



Perspective

Actualité en histoire de l'art

4 | 2008

Périodisation et histoire de l'art

Problèmes de périodisation en histoire du cinéma

Martin Barnier



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2722>

DOI : [10.4000/perspective.2722](https://doi.org/10.4000/perspective.2722)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 776-782

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Martin Barnier, « Problèmes de périodisation en histoire du cinéma », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 25 avril 2018, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2722> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2722>

1. *Photography 1839-1937*, Beaumont Newhall éd., (cat. expo., New York, Museum of Modern Art, 1937), New York, 1937 ; édition revue et augmentée en 1938 et 1949 : *Photography, A Short Critical History* (1938) et *The History of Photography from 1839 to the Present Day* (1949) ; trad. fr. : *L'histoire de la photographie depuis 1839 jusqu'à nos jours*, Paris, 1967.

2. Paul Valéry, « Discours du centenaire de la photographie » (1939), dans *Études photographiques*, novembre 2001, 10, p. 89-99, notice par Amélie Lavin.

3. Raymond Lecuyer, *Histoire de la photographie*, Paris, 1945.

4. André Gunthert, Michel Poivert éd., *L'art de la photographie : des origines à nos jours, (L'art et les grandes civilisations, 37)*, Paris, 2007.

5. Clément Chéroux, *Une généalogie des formes récréatives en photographie, 1890-1940*, thèse, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2004.

6. Voir Paul Veynes, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, (1971) 1996.

7. Michel Poivert, *La photographie contemporaine*, Paris, 2002.

Michel Poivert, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
m.poivert@orange.fr

Problèmes de périodisation en histoire du cinéma

Martin Barnier

En histoire du cinéma, le système de périodisation a évolué au fur et à mesure de la transformation de la production elle-même. Le « septième art », selon l'expression proposée par Ricciotto Canudo en 1911¹ et adoptée à la fin des années 1910, connaît ses premières histoires et théories dans les années 1920. Dès Georges-Michel Coissac, alors que le cinématographe a été inventé une trentaine d'années plus tôt, des moments de rupture sont définis². La périodisation évolue chronologiquement avec le recul des années et chaque publication sur l'histoire du cinéma s'achève non sur une conclusion, mais sur un chapitre ouvert (« et après ? », « le cinéma du futur », etc.). Un art jeune devrait connaître une périodisation évolutive et changeante, selon les pays, les historiens, etc., mais l'on constate plutôt une fixité au niveau des dates pivots au regard de l'ensemble des histoires du cinéma. Les bouleversements sociopolitiques – et principalement les guerres mais aussi les modifications technologiques et industrielles du média cinéma – sont les principaux phénomènes sur lesquels s'appuient les historiens pour définir les grandes périodes de l'histoire du cinéma. Et, comme dans les autres histoires de l'art, s'est imposée une domination des modèles biologiques et des visions téléologiques. Nous essaierons de proposer, à l'opposé, d'autres modèles ou métaphores qui permettent de saisir la complexité de certains phénomènes importants appartenant à l'histoire du cinéma.

Premiers historiens et premières histoires du cinéma

Les premiers historiens du cinéma étaient souvent des critiques de cinéma férus de technique ; anticipant les premières histoires du cinéma, de petits livres établissaient dans un premier temps l'évolution technique du phénomène, à l'exemple de l'ouvrage de Robert Grau en 1914³. Les inventions et innovations, plus encore que dans les autres arts, expliquaient les mutations de

l'art cinématographique. Louis Delluc, Georges-Michel Coissac, Maurice Bardèche et Robert Brasillach, Léon Moussinac, ou encore Jean Mitry, présentèrent des découpages en périodes esthétiques et techniques, la mémoire des projections de films des années 1910 suppléant au manque de copies disponibles pour ces œuvres qui semblaient disparues⁴. Selon Henri Langlois, fondateur de la Cinémathèque française en 1936, « l'histoire du cinéma n'était en 1937 qu'une excroissance de la critique cinématographique » et son premier véritable historien fut Georges Sadoul, dont le jeune âge lui donnait un avantage sur ses aînés : « sa qualité d'historien résulte de sa totale ignorance : le principal de son œuvre, déjà publié [en 1949] ne concerne-t-il pas une période, des origines à 1917, qui lui était inconnue ? [...] Cette ignorance [...] l'obligea à traiter l'Histoire du cinéma comme l'Histoire du haut Moyen Âge, [...] l'obligea à des années de recherches, de recours aux sources et à une méthodologie de documentation qui fit sa force »⁵.

