



Les vingt  
premières années  
du cinéma français

sous la direction de  
Jean A. Gili  
Michèle Lagny  
Michel Marie  
Vincent Pinel

# LA MORALE DE LA FABLE (OU DE QUELQUES POULE AUX ŒUFS D'OR CHEZ PATHÉ)

Elena Dagrada



a-t-il un rapport entre l'intérêt de la maison au coq pour les poules et l'histoire du langage cinématographique ?

Deux questions éloignées, s'il en est. Pourtant, l'intérêt de la maison au coq pour les poules est témoigné au moins par les nombreux titres incluant ce volatile qui peuplent les catalogues Pathé<sup>1</sup> dès le début du siècle : une *Poule merveilleuse*, une *Poule phénomène*, et une *Poule aux œufs d'or* qui revient souvent dans les bulletins, catalogues et suppléments Pathé, ainsi que plus tard comme l'un des films français des premiers temps les plus cités dans les histoires du cinéma. Quant à ce que l'on désigne communément comme langage cinématographique, l'étude de son histoire et de son évolution est devenue, au fil de la dernière décennie, de plus en plus urgente précisément suite au développement de l'étude du cinéma des premiers temps, qui a imposé aux chercheurs, théoriciens et sémiologues, l'adoption d'une perspective diachronique outre que synchronique.

Se questionner donc sur le rapport que l'étude du langage cinématographique et de son histoire peuvent entretenir avec un domaine relevant institutionnellement de l'histoire du cinéma, tel le cinéma des premiers temps, risque de devenir une démarche moins étrange qu'il ne paraît d'emblée. Il s'agit en fait d'un domaine où en principe il n'existe pas de source sûre en dehors des sources d'époque, et où

1. La production Pathé des premiers temps a été récemment recueillie par Henri Bousquet et Riccardo Redi dans « Pathé Frères. Les Films de production Pathé 1896-1914 », I, *Quaderni di Cinema* (numéro spécial hors-série), 1992 ; et par Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1907, 1908, 1909*, s.l., Éditions Henri Bousquet, 1993. Une étude de *La Poule phénomène* se trouve dans *Pathé 1900 - Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, sous la direction d'André Gaudreault, Les Presses de l'Université Laval (Québec), Les Presses de la Sorbonne Nouvelle (Paris), 1993.

règne le recours direct à l'examen croisé des documents, rigoureusement originaux. Mais de telles sources, de tels documents, peuvent parfois ne pas exister, ou ne pas toujours garantir l'acquisition d'informations complètes, ni exactes. S'impose alors la prise en compte d'outillages théoriques extérieurs, qui à leur tour peuvent et doivent en effet venir en aide. Or, est-ce que l'étude du langage cinématographique peut être un de ces outillages ? Est-ce que la connaissance des formes linguistiques, l'étude des figures cinématographiques et de leur évolution dans le temps, peuvent jouer un rôle dans la résolution de problèmes de datation, ou dans la vérification de l'intégrité d'une copie ? Et l'analyse linguistique peut-elle permettre d'avancer des hypothèses sur un film dont nous ne possédons que des connaissances partielles ?

Une réponse à ces questions — du moins provisoire — peut se trouver à travers les quelques réflexions qui suivent, à propos de *La Poule aux œufs d'or*.

Ce film a fait l'objet d'attributions et de datations diverses. Georges Sadoul, Jacques Deslandes et Jean Mitry l'attribuent à Gaston Velle, mais ne tombent pas d'accord sur la date, qui oscille entre 1905 (Deslandes) et 1906 (Sadoul et Mitry)<sup>2</sup>. Maria Adriana Prolo<sup>3</sup> l'attribue à Gabriel Moreau. Carlos Fernandez Cuenca<sup>4</sup> attribue la réalisation à Albert Capellani, mais la photographie et les trucages à Segundo De Chomon. Et ces dernières années quelques transcriptions et descriptions détaillées sont parues, qui ont parfois éclairé, parfois compliqué, l'état de la question.

Une transcription par Maurice Roelens, parue en 1979 sur le n° 29 des *Cahiers de la Cinémathèque*, attribue la réalisation à Gaston Velle et date le film entre 1903 et 1906. En 1982, le second volume du catalogue *Cinéma 1900-1906 : An Analytical Study*<sup>5</sup> y consacre une fiche et l'attribue également à Velle, mais le date de 1905 et repère son numéro de production (n° 1 311) dans un catalogue de l'époque. En

2. Cf. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma : les pionniers du cinéma 1897-1909*, Tome II, Paris, Denoël, 1948 ; Jacques Deslandes, Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, Tome II (*Du cinématographe au cinéma 1896-1906*), Tournai, Casterman, 1968 (la production de *La Poule* y est indiquée au mois de décembre) ; Jean Mitry, *Filmographie universelle*, Tome XII (*Primitifs et Précurseurs, 1895-1915*), 1<sup>re</sup> partie, France et Europe, Paris, IDHEC, 1964.

3. Cf. Maria Adriana Prolo, *Storia del cinema muto italiano*, Vol. I, Milano, Paganoni, 1951.

4. Cf. Carlos Fernandez Cuenca, *Segundo De Chomón. Maestro de la fantasía y de la técnica*, Madrid, Editora Nacional, 1972 ; et *Historia del cine*, I, Madrid, Aguado, 1948-50.

5. Sous la direction d'André Gaudreault, FIAF, 1982 (à la page 149). On y cite aussi une référence au film trouvée dans *Optical Lantern and Kinematograph Journal* de décembre 1905 (p. 35).

1984, une transcription parue dans le n° 334 de l'*Avant-Scène Cinéma* attribuée à nouveau la réalisation à Gaston Velle, mais cette fois-ci date le film de 1908. C'est peut-être à la suite de cette publication qu'un ouvrage espagnol de Pascual Cebollada consacré à Segundo De Chomón<sup>6</sup> date de 1908 le film *La gallina de los huevos de oro/La Poule aux œufs d'or*, dont il attribue à De Chomón la photographie et les effets spéciaux. Et toujours en Espagne, en 1988, dans son ouvrage consacré à *Los 500 films de Segundo De Chomón*<sup>7</sup>, Juan Gabriel Tharrats publie un résumé détaillé du film et corrige cette date à nouveau en 1905, mais attribue la réalisation à Albert Capellani, et la photographie et les trucages à De Chomón, dont il reconnaît (dans le rôle de la fermière) la femme, Julienne Mathieu, qui aurait travaillé uniquement avec son mari.

Or, si l'on compare ces transcriptions, on est frappé non seulement par les différentes attributions de paternité et de dates (entre 1903 et 1906, 1905, 1906, 1908 ; Gaston Velle, Albert Capellani, Segundo De Chomón) ; on est également frappé par la disparité des descriptions elles-mêmes, qui en fait ne coïncident quasiment jamais entre elles. Et cela aussi car les « Poules » aux œufs d'or produites par la maison au coq sont au moins au nombre de deux<sup>8</sup>. Deux adaptations différentes du même sujet, tiré de la fable de La Fontaine, dont l'une est indubitablement le « remake » de l'autre.

