risques financiers en vendant le théâtre. On voit Georges et Jeanne, devant leur studio de verre, immortalisé par un photographe qui n'est autre

que Martin Scorsese qui fait ici un cameo à la manière d'un Hitchcock.

On assiste, sur le plateau, à différents tournages, dont plusieurs scènes du *Palais des mille et une nuits*. Nous sommes alors les témoins de plusieurs trucages (apparitions, disparitions, monstres crachant de la fumée...). Un métronome marque le rythme de la prise de vues pour les deux caméras qui tournent un premier essai de film en relief ; on voit aussi Méliès travaillant au montage de la scène tournée précédemment puis, tournant une scène de *L'éclipse du soleil en pleine lune* qui voit Jeanne se transformer en étoile filante.



Ces effets pyrotechniques cèdent la place à des explosions réelles, celles de la Première Guerre Mondiale. On voit Méliès brûler ses décors en alternance avec des images d'archives de soldats revenant de la guerre. Les goûts ayant changé, plus personne ne vient voir les films et, on assiste visuellement à la dégradation accélérée du studio. Fou de désespoir, Méliès brûle tout et les bobines de films sont vendues au poids pour faire des talons de chaussures. (On voit des femmes arpenter les couloirs de la gare avec ces mêmes chaussures à talons hauts !) C'est avec cet argent qu'il a acheté la boutique de jouets.

Le même fondu enchaîné se fait dans l'autre sens et, on revient dans l'appartement. La seule chose que Méliès n'a pas pu se résoudre à détruire, ce fut l'automate qu'il confia à un musée. Le musée ne l'a jamais exposé et, il a brûlé. Pour Méliès, la morale de tout ceci, c'est que « seuls les films finissent bien ! »

Un sourire aux lèvres, Hugo se lève et part en courant en disant qu'il va revenir.

#### Chapitre 14=01:42:35.357 (Orphelin en péril)

##### SÉQ. 34 : POURSUITE DANS LES COULOIRS

Hugo court vers la gare. À l'intérieur, on entend la chanson Frou-Frou. Mr Frick s'approche de Mme Emilie, un panier à la main. Le chien se met d'abord à aboyer mais, il s'arrête lorsque le marchand de journaux ouvre le panier. Il a apporté un compagnon au chien, afin de pouvoir conter fleurette sans problème ! Mme Emilie est séduite.

Hugo observe la scène au passage mais, il aperçoit l'inspecteur de la gare sur le quai, levant la tête vers l'horloge centrale et vérifiant l'heure. Hugo se cache à proximité de la devanture du café, tandis que Gustave s'approche de la table, bientôt rejoint par la fleuriste et, il apprend à tous que Mr Claude est mort. Son cadavre était dans la Seine depuis plusieurs mois. L'éloge

funèbre de l'oncle d'Hugo n'est pas des plus glorieuses ! « C'était un poivrot ! »

Les deux chiens s'approchent d'Hugo qui observe la scène, caché. Ils vont révéler sa présence et Gustave l'attrape. Il ne se laisse pas attendrir par les supplications d'Emilie ni par le regard de Lisette.

Il enferme Hugo dans une cellule et appelle le commissariat du 7ème arrondissement. Mais, pendant qu'il a le dos tourné, Hugo crochète la serrure. (On apprend au passage que la femme du commissaire est revenue.)

Gustave se rend compte de l'évasion du garçon et, avec son chien Maximilien, il se lance à ses trousses dans la tour de la grande horloge. Arrivé en haut, Hugo n'a plus d'autre issue que d'ouvrir une des fenêtres et de se cacher à l'extérieur, sur le toit, accroché à l'aiguille de la grande horloge, comme Harold Lloyd dans le film qu'il a vu au cinéma avec Isabelle.

Hugo, malgré le froid et la neige, arrive à dissimuler sa présence à l'inspecteur de la gare qui redescend par l'autre côté. Quelques instants plus tard, Hugo lui aussi redescend.

##### SÉQ. 35 : SAUVÉ IN EXTREMIS (01:50:10)

Dans sa chambre, il attrape l'automate puis, descend sur les quais pour retourner chez Georges Méliès, afin de lui montrer l'homme mécanique.

Dans une portière du train, Hugo voit juste au moment où il allait l'attraper, Gustave et réussit une nouvelle fois à lui échapper en traversant le train mais, le chien stoppe sa course et, lorsque l'inspecteur le saisit par le bras, l'automate s'envole dans les airs puis tombe sur la voie.

Comme dans le rêve, Hugo descend sur les rails puis, l'un des cheminots signale la présence de l'enfant... Mais, au passage du train, Gustave Dasté hisse Hugo sur le quai. Un temps attendri, il demande à l'enfant s'il n'a rien mais, très vite, il revient dans son « rôle » et emmène l'enfant.

Hugo supplie, « vous devez me lâcher... c'est mon unique chance de savoir pourquoi je suis seul. Vous devriez comprendre. » Gustave hésitant, regarde sa jambe. Mais, c'est papa Georges qui vient d'arriver qui va finir par le convaincre de relâcher l'enfant. « Cet enfant est le mien » dit-il.

Montrant l'automate, Hugo regrette : « désolé, il est cassé. » Mais Méliès dément : « non, il a parfaitement fonctionné » et, saisissant l'enfant, il repart avec Isabelle.

À la fin de cette séquence, Lisette prend Gustave sous le bras et l'emmène aussi à l'écart.

#### Chapitre 15=01:53:36.935 (L'Hommage)

##### SÉQ. 36 : LA SOIRÉE D'HOMMAGE

Ouverture en iris sur l'image de l'obus dans la lune. Tous les personnages de l'histoire sont présents dans cette salle de spectacle. Sur scène, René Tabard explique qu'ayant parcouru les entrepôts et les collections privées, ils ont pu trouver 80 films de Méliès. Il invite leur créateur à entrer sous les applaudissements du public. Jeanne, très émue, se lève avec toute la salle pour l'acclamer.

Méliès s'adresse à la foule, et il rend hommage à Hugo qui a su voir en lui une machine cassée



à réparer et qui l'a fait. Un échange de regards entre les deux révèle leurs émotions partagées.

Solennellement, Méliès s'adresse aux sirènes, sorciers et autres magiciens que nous sommes réellement et, il nous invite à rêver.

Le rideau s'ouvre et, par magie, Méliès entre dans un des ses films. Sur l'écran se succèdent des images de quelques-unes de ses fantasmagories, pour finir par le lancement de la fusée dans la lune. De la coulisse, très ému, papa Georges contemple ce qu'il croyait à jamais disparu.

##### SÉQ. 37 : LE DÎNER DE GALA (01:58:13)

Par un travelling avant, nous entrons dans l'appartement des Méliès où tous les protagonistes de l'histoire sont réunis. Tabard et Méliès sont en grande discussion sur la manière de commencer l'histoire du cinéma (Méliès cite des jeux optiques puis les peintures de la grotte de Niaux). Mr Labisse, Mme Emilie et Mr Frick échangent sur les sentiments canins ; Gustave a une nouvelle prothèse mise au point par Hugo. Il se déplace avec Lisette à son bras, sous les regards inquiets des musiciens du café qui ont vu, au début du film, un de leurs instruments détruits par l'inspecteur.

Un peu plus loin, Hugo démontre ses nouveaux talents de magicien en réalisant un tour de cartes.

Isabelle observe les invités avec bonheur. Elle s'assied puis, entame une histoire qu'elle écrit. « Il était une fois un garçon nommé Hugo Cabret... »

Le mouvement de caméra continue et, il vient finir sur le visage de l'automate, installé dans une chambre voisine.

#### Chapitre 16=02:00:02.403 (Générique de fin)

Le générique de fin est réalisé sous forme de cartons, reprenant la forme des cartons de la Star Films. Une chanson de Zaz, *Coeur Volant* accompagne les crédits du film.

# Elements d'analyse filmique

*On peut entrer dans l'analyse approfondie d'un film de différentes manières. Dans un premier temps, nous essaierons d'approcher les thèmes principaux de ce long métrage. Ensuite, nous verrons comment des éléments plus dramaturgiques et cinématographiques (personnages, lieux, techniques...) viennent appuyer et se mettre au service de ces thèmes.*

## L'OUVERTURE DU FILM

Les toutes premières images d'un film établissent une sorte de pacte avec le spectateur ; elles définissent souvent le genre du film et laissent déjà l'imagination du spectateur travailler. La musique aussi peut prendre une grande place dans ce début de film qui joue comme « opérateur de positionnement » (selon l'expression de Roger Odin).

Ici, dans les premiers instants, pendant la présentation des différentes sociétés de production, on va d'abord entendre des bruits de trains à vapeur qui vont laisser la place au tic-tac régulier d'un mécanisme d'horloge. Le premier véritable plan du film nous plonge d'ailleurs dans des engrenages en mouvement. Par un lent fondu-enchaîné, cette vue intérieure d'une horloge se transforme en un plan sur une ville, la nuit. On reconnaît immédiatement la ville de Paris et la place de l'Étoile avec l'Arc de Triomphe comme point central du mouvement. Le temps est accéléré, comme le montre les véhicules en mouvement dans les rues qui laissent des traînées lumineuses. Il neige sur Paris, que l'on reconnaît forcément lors du travelling qui nous amène jusque devant la façade d'une gare, en passant devant la Tour Eiffel.

Que peut nous laisser penser cette première minute du film ? Cette scène s'éclaire avec les paroles d'Hugo (séq. 27). Le monde est une mécanique complexe, semblable à une grande horloge ; chaque personne qui le peuple est une pièce non superflue qui a un rôle dans ce grand ordonnancement. D'ailleurs, Descartes dans ses *Méditations Métaphysiques* emploie l'expression de « grand horloger » pour évoquer Dieu. Cette expression est reprise par Voltaire dans les mots suivants :

« L'univers m'embarrasse, et je ne puis songer  
Que cette horloge existe et n'ait point d'horloger. »

## LA DIÉGÈSE OU L'UNIVERS INTERNE D'UNE ŒUVRE

Le terme de **diégèse** est apparu pour la première fois en 1951 sous la plume d'Étienne Souriau. Cette notion s'applique à tout art représentatif et pas seulement

au cinéma. Étienne Souriau la définit ainsi : « tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie. » (Vocabulaire d'esthétique, p. 240). Par exemple, un lieu représenté, fictif ou non, fait partie de l'univers et de la réalité diégétique. Il s'agit donc du monde fictif, de sa cohérence et des lois qui le régissent, à l'intérieur duquel l'histoire racontée prendra place. Cependant, ce terme ne s'applique pas à la réalité extérieure à l'œuvre : cette notion ne s'embarrasse pas des frontières entre fiction et réalité.

Le fait que Paris ait une existence réelle ne situe pas pour autant l'histoire dans un Paris à la réalité historique incontestable. On le verra, la ville du film est une reconstruction : la gare n'est pas la reproduction d'une seule des gares parisiennes, il y a des plans impossibles sur la Tour Eiffel...

De la même manière, on y reviendra aussi, l'histoire de Méliès sert de base au personnage mais, on ne peut pas qualifier le film de Scorsese d'œuvre documentaire.

## L'APPROCHE

Laurent Juiller, dans *L'Analyse de séquences* explique que « le cinéma classique faisait en général entrer en douceur dans la fiction, mais cette façon de faire est encore très pratiquée. Parmi les transitions douces les plus connues, citons **l'approche** qui fait passer du général au particulier (un pays, une ville, une maison, enfin le héros).

Même s'il y a une légère rupture dans le mouvement de caméra, scindé en deux parties, nous passons bien par toutes ces phases. La neige continue à tomber et, nous sommes cette fois-ci de jour. Le plan repart d'une vue d'ensemble de Paris et nous fait entrer, par les voies et non par la façade, dans une gare. En moins d'une minute, nous passons de l'agitation générale de la gare au visage d'un enfant en particulier qui va, nous emmener, en un long plan séquence, à travers les dédales de la gare jusqu'à une autre horloge qui domine une boutique de jouets.



## LES PERSONNAGES PRINCIPAUX

La première séquence permet, dans ce film, d'introduire la plupart des personnages qui seront présents dans le film ; ceux qui manquent sont les seuls que nous ne verrons pas dans la gare.



### HUGO

Il est donc le premier personnage sur lequel la caméra va s'arrêter dans la scène d'ouverture du film. Il sera notre guide dans la gare car, c'est à travers ses yeux que nous découvrons tous les autres. Le film est raconté en quelque sorte de son point de vue et, il sera présent dans plus de 80 % des plans du film.