Le véritable historien se distingue du critique de cinéma et des témoins, car il écrit avec le recul du temps. Bon nombre des premiers ouvrages sur le sujet pourraient être assimilés à des *chroniques*. Pourtant, malgré ce défaut essentiel, on ne remarque pas de différences fondamentales, dans la périodisation, entre ces récits et les histoires du cinéma de Sadoul ou de nombre de ses successeurs. Les « panoramas » ou « résumés critiques » faits durant ces années étaient exécutés avec une grande « sûreté de jugement », disait Langlois. Les mêmes films revenaient comme pierres angulaires et dates ruptures de manière récurrente. Sur ce point, nous soulignerons l'homogénéité des analyses, alors même que les opinions politiques étaient totalement inconciliables. Par exemple, sur l'importance du cinéma russe et soviétique et son apport au domaine du montage pendant les années 1920, les mêmes idées, les mêmes dates pivots se retrouvent chez Bardèche et Brasillach (connus pour leurs positions d'extrême droite fascisante), René Jeanne et Charles Ford (droite), Léon Moussinac et Georges Sadoul (Parti Communiste Français), ou Jean Mitry (gauche non-communiste)⁶. Si leurs écrits sur l'histoire du cinéma se distinguent par leurs orientations politiques, leurs périodisations ne diffèrent guère.

Georges Sadoul, à la manière d'un véritable historien, bien qu'il fût également critique de cinéma, et bien qu'il décrive aussi une époque dont il avait été le témoin (des années 1920 aux années 1960), s'est interrogé sur son travail, ses sources, et a perfectionné un découpage chronologique qui recoupait celui établi par ses confrères. Dans son article, « Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma », datant de 1964, il donne ces dates : « Pour la période de l'invention : avant 1896 ; Durant la période des pionniers (1896-1908) ; Période de développement de l'industrie (1908-1920) ; Période de « l'Art Muet » (1920-1930) ; Période parlante 1930-1945 »⁷. Ce découpage chronologique est fondé sur une évolution des ressources utilisables et recoupe la plupart des périodisations des histoires du cinéma jusqu'aux années 1940, à un ou deux ans près. L'auteur précise les angles principaux d'étude historiographique qu'il adopte, sous l'influence de l'École des Annales : « notre dessein est donc d'étudier le cinéma comme un art, étroitement conditionné par l'industrie, l'économie, la société, la technique »⁸. Douglas Gomery, universitaire américain, reprend les mêmes critères trente ans plus tard, en 1991, mais axe principalement son ouvrage sur l'économie et sur Hollywood⁹. Le principe de la structure de sa synthèse sur l'histoire du cinéma diffère peu de celle de Sadoul et il aboutit aux mêmes grandes périodes phares que l'on retrouve dans *l'Histoire générale du cinéma* en six volumes de Sadoul¹⁰. Ce découpage varie certes selon les pays, mais pas à plus de trois ans près¹¹. Essayons de comprendre pourquoi les dates restent presque toujours les mêmes, alors que les lectures de l'histoire du cinéma varient d'un auteur à un autre.

Par « quand » commencer ?

L'art du cinéma dépend de l'évolution d'une industrie qui se transforme selon les soubresauts de l'histoire politique et sociale (les guerres, l'évolution des mœurs), de l'histoire économique (les crises) et de l'histoire des techniques. C'est pourquoi, sur les cinquante premières années du cinéma, la périodisation ne bouge guère d'un auteur à un autre, quelles que soient ses options esthétiques ou politiques.

