

## Présentation

Rosanna Maule

Volume 16, numéro 1, automne 2005

Femmes et cinéma muet : nouvelles problématiques, nouvelles méthodologies

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/013048ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/013048ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (imprimé)

1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Maule, R. (2005). Présentation. *Cinémas*, 16(1), 9–20.

<https://doi.org/10.7202/013048ar>

# Présentation <sup>1</sup>

Rosanna Maule

Les textes réunis dans le présent numéro illustrent les développements les plus récents de la recherche portant sur la contribution des femmes aux pratiques cinématographiques du cinéma muet. Notre objectif premier est d'attirer l'attention sur les questions conceptuelles et méthodologiques qui ont marqué l'historiographie féministe du cinéma muet depuis les trois dernières décennies. Les théories féministes portant sur cette importante époque de l'histoire du cinéma — théories qui ont été pour la plupart élaborées dans le milieu universitaire nord-américain — sont parmi les plus novatrices dans le domaine des études cinématographiques. Ce numéro de *Cinémas* contient donc, entre autres, des textes proposant une réflexion théorique sur les faits marquants de ces trente années de recherche et, plus spécifiquement, sur les avancées les plus récentes. Le numéro inclut également des textes qui ne relèvent pas directement du discours féministe<sup>2</sup>; ces articles témoignent de l'intérêt croissant que le cinéma au féminin suscite parmi les chercheurs associés à des écoles théoriques qui, par le passé, se sont peu souvent penchées sur les problématiques relatives au clivage sexuel et à l'identité féminine au cinéma<sup>3</sup>.

## **Le cinéma muet et le discours féministe**

Le cinéma muet constitue un objet d'étude de grande importance pour les chercheurs et chercheuses féministes. Premièrement, parce qu'il représente un moment de l'histoire du cinéma où les femmes pouvaient avoir accès relativement facilement au monde de la production cinématographique, celui-ci n'étant pas encore étroitement attaché aux systèmes de standardisation et de hiérarchisation qui seront éventuellement mis en place<sup>4</sup>. Deuxièmement, parce que cette période offre un

vaste corpus filmique, qui rassemble des films aux formes variées et réalisés selon différentes techniques, diversité ayant permis de nuancer les théories essentialistes mises en avant par les chercheurs féministes des années 1970 et 1980 qui, pour la plupart, percevaient le cinéma narratif classique comme un bloc homogène, et se contentaient souvent de départager les films progressistes des films réactionnaires. Le cinéma muet a ainsi permis d'envisager en fonction de nouvelles perspectives des problèmes de première importance au sein des études féministes, telles la conceptualisation de l'identité féminine dans la représentation et la réception filmiques, l'analyse du rôle des femmes dans la production cinématographique, la conception de l'auteur comme principal agent discursif du texte filmique et acteur important de la scène socioculturelle.

Les perspectives féministes sur l'histoire du cinéma se distinguent en ceci qu'elles sont conditionnées par une volonté assumée de « déterrer l'histoire du sujet féminin (retrouvé) » (Petro 1994, p. 67 — c'est nous qui traduisons). L'intérêt des féministes pour le cinéma muet se manifesta d'abord dans la foulée des nombreuses études critiques portant sur les pratiques et les textes filmiques renforçant des stéréotypes féminins appartenant à différents contextes sociaux et culturels (Fischer 1979, Haskell 1974, Rosen 1973). Ces théoriciennes féministes ont dépeint certains films réalisés au cours des premières décennies du cinéma comme des modèles de progressisme, certains autres comme précurseurs des films qui constituaient à l'époque leur cible privilégiée, c'est-à-dire ceux du cinéma narratif classique hollywoodien<sup>5</sup>. À la suite du changement de paradigme qui emmena les théoriciens à utiliser une approche davantage socioculturelle, les études féministes du cinéma muet s'orientèrent naturellement vers l'analyse de la réception filmique au féminin.