De la première version, le catalogue Pathé Frères (Paris) de 1907 reproduit l'affiche en ouverture (p. 10). Plus loin (p. 225), le film est classé dans la 9<sup>e</sup> série sous le genre « féeries et contes » (n° 1 311, 280 m, 560 F, nom de code : Bouchon)<sup>9</sup> et est présenté comme une « Grande scène fantastique et féerique en quatre parties et douze tableaux inspirée par la fable populaire de La Fontaine ». Suit la

6. Cf. Pascual Cebollada, *Segundo De Chomón*, Instituto de estudios turolenses, Exema, Diputaci6n Provincial de Teruel, 1986.

7. Publié par l'Universidad de Zaragoza en 1988. Cf. aussi Juan Gabriel Tharrats, *Inolvidable Chomón*, Filmoteca Regional de Murcia, 1990 ; et, toujours sur De Chomón et sa participation à *La Poule aux œufs d'or*, Louise Beaudet, *A la recherche de Segundo de Chomón*, Annecy, Les Editions du Lac, 1985.

8. Cf. Elena Dagrada, *La rappresentazione della sguardo nel cinema delle origini in Europa*, Vol. II (schede filmografiche), Université de Bologne, Thèse de doctorat (Prof. A. Costa), A.A. 1987-1988 ; et Michele Canosa et Elena Dagrada, « Due galline dalle uova d'oro », *Immagine*, n° 12, 1989, où l'on trouve un premier « état de la question » sur ce film Pathé si controversé, ainsi que la reproduction du scénario de la première *Poule* et les transcriptions plan par plan des deux versions. L'indication de l'existence d'une deuxième *Poule* se trouve aussi dans Tharrats, *Los 500 films de Segundo De Chomón*, cit., qui donne également son numéro de production (n° 6174).

9. On propose aussi une « augmentation pour virage et coloris Fr 92,50 net », bien que dans la « Liste des bandes coloriées mécaniquement » (p. 11) le film ne figure pas.

nomenclature des tableaux, qui correspond à un véritable scénario (cf annexe 1), et la reproduction photographique de huit photogrammes qui témoigne une fois de plus de l'importance attribuée à cette production, vraisemblablement un défi à Méliès. Quant aux copies conservées, nous avons pu en visionner deux. Une récente réimpression *safety* qui se trouve à la Cineteca del Friuli (16 mm, couleur), la plus complète que nous connaissons, bien qu'avec intertitres en espagnol vraisemblablement refaits et un titre également espagnol, *La gallina de los huevos de oro*. Et une deuxième copie qui se trouve à la Cineteca di Bologna, incomplète mais sur support nitrate (35 mm, les tableaux 4, 8, 9 et 12 coloriés mécaniquement, 200 m environ), avec intertitres en italien, rouges sur fond noir, et surtout avec l'inscription « Pathé Frères Paris 1905 » sur les bords latéraux et entre les perforations de la pellicule<sup>10</sup>. Ce détail important confirmerait l'exactitude de la datation 1905, qui remonterait au mois de novembre (le prouverait, entre autres, une annonce parue dans le *Supplément de novembre 1905*)<sup>11</sup>. Quant à la réalisation par Gaston Velle, elle aussi reste la plus vraisemblable<sup>12</sup>, à côté de l'importante participation de Segundo De Chomón en ce qui concerne photographie et trucages.

Au-delà des lacunes de la copie bolognaise, les deux copies visionnées coïncident entre elles ainsi qu'avec la succession des tableaux prévue par le catalogue, exception faite pour un plan d'introduction que le scénario ne mentionne pas (nous y reviendrons). Elles coïncident aussi avec les résumés proposés par Tharrats et par le catalogue

10. Cf. la table de comparaison établie par Gerhardt Lamprecht, pour la datation des films Pathé avant 1914. Cette table concerne les variations des inscriptions figurant sur les bords latéraux et entre les perforations de la pellicule, qui permettent de déterminer avec une relative précision l'année de production d'une copie de film. Elle est reproduite dans Paolo Cherchi Usai, *Una passione infamabile. Guida allo studio del cinema muto*, Torino, UTET, 1991.

11. Une annonce du film *La Poule aux œufs d'or* se trouve aussi dans l'*Industria Forain* du 9 décembre 1905, dans *Optical Lantern and Kinematograph Journal* de décembre 1905 (qui est peut-être à l'origine de l'attribution de ce mois par Tharrats entre autres), et dans *Phono-Ciné-Gazette* n° 20 du 15 janvier 1906. Cf. dans Canosa-Dagrada (*op. cit.*) une analyse des sources scripturales relatives à la possibilité de dater la production de ce film entre septembre et novembre.

12. Deux sources seraient à rajouter à celles qui déjà attribuent la réalisation de ce film à Gaston Velle. Adolfo Pouchain, qui dans le *Bollettino* n° 8 de la *Cines* (luglio 1906), annonce que le réalisateur Gaston Velle quitte la maison Pathé pour s'installer à Rome, et le qualifie comme auteur de « scènes cinématographiques les plus intéressantes et les plus universellement connues », parmi lesquelles il cite *La Poule aux œufs d'or* (en fait Velle aurait quitté Paris en 1906 après avoir réalisé *Voyage autour d'une étoile*). Et les mémoires de Gabriel Moreau, publiées en 1917 dans *Cinegazzetta* nos 13, 16 et 18, où l'auteur revendique sa co-réalisation de *La Poule aux œufs d'or* aux côtés de Gaston Velle, et qui nous ont été signalées par Riccardo Redi.

*Cinéma 1900-1906 : An Analytical Study*, qui traitent en fait de cette première version. Par contre, elles divergent totalement et de la transcription de Roelens parue dans les *Cahiers de la Cinémathèque*<sup>13</sup>, et de la transcription parue dans l'*Avant-Scène*, dont les photos publiées excluent toute convergence possible.

Ces photos, en fait, appartiennent à un autre film, également titré *La Poule aux œufs d'or*, réalisé avec d'autres interprètes (le rôle de la fermière n'est plus tenu par Julienne Mathieu) et dans un autre décor. Nous en avons vu une seule copie, noir et blanc, 16 mm., provenant de l'Institut Jean Vigo de Perpignan. La seule discordance que nous avons relevée entre cette copie et la transcription publiée dans l'*Avant-Scène* (qui toutefois situe l'action pendant la Renaissance)<sup>14</sup> se limite aux cartons : nous en avons vu un seul (« richesse éphémère ») alors que l'*Avant-scène* en cite deux (« le poulailler fantastique » et « richesse éphémère »).