De nombreuses histoires du cinéma, comme celle de Sadoul, commencent en 1832, avec le

phénakistiscope de Joseph Plateau, jouet optique fondé sur la « persistance rétinienne » donnant l'illusion du mouvement¹². Ce qui fut appelé « préhistoire du cinéma » est aujourd'hui encore considéré comme un élément incontournable expliquant la mise en place progressive du cinématographe, et l'aspect téléologique de l'étude des jouets scientifiques du XIX^e siècle reste présent dans de nombreuses publications, même des plus récentes. Quand les histoires du cinéma ne remontent pas aux peintures rupestres ou aux fresques égyptiennes, elles incluent souvent les ombres chinoises et, systématiquement, la *camera obscura* (décrite par Aristote et utilisée par les peintres à la Renaissance) puis la lanterne magique (découverte et perfectionnée, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, par le père Kircher en Allemagne, et par le père De Châte en France). Ainsi s'expliquent les expressions « trois cents ans de cinéma » du cinémathécaire Henri Langlois¹³, ou encore celle d'« ancêtres » du cinéma, employée dans de nombreux ouvrages. Le recours à la généalogie montre combien, en plus d'être téléologiques, les histoires du cinéma utilisent des métaphores biologiques anthropomorphiques dans leur découpage chronologique. La « naissance » du cinéma est le terme le plus usité chez les auteurs, même les plus rigoureux, encore très récemment. Contemporains de Sadoul, René Jeanne et Charles Ford, dans leur *Histoire encyclopédique du cinéma*, décrivent en quatre tomes, la « naissance du cinématographe (1895) », puis (bio)logiquement la « jeunesse du cinéma français (1895-1918) », avec même ses « premiers pas » dans cette partie¹⁴ ! Si les expressions font aujourd'hui sourire, elles restent courantes jusqu'aux années 1980, en France et à l'étranger¹⁵. Depuis la fin des années 1990, nous sommes de plus en plus nombreux à recommander de ne plus utiliser le mot « cinéma » avant 1908 – au moins¹⁶. La question des termes employés importe autant que celle des dates choisies. Si les recherches du XIX^e siècle sont essentielles pour expliquer pourquoi et comment des machines comme le kinétoscope de Thomas Edison (1888) et le cinématographe des frères Lumière (1895) ont été mises au point, les historiens actuels évitent d'y référer sous la notion d'élément « précurseur »¹⁷.

La date de 1895 est la plus souvent utilisée pour déterminer les débuts de l'histoire du « cinéma ». Elle correspond à la fois au dépôt de brevet du

cinématographe par l'industriel lyonnais Louis Lumière (en février) et à la première présentation payante de ce procédé (en décembre). On trouve cette année-là d'autres événements comme la présentation publique des images animées des frères Skladanowsky au Berlin Wintergarten (novembre), plus rarement prise en compte. Ce chiffre est bien pratique car il permet ensuite de compter facilement par décennies. Pour employer un terme plus courant aujourd'hui, les « origines » du « cinéma » sont généralement datées de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Quelles sont les dates pivots ?

Parmi ces vues panoramiques, David A. Cook a écrit une histoire du cinéma qui échappe aux clichés téléologiques¹⁸. Ouvrage souvent recommandé dans les universités américaines, il découpe les tranches historiques en procédant à des chevauchements. De cette façon, Cook évite quelques pièges difficiles à contourner dans les histoires usuelles. Observons son découpage pour en repérer les grandes périodes. Les « origines » englobent les années 1832 à 1907, incluant les travaux d'Edwin Porter et de Georges Méliès après avoir exposé les principes de l'optique. L'expansion internationale s'échelonne de 1907 à 1918, opposant les États-Unis et l'Europe. La décision de Charles Pathé, qui en 1907 substitue à la vente des films leur location, entraîne le développement des « salles en dur » qui concurrencent les forains. Autour de cette même année, les films deviennent plus longs et plus complexes. Depuis les années 1980, l'historiographie oppose le « cinéma des attractions » (avant 1908) au « cinéma de la narration » (depuis 1908). Les raisons esthétiques et industrielles se croisent pour expliquer le fait que la saison 1907-1908 est considérée comme date pivot. Lorsque la guerre éclate, en 1914, le long-métrage apparaît, et les industries du cinéma se trouvent différemment affectées par la Première Guerre mondiale. La France perd de sa prééminence mondiale – même si des recherches récentes montrent une concurrence hollywoodienne qui débute un peu avant¹⁹. Cook synthétise la période de Weimar (1919-1929), le cinéma soviétique (1917-1931) et Hollywood dans les années 1920 avec de légères superpositions. La coupe vers 1930 repose sur le basculement de l'exploitation cinématographique vers le parlant au cours de cette année, ainsi que sur le contexte de