L'une des principales caractéristiques de cette phase de l'historiographie féministe du cinéma muet est l'utilisation d'un très vaste horizon théorique. En effet, les chercheurs et chercheuses féministes vont s'inspirer, entre autres, de Michel Foucault, des *cultural studies* d'inspiration marxiste et gramscienne, des théories issues de l'école de Francfort (tout

particulièrement des écrits de Walter Benjamin), ou encore des sociologues et des philosophes spécialistes des questions relatives aux relations entre sphère publique, positionnement social et comportement (Jürgen Habermas et Michel de Certeau, par exemple). L'hétérogénéité de ce cadre théorique n'empêche pas la cohérence de la démarche d'ensemble, qui se manifeste dans l'élaboration d'une conception du sujet féminin et du rôle de la femme dans le cinéma muet prenant en considération les facteurs liés aux pratiques socioculturelles, à l'émergence de nouvelles technologies et aux transformations institutionnelles propres à la modernité.

Depuis quelques années, l'analyse du rôle des femmes dans le cinéma muet se poursuit dans un cadre intermédial. Plusieurs chercheurs commencent à s'intéresser aux rapports entre le cinéma muet et, entre autres, le vaudeville, la danse, la littérature et les arts plastiques. Par ailleurs, les chercheurs et chercheuses féministes peuvent désormais se permettre d'étudier des documents qui étaient auparavant regardés avec méfiance et bien souvent dédaignés, parce qu'ils étaient associés à une conception essentialiste de l'espace domestique en tant que principalement féminin. Ainsi, plusieurs chercheurs ont récemment réévalué des documents appartenant à la sphère privée : mémoires, journaux intimes et lettres personnelles<sup>6</sup>.

L'historiographie féministe la plus récente propose également de repenser l'identité féminine dans une optique transnationale qui prenne en compte des contextes de production et de réception filmiques autres que hollywoodiens et, plus généralement, qui soit détachée des analyses portant sur les cinémas nationaux. L'examen de pratiques cinématographiques et de modèles filmiques non occidentaux a entraîné la remise en question de certaines conceptions universalistes de la condition féminine, et permis de réexaminer aussi bien des termes, des catégories que des périodisations tributaires d'une vision occidentale de la modernité<sup>7</sup>.

### **L'historiographie féministe : théories et méthodes**

Dans «Feminism and Film History», Patrice Petro combat un préjugé des études cinématographiques voulant que le

discours féministe soit anti-historique parce qu'il serait essentiellement orienté vers des problématiques théoriques. Selon Petro (1994, p. 66-67), une telle opinion suppose une opposition entre recherche empirique et analyse théorique. De plus, les querelles entre défenseurs de l'approche empirique et partisans de l'analyse théorique occulteraient un clivage plus important dans l'historiographie du cinéma : celui qui sépare l'histoire formelle (qui s'intéresse à l'institutionnalisation du cinéma et à la production des conventions cinématographiques) et l'histoire culturelle du cinéma (centrée sur l'analyse du spectateur et des modes de réception cinématographique). Petro concède par ailleurs que les méthodes d'investigation propres à l'histoire formelle et celles privilégiées par l'histoire culturelle n'épuisent pas la totalité des approches possibles. Elle souligne également qu'une approche strictement culturelle de l'histoire du cinéma pose problème dans la mesure où, quand il s'agit d'analyser le rôle de la femme en tant que sujet *et* objet de représentation — tantôt en tant qu'image, tantôt en tant que consommatrice d'images —, l'histoire culturelle montre ses limites. Tout en admettant ceci, elle soutient néanmoins que l'objectif premier de l'historiographie féministe reste l'analyse des relations entre identité et altérité au sein des différentes cultures.