Le *Bulletin Pathé* n° 36, du 30 septembre 1913, classe cette deuxième *Poule* aussi dans la 9<sup>e</sup> série, « Féeries et contes » (n° 6 174, 345 m, supplément pour virage 33 F, nom de code : Secouer), publie une photo en dessus du titre, et cite *in extenso* quelques vers de la

13. Cette transcription en fait ne correspond à aucune des copies visionnées, ni aux scénarios existants. En ouverture, son auteur, Maurice Roelens, déclare avoir examiné une copie de la Cinémathèque de Toulouse, et Pierre Guibbert nous a gentiment communiqué qu'il s'agirait d'un Pathé Kok 28 mm, à l'origine de la copie 16 mm actuellement en possession de l'Institut Jean Vigo à Perpignan. Toutefois, ni la succession des tableaux, ni la description de leur contenu ne coïncide avec la copie de Perpignan que nous avons visionnée. En fait, cette transcription présente quelques éléments en commun uniquement avec la version du 1905 (l'apparition d'un « papillon » — vraisemblablement la chauve-souris — cité au plan 5) ; quelques autres en commun uniquement avec son *remake* (une poule trône sur les œufs débordant de la corbeille dans le poulailler) ; et d'autres encore avec le scénario déposé en 1913 (on peut y lire à la fois l'apparition des yeux et des mains, alors que l'apparition du diable dans la cave n'est pas mentionnée, ni « L'œuf transparent »). La reproduction photographique d'une scène que l'on reconnaît appartenir à la *Poule* de 1905, à la page 178, n'aide pas non plus, car il s'agit d'une carte postale. En outre, dans la transcription de Roelens, la succession des ballets se trouve altérée (les deux sont groupés à la fin du film et indiqués comme plans n° 9 et n° 10), ce qui nous autorise à penser que cette copie ait subi un remontage (cf. à ce propos Canosa-Dagrada, *op. cit.*).

Certes, nous pouvons émettre l'hypothèse que, suite au passage du 28 au 16 mm, les ballets aient été remis « à leur juste place », et qu'ensuite un visionnement plus attentif ait pu permettre d'intégrer quelque détail important (tel le diable dans la cave). Resteraient toutefois à expliquer la disparition des yeux (dont la présence dans la première transcription de Roelens confirmerait par ailleurs la description proposée par le scénario de 1913), ainsi que la disparition du « papillon » (non mentionné par le scénario).

14. Aussi, dans le tableau n° 8 (qui correspond au plan 10 dans le film) on parle d'« autres domestiques » (p. 46), alors qu'il s'agit de créanciers.

fable de La Fontaine « de laquelle cette scène est adaptée » (et non plus « inspirée » : un détail peut-être non pédant). Il existe également un scénario déposé « conforme à la vue », toujours en 1913 (cf annexe 2)<sup>15</sup>, où figure le nom de Lucien Nonguin (Nonguet ?). La convergence de date entre ces deux documents confirmerait, faute de contre-épreuve, l'année 1913 comme probable année de production de ce *remake*<sup>16</sup>. Mais, cette fois-ci, entre la copie que nous avons visionnée et la description des tableaux proposée par le scénario, plusieurs discordances se présentent. Des discordances importantes, qui en principe empêchent toute certitude sur l'état de la copie visionnée, dont nous ne connaissons pas l'origine et qui pourrait avoir subi des manipulations, ainsi que sur la fiabilité de ce scénario en tant que source, qui en fait pourrait à son tour ne pas être exactement « conforme à la vue », malgré cette légende.

Or, faute d'autres documents, et surtout en l'absence d'une copie nitrée en bon état, l'analyse du langage s'impose ici comme un outil en mesure de nous aider à évaluer l'intégrité de la copie visionnée. Plus précisément, puisque les *Poules* sont (au moins) deux, ce sera l'analyse de l'évolution du langage, d'une décennie à l'autre, et la confrontation entre les figures présentes ou absentes dans les deux versions, qui nous guideront dans la formulation de quelques hypothèses susceptibles de répondre aux questions soulevées par ce curieux cas de *remake*.

Il s'agit en fait de deux versions du même sujet, tirées de la même source, dans le même pays d'origine, par la même maison de production, à deux époques également cruciales pour l'évolution de la forme cinématographique, et qui pourtant présentent quelques divergences linguistiques essentielles et peut-être symptomatiques des changements intervenus dans la façon de concevoir le cinéma. La présence de

15. Nous tenons tout particulièrement à remercier Emmanuelle Toulet, qui nous a aidé dans l'accès à ce document, et Agnès Margraff, qui a classé (donc rendu « existants » pour le chercheur) les scénarios Pathé déposés en 1913 (Cf. A. Margraff, « Les scénarios Pathé de 1913 », Université de Paris III, Mémoire de Maîtrise dirigé par Michèle Lagny). Une analyse de la production Pathé à travers les scénarios entrés par Dépôt légal à la Bibliothèque Nationale se trouve dans Emmanuelle Toulet, « Une année de l'édition cinématographique Pathé : 1909 », dans *Les Premiers ans du cinéma français* (textes rassemblés par Pierre Guibert), Perpignan, Institut Jean Vigo, 1985.

16. Bien sûr, la date de « dépôt » d'un scénario ne correspond pas nécessairement à la date de production du film. En fait, ce scénario déposé en 1913 pourrait avoir été produit un an auparavant, ou avoir été exploité quelques temps plus tard ; c'est pourquoi nous avons souligné la convergence entre la date de ce « dépôt » et la date du *Bulletin* Pathé. Il nous semble toutefois que même en cas de décalage d'un an ou deux, nos considérations sur les aspects linguistiques présentés par cette deuxième *Poule*, en relation avec ceux présentés par la première, resteraient également pertinentes.



certaines configurations dans une version serait alors à considérer comme aussi importante que leur absence dans l'autre.

L'analyse qui suit concerne à la fois les disparités entre les deux versions, et les discordances éventuelles entre celles-ci et leur scénario. Pour en faciliter la lecture, nous avons choisi de faire référence à la numérotation des tableaux proposée par les deux scénarios publiés en annexe 1 et 2, même si cette numérotation ne correspond pas à la succession des plans, plus nombreux, qui composent les films<sup>17</sup>. Quant aux différences entre les copies visionnées et la description du contenu des tableaux publiée par les scénarios, elles résulteront de la lecture et nous les indiquerons au fur et à mesure que cela s'avérera nécessaire pour l'analyse.

La première différence concerne un plan normalement défini comme *emblematic shot*, ou plan d'introduction. Au début et à la fin de la copie de 1905 visionnée se trouve en fait un plan rapproché polychrome d'une poule qui couve des œufs disposés en cercle autour d'elle. Or, le plan d'introduction est justement un type de plan qui normalement présente le personnage principal en dehors du contexte narratif de l'action, et qui, précisément à cause de son caractère autonome et attractionnel, a été inclus par Tom Gunning<sup>18</sup> parmi les éléments qui caractérisent le style non continu du cinéma des premiers temps. Sa présence dans la version de 1905 serait donc tout à fait logique. Alors que son absence de la version suivante s'expliquerait par la lente mais progressive disparition de ce type de plan, qu'un style continu remplacera éventuellement par un plan de mise en situation dans une continuité narrative. Toutefois, si l'absence de ce plan dans la deuxième *Poule* nous apparaît linguistiquement logique, une telle logique n'est supportée par aucune preuve documentaire. Il est vrai que le scénario de la deuxième *Poule* ne cite pas ce plan, mais le scénario de la *Poule* de 1905 ne le cite pas non plus. Pourtant, ce plan est authentique. Ce qui fait surgir un premier doute sur la totale crédibilité, ici, du scénario en tant que source.