Orphelin de mère lorsqu'il était très jeune et orphelin aussi de père depuis quelques années, Hugo est contraint de se prendre totalement en mains. Pour lui éviter l'orphelinat - et aussi pour le faire travailler à sa place - son oncle l'a installé dans la gare avec lui. Depuis la disparition de cet oncle, il s'occupe seul de toutes les horloges de la gare, de manière 'clandestine'. Pour vivre, il ne peut faire autrement que voler sa nourriture quotidienne.

Passionné par l'horlogerie, qui était le métier de son père, Hugo n'arrive pas à se remettre de sa disparition. Ils partageaient tous les deux, au moment de sa mort, un projet de restauration d'un automate. Hugo, seul, poursuit ce travail, en dérobant les pièces qui peuvent lui manquer. Aidé du carnet de notes de son père, il attend de cet automate comme une sorte de message d'outre-tombe, un au-revoir de son père, qui lui donnerait aussi des indications sur le sens à donner à sa vie future.

Hugo doit en permanence être vigilant dans la gare pour éviter le chef de gare, l'inspecteur Dasté qui n'attend que de lui mettre la main dessus pour l'envoyer à l'orphelinat. Le garçon est donc très méfiant ; la première personne qui le fera sortir de cette sorte de carapace, c'est Isabelle qui va devenir son amie.

### ISABELLE

Très souvent souriante, elle est sans doute la plus à même de comprendre Hugo. En effet, elle est aussi orpheline depuis sa plus petite enfance.



Recueillie par le couple formé par Papa Georges et Maman Jeanne, elle vit une existence plutôt heureuse, accompagné des livres qu'elle affectionne particulièrement. Elle ne rêve que d'une chose, vivre une grande aventure, à l'image des héroïnes de la littérature. Elle passe beaucoup de temps dans la gare en cette période d'hiver ; on peut penser qu'il s'agit de vacances car, sinon, elle serait sans doute à l'école.

Touchée par la peine d'Hugo, elle sera présente à ses côtés pour le réconforter. Elle lui sauve aussi la mise lorsqu'ils croisent, dans la gare, l'inspecteur ; elle le fait alors passer pour son cousin de province.

Elle lui prend la main, l'embrasse lors de ses moments de désespoir, lui offrant l'affection dont il manque cruellement.

A la fin du film, elle se met à écrire l'histoire qu'elle vient de vivre, devenant a posteriori, la narratrice du film.

### GUSTAVE DASTÉ

Képi vissé sur la tête, arborant une fière moustache, l'inspecteur Gustave Dasté est le garant de la bonne marche de la gare. A la recherche de tout ce qui pourrait nuire à la tranquillité des usagers, il traque plus particulièrement les enfants dans lesquels il voit forcément un orphelin que l'on doit conduire dans un centre adapté.

Il est lui même un orphelin qui est passé par l'un de ses centres. L'autre traumatisme qu'il a subi est celui de la guerre. Blessé à la jambe, il a une prothèse qui a une fâcheuse tendance à se bloquer ! Elle le fera lorsqu'il s'approchera de Lisette, la fleuriste, à qui il n'ose avouer son amour.

Gustave est un personnage burlesque, dans la plus pure tradition du cinéma des années 20-30. Il n'est pas sans rappeler les ridicules agents de police qui couraient après les Chaplin ou Lloyd dans les classiques du cinéma muet. Sous le regard 'navré' de son fidèle compagnon à quatre pattes, Maximilien, il tombe et est traîné par le train sur le quai de la gare. Il s'est pris, quelques temps plus tôt dans le film, les pieds dans

des instruments de musique, détruisant purement et simplement une contrebasse.

Le personnage, campé par Sacha Baron Cohen, est aussi à rapprocher d'un Groucho Marx, lorsqu'il échange avec le fonctionnaire de police qui conduit les enfants à l'orphelinat. Les paroles sur la fidélité de la femme de cet agent sont pour le moins osée dans un film plutôt familial !

### GEORGES MÉLIÈS

Vendeur de jouets, par défaut car il est ruiné, l'homme passe le temps dans sa boutique, dans laquelle on ne verra pas de client.

Il a, au début du film, repéré que quelqu'un lui dérobait des pièces et des outils ; comme le laisse présager le plan sur son oeil tourné vers l'une des pendules, il a un plan pour se saisir de son voleur. Il laisse traîner une souris mécanique, fait semblant de s'endormir puis, rapide comme l'éclair, il attrape Hugo par le bras, se mettra plus tard à crier pour qu'il accepte de vider ses poches.

Cet homme, vieillissant, visiblement las, ne nous laisse pas forcément une très bonne impression au début. Même si l'on comprend qu'il puisse être agacé par Hugo, on a du mal à le défendre lorsqu'il tend à l'enfant le carnet brûlé. Plusieurs fois, il va se mettre en colère contre lui.

Mais, au fur et à mesure de l'histoire, nous nous laissons, spectateur, attendrir par ce vieux magicien. Lorsqu'on apprend que le carnet existe toujours, lorsque il montre à Hugo, à qui il a offert une chance de se racheter différents tours de magie, on voit bien que Georges est un homme bon, humanisé un peu plus encore par ses liens avec sa filleule Isabelle.



Georges essaie de tenir éloigné de lui un passé douloureux ; tout ce qui va évoquer son oeuvre qu'il croit à jamais disparue va le faire souffrir énormément.

Hugo emploiera l'image d'un « être à réparer » qu'il

s'efforcera d'aider, malgré son refus, Méliès utilisant lui l'image d'un « jouet mécanique sans ressort. » Ainsi, confronté à l'une de ses oeuvres, conforté par la présence de Jeanne, son ancienne égérie à ses côtés, il va accepter de revenir sur son passé de réalisateur de films et, ainsi, ouvrir la porte à son retour à la notoriété. Homme nouveau, il prendra Hugo avec lui, lui offrant ainsi un nouveau foyer.

### JEANNE

Dans cette femme au foyer dont la vie tourne autour de sa filleule Isabelle et de Georges son mari, on découvrira la partenaire et l'actrice de tous les films de Méliès. On la voit se regarder, avec émotion, jouant dans le *Voyage dans la Lune*. C'est grâce à sa clef en forme de coeur que l'automate retrouve le mouvement, c'est grâce à ses mots et son amour que Georges Méliès revient à ce qui fait toute sa vie : le cinéma.

### LE PÈRE D'HUGO

Bien que présent à l'image seulement lors d'un long flash-back (séq. 7 et 8), l'ombre du père plane sur une partie du film. On le voit au travail avec Hugo et on sent, chez cet homme, à la fois de la tendresse pour son fils, une volonté de lui transmettre son art de l'horlogerie et à travers ça, toute une philosophie de la vie. C'est son amour du cinéma et de la littérature qui permettait, à Hugo comme à lui, de diminuer la perte de l'épouse et de la mère. Il emmenait Hugo au cinéma, pour son anniversaire, il lisait ensemble *Robin des Bois*. Hugo n'aura de cesse de réparer l'automate pour renouer les liens avec son père qui lui a légué son plus beau souvenir, sa première rencontre avec le cinéma. « Il m'a parlé du premier film qu'il avait vu, confie Hugo à Isabelle. Il est entré dans une salle sombre, et sur un écran blanc, il a vu une fusée pénétrer dans l'oeil de l'homme sur la Lune. Il disait que c'était comme de rêver en plein jour. »

### RENÉ TABARD

Ce personnage d'universitaire apparaît après une heure de film, lorsque les enfants se rendent à la Bibliothèque de l'Académie du cinéma. Il a rencontré Georges Méliès sur le tournage du *Royaume des Fées* et cette magie qu'il a découvert, les paroles même du réalisateur lui confiant : « si tu t'es déjà demandé d'où venaient tes rêves, regarde autour de toi.



C'est ici qu'on les fabrique. » D'ailleurs, le livre qu'il a écrit, *Inventer le rêve* doit son titre à cette rencontre. Persuadé que la disparition de Méliès ne pouvait s'expliquer que par sa mort à la guerre, il est heureux d'apprendre par la bouche des enfants qu'il est toujours en vie. Ainsi, reconnaissant envers ce réalisateur, admirateur de son oeuvre jusqu'à collectionner dans son bureau des photos, programmes et autres objets ayant appartenu à Georges, il acceptera d'accompagner Hugo pour projeter le seul film qu'il reste. Il avouera aussi son admiration à maman Jeanne et sera l'un des artisans, dans le film, du retour en gloire de Méliès. Il a organisé la recherche des bobines de film et la soirée de gala qui clôture l'histoire.

## 🎬 LES AUTRES PERSONNAGES

### MONSIEUR LABISSE



D'un abord un peu froid, avec un regard rempli d'inquiétude lorsqu'Hugo pénètre dans sa boutique, Monsieur Labisse a tout du parfait

gentilhomme. Les livres sont sa passion et, il souhaite la faire partager. Ainsi, il prête régulièrement des livres à Isabelle.

Pour lui, les livres sont destinés à quelqu'un et, lorsque Hugo le heurte dans le hall de la gare, faisant tomber des ouvrages au sol, il va lui donner le *Robin des Bois* qu'il lisait avec son père.

Doté d'une immense mémoire photographique, il est capable de dire avec précision où l'on pourra retrouver un livre, dans sa propre boutique comme dans n'importe quelle bibliothèque qu'il aura fréquenté. « La bibliothèque de l'Académie du cinéma. Vous y trouverez tout ce que vous désirez savoir sur le cinéma. Second niveau, quatrième rangée, section trois... et oui, la dernière étagère, tout en haut. *Inventer le rêve* de René Tabard. L'histoire des premiers films. »

### MADemoiselle LISETTE

Toujours souriante, cette jeune fleuriste apporte un peu de fraîcheur au milieu des person-



nages plus âgés qui peuplent la gare. Elle n'est pas insensible aux tentatives d'approche de Gustave. D'ailleurs, lorsque celui-ci voit sa prothèse se bloquer, elle l'invite à ne pas fuir et à rester discuter avec elle en lui confiant que son frère est mort à la guerre. Elle lui accroche une fleur à la boutonnière. Lorsque l'inspecteur attrape Hugo, elle essaiera de l'attendrir et, un temps, on pense qu'elle va y parvenir mais, Dasté ne veut pas faillir dans son rôle et, sans état d'âme à ce moment-là, il emmène Hugo au poste.

On les retrouvera, Gustave et elle, à la fin du film, fiancés.

### MONSIEUR FRICK ET MADAME EMILIE



Lui est vendeur de journaux dans la gare, elle est la patronne du café où viennent, entre autre jouer les musiciens. Visiblement seuls tous les deux

(veufs ?), ils semblent attirés l'un par l'autre. Monsieur Frick essaie, à plusieurs reprises, d'approcher la dame mais, le chien qu'elle possède lui vaut quelques morsures. Il finira par amadouer le chien, en lui proposant un compagnon.

Eux aussi, à la fin du film, seront présents dans le salon des Méliès, discutant avec Monsieur Labisse 'd'amour canin' ou de 'socialisation canine' !

## 🎬 L'ESPACE (LES LIEUX DE L'ACTION)

### LA GARE

La gare étant devenue la seule maison d'Hugo, il est bien normal que la plupart des scènes du film s'y déroulent. Plusieurs espaces sont définis à l'intérieur de cet ensemble : les boutiques, les quais et les couloirs empruntés par les passagers, les voies, le poste du chef de gare et enfin, les coursives de la gare qu'empruntent Hugo.

La ponctualité est très importante pour le passage des trains aussi, la gare est remplie d'horloges qu'Hugo passe son temps à remonter.

Cette gare, que l'accident du train dans le cauchemar du garçon permettrait de reconnaître comme la gare Montparnasse, est en fait un assemblage de plusieurs gares de l'époque (la Gare de Lyon pour son beffroi, la

Gare du Nord pour les extérieurs, et enfin l'horloge du Musée d'Orsay, anciennement Gare d'Orsay.).



Le nom de la gare n'est pas cité dans le film mais, l'historien du chemin de fer Clive Lammington,

qui a conseillé Martin Scorsese sur le tournage, dit s'être inspiré à 80 % de la Gare du Nord.

Plusieurs plans sont tournés dans la tour de la gare, mettant les héros au-dessus de la ville. C'est là qu'Hugo vivra un grand danger, suspendu dans le vide, c'est aussi là qu'il vivra le moment le plus intime du film avec Isabelle, quand ils évoquent tous les deux le sens à donner à leur vie.

Ces plans, avec une vue plongeante sur la Tour Eiffel semble impossible, aucun bâtiment parisien n'approchant en hauteur celle de la Tour à l'époque.