On trouve un bel exemple d'une telle approche méthodologique dans l'ouvrage collectif *A Feminist Reader for Early Cinema* (Bean et Negra 2002). Dans l'introduction (p. 6-14), Bean remarque que l'attention que les féministes portent au « genre » (*gender*) a produit un changement manifeste dans la praxis historiographique. Selon Bean, l'intérêt des historiens féministes pour les aspects extra- et intertextuels du cinéma, aussi bien que pour les contextes internationaux de production et de réception, nous invite à reconsidérer les paramètres à partir desquels l'histoire du cinéma s'est construite. Les recherches féministes ont démontré qu'il fallait repenser le cinéma des premiers temps en faisant abstraction tant du modèle transcendantal de spectature, développé par la théorie du dispositif des années 1970, y compris dans le cadre de la théorie féministe, que des vieux systèmes de périodisation, qui

proposaient une conception téléologique des développements techniques — par exemple, en décrivant le cinéma muet et le cinéma sonore comme deux périodes clairement définies. Ainsi, pour Bean, « cinéma des premiers temps » et « cinéma muet » sont des concepts qui doivent être pensés ensemble, parce que tous deux renvoient à des discours, à des phénomènes socioculturels et à des technologies liés à la modernité en général, et dont on trouve des traces jusqu'à la fin des années 1920 — tout particulièrement dans les cinémas non occidentaux et dans ceux dont les formes ne relèvent pas du paradigme hollywoodien (Bean et Negra 2002, p. 8-9). Selon cette optique, la distinction entre cinéma pré-standardisé et cinéma classique devient elle aussi relative (Bean et Negra 2002, p. 10-13).

L'importance qu'acquiert cette nouvelle approche épistémologique du cinéma, pour les chercheurs et chercheuses attachés à l'historiographie féministe, est particulièrement sensible dans le texte qu'ont choisi Bean et Negra pour clore leur ouvrage : un article de Catherine Russell, originellement paru dans la revue en ligne *Scope*<sup>8</sup>. Dans son article, Russell met en relief l'élément essentiel de cette nouvelle démarche de l'historiographie féministe : sa perspective diachronique, liée au contexte médiatique récent et aux séries culturelles se trouvant à cheval entre modernité et postmodernité. Dans cette optique, Russell définit l'historiographie féministe du cinéma muet comme une « historiographie parallaxiale » (*parallax historiography*). Russell fait surtout référence à l'approche comparative des cinémas muet et « postclassique » (*late cinema*), approche adoptée dans différentes études (notamment celles de Miriam Hansen [1991], d'Anne Friedberg [1993] et de Giuliana Bruno [1993]). Russell remarque que la grande attention que ces études ont accordée aux différents lieux de divertissement a mis en évidence la mobilité de l'expérience spectatorielle ainsi que son caractère interactif, renouvelant ainsi la théorie du dispositif. Russell (2000, p. 152) perçoit ce type d'historiographie comme « un véritable défi à l'hégémonie du classicisme et à ses prolongements dans le discours des études cinématographiques ».

Comme Bean (Bean et Negra 2002, p. 3 — c'est nous qui traduisons) le souligne, ce renouvellement marque l'avènement « d'une nouvelle génération d'intellectuel(le)s féministes », pour lesquels retracer l'histoire des femmes dans le cinéma des premiers temps implique l'adoption d'une méthode de recherche interdisciplinaire qui puisse mettre à profit « un ensemble complexe de théories sur l'ontologie, la psychologie et l'épistémologie du cinéma dans ses relations avec l'identité, l'histoire et le domaine esthétique ».

### **Femmes et cinéma muet : textes et contextes**

Les articles réunis dans le présent numéro proviennent de différentes conférences prononcées lors du 3<sup>e</sup> colloque international Femmes et cinéma muet, qui eut lieu à Montréal du 2 au 6 juin 2004, et qui fut dirigé par Rosanna Maule et Catherine Russell de Concordia University. Avec ce colloque, qui réunissait plus de quatre-vingts chercheurs et étudiants de tous les continents, les organisatrices souhaitaient mettre en valeur la dimension internationale et transnationale des pratiques cinématographiques du muet, ainsi que les rapports que le cinéma muet entretient avec d'autres formes artistiques, d'autres types de spectacles et d'autres médias. Les textes choisis pour faire partie de ce numéro témoignent de cette démarche comparative et intermédiaire.