Un autre élément de divergence est constitué par les apparitions. Tout d'abord, dans la version de 1905, elles sont plus nombreuses. Elles se situent dans les tableaux suivants : le n° 3 (« Le poulailler »), où les poules se transforment en jolies femmes, et le n° 4 (« Le poulailler fantastique »), où suite à un fondu une tanière somptueuse apparaît au milieu de deux énormes œufs dorés et de deux coqs gigantesques ; les femmes dansent, puis (arrêt pour substitution) quittent le centre du champ pour dévoiler un immense panier débordant d'œufs en or. Un fondu laisse apparaître à nouveau le poulailler, et les

17. Cf. Canosa-Dagrada (*op. cit.*) pour une transcription détaillée des deux versions, plan par plan et avec indications techniques.

18. Cf. Tom Gunning, « Le style non-continu du cinéma des premiers temps (1900-1906) », *Les Cahiers de la Cinémathèque*, n° 29, 1979.



femmes redeviennent poules (arrêt pour substitution) ; le n° 7 (« La cage mystérieuse »), où les voleurs cassent un œuf d'où sort une effrayante chauve-souris ; le n° 8 (« L'œuf transparent »), où à travers une coque transparente apparaît le visage sardonique de Satan qui roule les yeux et crache des pièces en or ; le n° 9 (« Le caveau des trésors »), où apparaissent et disparaissent (arrêt pour substitution) d'abord deux paires d'yeux roulants, ensuite deux paires de bras tendus vers le paysan terrorisé ; le n° 11 (« La misère »), où un diable sorti du pavé (trucage mécanique), disparaît (arrêt pour substitution) et où du dernier œuf cassé rageusement par le paysan s'élèvent des flammes rouges, puis une sorcière ; enfin le n° 12 (« La fée de l'or »), où suite à un fondu apparaît le palais de la poule aux œufs d'or, qui héberge l'apothéose finale.

Dans la seconde version, les apparitions se trouvent dans le tableau n° 3 (« Le poulailler magique »), où les poules se transforment en jeunes filles, et dans le tableau n° 4, où le poulailler se transforme en une élégante tanière ; les jeunes filles dansent, et quand le poulailler réapparaît, les filles disposées en groupe se séparent pour dévoiler un énorme panier débordant d'œufs au dessus duquel trône une poule blanche, la « poule aux œufs d'or ». Ensuite, dans le tableau n° 6 (« Enrichis par les œufs... »), où l'œuf cassé par les voleurs laisse sortir uniquement de la fumée (pas de chauve-souris) ; dans le n° 8, où dans la copie visionnée apparaissent seulement deux paires de mains gigantesques ; dans le n° 12 (« Supposant qu'une poule... »), où un diable apparaît quelques instants (mais le scénario ne le mentionne pas) et où du dernier œuf pris de la poule éventrée sortent de la fumée et une sorcière. Enfin dans le n° 13, où on assiste à l'apothéose finale.

Or, encore une fois, les apparitions plus nombreuses dans la première *Poule* se justifieraient par un surplus d'attraction, encore monnaie courante en 1905, qui dans la deuxième se concentrerait plutôt dans les ballets « logiquement » étrangers à l'action. Mais ici, la donnée vraiment importante, ce sont les nombreuses discordances entre la copie visionnée et le scénario lui-même<sup>19</sup>.

D'après le scénario, dans les tableaux 3 et 4, le paysan provoque personnellement l'apparition des jeunes filles en cassant les œufs, et

19. Les disparités entre la copie visionnée et la description proposée par le scénario sont à vrai dire beaucoup plus nombreuses. Ici, nous nous sommes limités à indiquer celles directement pertinentes pour notre analyse. Signalons toutefois en passant que là où le scénario décrit Mathieu remontant de la cave, et les deux voleurs « rentrant » dans les armures pour se cacher, nous avons vu seulement le paysan remonter et sortir hors champ vers la droite, puis les deux voleurs (déjà cachés) sortir de leur cachette derrière les armures. En outre, les tableaux 9, 10 et 11 décrits par le scénario correspondent à un seul plan dans la copie visionnée (et à un seul tableau dans le scénario de la version de 1905 : le n° 10, titré « La ruine »).

successivement assiste à la transformation du poulailler et aux ballets ; alors que dans la copie visionnée, les poules se transforment seulement après la sortie du paysan, et redeviennent poules avant son retour — comme le merveilleux l'impose ! Dans le tableau 12, le diable n'est pas mentionné. Et dans la cave, il se produirait aussi l'apparition des yeux, avant celle des mains, comme dans la première *Poule* et contrairement à ce qui se passe dans la copie visionnée (ainsi que dans la transcription publiée par l'*Avant-Scène*).

Naturellement, la non-mention du diable au tableau 12 ne constitue pas un vrai problème car ce scénario ne décrit au fond qu'un résumé succinct de l'action et peut ne pas tout mentionner. Également, au fil du temps, l'apparition des yeux décrite dans le scénario aurait pu tomber sans qu'il en reste trace visible (ce qui est tout à fait possible, car dans le tableau 8 il y a deux arrêts pour substitution). Mais comment justifier les autres discordances ? Car s'il est vrai qu'une altération de la copie pourrait effectivement justifier l'absence des yeux, aucune altération possible ne justifierait les disparités entre la copie et le scénario en ce qui concerne le contenu des tableaux n° 3 et n° 4. Ce « dépôt conforme à la vue » serait alors en tout cas à considérer, prudemment, comme n'ayant pas de véritable fondement qui puisse nous aider à établir l'exactitude du contenu des tableaux.

On aura remarqué, en outre, que parmi les apparitions du *remake* ne figure pas le visage de Satan qui correspond au tableau 8 (« L'œuf transparent ») du premier scénario. Le scénario de la deuxième version ne le cite pas non plus, mais nous ne pouvons pas considérer cela comme preuve indubitable de son absence de la deuxième *Poule*. En effet, ce segment aussi pourrait avoir disparu.

Dans la *Poule* de 1905, cette apparition est articulée en plusieurs plans, qui en fait se superposent au plan composant le tableau n° 7, comme on peut le déduire de la lecture de la troisième partie du scénario : « Richesse éphémère ». Le tableau n° 7 (« La cage mystérieuse ») correspond en fait à un plan assez long, qui à un moment donné nous montre les deux voleurs cassant un œuf (la chauve-souris en sort), et en en prenant un autre qu'ils examinent attentivement, avec plus de circonspection cette fois-ci, à la lumière d'une lampe. Suit un plan polychrome (le tableau n° 8 titré « L'œuf transparent ») où les mains du voleur (dessinées aux deux côtés du cadre) tiennent l'œuf ; y apparaît (fondu) le visage de Satan, qui roule les yeux et crache des pièces en or puis disparaît (fondu). On revient ainsi au plan précédent où le voleur, effrayé, jette l'œuf qui produit une flamme et disparaît à son tour.