#### LE CIMETIÈRE

Pour se rendre à l'appartement des Méliès, Hugo traversera plusieurs fois un cimetière, dans lequel on trouve d'immenses statues qui bordent l'allée (elles



sont l'œuvre de Dante Ferretti, l'un des plus grands décorateurs actuels et sont aujourd'hui exposées à la Cinémathèque Française). La première fois, c'est lorsqu'Hugo suit Georges Méliès jusque chez lui dans l'espoir de recouvrer son carnet (séq. 5). Les statues sont alors assez menaçantes et d'ailleurs, on en découvre certaines en contre-plongée, du point de vue d'Hugo. (On retrouvera un autre cimetière plus tard, celui où le père d'Hugo a été inhumé).

La seconde fois, c'est avec Isabelle, devenue son amie qu'il en sort (séq. 20) ; le cimetière a perdu son caractère inquiétant pour ne devenir, finalement, qu'un simple raccourci pour aller plus vite à la maison. La dernière fois où l'on apercevra les statues, c'est au début de la séquence 31, quand Hugo attend l'arrivée du professeur Tabard.

#### L'APPARTEMENT DES MÉLIÈS

Contrastant avec le froid qui règne dehors, l'appartement du couple formé par Jeanne et Georges semble

plutôt chaleureux. Plusieurs scènes importantes du film se passent dans cette maison : la découverte des dessins cachés dans l'armoire, la projection du premier film devant Jeanne, la révélation du passé de Georges Méliès et enfin, la réception finale.

Cet appartement sera le lieu de vie d'une nouvelle famille, incluant Hugo et l'automate, tel le fils prodigue retrouvé, qui trônera dans une des pièces.

#### LA BIBLIOTHÈQUE DE L'ACADÉMIE

Lieu de travail, aux étagères immenses remplies d'ouvrages, ce sera le lieu de la révélation pour les enfants. Sous le toit, une fresque immense où une sorte de dieu semble maîtriser



le feu et le transforme en un faisceau de lumière. Ce lieu sera celui de la révélation : papa Georges est le grand Georges Méliès, réalisateur de centaine de films. Cette bibliothèque est en fait la bibliothèque Sainte Geneviève,

#### D'AUTRES MONUMENTS PARISIENS

On aperçoit, à plusieurs reprises, les tours de Notre-Dame qui dominent le quartier où se promènent Hugo et Isabelle. Place Edouard VII, c'est par la porte arrière que les deux enfants vont entrer dans le cinéma ; ils nous invitent, en quelque sorte, à les suivre dans les coulisses du septième art ! Enfin, le gala qui rend hommage à Méliès a été tourné dans l'amphithéâtre de la Sorbonne (en 1929, c'est à la salle Pleyel qu'il s'est déroulé).

#### LE STUDIO DE MONTREUIL

Scorsese a reconstitué de manière fabuleuse le studio que Méliès se fit construire à Montreuil, en 1897, dans sa propriété. Dans un travail de fin d'études d'Antoine Duclaud-Lacoste explique « qu'au début de sa carrière cinématographique Méliès tourne ses vues en plein air, les décors étaient attachés à des mats plantés dans le sol, des arbres ou des cadres en bois. Un portique en fer était ajouté au dessus de la 'scène' pour faciliter le déplacements des machinistes pendant les trucages. Mais ceci ne satisfait pas Méliès, le vent faisant vaciller les décors, la pluie, le passage intempestif des nuages devant le soleil et la chaleur le poussèrent à créer au printemps 1897 le premier studio de prise de vue cinématographique du monde.



Le studio primitif, dont la scène est orientée sud-sud ouest (afin d'obtenir une bonne lumière de 11h à 15h), est un rectangle de 13m50 de long sur 6m60

de large, les dimensions du théâtre Robert-Houdin, et 4m50 de haut surmonté d'un toit vitré à deux pentes, de 30 vitres chacune, culminant à 6m20. Rapidement Méliès ne se satisfait pas des seuls trucs par substitution. Au printemps 1900 alors qu'il filme l'exposition universelle, il fait aménager la scène et y installe trappes, trapillons, mats à décors, tampons ascendants...»

On retrouve, dans le film, toute l'effervescence qui pouvait régner sur un plateau de tournage. A deux reprises Scorsese nous invite à pénétrer dans ces studios de Montreuil ; d'abord lors du flash-back où René Tabard se souvient de sa rencontre avec Méliès, ensuite, quand Méliès lui-même raconte son histoire à Hugo et Isabelle.

## LE TEMPS (ÉPOQUE ET CHRONOLOGIE)

### L'ÉPOQUE DE L'HISTOIRE

Nous n'avons pas de date à l'écran mais, le gala de la fin du film a été organisé le 16 décembre 1929. La mode de l'époque, la musique et les chansons la situent bien dans le Paris de l'entre-deux-guerres.

### LA CHRONOLOGIE : UNE PÉRIODE CONCENTRÉE

L'ensemble de l'histoire se déroule sur une période semble-t-il assez courte, de toute façon en hiver. On peut scinder cette chronologie en plusieurs parties :

■ Hugo est attrapé par le vendeur de jouets et veut essayer de récupérer son carnet. Ceci se passe sur deux ou trois jours.

■ Il travaille pour Georges, afin de réparer ses larcins. En une séquence (séqu. 12), on voit les jours défiler assez vite. Pendant cette période, la réparation de l'automate avance bien, Méliès se laisse attendrir par Hugo et il lui montre des tours de carte. Isabelle et Hugo semblent se rapprocher l'un de l'autre. C'est la seule séquence où le réalisateur fait appel au **montage alterné**. Le montage alterné fait se succéder des séries d'images qui ont une liaison de simultanéité temporelle entre elles. Pour Marcel Martin, le montage alterné appartient à la

syntaxe classique du cinéma. Ce montage articule les plans les uns par rapport aux autres pour donner de la continuité, de l'unité. Cette séquence peut être qualifiée de **résumé** ; le récit concentre en quelques instants ce qui a pris plus longtemps.

■ De nouveau, une période plus courte, au plus sur une semaine.



Les enfants ont, grâce à la clé, fait fonctionner l'automate qui leur a dévoilé un nouveau mystère. Ils se rendent immédiatement dans l'appartement de Méliès et découvrent les dessins. Méliès tombe malade, les enfants essaient de le sortir de cette forme de dépression. C'est la rencontre avec René Tabard, la projection du film dans l'appartement et les souvenirs de Méliès. La même soirée, Hugo retourne à la gare, essaie d'échapper à l'inspecteur puis finalement, est pris sous son aile par papa Georges.

■ Seule véritable **ellipse** du récit, nous nous retrouvons pour la soirée de gala en hommage au réalisateur. Du temps a forcément passé puisqu'il a fallu du temps pour préparer cet hommage, comme le laisse entendre René Tabard dans son discours inaugural. « On a fouillé des entrepôts, des collections privées, des granges et des catacombes. On a trouvé de vieux négatifs, des caisses de clichés, des malles pleines de films détériorés que nous avons réussi à restaurer. Nous avons désormais 80 films de Georges Méliès. »

### FLASH-BACK

Comme on l'a noté précédemment, le montage du film est assez linéaire. Toutefois, on peut noter, à trois reprises, des flash-back de longueur assez importante. Joël Magny, dans *Vocabulaire du Cinéma* - collection Les Petits Cahiers/CNDP, définit le flash-back ainsi : « Plan, scène ou séquence qui interrompt la chronologie de la narration en évoquant un moment du passé. » L'encyclopédie Wikipédia apporte des précisions intéressantes. « Au cinéma, le **flash-back** ou le retour en



arrière, est un procédé d'inversion, qui, dans la continuité narrative, fait interve-

nir une scène qui s'est déroulée avant l'action en cours ou principale. Cet effet s'appelle aussi rétrospective au Canada, et **analepse** en langage technique.

Ce procédé est la plupart du temps utilisé pour apporter au spectateur des éléments nécessaires à la compréhension de l'action en cours. Mais il peut également être utilisé à des fins poétiques, humoristiques, etc.

La principale difficulté pour le réalisateur est de faire comprendre au spectateur que la scène se situe dans le passé. Mais il dispose de plusieurs moyens pour y parvenir : les costumes, les lieux, les personnages, par exemple plus jeunes, ou avec la présence d'un personnage décédé, la voix du narrateur... Il peut également appuyer l'effet par une transition technique comme l'introduction de flou entre deux plans, ou un traitement différent de l'image. Il peut utiliser le passage du noir à la couleur et vice versa.



En général, le flash-back s'articule donc autour d'un élément pivot qui fait le lien entre le temps principal du récit et un instant antérieur ; puis grâce à un deuxième élément pivot, qui est souvent une variation du premier, on revient au temps principal du film. »

Le film s'adressant à un public familial, il était assez important que ces passages dans le passé puisse être perçu assez facilement par le spectateur. C'est le cas pour au moins deux des trois séquences construites selon ce procédé.

Elles concernent le travail de Méliès, à l'époque où il fréquentait les plateaux de tournage. Pour la première, ce sont les paroles de René Tabard qui nous explique que ce sont ses souvenirs d'enfants que nous avons sous les yeux, lorsqu'il a accompagné son frère au studio de Montreuil. Pour la seconde, lorsque Méliès évoque son passé dans son salon, devant les enfants, ce sont deux fondus enchaînés qui vont marquer l'aller-retour dans le temps. Ces fondus se font sur le visage du personnage, en plan rapproché.

Le troisième flash-back est lui, construit légèrement différemment. Hugo est assis en face de l'automate (séq. 7) ; il le contemple puis des larmes lui montent aux yeux. La caméra cadre l'automate en plan rapproché et, c'est sur lui que s'opère le fondu enchaîné. Un Hugo légèrement plus jeune, questionne son père sur cette étrange machine qui visiblement, est capable d'écrire. Dans ce dialogue, on apprend déjà que le

garçon est orphelin de mère. Ils décident de réparer cette machine et, on voit le temps qui passe grâce à plusieurs séances de réparation. Mais, on retourne sur le visage d'Hugo, dans le temps présent et, on voit que son chagrin est encore plus présent. Retour dans le passé sur son père qui travaille au musée et, c'est la scène de l'incendie. Le Hugo du passé apprend la mort de son père de son oncle Claude venu le chercher. Hugo le suit à la gare, puis, un plan bref dans un cimetière où le père a été enterré. Cette séquence se termine sur l'image avec laquelle elle avait commencé, le visage d'Hugo en larmes.

#### UNE SORTE DE FLASH-FORWARD

« Dans une narration, un **flash-forward** ou saut en avant intervient lorsque le lecteur ou le spectateur est informé d'éléments futurs au temps principal du récit, figure que l'on peut opposer au flash-back. Il s'agit d'inversions, en quelque sortes d'anachronismes, le flash-forward constituant une prolepse. Les flash-forward sont souvent courts, en littérature souvent réduits à une seule phrase ou portion de phrase et au cinéma à une séquence. Ils peuvent apporter de l'information nécessaire au lecteur ou spectateur pour comprendre l'histoire ou contribuer au suspense. Un flash-forward doit être suivi d'un retour au temps initial ; dans le cas contraire il s'agit simplement d'une ellipse narrative, c'est-à-dire un saut temporel sans modification de la chronologie, d'une éliision. Les flash-forward sont souvent présents au cinéma sous forme d'une prémonition, ou plutôt d'une précognition d'un personnage : dans ce cas il ne s'agit pas d'un outil narratif. » (Wikipédia).

A la séquence 28, Hugo va vivre un double cauchemar. Si le second le voit se transformer en automate, ce qui nous le comprenons assez vite, est bien un cauchemar, le premier est une sorte de prémonition, au moins en partie, de l'affrontement final avec l'inspecteur sur les voies ferrées de la gare. Les images du cheminot apercevant l'enfant sur les rails, la réaction du chauffeur de la locomotive sont les mêmes dans les deux cas ! Heureusement, la fin du cauchemar est seulement une réminiscence de l'accident ferroviaire de 1895 et ne laisse rien présager de la fin du film.

#### LES "GRAINES SEMÉES" AU COURS DU RÉCIT

Une histoire, au cinéma comme en littérature, ne progresse pas toujours d'une manière complètement linéaire. Un certain nombre d'éléments peuvent être avancés lors d'une séquence et trouver un écho lors

d'une autre séquence. Ainsi, on voit à un moment, Hugo s'entraîner à faire un tour de magie devant l'automate, dans sa chambre. Ce même tour sera celui qu'il exécutera à la fin du film, lors du dîner d'après-gala. De la même manière, lors de cette soirée, on voit les musiciens inquiets de la présence de Gustave Dasté. L'un d'eux fait même barrage de son corps en se retournant afin de protéger son instrument. Ceci ne peut se comprendre que si l'on se souvient que le même Gustave a détruit un instrument en poursuivant Hugo pour la première fois, au début du film.