Dans le premier article du présent numéro, Lauren Rabinovitz propose un examen de l'historiographie féministe du cinéma muet, examen visant à définir les principales étapes et à relever les points les plus faibles de cette historiographie, à signaler les questions demeurées ouvertes, de même que les grandes tendances annonçant les développements futurs. Rabinovitz retient trois éléments sur lesquels les chercheurs et chercheuses féministes « épistémologiquement » et idéologiquement avertis devraient concentrer leurs recherches : 1) certains objets d'analyse dont les féministes des années 1970 et 1980 reconnaissent l'importance (la sphère privée de l'expérience féminine, par exemple) ; 2) certaines formes cinématographiques qui n'appartiennent pas au paradigme hollywoodien ; 3) enfin, le rôle de l'« authorship » dans le développement des institutions culturelles. Les observations de Rabinovitz reposent sur l'analyse de

deux films américains qui appartiennent au cinéma des premiers temps : *What Happened on West Twenty-third Street, New York City* (Edison, 1901) et *Laughing Gas* (Edwin S. Porter, 1907).

L'article de Rosanna Maule propose une réflexion théorique sur la fonction de l'auteur dans l'historiographie féministe du cinéma des premiers temps. Maule met d'abord en contexte la figure de l'auteur dans l'histoire du cinéma des premiers temps, et observe que, traditionnellement, les études sur ce cinéma ont soit considéré l'auteur comme une figure peu pertinente, étant donné leur objet de recherche, soit endossé une perspective implicitement auctoriale, sans cependant la justifier sur le plan théorique ou méthodologique. Même l'intérêt récent pour la figure de l'auteur dans le cinéma des premiers temps témoigne, selon Maule, d'une vision assez traditionnelle de l'auctorialité. Selon cette optique, l'historiographie féministe se distingue d'abord par le fait qu'elle propose, depuis les années 1980, une approche auctoriale qui, à travers l'étude de femmes auteures, est théoriquement fondée sur la problématisation de l'auteur comme figure discursive patriarcale. De plus, la nouvelle génération d'historien(ne)s féministes propose une réévaluation de la dimension extra-textuelle de l'auteur par rapport au positionnement du sujet féminin dans les pratiques cinématographiques des débuts.

L'article de Pelletier et Moore ouvre la deuxième partie de ce numéro, qui propose un panorama de la recherche portant sur la figure de la femme dans le cinéma muet, tantôt dans une perspective historiographique d'inspiration féministe, tantôt sous un angle étranger au discours féministe. Moore et Pelletier retracent le parcours de Ray Lewis, une pionnière méconnue du cinéma canadien des premiers temps, qui, de 1918 à 1954, fut rédactrice en chef du premier journal corporatif de l'industrie cinématographique canadienne, le *Canadian Moving Picture Digest*. Ils relatent les étapes importantes de la vie personnelle et professionnelle de Lewis, rapportent ses réalisations au sein de différents secteurs de l'industrie du spectacle au début du XX<sup>e</sup> siècle et racontent comment elle devint l'une des figures les plus influentes du journalisme spécialisé canadien et nord-américain. À travers un examen détaillé de certains articles



publiés dans le *Canadian Moving Picture Digest* — aussi bien que dans d'autres revues spécialisées de l'époque —, ils démontrent que Lewis a bouleversé les conventions sociales relatives à la place des femmes dans la sphère publique. Dans leur article, Moore et Pelletier soulèvent également des problèmes méthodologiques qui sont au cœur des préoccupations actuelles des chercheurs et chercheuses qui s'intéressent aux pionnières du cinéma. En conclusion, ils soulignent que, à travers les pages du *Canadian Moving Picture Digest*, Lewis « nous a transmis une riche matière première n'attendant qu'à être mise au service d'une histoire restant largement à écrire : l'histoire de l'industrie cinématographique canadienne ».