crise économique. Cook regroupe « l'arrivée du son et de la couleur » en les plaçant entre 1926 et 1935. Il étudie le « système américain des studios » et « l'Europe des années 1930 ». Puis il rassemble le cinéma de la guerre et de l'après-guerre (1940-1951), alors que très souvent on étudie séparément la période de la guerre. Dans le cadre des États-Unis, le découpage 1940-1951 fonctionne car le cinéma classique hollywoodien continue sur la lancée de la guerre, avec des records de fréquentation. En 1951, la concurrence de la télévision oblige les studios à développer le grand écran (cinémascope) et à généraliser la couleur. La loi antitrust (droits de la concurrence) appliquée aux grandes firmes entraîne également une modification de la structure économique d'Hollywood. Cook analyse le cinéma hollywoodien des années 1952-1965, ce qui diffère de beaucoup d'historiens qui suivent la définition du « cinéma classique hollywoodien » donnée par les spécialistes de la question, Bordwell, Staiger et Thompson, qui arrêtent ce « style » et « mode de production » en 1960²⁰. Comme la plupart des chercheurs, Cook observe les nouvelles vagues cinématographiques pays par pays (France, Grande Bretagne, Europe de l'Est, etc.), faisant se chevaucher les dates entre le milieu des années 1950 et le milieu des années 1960. Il analyse ce qu'il est convenu d'appeler le « nouvel Hollywood des années 1970 » et observe l'émergence des cinématographies des pays du « Tiers-Monde » dans les années 1970 et 1980.

Le discours des historiens concernant la périodisation à partir de la fin des années 1950 est plus hétérogène. En effet, les découpages sont moins fixes car les pays possédant une cinématographie nationale importante sont de plus en plus nombreux. Le « *neue Kino* » / *Neuer Deutscher Film*, ou Nouveau Cinéma allemand date plutôt de la fin des années 1960 et s'étire jusqu'au début des années 1980, alors que nombre d'histoires générales aimeraient le rapprocher de la Nouvelle Vague française (qui lui est antérieure)²¹, du fait de sa rupture avec un cinéma « classique ».

L'ensemble des historiens s'accordent pour dire que le classicisme cinématographique de tous les pays s'arrête dans les années 1950, et qu'un cinéma « moderne » apparaît alors. Les raisons de cette rupture vers 1958-1961 sont nombreuses et différentes selon les pays. L'organisation industrielle

des grands studios californiens change, et son code d'autocensure s'effondre ; les « Jeunes Turcs » de la critique française passent à la réalisation ; le « *Cinéma Novo* » est lancé au Brésil ; les pays de l'Est profitent d'une courte ouverture démocratique. Dans des contextes très variés, au début des années 1960, une génération nouvelle, née pendant ou après la Deuxième Guerre mondiale, bouleverse les mœurs, les habitudes, les pratiques artistiques et sociales de la génération précédente. Les « nouvelles vagues » restent considérées aujourd'hui comme les pierres de touche de la modernité cinématographique, d'un point de vue esthétique aussi bien que sociologique²². Le manque de travaux historiques sur les périodes postérieures aux années 1980, ne nous permet pas de donner des dates pivots « consensuelles » pour les années 1980-2010. Personnellement, je pense que 1990 peut fournir une nouvelle charnière du fait de la transformation technique du montage (passage au « montage virtuel » sur ordinateur) et du son (passage au son « 5.1 »). Des modifications esthétiques en découlent qui restent à analyser.