#### LA RÉFÉRENCE CONSTANTE AU TEMPS

L'omniprésence des horloges et le travail d'horloger



du père d'Hugo ne sont pas étrangères à cette question du temps dans ce film, même si ces horloges sont plutôt présentes pour évoquer une mé-

canique qui se prolonge dans tous les êtres de l'univers !

C'est l'oncle Claude qui évoque l'importance du temps lorsqu'il répond à la question d'Hugo sur l'école. « C'est fini pour toi, l'école ! Tu n'auras plus le temps quand tu travailleras dans ces murs. Hugo, sans moi, tu serais à l'orphelinat. Le temps... Le temps, c'est... 60 secondes par minute. Soixante minutes par heure. Le temps, c'est tout. Tout. Le temps... »

Lorsque Hugo se met au service de Georges pour espérer récupérer son carnet, le vendeur lui précise : « Je déciderai combien de temps tu dois travailler pour chaque objet volé. Et c'est moi qui déciderai si tu mérites vraiment ce carnet. »

Le temps qui passe n'a pas épargné les vieux films explique le professeur Tabard aux enfants et, lorsque ce même personnage avoue son plaisir d'avoir vu Jeanne en tant qu'actrice au cinéma, elle élude en disant : « Il y a bien longtemps. C'était une autre époque. J'étais une autre personne. »

Lorsque Jeanne essaie de convaincre son mari de regarder son passé en face, elle lui dit : « Tu essaies d'oublier le passé depuis si longtemps. Ça ne fait que te rendre malheureux. Il est peut-être temps de se souvenir. »

Enfin, il y a un temps pour tout. Méliès explique que, si les gens se sont détournés de son art, c'est que, quand

« la guerre éclata, ce fut la fin de la jeunesse et de l'espoir. Le monde n'avait plus le temps pour les tours de magie et le cinéma. Les soldats revenant du front, ayant vu la réalité de trop près, s'ennuyaient devant mes films. »

#### DES ASPECTS TECHNIQUES QUI ÉCLAIRENT L'ŒUVRE



#### LA PHOTOGRAPHIE

Beaucoup de scènes se passent en fin de soirée ou la nuit. De nombreux plans mettent en valeur la ville de Paris, la nuit, que l'on appelle d'ailleurs, « la ville lumière. » Du premier plan où les phares des véhicules laissent des traînées lumineuses, jusqu'à la scène où les enfants dans la tour, observent la capitale, nous avons à plusieurs reprises l'occasion d'admirer cette ville illuminée. Le travail de Robert Richardson sur la photographie du film lui a d'ailleurs valu l'Oscar 2012. Pendant la préparation du film, pour permettre de situer visuellement le film dans la période des années 30, outre bien entendu les costumes, les décors et les coupes de cheveux l'équipe de la photographie a étudié les films de Méliès et de ses contemporains et leur utilisation de la couleur, en particulier, la coloration à la main, la teinture (tinting) et le virage (toning), et l'autochrome. « L'autochrome est un procédé de restitution photographique des couleurs breveté le 17 décembre 1903 par les frères Auguste et Louis Lumière. C'est la première technique industrielle de photographie couleurs, elle produit des images positives sur plaques de verre. Elle fut utilisée entre 1907 et 1932 environ. On lui doit en particulier de nombreuses photos de la Première Guerre mondiale. » (Wikipédia)

Robert Richardson explique qu'ils n'ont pas cherché à reproduire le style d'autochrome mais, qu'ils s'en sont inspiré, notamment pour l'éclairage des scènes de souvenirs d'Hugo qui n'ont pas la même teinte. L'autochrome utilise des teintes rouge-orange, vert et bleu-violet. Ces souvenirs heureux ont ainsi une teinte différente du présent vécu par Hugo.

Scorsese, dans une interview au magazine *Positif* (n° 619) confie : « les flash-back sur le père devaient être en noir et blanc, mais j'ai découvert qu'en 3D le noir et blanc n'avait pas le même impact que la couleur. On a essayé différentes techniques pour les teinter comme on le faisait au temps du muet. »

Le tournage des scènes du studio de Montreuil s'est fait en lumière naturelle, comme au temps de Méliès. Le tournage s'arrêtait à 16h30. Pour ce «film dans le film», ce sont les couturières et les électriciens qui ont joué. Pour obtenir les tons de l'époque, après des expériences avec teinte et virage qui portaient atteinte à la clarté de l'image en 3-D et qui fournissait une palette de couleurs jugées trop froid par Scorsese (qui voulait voir en Hugo profonds yeux bleus), l'équipe de supervision des effets visuels se tourna vers l'autochrome, mais en conservant une tonalité de peau naturelle. « C'est pourquoi tout dans les flash-back concernant Méliès dans son atelier de verre a une teinte bleue renversante. Bien sûr, ils avaient besoin d'un bleu de base sur le plateau pour atteindre le plein effet, et le chef décorateur Dante Ferretti et la dessinatrice de costumes Sandy Powell ont modifié leur travail pour se conformer à l'esthétique autochrome. » (Rob Richardson)



#### LA MUSIQUE ET LE SON

Pour la musique, Scorsese dit avoir écouté beaucoup de chansons françaises de l'époque. Il en a retenu deux, *Frou-Frou* et *Marguerite* (que l'on entend lors de la rencontre entre Lisette et Gustave), que l'on pouvait déjà entendre dans le film *La Grande Illusion* de Jean Renoir.

Zaz chante, à la fin du film, le morceau *Cœur Volant*, composé par Howard Shore qui a écrit aussi l'ensemble de la bande originale de ce film. Cette chanson évoque un garçon, petit génie aux doigts de fée et une jeune fille qui devient son amie et lui offre une clé qui révèle un secret.

Dans la même interview à *Positif*, Scorsese explique avoir demandé aux monteurs sons d'étudier le film de Jacques Tati, *Playtime*. «Tati avait trouvé pour le dialogue l'équilibre parfait entre ce qu'on doit et ce qu'on ne doit pas entendre quand les comparses conversent entre eux. Cela m'a inspiré et donné le courage de ten-

ter quelque chose de semblable. Dans notre cas, ce dispositif était justifié par le fait que Hugo les observe de loin, à travers ses horloges. »

#### LE CINÉMA EN 3D

Martin Scorsese a tellement apprécié tourner son film en 3D qu'il envisage utiliser cette technologie pour tous ses prochains projets. C'est du moins ce qu'il a annoncé en avril 2012 lors d'une convention à Las Vegas. « Il y a quelque chose que le 3-D donne à l'image qui vous emmène dans un autre pays, vous restez là-bas et c'est un bon endroit », dit-il. Lors de cette convention, il a raconté le tournage de *Hugo* et le moment où Sacha Baron Cohen, qui joue le chef de gare, se pencha en avant sur le plateau, et le mouvement que ça a créé sur le moniteur de contrôle du réalisateur. « Il est en quelque sorte, sorti tout droit de l'écran et c'était comme si nous étions de petits enfants à nouveau. »

Il compare le 3-D à la hausse des films couleurs dans les années 1960. A l'époque étudiant en cinéma à l'Université de New York, il avait été choqué quand il avait entendu quelqu'un prédire que tous les films à venir seraient filmés en couleur. Il a dit que si quelqu'un a des doutes quant à l'influence grandissante de la technologie 3-D, il devrait examiner comment les films couleur ont pris de l'ampleur. Pour lui, l'engouement 3-D permet aux cinéastes d'atteindre les objectifs initiaux du cinéma ; « à la minute où il est né, les gens voulaient trois choses : la couleur, du son et de la profondeur. Vous voulez recréer la vie. »

Scorsese semble avoir utilisé la technique comme un langage et non comme un gadget. Il a surtout utilisé la profondeur de champ dans le film et rien ne sort vraiment de l'écran. « Scorsese n'est jamais à court de travellings creusant l'espace comme le burin le marbre, comme ce mouvement qui suit Hugo dans ses déplacements de souris au milieu des canalisations et toboggans secrets de la gare ; l'artifice le plus remarquable de cette nouvelle illusion de la profondeur tient cependant à l'emploi de la fumée. La fumée ne connaît aucun cadre : elle se dissout avant de heurter les limites de l'écran et avant cela, semble flotter vers l'extérieur du film, vers l'intérieur de la salle de cinéma. Tout ce qui ne heurte pas les rebords de l'image gagne en réalisme tridimensionnel, rend palpable la certitude d'une profondeur spatiale... Au début d'*Hugo Cabret*, pendant les scènes de projection, seul le public est élargi par la 3D alors que les films – qui n'occupent pas toute la surface de l'image – restent plats, à distance... Hugo et Isabelle rient du mouvement de recul qui fut celui des

premiers spectateurs de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Le désir de reproduire cette étincelle originelle, ce big bang, est également au cœur d'une autre séquence, remake de *L'Arrivée d'un Train* : une locomotive à vapeur défonce son terminus et explose le quai de la gare jusqu'à venir transpercer la baie vitrée et s'effondrer sur le pavé. Bruit, fureur, synthèse, 3D. Il en faut un peu plus pour faire reculer le public sur son siège, 120 ans plus tard, mais le mouvement est là, le même face à cette séquence de reconstitution de l'accident qui se produisit à Paris quelques semaines seulement après *L'Arrivée d'un train en gare de la Ciotat* – on comprend mieux ce qui a pu impressionner à l'époque. Le train qui défonce le quai est aussi la réalisation du cauchemar des premiers spectateurs, d'un train qui transpercerait la limite de l'écran et viendrait quiller les passagers venus regarder les trains comme des images. » » (Camille Brunel, Felix Rehm - blog *Independencia*)

Scorsese a aussi fait restaurer les images de la Grande Guerre qui ont été transformées en 3D, de même que certaines scènes du *Voyage dans la Lune* et des autres films projetés lors de la soirée de gala.

Enfin, l'ajout du 3D est aussi un plus dans la scène de tournage du *Royaume des Fées* car, cela crée une profondeur de champ très importante. « J'ai fini par retenir ce film car il y a quelque chose de très moderne dans la composition des images. Elles paraissent avoir plusieurs couches différentes. Comme ces livres d'archéologie où l'on peut voir à quoi ressemblait un temple, aujourd'hui en ruine, en soulevant une feuille intercalaire transparente. C'est d'une simplicité admirable. Ainsi l'idée d'utiliser un aquarium en premier plan et d'y jeter des langoustes vivantes pour suggérer qu'on est sous l'océan. Il suffisait de filmer à travers les parois de l'aquarium. Pas besoin de recourir à l'infographie ! » (*Positif* n° 619, p. 92)

### LES EFFETS SPÉCIAUX

L'infographie et les effets spéciaux ont eu une grande place dans la conception de ce film. C'est le cas, notamment, pour toute la scène inaugurale avec le long plan séquence sur Hugo se faufilant dans les coursives et les escaliers de la gare. Cette séquence a en fait nécessité cinq plans tournés à des moments différents qui ont été remis ensemble grâce à l'ordinateur.

Un certain nombre de plans de la gare combinent des morceaux de studios et des éléments créés par ordinateur, avec présence de fond vert.

Une autre astuce est utilisée pour la scène où le vigile

est traîné par un train sur le quai de la gare. L'acteur est en fait attaché par une jambe à un décor de wagon fixe, il ne bouge pas et sautille sur place sur sa seconde jambe, pendant que la plateforme du quai, un décor monté sur roues, défile sous lui ! Une illusion d'une simplicité redoutable renforcée par l'incrustation de quelques figurants.

Le film combine des techniques modernes avec des trucages presque aussi vieux que le cinéma : animation image par image, ou bien un effet de « time-lapse », ou encore de bonnes vieilles maquettes comme pour la reconstitution du crash ferroviaire de l'express Granville-Paris.

L'autre champ d'intervention des effets spéciaux a concerné le rajeunissement des acteurs, rendu encore plus difficile par le 3D. L'équipe de supervision des effets spéciaux a fait appel à la société qui avait déjà travaillé sur le film de David Fincher, *Benjamin Button*. Les studios Pixomondo ont réalisé un making-of qui présente de nombreux effets (l'adresse est à la fin de ce dossier).