On reconnaît ici un cas de représentation du regard mis au point par le cinéma des premiers temps<sup>20</sup>, qui mériterait sans doute une

20. Cf. André Gaudreault (sous la direction de), *Ce que je vois de mon ciné*, Paris, Méridiens Kliencksieck, 1988.

analyse à part. Cette alternance regardant-regardé se trouve en fait conjuguée à la représentation d'un visage en gros plan qui relève du goût du corps morcelé caractéristique du merveilleux des féeries, et bien sûr de Méliès que cette *Poule* voulait concurrencer. De plus, ce gros plan nous paraît doublement lié à la problématique de la représentation du regard : parce que le diable regarde le larron (le spectateur) à son tour, et parce qu'il en est manifestement regardé dans l'ovale d'une coque qui est tout à fait semblable à l'ovale des caches des portraits photographiques. L'histoire de ces deux figures est d'ailleurs entremêlée à cette époque du cinéma : regarder quelque chose pré-suppose toujours sa mise au point dans une configuration perceptive proche du gros plan, comme cet exemple l'indique.

Nous nous limiterons pour l'instant à signaler qu'ici cette structure relève du regard dans une dimension tout à fait attractionnelle et, malgré l'alternance regardant-regardé, elle n'introduit aucune linéarisation (comme le dirait Noël Burch), aucune continuité narrative (comme le dirait Tom Gunning). Les tableaux qui suivent en fait ne sont pas une conséquence de ce qui y est montré. Effectivement, ce segment pourrait avoir été perdu sans poser aucun problème de compréhension ou de discontinuité narrative. Mais également, faute de sa narrativisation, dans la deuxième *Poule*, il pourrait aussi avoir été logiquement éliminé car superflu, inutile pour l'avancement de l'action.

Une telle élimination, d'ailleurs, apparaît parfaitement cohérente avec la conception globale du cinéma qui avait pris corps au début des années 10. En fait, entre la première *Poule* et la deuxième, la conception de la cinématographie avait beaucoup changé en France, notamment chez Pathé. D'un côté, l'avènement du film d'art et la création de la SCAGL avaient imposé un nouveau modèle théâtral, cultivé et d'auteur, destiné à influencer les productions à venir. De l'autre côté, les films à trucs, déjà en baisse depuis quelques années, diminuent ultérieurement car jugés de plus en plus puérils, ou simplement trop populaires. Par conséquent, l'absence de « L'œuf transparent » dans une nouvelle édition de *La Poule aux œufs d'or* (une féerie « adaptée » non simplement « inspirée », d'un ouvrage littéraire...) se justifie non seulement par l'élimination d'un élément non continu inutile pour l'avancement de l'action, mais aussi par l'élimination d'un truc qui de plus comporte un gros plan. Et c'est précisément dans la tradition d'un certain spectacle théâtral qu'au cinéma s'impose la représentation du corps humain en entier, et que le gros plan est problématique<sup>21</sup>.

21. Alors que le gros plan appartient normalement aux attractions du cinéma des premiers temps, via la tradition picturale et le vaudeville, et revient fréquemment dans le genre comique (pensons aux *facial expressions* importées en France comme « grimaces »).

Dans cette perspective, s'expliquerait aussi une ultérieure et importante différence entre les deux versions de la *Poule aux œufs d'or*. En fait, le tournage en studio, dominant dans la version de 1905 où même le portail d'entrée de la ferme est manifestement factice, se trouve remplacé dans la deuxième version par quelque décor naturel : une conséquence, certes, de ce même nouveau modèle.

L'intérêt si réitéré dans le temps de la maison au coq pour les « poules » s'expliquerait ainsi, entre autres<sup>22</sup>, par la mise au point d'un vieux sujet de succès, que vraisemblablement l'on se propose d'exploiter à nouveau, mais conformément au goût du temps qui depuis 1905 avait beaucoup changé. Un véritable *remake*, en somme, dont les modifications seraient symptomatiques de l'évolution du cinéma : sont gardés les éléments qui appartiennent encore à la *production courante* (un sujet « adapté » d'un auteur), bien qu'ajustés aux nouveaux modèles (plein air), alors que pour répondre au goût du jour sont éliminés les trucs qui font problème (l'œuf transparent), ou qui dépassent le strict thème moral de l'avarice (seul l'apparition des mains serait conservée — si la copie visionnée est exacte — et disparaît en tout cas le regard du diable, compromis au merveilleux).

En conclusion (provisoire au moins jusqu'à la découverte d'une bonne copie nitrates de la deuxième *Poule*), une morale s'impose, puisque *La Poule aux œufs d'or* est une fable, et que toute fable en cache une.

L'étude du cinéma des premiers temps ne peut pas se passer du recours aux sources d'époque, qui seules nous garantissent toute certitude possible relativement aux théories élaborées. Mais quand de telles sources sont absentes, ou ne sont pas en mesure de nous satisfaire complètement, l'analyse du langage et la connaissance de l'évolution de ses formes peuvent et parfois doivent nous fournir des suggestions supplémentaires, qui nous permettent d'avancer des hypothèses, et sur la fiabilité des sources elles-mêmes, et sur l'état des copies conservées.

Et comme il y a deux « Poules » aux œufs d'or, il nous paraît qu'une deuxième morale s'impose aussi. Une morale en forme d'invitation, — une invitation à ne pas voir dans cette deuxième *Poule* un film inférieur à son prédécesseur sur le plan de l'avancement linguistique ; à ne pas y voir une époque de passage uniquement par l'élimi-

22. Nous ne sommes pas en mesure d'exclure qu'à l'origine de ce *remake* se trouve la perte du négatif (une explication toujours possible et que nous avons proposée comme étant à l'origine de deux versions d'un autre film ; cf. Elena Dagrada, « Una mosca, due film e tre quesiti. *Eine Fliegenjagd, oder : die Rache der Frau Schultze*, di Max e Eugen Skladanowsky », dans *Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, sous la direction de Paolo Cherchi Usai et Lorenzo Codelli, Pordenone, Le Giornate del cinema muto, Biblioteca dell'immagine, 1990). Toutefois, la même évolution du cinéma resterait à l'origine des modifications d'une version à l'autre.

nation de configurations linguistiques devenues plus tard importantes.