Les trois articles suivants analysent, selon des perspectives théoriques diversifiées, certaines figures féminines typiques du cinéma muet. Le texte d'Angela Dalle Vacche propose une étude de la diva italienne à travers l'analyse d'un film de Nino Oxilia, *Rapsodia Satanica* (1915-1917), qui met en vedette Lyda Borelli. Dalle Vacche situe ce genre de film — caractérisé par la présence au générique d'une star dont la réputation éclipse celle du réalisateur : la diva — dans le contexte du cinéma italien et de la culture italienne de l'époque. Elle distingue en outre trois caractéristiques qui font de *Rapsodia Satanica* un film unique en son genre : 1) la fascination pour l'occultisme, très en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais aussi l'influence possible de Bergson, plus spécifiquement l'influence de ses théories sur la temporalité, la matière et le mouvement ; 2) la vogue orientaliste à laquelle le film n'échappe pas, vogue qui avait été ravivée par la venue en Italie des Ballets russes de Diaghilev ; 3) l'hommage que le film rend à Loïe Fuller, Borelli y offrant une réinterprétation futuriste de l'une de ses chorégraphies célèbres. Ainsi situé par rapport à différents discours de la modernité, le personnage de Borelli dans *Rapsodia Satanica* permet à Dalle Vacche de proposer une nouvelle typologie des films de diva, orientée vers une conception plus philosophique et expérimentale du cinéma.

Michèle Lagny propose elle aussi une analyse de la diva du cinéma muet italien, en comparant l'une des plus grandes divas, Francesca Bertini, aux héroïnes tragiques de l'opéra italien, telles que représentées dans l'œuvre de Giacomo Puccini. En se con-

centrant sur les motifs narratifs, l'iconographie et la gestuelle utilisés dans les mélodrames muets du cinéma italiens, Lagny trace des liens audacieux entre la diva de l'écran et celle de la scène musicale. Les deux tiennent la vedette dans deux formes de spectacle parmi les plus populaires en Italie au début du XX<sup>e</sup> siècle. Figures de l'éternel féminin, leurs rôles évoquent les réalités féminines d'époques différentes. En se concentrant sur trois personnages de l'opéra puccinien (Tosca, Madame Butterfly et Turandot) et sur plusieurs personnages joués par Bertini au cinéma, Lagny explore les éléments qui, dans l'opéra comme dans le cinéma muet, servent à contrôler le corps de la diva, que ce soit au moyen des intrigues dramatiques ou de la mise en scène. Selon cette optique, la diva, comme plus tard la star du cinéma institutionnalisé, apparaît comme une figure imaginaire normalisée par le système.

L'article de Pierre Chemartin et Nicolas Dulac, qui clôt le numéro, propose une réflexion sur les fonctions du stéréotype féminin dans le cinéma des premiers temps. L'interprétation des fonctions du stéréotype que proposent Chemartin et Dulac est fort différente de celle traditionnellement proposée par les tenants d'une approche socioculturelle, et différente également de celle mise en avant par la théorie féministe. En abordant le stéréotype selon une perspective cognitiviste, ils mettent en lumière les fonctions pragmatiques du stéréotype qui, selon eux, vise moins à dénigrer la femme qu'à faciliter la lecture du film. Ainsi, ils associent l'usage du stéréotype aux différentes stratégies propres au cinéma des attractions et montrent que cet usage s'apparente à celui qui en est fait dans d'autres formes populaires de divertissement, tels le vaudeville, la presse à sensation et le *comic strip*. Ils soulignent par ailleurs que, dans la cinématographie-attraction, si le caractère simpliste du stéréotype témoigne d'un souci d'efficacité narrative, le spectateur a ensuite « pour tâche de "décondenser" le sens que les figures, à l'écran, s'attachent à réduire ; il [doit] "amplifier" lui-même le sens contenu dans la matière filmique ». Ainsi, le stéréotype permet une amplification des données sociales à travers la reconnaissance de situations et de personnages faisant partie du folklore ou des croyances populaires.