### L'AUTOMATE

La Cinémathèque Française a reçu, après le tournage, un modèle de l'automate, en remerciement de sa contribution aux recherches préparatoires. La lecture du livre *Les Secrets du tournage de Hugo Cabret* (The Hugo Movie Companion) écrit par Brian Selznick au cours du tournage révèle que quinze exemplaires différents de l'automate ont été fabriqués pour le film. Il fallait en effet que le jeune acteur puisse porter dans ses bras, sans trop de peine, un exemplaire allégé de ses mécanismes ; un autre exemplaire devait être jeté sur la voie ferrée de la gare Montparnasse, etc. Le modèle donné à la Cinémathèque française est celui qu'Hugo Cabret et son père contemplent ensemble au tout début du film : il n'a pas encore été restauré par l'horloger. Cet exemplaire, habillé, est pourvu de son mécanisme. La tête à elle seule est un vrai chef-d'œuvre de sculpture. La réalisation de ces différents automates



est signée David Balfour, le chef accessoiriste.

Le visage de l'automate présente une certaine absence d'expression mais, si on y regarde de plus près, l'expression change en fonction de la progression de l'histoire. « Après pas mal de discussions avec Scorsese, nous avons fini par nous inspirer de *La Joconde*, confie Balfour. Il paraissait évident que l'expression énigmatique, qui a suscité tant de débats, de la femme du tableau pouvait être l'expression que nous cherchions. On n'est jamais tout à fait sûr de ce pense l'automate ! »

Réconfortant ou bien inquiétant, tout peut se lire sur ce visage a priori neutre. On retrouve ici, en quelque sorte, ce que le théoricien russe Lev Koulechov avait fait jouer l'acteur russe Ivan Mosjoukine lors d'une expérience de 1922. L'effet Koulechov est la propension d'une image à influencer sur le sens des images qui l'entourent dans un montage cinématographique. Ainsi, les images ne prennent sens que les unes par rapport aux autres, et le spectateur est amené inconsciemment à les interpréter dans leur succession et non de façon indépendante. Cet effet est le fondement de la narration cinématographique. Koulechov choisit un gros plan de l'acteur russe Ivan Mosjoukine dans lequel celui-ci est particulièrement inexpressif. Il fait alors trois tirages de ce plan qu'il fait précéder de trois images différentes. Dans le premier montage, avant le plan de Mosjoukine, il insère un gros plan d'une assiette de soupe. Dans le second montage, il insère, à la place de l'assiette de soupe, un cadavre dans un cercueil. Enfin, il insère un plan d'une femme allongée sur un canapé. Interrogés après le visionnage de chaque séquence, les spectateurs doivent caractériser le sentiment exprimé par l'acteur. Dans le premier cas, les spectateurs croient percevoir la faim, dans le second la tristesse, et dans le dernier le désir.

### NARRATION CINÉMATOGRAPHIQUE

On a déjà évoqué quelques éléments de narration en évoquant la chronologie et les flash-back dans la partie précédente. Il y a aussi d'autres éléments significatifs que l'on peut remarquer.

Tout d'abord, on peut noter des répétitions de motifs et d'images à plusieurs reprises ; la circulation parisienne autour de la place de l'Étoile, la première projection cinématographique.

Toujours au niveau de la narration, un des raccords de ce film me semble particulièrement remarquable. « En cinéma, le terme **raccord** désigne la cohérence entre deux plans. Celui-ci est régi par certaines règles

de montage. Les plans successifs d'un film sont couramment tournés à plusieurs jours d'intervalle, parfois plus. Il faut donc s'assurer que les objets du décor sont à la même place, que l'éclairage est le même (même intensité, même couleur, même direction), que les vêtements et la coiffure des acteurs sont les mêmes... Le rôle du script et du ou de la scripte est d'assurer cette cohérence.

On dit aussi **raccord**, lorsqu'au montage, deux plans sont rattachés avec du son, ou des effets visuels, ceci permet d'assurer la bonne cohésion entre deux plans, séquences etc. »

Lorsqu'à la fin de la séquence 6, Isabelle promet à Hugo de tout faire pour que le carnet ne soit pas brûlé, on ne peut que la croire. Le plan suivant qui introduit la séquence 7 nous laisse penser qu'elle n'a pas réussi puisque nous voyons un gros plan sur une main craquant une allumette. Notre esprit associe les informations que nous avons sur la volonté du vieil homme de faire disparaître le carnet avec cette image, sans s'arrêter sur la taille de la main... Finalement, nous sommes à la fois soulagé mais aussi amusé d'avoir été dupé par le réalisateur puisqu'il ne s'agit que de la main d'Hugo allumant une bougie dans sa chambre. Ce type de raccord appelé **raccord de causalité** (*shot-reaction shot* en anglais) est ici utilisé pour nous abuser.

Un autre des raccords remarquables est le **raccord regard**, au début de la séquence 21 qui sert justement l'histoire. Parce que Jeanne a jeté un oeil sur l'armoire en refermant la porte, Hugo pressent qu'elle contient un secret.

Enfin, on pourrait aussi évoquer les nombreux mouvements de caméras qui participent à cette narration. Outre les travellings remarquables déjà évoqués (séance d'ouverture, plan séquence suivant Hugo) il en est un tout aussi remarquable, c'est le plan séquence de la fin du film, réalisé en Steadicam dans l'appartement des Méliès. Il va nous permettre de retrouver tous les protagonistes de l'histoire et avec notamment un panoramique à 360°, nous faire découvrir tout l'appartement, pour nous mener jusqu'à la 'chambre' de l'automate qui a fini par retrouver sa maison.

### CAMÉOS

Un **caméo** est l'apparition fugace dans un récit

d'un acteur, d'une actrice, du réalisateur ou d'une per-



sonnalité. Le caméo est avant tout un clin d'œil, c'est pourquoi il n'est généralement pas crédité. Il est bref et souvent anecdotique, car il n'influe généralement pas sur le cours de l'histoire. Il peut être ouvertement montré, ou bien décelable par les seuls spectateurs avertis. Alfred Hitchcock en est l'exemple-type ; sa silhouette bien connue fait une apparition dans 37 de ses films.

Dans *Hugo Cabret*, on repère aisément la présence du réalisateur. Martin Scorsese s'est mis en scène dans le rôle du photographe qui immortalise l'inauguration du studio de Montreuil. Il est plus difficile, par contre de déceler l'apparition de Johnny Depp dans le rôle d'un peintre, Michael Pitt en projectionniste ou bien encore, Brian Selznick jouant l'un des convives du dîner final. Des enfants de membres de l'équipe font aussi des cameos : Francesca la fille de Scorsese, Emily la fille de Chris Sargent, Samantha celle de Graham King ou encore Edmund le fils de Ben Kingsley qui joue un cameraman.

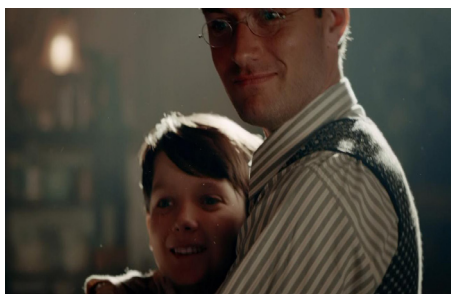
## LES THÈMES PRINCIPAUX

### UN ENFANT TRÈS SEUL

Ce film est d'abord l'histoire d'un enfant, livré à lui-même suite à la disparition de ses parents et la défaillance de son oncle, nouveau tuteur. Contraint de reprendre l'activité de son oncle pour palier à sa disparition, il doit être invisible pour ne pas révéler son existence clandestine dans la gare et finir à l'orphelinat.

Tel un Antoine Doinel fugueur dans les 400 coups de François Truffaut, il est obligé de se débrouiller pour se nourrir. Il n'est pas encore un adulte mais, il ne peut vraiment se livrer à des activités de son âge ; l'école lui est interdite, il n'a pas le temps de jouer ! Il court littéralement après le temps puisqu'il parcourt la gare dans tous les sens pour en remonter les horloges.

Vivant dans un présent fait de solitude, Hugo n'a tout d'abord comme seul compagnon qu'un automate, souvenir de moments



d'échange et de tendresse avec son père. Les moments partagés autour de la réparation de cet objet mécanique sont les seuls souvenirs du père que nous 'voyons' à l'écran. Hugo, le soir dans ce qui lui tient lieu de chambre, retrouve donc un peu de sa jeunesse

perdue, en continuant le travail entamé avec son père. Pour cela, il cherche donc les pièces dans les jouets mécaniques de la boutique de la gare. Son père, par delà la mort, continue à le guider grâce à un carnet mais, Hugo perd à certains moments l'espoir d'y arriver. La réparation de cet automate doit lui permettre de recevoir un message de son père, comme une sorte d'au-revoir qu'ils n'ont pas eu le temps de se dire. C'est sans doute la seule chose qui lui permette de survivre. S'il cherche à réparer son automate, il cherche inconsciemment à accepter que son père soit mort.

### LES ORPHELINS

Hugo n'est pas le seul orphelin de l'époque. En effet, la Grande Guerre, dont on voit aussi les effets sur la jambe de Gustave et sur la famille de Lisette la fleuriste, a décimé certaines familles. On voit un autre orphelin dans la gare se faire attraper par l'inspecteur qui ne peut les laisser déambuler et commettre des méfaits. Lui qui a eu le même passé d'orphelin, ne voit pas d'autre issue pour ces enfants que d'être pris en charge par un orphelinat. Ceci témoigne donc d'une réalité sociale douloureuse.

Isabelle aussi est orpheline dès son plus jeune âge mais, elle a eu la chance d'être recueillie par son parrain. Elle ne vit pas du tout les mêmes difficultés qu'Hugo et semble d'ailleurs avoir des amies ; on la voit par exemple danser et s'amuser dans la gare.

### LA FAMILLE

La famille a une place centrale dans le film. Gustave et Lisette s'uniront sans doute bientôt, Mr Frick et Mme Emilie semblent vivre une nouvelle passion, Jeanne et Georges forment un couple uni. Ce couple qui a déjà recueilli Isabelle, va former une nouvelle famille en accueillant Hugo.

### HÉRITAGE, TRANSMISSION, PASSEURS

L'horloger a légué à son fils Hugo, outre l'automate, sa passion pour les objets mécaniques, ainsi que son carnet. Il lui a aussi surtout laissé son premier souvenir de cinéma ; c'est ce qui permettra à Hugo de dire que l'automate lui a bien transmis un message de son père. Il lui dit d'ailleurs merci avant de repartir avec le dessin dans la poche chez Isabelle.

Georges, qui est déjà à l'origine de la vocation de René Tabard pour l'étude du cinéma, transmet à Hugo l'art de la magie.

Au cœur de ces échanges, il y a surtout la passation du pouvoir de s'émerveiller. C'est lorsque Georges re-

trouve ce pouvoir qu'il peut, sur la scène de la salle Pleyel, s'adresser aux sorciers, sirènes, voyageurs, aventuriers ou magiciens qui sommeillent en chacun de nous. « La réalité est peuplée de rêves qui peuvent d'un jour à l'autre s'évaporer, à cause de la guerre, à cause de la crise, à cause de l'amertume, à cause de la mort. Mais dans Hugo Cabret, ce n'est pas la mort qui rôde, c'est au contraire la vie, et c'est elle qui finit par tout emporter sur son passage. » (Cinebourrin)

Le film regorge de passeurs qui vont permettre aux héros de réussir leur quête. Isabelle ramène Hugo dans le monde, le fait sortir de la gare où son oncle l'avait en quelque sorte enfermé. Hugo fait découvrir le cinéma qui lui était interdit par son parrain. René Tabard qui fait découvrir le travail de Méliès aux enfants ou bien encore Monsieur Labisse et ses livres jouent aussi ce rôle.

### LES LIVRES

La place des livres est très importante pour tenir ce rôle de passeurs. Le personnage de Monsieur Labisse a été un peu étoffé dans le film, par rapport au roman. On l'a évoqué plus haut dans ce dossier, le scénariste a ajouté plus de références littéraires que n'en comportait le livre de Brian Selznick.

Isabelle dévore les livres et, elle semble y chercher l'aventure qui donnera un sens à sa vie. C'est un livre, avant la rencontre avec son auteur, qui leur apprendra la vérité sur le métier qu'exerçait papa Georges.

A la fin du film, si Hugo devient magicien (comme papa Georges), Isabelle elle se transforme en écrivain et commence à écrire l'histoire que nous venons de voir se dérouler, sous nos yeux, pendant deux heures.

### UN RÉCIT INITIATIQUE

Plus que le cinéma, le thème du film est celui de la place que l'on occupe dans le monde. La création artistique participe de ce sens que l'on donne. Si Hugo veut à tout prix réparer l'automate, c'est aussi parce qu'il se sait doué pour ça et, qu'il pense que c'est son rôle de réparer ce qui est cassé.