Certes, la première *Poule* est un film très beau, qui en plus possède sa propre morale sur cet univers coloré qu'est le merveilleux cinématographique, opposé au grisâtre et bien plus misérable poulet du quotidien : regarder l'œuf en transparence, éventrer la poule, fourrer son nez dans le merveilleux, tout cela équivaut à le détruire. Son *remake* pourrait en fait nous apparaître d'emblée plus pauvre, sans autre morale qu'une charge contre l'avarice, ainsi qu'indigne de la production contemporaine (les années 10, ce sont aussi les années de l'avènement du long métrage...). Toutefois, on sait bien que pendant toute la première moitié de la décennie, la longueur moyenne des films reste de 300 m, puisque l'allongement du métrage de certaines œuvres ne ralentit pas tout de suite la production de films plus courts<sup>23</sup>. Quant à la morale, ce film aussi en possède peut-être une, au moins pour nous : celle de ne pas reproduire vis à vis du cinéma des années 10, comme Eric De Kuyper nous le suggère, l'attitude téléologiste des premiers historiens du cinéma envers le cinéma des origines. Ce cinéma, en fait, n'est peut-être pas plus « de passage » que son prédécesseur, et semble au contraire aussi structuré que son successeur. Et selon une étude récente<sup>24</sup>, il serait aussi caractérisé, entre autres, par une durée variable et par le style épique des intertitres, qui fonctionneraient comme des vrais titres où l'on annonce ce qui va se passer, un peu comme dans les romans du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, c'est précisément comme cela que sont écrits les intertitres reproduits dans le scénario de la deuxième *Poule*.

Ce cinéma a été appelé « de la seconde époque », bien que personne ne soit en mesure d'affirmer avec certitude qu'il existe. Mais si un cinéma de la seconde époque existe, avant de voir dans la deuxième *Poule* un *remake* tardif, nous devrions essayer d'y voir un film qui y appartient.

23. Cf. entre autres Henri Bousquet, « L'avvento del lungometraggio », dans *Pathé* (sous la direction de Riccardo Redi), Roma, Di Giacomo, 1988 ; et « L'année 1913 chez Pathé Frères », dans *1895*, n° hors série consacré à *L'année 1913 en France* (dossier réuni par Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni), publié à l'occasion de la XII<sup>e</sup> édition des « Giornate del cinema muto » (Pordenone, Italie), 1993.

24. Cf. Éric De Kuyper, « Le cinéma de la seconde époque : le muet des années dix », *Cinémathèque*, n° 1, 1992 ; et « Le cinéma de la seconde époque : le muet des années dix (2) », *Cinémathèque*, n° 2, 1992.

## ANNEXE I

### La poule aux œufs d'or

Grande scène fantastique et féerique en quatre parties et douze tableaux, inspirée par la fable populaire de La Fontaine.

#### Nomenclature des tableaux

Première partie

1<sup>er</sup> tableau : La loterie du sorcier

Deuxième partie : Le poulailler fantastique

2<sup>e</sup> tableau : La basse cour

3<sup>e</sup> tableau : Le poulailler

4<sup>e</sup> tableau : Le poulailler fantastique

5<sup>e</sup> tableau : Découverte des œufs d'or

6<sup>e</sup> tableau : Les deux larrons

Troisième partie : Richesse éphémère

7<sup>e</sup> tableau : La cage mystérieuse

8<sup>e</sup> tableau : L'œuf transparent

9<sup>e</sup> tableau : Le caveau des trésors

10<sup>e</sup> tableau : La ruine

Quatrième partie : Le châtiment de l'avare-Apothéose

11<sup>e</sup> tableau : La misère

12<sup>e</sup> tableau : La fée de l'or

#### Première partie : La loterie du sorcier

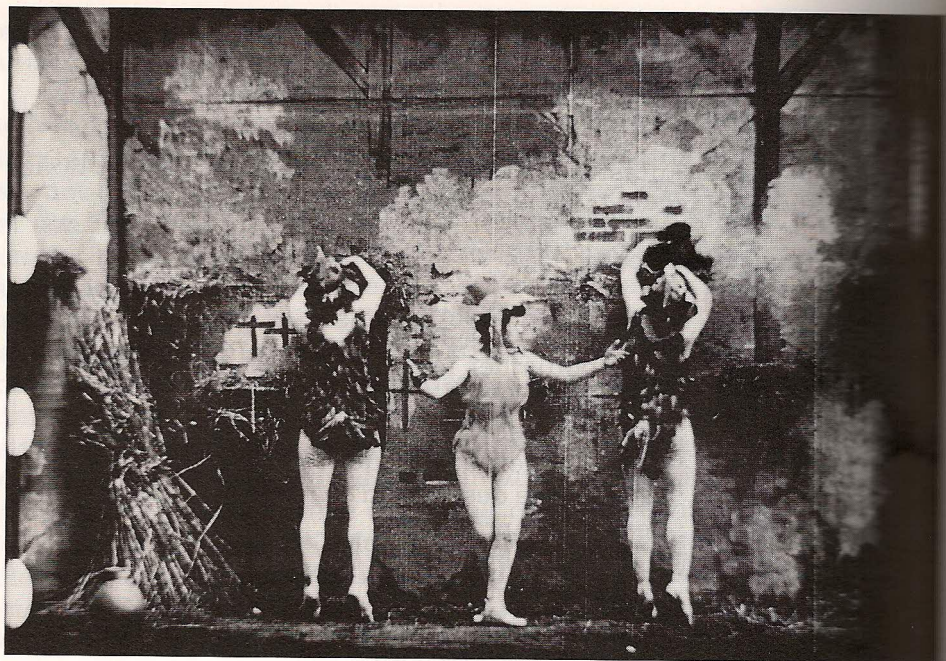
Nous sommes en plein moyen âge. Sur la place du marché, parmi une foule hétéroclite de femmes, soldats, rustres, gentilhommes et châtelains, nous distinguons deux aventuriers qui joueront un rôle capital dans notre amusante pièce. Nos deux larrons occupent leurs loisirs à couper les poches bien garnies des badauds.

Soudain un remous se produit dans la foule qui se dirige vers la baraque du saltimbanque. C'est un sorcier, qui prouve son habileté en escamotant un gamin aux yeux ébahis de l'assistance. Puis il met en loterie une superbe poule blanche. La foule s'arrache les numéros, la roue tourne et nous voyons l'heureux gagnant emporter le volatile.

#### Deuxième partie : Le poulailler fantastique

Dans une basse-cour, une paysanne vaque aux soins de la ferme : elle semble préoccupée par l'attente de quelqu'un. En effet son mari revient de la ville et nous reconnaissons l'heureux gagnant de la poule. Il ramène triomphalement son gros lot et recommande à sa femme d'avoir le plus grand soin de cette bête : il va lui-même la placer soigneusement dans le poulailler voisin.

Pendant son absence, la femme curieuse pénètre à son tour dans le poulailler pour examiner le superbe volatile.