Quel angle choisir ?

Le choix d'un nouvel angle d'approche de l'histoire du cinéma ne change pas fondamentalement la chronologie. On a vu que Douglas Gomery, diplômé en économie, qui utilise les concepts d'invention, innovation et distribution commerciale, ne déplace pas fondamentalement les dates habituelles. Son histoire du cinéma découpe le temps en trois parties : le cinéma muet (1895-1927), l'ère des studios hollywoodiens (1928-1950) et l'ère de la télévision (1951-1975) – tout étant centré autour d'Hollywood²³. Les autres cinématographies (autres pays, ou autres formes, comme l'expérimental) sont placées en opposition à « La Mecque du cinéma » ; le cinéma européen est par exemple considéré comme une « alternative influente » à Hollywood, pour les années 1920. Mais si la production américaine reste au centre, cela ne bouleverse pas les dates charnières, ni le découpage en décennies (les années 1920, les années 1930, la guerre, etc.), qui semble rester le plus pratique, pour parler aussi bien des firmes californiennes, que de la France, de l'Italie ou du Japon. Les aspects économiques, technologiques, sociaux et esthétiques permettent de reprendre la périodisation traditionnelle.

Et quand l'auteur est un sociologue au lieu d'être un économiste de formation ? Le découpage ne change pas plus, du moins dans l'exemple d'histoire générale du cinéma français proposé par Yann Darré²⁴. Le cinéma muet reste englobé dans les années 1895-1929. Puis la datation du cinéma français est dressée en une grande tranche de quinze ou seize ans, reprenant une idée de Sadoul affinée par Jean-Pierre Jeancolas : « le cinéma des artisans, 1929-1944 »²⁵. Enfin « l'avènement du cinéma comme *art*, 1944-1997 » réutilise les termes évoqués une première fois à propos des années 1920. Le « redécoupage », à l'intérieur de ces grandes parties, ne propose rien d'original, lui non plus.

Si l'angle d'attaque est l'analyse d'un des éléments de l'industrie du cinéma, la périodisation ne varie pas, à l'exemple de l'étude de *La distribution cinématographique en France*²⁶. De 1907 à 1914, la mise en place de la distribution industrielle laisse place au chaos de la Première Guerre mondiale. La distribution dans les années 1920 se transforme lorsque le cinéma parlant se généralise. La distribution subit la « crise des années 1930 », puis « l'occupation allemande », et se reconstruit dans les années 1945-1957.

Il faut réellement basculer dans une autre façon de penser le cinéma pour avoir une périodisation *légèrement* différente. Plus exactement, la justification des dates charnières provient d'une compréhension nouvelle du cinéma. Quand Geneviève Sellier et Noël Burch expliquent *La drôle de guerre des sexes du cinéma français* entre 1930 et 1956, la date de 1940 ne signifie pas que la production est réorganisée en fonction de l'occupant allemand²⁷. Cette année-là, du fait de la défaite, les scénarios se transforment, et le rôle des personnages féminins change par rapport aux années 1930. Alors que le patriarcat dominait totalement les scénarios, à partir de 1940 les « femmes prennent en main leur destin » du fait des « hommes absents, des hommes qui fuient » ; mais l'après-guerre (1945-1956) sonne le moment d'un « règlement de compte », avec une « remise en ordre patriarcale »²⁸. Dans son ouvrage sur la Nouvelle Vague, Geneviève Sellier remarque que « le point commun de toutes ces publications [antérieures] est leur focalisation sur les œuvres et leurs auteurs, au détriment de l'analyse des

représentations filmiques, comme élément d'un imaginaire collectif qui entre en écho avec la société de l'époque », et souligne que la plupart des historiens s'identifient « naturellement » au point de vue masculin des jeunes cinéastes²⁹. L'influence des *gender* et *cultural studies* permet de donner une lecture nouvelle de la périodisation habituelle du cinéma.