L'une des grandes caractéristiques du récit initiatique est de présenter un certain nombre d'épreuves et d'obstacles qui se déroule sur un temps plus ou moins long, et implique souvent des souffrances dont le personnage doit triompher et sortir « grandi ».



Ici, Hugo doit d'abord continuer la réparation sans avoir à sa disposition le carnet de son père. Lorsque l'automate est réparé, il lui manque la clef en forme de cœur qu'Isabelle va lui donner en devenant son amie. Littéralement, elle lui offre son cœur !

Richard Miller, philosophe, ajoute à propos du film : « Enfants, Hugo et Isabelle font alliance contre les secrets des adultes : ils veulent connaître ce que 'Papi' Georges persiste à tenir enfermé dans sa mémoire. Ils veulent savoir pourquoi Isabelle possède la clé dont Hugo a besoin pour ranimer l'automate et ainsi pouvoir recevoir le message de son père ? Ils vivront – les spectateurs avec eux – ce dont Isabelle rêvait tant : une 'aventure'. »

### LA MÉTAPHORE DE L'HOMME MÉCANIQUE

« Les rouages du cinéma sont les mêmes que ceux de l'automate, qui sont les mêmes que ceux de la grande ville, qui sont les mêmes que ceux de l'horloge de la gare, qui sont peut-être les mêmes que ceux qui nous habitent à notre insu. Les personnages apparaissent le temps d'un battement de cil comme des marionnettes animées de sentiments dont la mécanique peut s'enrayer d'un instant à l'autre. Un agent de police au passé d'orphelin et à la jambe brisée par la grande guerre voit son élan vers la belle fleuriste à laquelle il veut se déclarer stoppé une fraction de seconde par un arrêt complet du mouvement qui contamine toute la scène. » (Cinebourrin)

Georges se décrit lui-même, à un moment de l'histoire, comme un jouet sans ressort. Il remerciera Hugo de l'avoir réparé. « Je me tiens devant vous ce soir, grâce à un jeune homme très courageux qui a vu une machine brisée et qui, contre toute attente, l'a réparée. C'est le tour de magie le plus délicat qu'il m'aura été donné de voir » dit-il lors du discours de la soirée de gala.

Cette métaphore de la mécanique est étendue à la marche du monde entier lorsque Hugo, en haut de la tour, explique à Isabelle qu'il ne peut être une pièce superflue (séq. 27). Cette image se retrouve jusque dans le second cauchemar où il a pris la place de l'automate.

Les pièces ne sont pas complètement interchangeables mais, en les assemblant différemment, on peut en tirer autre chose. On voit Méliès prendre certaines pièces de l'automate qu'il avait créé pour lui permettre de fabriquer un projecteur ; il tire une des pièces, une croix de malte qui est une pièce essentielle pour la projection cinématographique. « Dans un projecteur cinématographique, le rôle du mécanisme à croix de

Malte est d'assurer l'avance du film pendant l'obturation du faisceau lumineux, et sa fixité absolue pendant la projection.»



#### LES RÉFÉRENCES AU CINÉMA

L'amour du cinéma est, bien entendu au cœur de ce film. « Martin

Scorsese renoue avec l'esprit des débuts du cinéma, le thème de son film. Non content de reprendre à son compte des techniques de l'époque, il truffe son film de références à de grands classiques comme *L'Arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (1895), *Le Voyage dans la Lune* (1902), *Monte Là-dessus* (1923), *Le Mécano de la Générale* (1927), *La Bête Humaine* (1938)... ainsi que tous les autres films cités dans la séquence de la bibliothèque.

D'autres sont plus subtils : le panorama parisien derrière la fenêtre de Hugo est la réplique de celui imaginé par René Clair pour *Sous les Toits de Paris* (1930) » qui avait déjà servi d'inspiration pour certaines des illustrations du roman. Il y a bien entendu toutes les références aux films de Georges Méliès, déjà cités par ailleurs.

Les cartons du générique de fin font référence à ceux des films de Méliès, en reprenant les étoiles de la marque déposée *Star Film* dont il était à l'initiative.

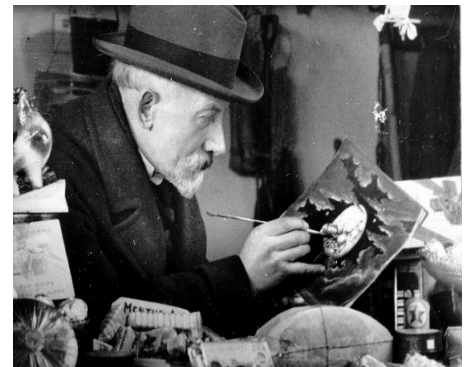


Mais, le cinéma est aussi présent de manière plus déguisée ; lorsqu'Hugo se souvient des moments heureux passés avec son père en regardant l'automate, la lumière baisse, un filet lumineux scintille et on entend le bruit d'un projecteur. Hugo se fait son 'cinéma intérieur'.

Le cinéma et le rêve ont des points communs que présente Hugo à Isabelle, après qu'ils soient sortis malgré eux de la salle de projection. « Le cinéma, c'est comme rêver en plein jour. »

Hélas, parfois, la vie, ce n'est pas comme au cinéma déplore Georges Méliès, à la fin de l'évocation de sa vie. « Avec le peu d'argent rapporté par la vente, j'ai acheté l'échoppe où je suis resté. La seule chose que je n'ai pas pu me résigner à détruire, c'est mon cher automate. Je l'ai donc donné à un musée, en espérant qu'on l'y accueille. Mais ils ne l'ont jamais exposé. Puis, le musée a brûlé. Tout ce que j'ai fait a maintenant disparu. Il ne reste plus que des cendres et des pellicules abîmées. La vie m'a enseigné quelque chose, Hugo, et ce n'est pas la leçon que j'attendais. Les fins heureuses, ça n'arrive que dans les films. »

Si les dernières années de la vie de Méliès n'ont pas toujours été heureuses, le film se termine, comme on pouvait s'y attendre, par un happy-end.



#### IMAGINAIRE / RÉALITÉ

La frontière entre ces deux notions pour ce film n'est toujours très marquée. Bien entendu, il y a un cadre réel, des éléments biographiques concernant Georges Méliès qui ont servi de base au récit. Mais, il y a toute une part de fantaisie. Tout comme la ville de Paris, c'est un Méliès recréé que nous avons à l'écran.

S'il a bien été vendeur de jouets dans la gare Montparnasse, c'est de sa véritable petite fille, Madeleine, dont il s'occupera, à la mort de sa fille.

Le professeur Tabard n'existe pas mais, plusieurs personnes ont permis de faire renaître l'intérêt pour les films de Méliès en 1929. Par contre, à cette époque-là, il n'y a que quelques films qui ont été retrouvés, sûrement pas 80 !

#### LA VIE DE SCORSESE, SOURCE D'INSPIRATION

Tout processus de création fait appel à une part de notre histoire. Scorsese n'hésite pas à affirmer : « Hugo Cabret, c'est moi ! A onze ans j'avais le même sentiment d'isolement. » A propos de son enfance, il ajoute : « J'ai grandi à Little Italy, dans un monde où la peur était érigée en mode de vie. Les ivrognes tabassaient les plus ivrognes, les pauvres battaient les plus pauvres, les gens forniquaient dans la rue. Tout ça pour un gamin de 8 ans c'est effrayant. Or, le réflexe de défense d'un enfant est la fuite, il part en courant. Et moi je n'ai jamais pu courir car je suis asthmatique.

Alors au lieu de partir je continuais à regarder en me cachant. C'est là que j'ai appris à voir ».

Si cette citation nous explique le pourquoi de la violence de son cinéma, elle nous rappelle surtout le personnage d'Hugo, gamin seul, espiègle, livré à lui-même face à un monde hostile d'adultes, qui observe le monde caché derrière des cadrans d'Horloges ou des soupiraux.

Chaque personnage semble refléter une facette de la personnalité du réalisateur qui livre, avec Hugo, un film très personnel. « Il y avait le personnage de Méliès, l'inventeur du cinéma. Ce lien direct avec mes propres passions ne pouvait que générer mon envie d'en faire un film. » Méliès, cinéaste de Génie, qui inventa la majorité des effets spéciaux visuels qui subsistent encore à ce jour. Un Méliès vieillissant, comme Scorsese qui, lancé sur une voie initiale toute autre (la prêtrise pour Scorsese, la magie pour Méliès), a fini par vouer sa vie au 7ème art. Enfin, ce film reflète la facette d'historien du cinéma de Scorsese, à travers le personnage de René Tabard. Ce Mr Tabard idolâtre Méliès et lui a consacré un livre, tout comme Scorsese consacre son film au père des effets spéciaux. La projection du « Voyage dans la lune » qu'il fait nous renvoie au travail de restauration qu'effectue Scorsese sur les premiers films de l'histoire du cinéma.



# Trame d'exploitation du film

*On peut distinguer plusieurs temps lorsqu'on approche une oeuvre cinématographique avec des élèves. Le document qui suit vise à donner, aux enseignants, quelques repères simples.*

« Le cinéma est avant tout un art et il revient à l'école de le traiter comme tel. Quand les élèves sont confrontés à des oeuvres du patrimoine cinématographique, ils interrogent le monde et se confrontent à d'autres. Ainsi, le cinéma peut occuper une part entière dans l'enseignement, non pas à côté, mais en interrelation avec les divers champs d'apprentissage. » JDI n°3 - Novembre 2003

Cette exploitation pédagogique d'un film, partie intégrante du programme des enseignements artistiques et de l'histoire des arts en 2016, en lien aussi avec la lecture et la culture littéraire, passe par trois phases : une phase de préparation au visionnage, la séance au cinéma, le temps d'exploitation de l'oeuvre en classe ensuite. Beaucoup d'activités sont possibles et il conviendra à l'enseignant d'en choisir parmi le champ des possibles, en fonction de ce qu'il souhaite développer chez ses élèves, en fonction aussi de la manière dont lui d'abord aura reçu le film.

## - AVANT LA SÉANCE

Il est préférable que l'enseignant aie vu au moins une fois le film avant d'emmener ses élèves à la séance, ceci afin d'envisager la meilleure préparation au film qui soit. Les enfants doivent avoir une idée de ce qu'ils vont aller voir. Les préparer, c'est déjà les mettre en projet pour la suite, leur montrer que la séance n'est pas là que dans le but de les distraire (même s'il faut le souhaiter, ils trouveront du plaisir dans l'activité). On peut mener ce travail de préparation quelques jours avant la projection.

Ainsi, on peut utiliser les différentes affiches d'exploitation (de l'époque, des diverses ressorties ou encore des affiches d'origine géographique différentes), des photos du film... Dans le cas de films muets ou en version originale sous-titrée, il importe aussi d'expliquer aux élèves qu'ils devront lire sur l'écran (cartons ou sous-titres).

Enfin, il est important d'expliciter les "règles du jeu" du visionnage en salle. Le dossier intitulé *Tous au cinéma* du mensuel *La Classe* n°153 - nov. 2004, en donne une bonne définition reproduite ci-contre, à adapter en fonction de l'âge du public d'enfants concerné.

## - LA SÉANCE

Les élèves doivent avoir le temps de s'installer dans la salle. A la fin de la séance, on peut aussi ralentir le mouvement qui consiste souvent à quitter la salle le plus vite possible. Prendre son temps participe à la ritualisation du visionnage en salle.

### LA RÈGLE DU JEU

Dans une salle de cinéma, il fait noir, l'image est grande, on entend bien, les fauteuils sont confortables et « je fais le vide » juste avant d'entrer ; je ne suis ni à l'école, ni au stade, ni à la maison.

Dans un cinéma, on ne peut pas changer de film ou le prendre en cours de route et attendre la publicité pour aller faire pipi, on ne peut pas se déplacer, ni manger, ni boire, ni faire du bruit pendant le film...

Je peux rire, pleurer, avoir peur, être ému et ne pas tout comprendre du premier coup.

Après la projection, j'évite les jugements brutaux et trop rapides. J'essaie d'abord de retrouver tout ce que j'ai vu, entendu, compris. J'ai absolument le droit de garder pour moi les émotions très personnelles que j'ai ressenties, mon interprétation du film, même si ce n'est pas celle des autres.

Ce temps va permettre de quitter tranquillement le film, avant de retourner en classe, car c'est là le plus souvent que va se dérouler le moment suivant des premières réactions à chaud.