Les contributions à ce numéro de *Cinemas* sont loin d'aborder la totalité des questions que soulève l'étude du cinéma muet dans une perspective féministe, l'objectif de ce numéro étant avant tout de donner un aperçu des recherches en cours, de retracer le chemin parcouru dans le domaine des études féministes et, finalement, de permettre d'envisager les voies qu'emprunteront les futurs chercheurs et chercheuses, dans un cadre de recherche véritablement interdisciplinaire et pluriel.

Concordia University

#### NOTES

1. Je voudrais d'abord remercier Bruno Dequen et Zoë Constantinides pour leur précieuse collaboration à la correction des textes ici rassemblés. Mes remerciements vont aussi à toute l'équipe de *Cinemas*, en particulier à Monica Normand, à Marco Bergeron et à André Gaudreault. Enfin, je tiens à remercier Catherine Russell, qui a organisé le colloque Femmes et cinéma muet avec moi. Le présent numéro n'aurait pu voir le jour sans le soutien financier du Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS), du Fonds québécois pour la recherche sur la société et la culture (FQRSC) et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSHC).

2. Il s'agit des articles de Lagny, Moore et Pelletier, et Chemartin et Dulac. Bien que ces derniers tiennent compte des approches féministes, leur analyse ne se développe pas dans le même cadre discursif.

3. Par exemple, on peut constater l'absence de références aux théories féministes dans plusieurs ouvrages récents portant sur la méthodologie propre à l'historiographie du cinéma des premiers temps (Arnoldy 2004, Bessière et Gili 2002, Jost 2001 et Lagny 1992). Les études historiographiques menées en Amérique latine et en Asie accordent également peu de place au discours féministe, et cette situation a été l'un des facteurs pris en compte dans la décision de tenir la quatrième édition du colloque Femmes et cinéma muet à l'Université de Guadalajara, au Mexique (du 7 au 10 juin 2006).

4. Parmi les études qui soulignent la présence importante des femmes au sein de l'industrie cinématographique des premières décennies, et qui mettent l'accent sur les postes clés qu'elles y ont occupés, voir, entre autres : Armatage 2003, Bean et Negra 2002, Bruno 1993, Flitterman-Lewis 1996 et McMahan 2002.

5. Voir, par exemple, l'analyse du personnage de Lulu dans *Die Büchse der Pandora* (*Le vase de Pandora*, G. W. Pabst, 1929), dans Doane 1991 (p. 162). Doane soutient que la représentation de la femme fatale dans les films de la république de Weimar est considérablement différente de celle que l'on retrouve dans la production hollywoodienne classique : Lulu offrirait une image nuancée des ambiguïtés sexuelles, et son personnage serait moins le produit d'une fétichisation de la femme que ceux mis en scène dans le cinéma classique hollywoodien. Cependant, selon Doane, même si, dans l'ensemble, le film repose sur une vision relativement moderne et moderniste de la femme, *Le vase de Pandora* demeure attaché à une vision « [des] relations de pouvoir-connaissance façonnées par le clivage sexuel » (c'est nous qui traduisons). Dans un autre chapitre de son livre, Doane analyse le personnage de l'esclave mulâtre dans *The Birth of*

*a Nation* (D. W. Griffith, 1915), à travers une relecture féministe des écrits de Frantz Fanon et, plus spécifiquement, de ses théories concernant le rapport colonisateur/colonisé, fondé sur le racisme. Elle en conclut (Doane 1991, p. 222) que le film, de même que les théories de Fanon, traitent peut-être de la dynamique sexuelle entre l'homme blanc et la femme noire, ainsi que de la sexualité de la femme blanche, mais omettent de prendre en considération la situation et la sexualité de la femme noire.