Micro-histoire et histoire locale

En 1978, le Congrès de la FIAF (International Federation of Film Archives) à Brighton, rassemblant des cinémathécaires et des historiens autour des films antérieurs à 1914, renouvela les méthodes d'approche des films anciens : le « cinéma des premiers temps » (CPT) redevint un objet d'étude essentiel³⁰. L'association Domitor, créée en 1985, organisa la même année le colloque *L'Histoire du cinéma : nouvelles approches*, qui permit de faire le point sur l'évolution de l'historiographie dans ce domaine³¹. Depuis, les chercheurs se lançant seuls dans une énorme histoire du cinéma « des origines à nos jours » sont de moins en moins nombreux.

En effet, les études concernant une petite période permettent un affinage de la périodisation qui donne lieu à des débats historiographiques. Ainsi, celles sur le « cinéma des premiers temps », ont permis un travail de remise en question des techniques historiographiques antérieures. André Gaudreault et Tom Gunning ont été parmi les premiers à refuser une lecture téléologique de l'évolution du cinéma. S'ils ne remettent pas en cause la périodisation, ils demandent que les dates ruptures soient utilisées pour observer différemment le cinéma : « Le cinéma des premiers temps présente des formes discursives étrangères au cinéma institutionnalisé d'après 1915 et ses valeurs intrinsèques sont à évaluer à partir du programme que se fixait le cinéma à cette époque. Il est historiquement indéfendable de jauger ce cinéma à l'aune des normes qui n'étaient même pas encore apparues à l'horizon de l'histoire »³². Cette affirmation marque un rejet de toutes les histoires du cinéma qui évoquaient la « progression » vers un « langage cinématographique abouti ». Les deux auteurs précisent : « Les normes qui allaient être érigées pour donner naissance à ce que d'aucuns appellent le 'langage cinématographique' ne sont

pas le *nec plus ultra* de l'expression filmique : elles ne représentent en dernière analyse, nonobstant leur durabilité, qu'un instant du code ». On pourrait presque découper le cinéma en deux périodes : avant 1915, et après 1915, quand le cinéma « de narration » domine. Cet article a fait date, car depuis, plus aucun chercheur ne se risque à parler d'un « langage ou d'une grammaire cinématographique » homogène. Au contraire, chez les historiens des années 1930-1960, cette notion est courante³³.

Rick Altman, dans *Silent Film Sound*, découpe l'histoire du cinéma muet en fonction de l'évolution de l'accompagnement sonore dans les salles aux États-Unis³⁴. Il insiste sur les identités multiples du média cinéma et, de ce fait, donne des chronologies variées en fonction des lieux d'où sont vus les films, des types d'accompagnement et des technologies utilisées. Il ne reprend pas la date habituelle de 1907-1908 comme rupture de la première période du muet, mais 1912. C'est cette année-là, qu'aux États-Unis, la majorité des exploitants ont accepté d'utiliser des partitions recommandées par les distributeurs. Une forme de standardisation des pratiques du son dans les salles a rendu moins hétérogène la réception d'un film d'une salle à une autre.

De même, dans le domaine du son au cinéma, j'avais proposé d'autonomiser la période 1926-1934, celle de nombreuses expérimentations³⁵ alors qu'à partir de 1934 on assiste à une « standardisation » du cinéma et une généralisation du son dans les pays producteurs de film.

Les histoires locales du cinéma se fondent elles aussi sur d'autres périodisations. Quand elles concernent une région plutôt rurale, les dates montrent un léger décalage technologique³⁶. Quand elles concernent une seule ville, comme Paris, le découpage peut également varier, comme l'indique le titre du livre *Paris-Palaces ou Le temps des cinémas (1894-1918)*³⁷.

Si les grands événements du xx^e siècle, les modifications technologiques et les bouleversements industriels restent les marqueurs inaltérables de l'histoire du cinéma, les nouvelles grilles de lecture permettent de comprendre une même date différemment, ou de redécouper en plus petites séquences (qui peuvent éventuellement se chevaucher).