## - APRÈS LA SÉANCE

Le temps d'échange avec les élèves, qui doit avoir lieu assez rapidement après la séance au cinéma, vise trois objectifs principaux :

✱ ***l'expression, par les élèves, de leurs impressions sur le film*** ; phase d'autant plus importante que des enfants peuvent avoir eu peur de certaines scènes. Pour cette phase, lorsque l'âge des enfants le permet, il est intéressant qu'ils puissent écrire quelques mots, avant de débiter l'échange, afin d'en garder une trace. Ceci pourra aussi éviter peut-être une redite d'un élève à l'autre. Il faut minimiser "l'uniformisation" des discours, notamment en insistant, au moment des échanges, sur le fait que tous les avis sont acceptables s'ils sont argumentés, qu'il n'y a pas de bonnes ou mauvaises réponses à donner (voir le texte ci-dessous, « ma cinémathèque personnelle »).

### MA CINÉMATHÈQUE PERSONNELLE

Il est important de savoir choisir un film. Peu à peu, notre goût personnel se forme, même s'il est "dirigé" par la publicité qui incite en permanence à "consommer" de l'image. Donnons-nous le droit de tout voir, de tout aimer. (...)

Ainsi se constitue peu à peu notre "culture de cinéma"... Chacun se construit sa "cinémathèque personnelle". Un endroit secret où l'on entasse une part de rêve, une part de plaisir et une part de "savoir". Plus on voit de films, plus notre goût pour le cinéma se développe : on devient un cinéphile, un amoureux du cinéma.

Un film constitue un inépuisable sujet de discussion. On peut être parfaitement d'accord ou en opposition totale sur le sujet ! En dehors des simples formules « j'ai aimé » ou « je n'ai pas aimé », ce qui est vraiment amusant est de trouver des arguments !

« *Quel cinéma !* » Catherine Schapira et Claude Reyt, *Autrements Junior*, 2003

✱ ***l'élucidation, par l'enseignant ou par d'autres élèves, d'éléments qui n'auraient pas été compris par certains enfants au cours de la projection*** ; ainsi, il convient de s'assurer d'une bonne compréhension des éléments importants du film (personnages, relations entre eux...)

✱ ***la mise en mémoire du film pour permettre ensuite le travail plus particulier que vont constituer les analyses thématiques et filmiques.***

Ces trois objectifs ne sont pas à séparer en soi ; ils sont mêlés dans ces premières séances d'après visionnage. Toutefois, certains exercices viseront plus l'un ou l'autre. Un questionnaire sur le film permettra de s'assurer de la bonne compréhension, l'utilisation d'images séquentielles ou de fiches de personnages consolideront la mémorisation.

Mener tout ce dispositif - en sélectionnant quelques activités pertinentes - participe déjà à l'éducation à l'image. Amener des élèves à réfléchir sur un film, à donner un avis, à mémoriser des informations... est déjà une gageure. Pendant quelques heures, les élèves auront été acteurs devant un film... Ils auront appréhendé un temps qu'un film est une œuvre, pas un simple produit de consommation.

Mais on peut aussi ne pas s'arrêter là. Si le film peut-être étudié sous l'angle interdisciplinaire (lecture, écriture...), il est aussi un objet d'analyse en soi. Il ne doit pas être rencontré, au cours de la scolarité d'un élève, que comme un "prétexte" à d'autres apprentissages.

Aussi, la suite de ce dossier présente quelques idées de séquences pédagogiques pouvant être menées en classe avec des élèves. Ces séquences visent des apprentissages précis sur certains aspects du film *Monte là-dessus* ou du cinéma burlesque en général. Enfin, des suggestions autour de prolongements au film sont aussi faites en conclusion de ce dossier.

### PISTES PÉDAGOGIQUES

Avant d'aller en salles, souvent, on voit à la télé, au cinéma, sur internet, une bande-annonce du film. Pour ne pas déflorer le film, il est parfois plus intéressant de simplement leur faire découvrir une affiche, des photos.

On peut aussi faire écouter aux enfants quelques extraits de la musique du film, afin de les plonger aussi dans l'ambiance.

# Propositions pédagogiques

*Le principe général que l'on peut d'emblée poser au sujet de ces propositions est le suivant : l'utilisation de ces fiches, ainsi que du matériel vidéo se feront selon les besoins et centres d'intérêts dégagés dans la phase de confrontation. Ces activités viseront à enrichir la mémorisation et à découvrir des procédés d'expression cinématographiques (montage, musique...). Ainsi, on doit parvenir à une perception par les élèves, plus large et plus fine à la fois du film et des thématiques abordées.*

## FICHE N° 1 : RÉORGANISER LES SCÈNES CLÉS DU FILM

### OBJECTIFS :

- se remémorer et reconstruire l'histoire du film ;
- susciter une discussion autour du film (début d'interprétation) ;
- aborder, de manière plus ou moins implicite, les notions de montage au cinéma ;
- comprendre qu'un film est une succession de séquences qui forment un objet final.

### DÉMARCHE GÉNÉRALE :

Il s'agit de réorganiser des dessins d'élèves (à partir des scènes qui les ont marqués) ou des photogrammes tirés du film dans l'ordre chronologique. On privilégiera plutôt les photogrammes si l'on souhaite que la plupart des scènes marquantes soient représentées.

Cet exercice réalisé collectivement, consistera donc à afficher les images dans l'ordre, sur une ligne horizontale au tableau (ou épinglées sur une corde à linge qui devient le *fil de l'histoire*). Une scène oubliée un temps peut venir s'insérer entre deux autres, on peut tout décaler pour en intégrer une nouvelle... mettant ainsi en scène le travail du monteur qui doit reconstruire le film sur le banc de montage. On peut aussi développer plusieurs lignes pour mettre en évidence des actions parallèles, les flash-backs (Hugo revoyant le temps passé avec son père, aujourd'hui mort ; les souvenirs de tournage de Georges Méliès ou encore la rencontre entre Tabard, enfant et l'équipe de tournage)...

L'affichage sera donc un moment de discussion ; si l'ensemble de la classe n'est pas d'accord avec la proposition, il faudra expliquer pourquoi, retrouver ce qui dans l'histoire est compatible ou incompatible avec cette idée... Si la mémoire des enfants fait défaut, l'enseignant pourra "combler les trous" en s'appuyant sur le découpage séquentiel fourni dans ce dossier.

### TRAME DE VARIANCE :

En fonction de l'âge des enfants, on fera varier le nombre de photogrammes. On choisira alors les images des scènes clés sur lesquelles on souhaite s'étendre par la suite. On pourra aussi intégrer des images intruses :



- des photos de plateaux de tournage, par exemple, pour lesquels les angles de prise de vue ne sont pas les mêmes, où l'on peut apercevoir la machinerie (caméra, projecteur...) ;
- des scènes tirées d'autres films, par exemple des films que les enfants auront pu déjà rencontrer par ailleurs dans d'autres opérations cinéma. On pourrait, par exemple, utiliser des images tirées du film *Safety Last*, ce qui ouvrira sans doute à discussion.

## 🎬 FICHE N° 2 : RECONNAÎTRE LES PERSONNAGES DU FILM

### OBJECTIFS :

- reconnaître chacun des personnages et le situer dans l'histoire du film ;
- susciter une discussion autour d'un personnage, de ses motivations...

### DÉMARCHE GÉNÉRALE :

Il s'agit d'associer des photogrammes des personnages à leurs noms écrits sur des étiquettes.

### TRAME DE VARIANCE :

Même trame que pour la fiche 1 ; on pourra donc aussi intégrer des images intruses, des photos du réalisateur (en plein tournage ou en tant que personnage puisque Martin Scorsese fait une apparition dans le film), d'autres automates (comme Maria, l'androïde du film *Metropolis* de Fritz Lang)...



## 🎬 FICHE N° 3 : LE ROMAN ORIGINEL ET SON ADAPTATION

### OBJECTIFS :

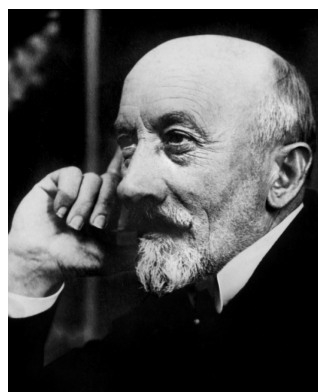
- approcher la notion d'adaptation
- lire des extraits (ou l'oeuvre intégrale) du roman, *L'Invention de Hugo Cabret*.

### DÉMARCHE GÉNÉRALE :

Après distribution et lecture personnelle d'un extrait du roman original, on demandera aux enfants d'en donner une lecture devant les autres et de déterminer si ce passage est explicitement dans le film, s'il est modifié dans l'adaptation, s'il est totalement absent du film.

On peut aussi faire de même en utilisant une ou plusieurs illustrations et en les comparant avec une scène du film. La scène d'ouverture du livre, par exemple, nous amène, dans la gare, par la porte d'entrée principale (alors que, dans le film, on y entre par les quais). Sur internet, on peut trouver différentes vidéos qui feuilletent les premières pages du livre, sur le site officiel [http://www.theinventionofhugocabret.com/slideshow\\_flash.htm](http://www.theinventionofhugocabret.com/slideshow_flash.htm) ou bien encore <http://www.heeza.fr/fr/livres-cinema/1667-livre-l-invention-de-hugo-cabret.html>

## 🎬 FICHE N° 4 : UN GENRE LITTÉRAIRE - LA BIOGRAPHIE



### OBJECTIFS :

- découvrir un nouveau genre littéraire (lire, dire, écrire)
- rechercher les éléments réels de la vie de Méliès que l'on retrouve dans le personnage de papi Georges mais aussi, chercher les différences.

### DOCUMENTS ADAPTÉS POUR LES ENFANTS :

- *Georges Méliès le magicien du cinéma*, de Zéno Bianu et Julia Perrin, Coll. Des graines et des guides, A Dos d'Ane Editions, 2011
- *Grand-Père fait du cinéma - Je lis des Histoires Vraies*, n°5 - février 1993, Fleurus
- Dossier pédagogique sur le film *Hugo Cabret*. <http://www.zerodeconduite.net/hugocabret>
- *Aurore joue dans un film de Méliès*, de Serge Hochain, coll. Archimède, Ecole des Loisirs, 2003.

## FICHE N° 5 : LES EFFETS SPÉCIAUX

### OBJECTIFS :

- approcher des éléments de l'histoire du cinéma ;
- découvrir quelques trucages simples ;
- comprendre qu'une image peut être fabriquée, manipulée, indépendamment de la réalité.

### DÉMARCHE GÉNÉRALE :

Cette séquence va être l'occasion, à la fois de découvrir le travail de l'un des grands noms de l'histoire du cinéma (Georges Méliès) et aussi d'approcher des techniques de trucages simples (arrêts de la caméra, utilisation des axes, de la profondeur de champ...) ou plus élaborées (incrustations, surimpressions...). On pourra utiliser différents extraits de films, des émissions documentaires. Nous utiliserons plus particulièrement un court métrage de Méliès, intitulé "Le diable noir", riche en apparitions et disparitions, (visible sur internet, [http://wn.com/le\\_diable\\_noir](http://wn.com/le_diable_noir))

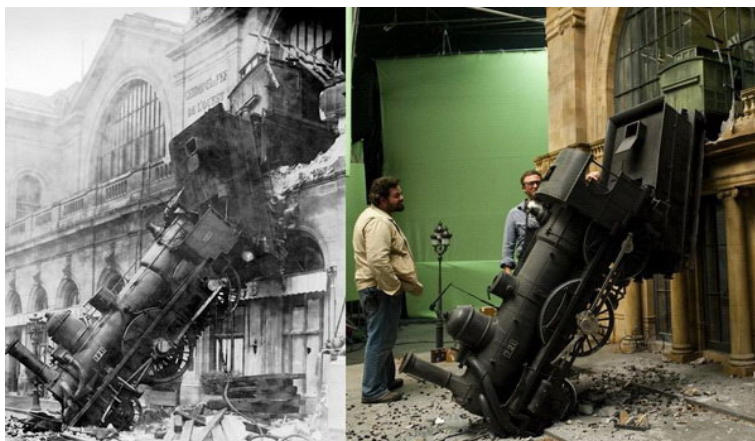
Le travail pourrait se dérouler sous la forme d'une situation problème. Dans un premier temps, on re situera le film dans l'histoire du cinéma (noir et blanc, muet, plan fixe, tournage en continu...). On visionnera le film et on demandera aux élèves de reproduire, avec un caméscope, une des scènes du film. On pourra favoriser le travail en petits groupes. On peut demander aux enfants de mettre en mots, sur une feuille, leur démarche au préalable, d'expliquer comment Méliès a pu procéder.