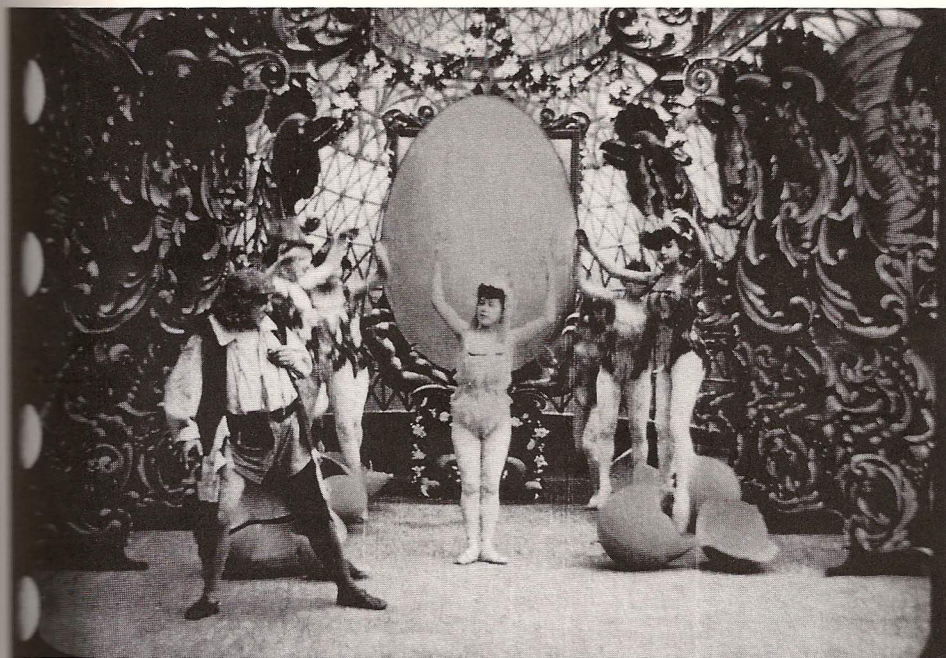


Elle recueille d'abord quelques œufs, puis se dirige vers le nid de la poule blanche où elle trouve, à sa grande stupéfaction, un œuf gigantesque tout doré. Vite elle va prévenir son mari de son étrange découverte.

Cependant, la poule blanche, qui est fée, saute à terre et se personnifie aussitôt. Sur un signe d'elle, les autres poules se transforment en autant de femmes.

Puis le poulailler se change en un magnifique palais où les poules personnifiées exécutent un ballet du plus gracieux effet. Le poulailler reprend soudain sa forme primitive et les danseuses redeviennent poules au moment où le paysan et sa femme sont de retour. Ils examinent étonnés ces œufs énormes et rutilants. Le paysan en prend un, puis deux. « Comme ils sont lourds ! », dit-il. Il en casse un dans le tablier de sa femme, de l'or monnayé en ruisselle. Les deux paysans sont émerveillés ; ils font une abondante récolte des œufs magiques et sortent pour compter leur richesse.

Nous revenons à la basse-cour et nous voyons pénétrer nos deux aventuriers du premier tableau, déguisés en mendiants. Au moment où ils se disposent à escamoter un lapin, nos deux paysans sortent du poulailler chargés de leur trésor. Tandis que la femme serre jalousement son or, le paysan menace les voleurs qui tirent leur révérence et s'en vont, mais ils ont flairé une bonne affaire et nous les verrons bientôt à l'œuvre.



### Troisième partie : Richesse éphémère

Nous revoyons nos deux paysans, devenus immensément riches, dans la salle d'armes de leur somptueux palais. Une cage magnifique est installée en l'honneur de la poule bienfaitrice. Avant de se coucher ils vont l'admirer et lui faire mille fêtes. Ils sont rentrés dans leur chambre. Pendant la nuit, nos deux aventuriers font leur réapparition en escaladant le balcon. Ils aperçoivent la cage mystérieuse, découvrent des œufs, en cassent un. Le génie malin qui s'y cachait, en sort, sous la forme d'une chauve-souris. Dominant leur crainte, mais devenus plus prudents, les deux larrons examinent avant de le casser un autre œuf à la lueur d'une veilleuse. A travers la coque devenue transparente et agrandie, ils voient apparaître la tête sardonique de Satan, qui crache de l'or, toujours de l'or. Nos voleurs surpris jettent cet œuf ensorcelé qui disparaît dans un nuage de fumée.

A ce moment le paysan, réveillé sans doute par le vacarme, fait irruption dans la pièce, non sans que les voleurs aient eu le temps de se cacher derrière les armures.

Le maître du logis, après s'être assuré que personne n'est venu, ne peut résister à la tentation d'aller un peu jouir de la vue de ses richesses, cachées dans un caveau souterrain. Il ouvre une trappe secrète et révèle ainsi la cachette aux deux voleurs qui l'épient. Le paysan pénètre dans le souterrain. Rendu avare par la possession d'une





telle fortune il plonge et replonge ses mains fiévreuses dans l'or accumulé. Le vertige le prend, des visions l'obsèdent. Sur le mur des yeux immenses roulent menaçants dans leur orbites.

Puis apparaissent des mains gigantesques qui semblent vouloir lui ravir son bien. Enfin les visions disparaissent, l'avare tant soit peu rassuré, regagne sa chambre. Cette scène est des plus saisissantes et des plus fantastiques.

Après le départ du paysan, les deux voleurs sortent de leur cachette, ouvrent la trappe et pénètrent dans le caveau, puis disparaissent avec les trésors de l'infortuné bonhomme.

A l'aurore, le paysan et sa femme entrent mais aussitôt reculent épouvantés : la porte du souterrain est béante, ils sont volés ! Mais le paysan se ressaisit, n'a-t-il pas sa poule ? Il court à la cage : pas un œuf, la poule ne pond plus ! Mais alors, pourquoi ne pas aller droit à la source ? Que de richesse trouvera-t-il dans ses entrailles, pense-t-il enfin.

Il s'arme d'un coutelas, et, malgré les instances de sa femme, va se cacher dans un réduit du château pour tuer la poule.

#### Quatrième partie : Le châtime<sup>n</sup>t de l'avare - Apothéose

Comme le paysan hésite à éventrer la poule, Satan apparaît et lui suggère de commettre son acte. La poule est morte, ses mains avides fouillent les entrailles de la malheureuse bête, il ne trouve qu'un œuf, le dernier.

Il jette violemment l'œuf contre le sol pour le briser : soudain au milieu d'une fumée, la fée Misère apparaît. Elle poursuit le paysan terrifié et déchire ses vêtements en lambeaux.

Notre homme comprend le châtiment de son avarice et tombe anéanti.

Le décor se transforme, nous voici dans le palais de la poule aux œufs d'or. Le paysan se relève en un décor féerique, où, parmi des œufs gigantesques, des coqs fantastiques déploient leurs ailes.

Le malheureux ruiné voyant ces œufs fabuleux croit récupérer sa fortune, mais il est chassé par la poule fée ainsi que par les autres qui surgissent de ces œufs enchantés.

La fée de l'or apparaît déployant son manteau, d'où l'or ruisselle de partout. C'est dans une fantastique pluie d'or que se termine cette splendide féerie appelée au plus retentissant des succès.