6. L'ouvrage auparavant cité de Bean et Negra (2002) offre un exemple de ce type d'historiographie. On peut par ailleurs citer le livre de McMahan (2002) sur Alice Guy-Blaché et celui d'Armatage (2003) sur Nell Shipman. Voir aussi le dossier sur la cinéphilie au féminin à l'époque du cinéma muet, récemment paru dans *Framework* (Maule et Russell 2005).

7. Voir sur ce point le numéro spécial de *Camera Obscura* sur les stars du cinéma muet (Bean et Negra 2001). Voir également un autre numéro spécial de *Camera Obscura*, celui-ci dirigé par Catherine Russel, qui signe une introduction intitulée « New Women of the Silent Screen: China, Japan, Hollywood » (Russell 2005, p. 1-3).

8. Catherine Russell, « Parallax Historiography: The Flâneuse as Cyberfeminist », *Scope*, < <http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/parallaxhistoriography.htm> >. En 2000, *Cinémas* publia une version française du même article, traduit par François Primeau et Denis Simard : voir Russell 2000.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

**Armatage 2003** : Kay Armatage, *The Girl from God's Country: Nell Shipman and the Silent Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 2003.

**Arnoldy 2004** : Édouard Arnoldy (dir.), « Histoires croisées des images. Objets et méthodes », *Cinémas*, vol. 14, n<sup>os</sup> 2-3, 2004.

**Bean et Negra 2001** : Jennifer M. Bean et Diane Negra (dir.), « Early Women Stars », *Camera Obscura*, vol. 16, n<sup>o</sup> 3, 2001.

**Bean et Negra 2002** : Jennifer M. Bean et Diane Negra (dir.), *A Feminist Reader for Early Cinema*, Durham, Duke University Press, 2002.

**Bessière et Gili 2002** : Irène Bessière et Jean Gili (dir.), *Histoire du cinéma. Problématique des sources*, Paris, INHA/Maison des Sciences de l'Homme/Université Paris I, 2002.

**Bruno 1993** : Giuliana Bruno, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

**Doane 1991** : Mary Ann Doane, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York/London, Routledge, 1991.

**Fischer 1979** : Lucy Fischer, « The Lady Vanishes: Women, Magic, and the Movies », *Film Quarterly*, vol. 33, n<sup>o</sup> 1, 1979, p. 30-40.

**Flitterman-Lewis 1996** : Sandy Flitterman-Lewis, *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema* [1990], Urbana/Illinois, University of Illinois Press, 1996.

**Friedberg 1993** : Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.

**Hansen 1991** : Miriam Hansen, *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

**Haskell 1974** : Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, New York, Penguin, 1974.

**Jost 2001** : François Jost (dir.), « Where next?/Par où commencer? », *Cinéma & Cie*, vol. 1, n<sup>o</sup> 1, 2001.

**Lagny 1992** : Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992.

**Maule et Russell 2005** : Rosanna Maule et Catherine Russell (dir.), « Another Cinephilia : Women's Cinema in the 1920s », *Framework*, vol. 46, n° 1, 2005, p. 51-129.

**McMahan 2002** : Alison McMahan, *Alice Guy-Blaché. Lost Visionary of the Cinema*, New York, Continuum, 2002.

**Petro 1994** : Patrice Petro, « Feminism and Film History », dans Diane Carson, Linda Dittmar et Janice R. Welsch (dir.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 8-26.

**Rosen 1973** : Marjorie Rosen, *Popcorn Venus : Women, Movies and the American Dream*, New York, Coward, McCann & Geoghegan, 1973.

**Russell 2000** : Catherine Russell, « L'historiographie parallaxiale et la flâneuse : le cinéma pré- et postclassique », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 151-168.

**Russell 2005** : Catherine Russell, « New Women of the Silent Screen : China, Japan, Hollywood », *Camera Obscura*, n° 60, 2005.