On peut mettre aussi en commun les réflexions de la classe : les trucages proposés les plus souvent sont d'abord l'utilisation de fils, de trappes... voire d'un ordinateur ! On peut supposer que si les enfants ont vu au préalable le film Hugo Cabret, ils trouveront plus facilement la réponse.

Il sera donc intéressant aussi de revenir sur les trucages mis en évidence dans le film, pendant les scènes où l'on voit Georges Méliès sur un plateau de tournage. On pourra les comparer avec les effets spéciaux modernes utilisés dans la réalisation du film de Scorsese (fond vert, images de synthèse, maquettes...) que l'on peut retrouver dans les suppléments du DVD ou sur internet (voir adresse ci-dessous).

### DOCUMENTS

- Dossier pédagogique sur le film *Hugo Cabret*. <http://www.zerodeconduite.net/hugocabret>
- DVD : Méliès le Cinémagicien - Arte vidéo
- "C'est pas sorcier - La magie des effets spéciaux" - 2002
- collection "La 'leçon' de cinéma" - Les Films en Hiver; Paris : Canal J - CNDP
- Les effets spéciaux... <http://www.radioactive-lizard.com/files/inraci/Les%20effets%20speciaux%20de%20Georges%20Melies.pdf>
- «Making of» et «les effets spéciaux» - DVD et Blu-Ray *Hugo Cabret*, Metropolitan Film et Vidéo, 2012
- travail du studio Pixomondo sur le film, <http://www.youtube.com/watch?v=pVQ6hiIPkvM>



## FICHE N° 6 : HISTOIRE DES ARTS - LE FILM D'ANIMATION

### OBJECTIFS :

- approcher des éléments de l'histoire du cinéma ;
- découvrir quelques notions simples (plans, séquences, montage, trucage) ;
- comprendre la notion de fiction et saisir qu'une image peut être fabriquée, manipulée, indépendamment de la réalité ;
- réaliser des objets technologiques en observant, questionnant, expérimentant...



### DÉMARCHE GÉNÉRALE :

Cette séquence va être l'occasion, à la fois de découvrir quelques grandes étapes de l'histoire du cinéma, de découvrir différents objets optiques et aussi d'approcher les techniques simples (arrêts de la caméra...) qui permettent l'animation. Ceci pourra amener les élèves ensuite à réaliser eux-mêmes un petit film d'animation.

On pourra utiliser différents extraits de films, des émissions documentaires. Nous utiliserons plus particulièrement les courts métrages de J. Stuart Blackton (*The Enchanted Drawing* et *Humorous Phases of Funny Faces*) ou de Winsor Mc Kay (*Little Nemo* ou *Gertie the dinosaur*) comme œuvres de références. Des émissions documentaires pourront compléter le dispositif.

### TRAME PÉDAGOGIQUE

On pourra tout d'abord montrer une des premières œuvres du cinéma d'animation et recenser les représentations qu'ont les enfants sur la manière de réaliser ces films et les films d'animation d'une manière générale. La question qu'on pourra se poser alors est comment avec des dessins, peut-on donner l'illusion du mouvement ?

- Lancement d'une première situation problème : avec deux dessins, comment en faire un seul ? (mise en évidence de la persistance rétinienne en fabriquant des thaumatropes).
- Seconde situation problème : comment, avec deux images, peut-on faire un mouvement ? (mise en évidence de l'effet phi cumulé à la persistance rétinienne en construisant un flip-flap).
- Ensuite, avec plusieurs images (une dizaine), comment créer un véritable mouvement ? Divers procédés peuvent être utilisés : flip-book, zootrope...

A travers cette première séquence, on aura refait le parcours qui a mené à l'invention du cinéma.

Dans un second temps, on pourra mettre les enfants en situation véritable de création. Un simple camescope ou appareil photo numérique, un ordinateur ouvre les portes de la réalisation très facilement. Un logiciel comme "AnimatorDV Simple+", gratuit pour l'enseignement ou "Windows Movie Maker", permettront de réaliser facilement un petit film avec les élèves, en utilisant différentes techniques (dessin découpé, pixilation, animation d'objet...). De nombreuses séquences pédagogiques détaillées sont consultables sur Internet (voir bibliographie ci-dessous).

### DOCUMENTS

- Les films *The Enchanted Drawing*: <http://www.archive.org/details/TheEnchantedDrawing1900-ThomasAE-disonIncProducerJStuartBlackton>, *Humorous Phases of Funny Faces* : <http://www.archive.org/details/HumorousPhasesOfFunnyFaces> et *Gertie the Dinosaur*, <http://www.archive.org/details/Gertie> téléchargeables sur Internet légalement.
- Documentaires dans la collection *C'est Pas sorcier* : " Il était toon fois... le dessin animé " ([http://www.france3.fr/emissions/c-est-pas-sorcier/histoire-culture-societe/il-etait-toon-fois\\_120258](http://www.france3.fr/emissions/c-est-pas-sorcier/histoire-culture-societe/il-etait-toon-fois_120258)) ou *La leçon du Professeur Kouro*, série issue du magazine Court-Circuit d'Arte, traitant des différentes techniques d'animation ([http://php.arte-tv.com/court-circuit-off/index.php?page=compil&mag=la\\_lecon](http://php.arte-tv.com/court-circuit-off/index.php?page=compil&mag=la_lecon))
- des livres : *Un projet pour travailler l'image et les médias* de Damien Bressy - Delagrave ; *Techniques d'animation pour débutants* de Mary Murphy - Eyrolles.
- des sites internet : Centre Canadien d'éducation aux médias : <http://habilomedias.ca/> ; un projet sur le cinéma d'animation en GS : <http://tinyurl.com/jxlnwtf> ; Les petites lanternes magiques : <http://festival.inattendu.org/>

## FICHE N° 7 : DÉBAT PHILO / DÉBAT RÉGLÉ

### OBJECTIFS :

- faire se questionner les enfants à partir d'un problème de nature philosophique ;
- animer une situation de débat au sein de la classe.

### DÉMARCHE GÉNÉRALE :

Le but d'un débat philosophique en primaire est d'apprendre aux élèves à structurer leur pensée. A partir d'une question posée quelques jours avant un débat, les enfants sont invités à réfléchir puis à s'exprimer lors d'un temps de débat réglé en classe.

Autour du film *Hugo Cabret*, de nombreuses questions peuvent être posées autour de la mort, autour du sens que l'on peut donner à sa vie, autour du vol aussi ou bien encore du mensonge...

Les questions qui suivent, pour certaines, sont empruntées à un travail d'Olga Azocar et Bruce Demaugé-Bost, mis en ligne sur le site : [http://bdemaug.free.fr/index\\_philo.htm](http://bdemaug.free.fr/index_philo.htm)

### Questions

Qu'est-ce que la mort ? Pourquoi est-on vivant et d'autres morts ? Pourquoi l'homme doit-il mourir ?

Pourquoi est-on sur terre ? Qu'a-t-on envie de faire de sa vie ?

A-t-on le droit de voler ?

Que doit-on penser du mensonge ?

### Autres pistes de réflexions

On peut imaginer de passer un extrait de film qui peut amorcer un débat en classe. Autour de la mort des parents, (et du mensonge) par exemple, on peut utiliser l'extrait des *400 Coups* de François Truffaut, lorsqu'Antoine Doinel fait croire à la mort de sa mère pour justifier son absence ou bien encore la scène où il dérobe une bouteille de lait (comme Hugo).

## FICHE N° 8 : HISTOIRE DES ARTS - LE XIX<sup>ÈME</sup> SIÈCLE

### OBJECTIFS :

- faire découvrir à tous les élèves des oeuvres de référence relevant de différents domaines artistiques, de différents époques et civilisations.
- leur permettre de poser sur ces oeuvres un regard plus averti, afin d'acquérir une culture personnelle.

### DÉMARCHE GÉNÉRALE :

Le programme d'Histoire des Arts à l'école primaire, suggère, pour le XIX<sup>ème</sup> siècle, d'aborder, entre autres :

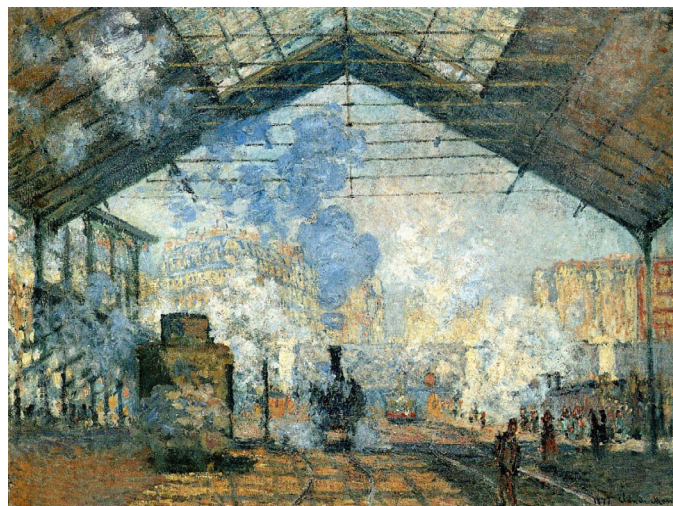
- une architecture industrielle (gare) ;
- quelques oeuvres illustrant les principaux mouvements picturaux (impressionnisme) ;
- un court métrage des débuts du cinématographe ; des photographies.

Il semble intéressant de pouvoir aborder, dans un réseau d'oeuvres qui se répondront, la thématique du développement industriel et de l'essor du chemin de fer. Ainsi, parmi les choix possibles, on peut utiliser des photographies de la gare St Lazare, les tableaux de la série sur cette même gare, par Claude Monet en 1877.

On pourra aussi utiliser, *L'arrivée du train en gare de La Ciotat*, Auguste et Louis Lumière, 1895 ou encore la photographie de l'accident ferroviaire à la Gare Montparnasse la même année.

## DOCUMENTS

- Joë Fesseau, Conseiller pédagogique pour les Arts visuels / Vendée, propose une étude de la série de tableaux de Claude Monet. [http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID\\_FICHER=1424145649926](http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHER=1424145649926)
- Autre document sur la série : [http://www.ac-besancon.fr/IMG/pdf/HDA\\_AV\\_la\\_gare\\_saint\\_lazare\\_de\\_monet.pdf](http://www.ac-besancon.fr/IMG/pdf/HDA_AV_la_gare_saint_lazare_de_monet.pdf)
- « Le chemin de fer, symbole d'une nouvelle révolution industrielle » sur le site de L'Histoire en Image. <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=4>
- Une brève histoire Lumière, sur le site <http://www.institut-lumiere.org/musee/les-freres-lumiere-et-leurs-inventions.html>



## LEXIQUE

**Angle de prise de vue** : détermine le champ, c'est-à-dire la partie de l'espace visuel enregistré par la caméra.

**Diégèse** : "tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie." (Étienne Souriau)

**Doublage** : opération consistant à remplacer la bande "paroles" originale par une bande dans la langue souhaitée.

**Echelle des plans** : traduit un rapport de proportion entre le sujet et le cadre ; il existe une infinité de plans intermédiaires entre le très gros plan (TGP) et le plan de grand ensemble (PGE).

**Ellipse** : Effet narratif qui consiste à ne pas montrer, à ne pas décrire un moment de l'action. L'imagination comble alors l'intervalle.

**Fondu** : action d'obscurcir ("fermeture") ou faire apparaître ("ouverture") l'image progressivement, souvent en passant par le noir. S'il y a surimpression d'une fermeture et d'une ouverture, on parle de fondu-enchaîné.

**Insert** : très gros plan, souvent bref, appliqué plutôt à un objet.

**Montage** : opération d'assemblage des images et d'assemblage des sons.

- **Montage alterné** : des plans tournés dans un même lieu et en un même temps traitent d'actions différentes.
- **Montage parallèle** : des plans tournés dans un lieu et dans un temps différents se succèdent.

**Photogramme** : image isolée d'un film

**Plan** : portion de film impressionnée par la caméra entre le début et la fin d'une prise ; sur un film fini, le plan est limité par les collures qui le lient aux plans précédent et suivant.

**Plongée** : prise de vues dans laquelle la caméra est inclinée sur son axe vers le bas. Lorsque la caméra se situe en dessous du sujet filmé, on parle de contre-plongée.

**Plan fixe** : la caméra reste fixée sur le pied, il n'y a aucune modification du cadre.

**Panoramique** : mouvement giratoire de la caméra dont le pied reste fixe.

**Travelling** : mouvement de tout l'appareil de prise de vues. On distingue les travellings avant, arrière ou latéraux.