Les modèles biologiques (naissance, apogée, déclin, « mort du cinéma ») et/ou biblique/mythologique (âge d'or, chute, résurrection, etc.) ont longtemps dominé le système de périodisation du « septième art ». La vision téléologique, même chez ceux qui s'en défendaient (tel Jean Mitry), imprégnait un tel type de périodisation. Les ruptures industrielles se recoupaient avec des ruptures esthétiques qui « prouvaient » un « progrès » vers une « apothéose » d'un « langage cinématographique » toujours plus « logique » ou « novateur ». Tous ces termes entre guillemets sont aujourd'hui évités par les historiens du cinéma, même s'ils utilisent encore les mêmes dates. La compréhension des phénomènes replacés dans leur contexte entraîne une grande prudence vis-à-vis de la notion de « progrès ». On peut déplacer le sens des moments pivots proposés depuis longtemps si l'on relit l'histoire du cinéma à la lumière des *gender studies*, ou d'autres approches novatrices. On peut même faire bouger de quelques années ces dates clés en observant un seul élément précis (le son, par exemple). La coupe chronologique habituelle peut également être corrigée en se penchant sur l'histoire des « crises » du cinéma³⁸. Les divers moments de standardisation du « cinéma » (qui pouvait porter d'ailleurs un autre nom), peuvent être mis en parallèle ; on observe alors simultanément la période 1906-1913 et celle qui va de 1926 à 1932, par exemple³⁹. On pourrait même imaginer une histoire circulaire, ou cyclique, plutôt que linéaire. Quand on lit les articles sur la crise du scénario dans le cinéma français, on remarque qu'elle revient dans les années 1910, 1920, 1950, 1980. On peut faire la même constatation concernant d'autres domaines. On observerait alors « l'évolution » répétitive de l'histoire du cinéma en notant les moments où une période se calque sur une autre.

1. Ricciotto Canudo, « La Naissance d'un sixième art-Essai sur le cinématographe », dans les *Entretiens idéalistes*, 25 octobre 1911, X/61, p. 169-179 (la poésie est alors amputée de la liste dressée par Hegel dans ses *Leçons sur l'esthétique*, 1835-1838) ; « Manifeste du septième art », dans *La gazette des sept arts*, 1923, 2.

2. Georges-Michel Coissac, *Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours*, Paris, 1925.

3. Robert Grau, *The Theatre of Science: a Volume of Progress and Achievement in the Motion Picture Industry*, New York, (1914) 1969.