## ANNEXE 2

### Dépôt conforme à la vue *La poule aux œufs d'or*

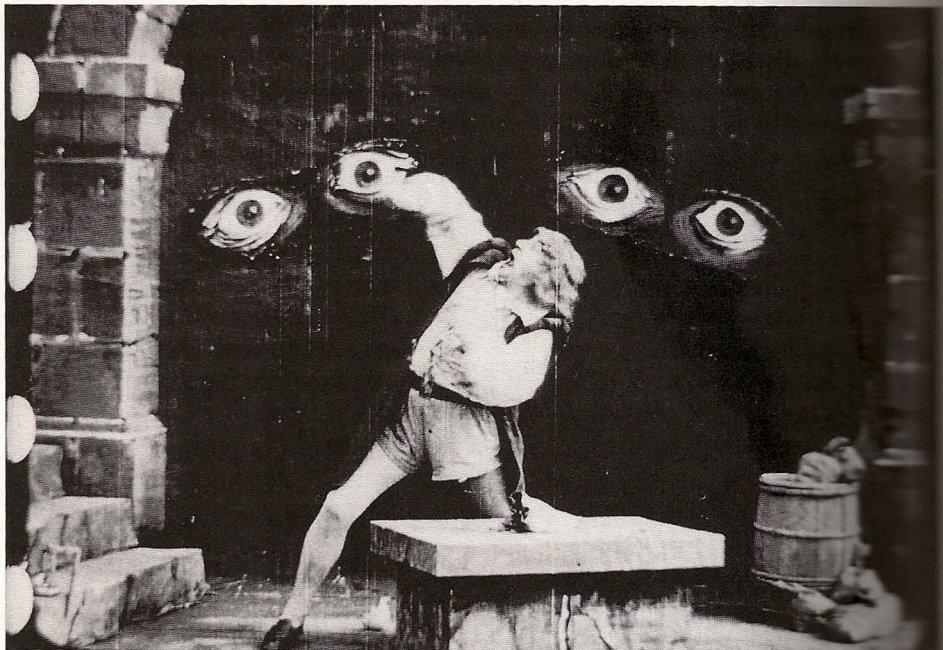
**1<sup>er</sup> tableau** - Sous-titre : *Où l'on voit Mathieu gagner à la fête du village une poule extraordinaire.* - Une place. Plusieurs boutiques. Mathieu va de boutique en boutique ; deux voleurs se promènent également, et l'un d'eux vole une épée, qu'il met dans son fourreau vide. Une loterie est plus loin. Pour achalander le public, un homme escamote une fillette et la fait revenir par le même procédé. On s'arrache les tablettes. Il tourne la roue et c'est Mathieu qui gagne la poule. Il rentre chez lui.

**2<sup>e</sup> tableau** - Cour de ferme. - Mathieu arrive près de sa femme, qui donne du grain au poules, lui montre son lot, et lâche la poule, puis la reprend et l'emporte dans la maison.

**3<sup>e</sup> tableau** - Sous-titre : *Le poulailler magique.* - Mathieu et sa femme entrent. Un œuf colossal est sous la poule ; il va voir à nouveau, et il en trouve ainsi jusqu'à 9. Il les ouvre et des femmes en sortent...

**4<sup>e</sup> tableau** - Le poulailler se transforme en palais, où sont pendus des œufs dans les becs des coqs articulés. Les femmes-poules dansent, puis le palais reprend l'apparence du poulailler. Une corbeille pleine d'œufs se trouve au milieu. Il en casse un. Une pluie d'or en tombe ; il fait ouvrir et tendre le tablier de sa femme, et y casse successivement les œufs, remplis de pièces d'or. Ils embrassent frénétiquement la poule et emportent leur trésor.

**5<sup>e</sup> tableau** - La ferme. - Les deux voleurs de la fête passent dans la cour, l'un d'eux a un biniou, l'autre une guitare... L'un d'eux vole un lapin, au passage, le met dans son bissac. Le fermier arrive ; ils lui demandent l'aumône, mais le fermier les chasse... Ils partent, en saluant très bas...



**6<sup>e</sup> tableau** - Sous-titre : *Enrichis par les œufs d'or de leur poule*  
*Mathieu et sa femme mènent une vie agréable et facile.* - Un salon. Ils arrivent en toilettes riches, dansent. Au fond du salon, sont, de chaque côté de la large porte, deux armures, au-delà de la porte un balcon donnant accès dans le bois. Dans ce salon est un poulailler fermé. Ils vont voir leur poule. Ils passent dans la pièce voisine. Par le balcon, pénètrent les deux voleurs qui vont au poulailler, prennent un œuf, le cassent, mais au lieu de pièces d'or, c'est de la fumée qui en sort. Le bruit leur fait peur ; ils se recachent dans les armures, tandis que Mathieu revient, prend des œufs au poulailler, ouvre une trappe et descend... Les deux voleurs sortent de leurs armures, se penchent sur le bord de la trappe et regardent ce qui se passe dans le souterrain.

**7<sup>e</sup> tableau** - La cave. - Mathieu casse des œufs : il en sort une multitude de pièces d'or. Il les compte, les met dans des sacs... La cave est pleine. Il sort les pièces, y plonge ses mains avec délices. Mais,

**8<sup>e</sup> tableau** - Dans le mur, deux paires d'yeux fascinateurs remuent sans cesse et effrayent Mathieu... Puis, il croit à une hallucination et recommence à compter son or. Puis, dans le mur apparaissent des mains qui se crispent nerveusement, comme pour saisir l'or de Mathieu, qui le prend dans ses bras... La vision disparaît. Mathieu remonte...

**9<sup>e</sup> tableau** - La salle. - Les deux voleurs, voyant revenir Mathieu, rentrent à nouveau dans les armures. Mathieu ferme la trappe et part.



**10<sup>e</sup> tableau** - Les voleurs ouvrent la trappe ; l'un d'eux descend, et il lance des sacs pleins d'or à son camarade ; puis il remonte lui même chargé d'or et ils sautent le balcon...

**11<sup>e</sup> tableau** - Sous-titre : *Depouillé par les voleurs Mathieu ne peut plus arriver à payer ses fournisseurs.* - La salle. Mathieu arrive dans la salle, voit la trappe ouverte, descend, remonte, il est affolé. Il n'y a plus rien dans la cave. Le domestique vient lui annoncer que ses créanciers attendent, en troupe... Il les reçoit... Il va voir au poulailler ; il n'y a pas d'œufs... Matthieu les supplie d'attendre. Ils repartent. La femme de Mathieu pleure, car Mathieu vient de prendre la poule et de l'emporter.

**12<sup>e</sup> tableau** - Sous-titre : *Supposant qu'une poule capable de pondre des œufs d'or doit nécessairement renfermer un trésor, Mathieu décide de la sacrifier.* - Une cave. Mathieu tient la poule. Il la tue ; dans son corps, il trouve un œuf, le casse : il en sort une sorcière, qui le ligote, puis la cave se transforme en

**13<sup>e</sup> tableau** - Palais. De chaque côté sont des têtes de coq tenant des œufs. Les œufs descendent un à un, et de chacun sort une femme richement vêtue, en poule. Puis arrivent d'autres femmes, portant des pièces d'or, et dans le fond, d'un œuf plus gros que les autres, sort une femme, entourée de pièces d'or qui scintillent autour d'elle. Toutes exécutent un ballet, tandis que les coqs chantent en agitant leurs têtes, contre les murailles.