4. Louis Delluc, *La jungle du cinéma*, Paris, 1921 ; Coissac, 1925, cité n. 2 ; Maurice Bardèche, Robert Brasillach, *Histoire du cinéma*, 1925 ; Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Paris, 1925 ; Jean Mitry, *Dictionnaire du cinéma*, Paris, 1963.
5. Henri Langlois, « Préface », dans Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, Paris, (1949) 1972, p. II.
6. Bardèche, Brasillach, 1925, cité n. 4 ; René Jeanne, Charles Ford, *Histoire encyclopédique du cinéma*, 4 vol., Paris, 1947-1958 ; Sadoul, (1949) 1972, cité n. 5 ; Mitry, 1963, cité n. 4.
7. Georges Sadoul, « Matériaux, méthodes et problèmes de l'histoire du cinéma », dans *La nouvelle critique*, 1964, 47, puis dans Sadoul, (1949) 1972, cité n. 5, p. v-xxix.
8. Sadoul, (1949) 1972, cité n. 5, p. 6.
9. Douglas Gomery, *Movie History: a Survey*, Belmont (Californie), 1991, p. xiv.
10. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, 6 vol., Paris, 1950-1975.
11. Robert C. Allen, Douglas Gomery, *Faire l'histoire du cinéma : les modèles américains*, Paris, 1985 [éd. orig. : *Film History, Theory and Practice*, New York, 1985] ; Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, 1992.
12. Aujourd'hui on appelle plutôt ce phénomène « effet-Phi » car il met en relations de nombreux éléments dans le cerveau, dont l'oreille interne (sens de l'équilibre).
13. Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma. Écrits*, Paris, 1986, recueil de textes extraits de diverses revues et publications, 1935-1977.
14. Jeanne, Ford, 1947-1958, cité n. 6, vol. 1.
15. Claude Beylie, Philippe Carcassonne éd., *Le Cinéma*, Paris, 1983 (les deux premiers chapitres s'intitulent « Naissance du cinéma » et « L'âge d'or ») ; Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelone, (1971) 1997 (toujours « Naissance du cinéma » pour le premier chapitre).
16. André Gaudreault, *Cinéma et attraction : pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, 2008.
17. Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, 1994.
18. David A. Cook, *A History of Narrative Film*, New York, (1981) 1990.
19. Richard Abel, *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, 1999.
20. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York, 1985.
21. Le terme apparaît pour la première fois sous la plume de Françoise Giroud, dans *L'Express*, 3 octobre 1957, puis est repris par Pierre Billard dans *Cinéma 58*, février 1958.
22. Youssef Ishaghpour, *Historicité du cinéma*, Tours, 2004 ; Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, 2004.
23. Gomery, 1991, cité n. 9.
24. Yann Darré, *Histoire sociale du cinéma français*, (*Repères*, 305), Paris, 2000. Ce petit livre contient de nombreuses erreurs et approximations, répertoriées dans la critique de Cyril Laverger, dans *1895* (revue de l'AFRHC – Association française de l'histoire du cinéma), février 2002, 36, p. 165.
25. Jean-Pierre Jeancolas, *Quinze ans d'années trente. Le cinéma des Français 1929-1944*, Paris, 1983.
26. François Garçon, *La Distribution cinématographique en France, 1907-1957*, Paris, 2006.
27. Noël Burch, Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français : 1930-1956*, Paris, 1996.
28. Tous les termes cités sont des titres de chapitres de ce livre.
29. Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*, Paris, 2005, p. 3.
30. Roger Holman, André Gaudreault éd., *Cinema 1900-1906: An Analytical Study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives*, (colloque, Brighton, 1978), 2 vol., Bruxelles, 1982.
31. Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie éd., *L'Histoire du cinéma : nouvelles approches*, (colloque, Cerisy, 1985), Paris, 1989 ; site internet de Dormitor : www.domitor.uni-trier.de/fr/indexf.html.
32. André Gaudreault, Tom Gunning, « Le cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », dans Aumont, Gaudreault, Marie éd., 1989, cité n. 31, p. 53.
33. Par exemple, Terry Ramsay, *A Million and One Nights: a history of the motion picture*, New York, 1926 ; cité par Gaudreault, Gunning, 1989, cité n.32, p. 55 : « le cinéma a utilisé la période allant jusqu'à 1908 pour apprendre l'alphabet. Dorénavant, avec Griffith, il étudiera la grammaire filmique et la rhétorique picturale ». Ou encore Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film*, New York, (1939) 1968 ; John Belton, « American cinema and film history », dans John Hill, Pamela Church Gibson, *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, 1998, p. 227-237.
34. Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York, 2004.
35. Martin Barnier, *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926-1934)*, Liège, 2002.
36. Yves Chevaldonné, *Nouvelles techniques et culture régionale : les premiers temps du cinéma dans le Vaucluse (1896-1914)*, Saint-Nicolas (Canada)/Paris, 2004.
37. Jean-Jacques Meusy, *Paris-Palaces ou Le temps des cinémas (1894-1918)*, Paris, (1995) 2002.
38. Rick Altman, « Penser l'histoire (du cinéma) autrement : un modèle de crise », dans *Vingtième Siècle*, 1995, 46, p. 65-74.
39. Rick Altman, « Naissance de la réception classique : la campagne pour standardiser le son », dans *Cinémathèque*, 1994, 6, p. 98-111.

Martin Barnier, Université Lumière Lyon 2
Martin.Barnier@univ-lyon2.fr