1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

93 | 2021

Le cinéma du diable : Méliès - L'Herbier - Epstein -
Autant-Lara - Batcheff

Haidee Wasson, *Everyday Movies : Portability and the Transformation of American Culture*

Oakland, University of California Press, 2020 [cop. 2021], 274 pp.

Benoît Turquety

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/8462>

DOI : 10.4000/1895.8462

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2021

Pagination : 245-251

ISBN : 978-2-37029-093-9

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Benoît Turquety, « Haidee Wasson, *Everyday Movies : Portability and the Transformation of American Culture* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 93 | 2021, mis en ligne le 02 décembre 2021, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/8462> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.8462>

Ce document a été généré automatiquement le 14 février 2022.

© AFRHC

Haidee Wasson, *Everyday Movies : Portability and the Transformation of American Culture*

Oakland, University of California Press, 2020 [cop. 2021], 274 pp.

Benoît Turquety

RÉFÉRENCE

Haidee Wasson, *Everyday Movies : Portability and the Transformation of American Culture*, Oakland, University of California Press, 2020 [cop. 2021], 274 pp.

- 1 Une dimension de surprise accompagne la lecture de cet ouvrage de Haidee Wasson. Celui-ci en effet ne ressemble pas à ce qu'on attend probablement d'un livre sur la portabilité en cinéma, et bien que Wasson pose assez clairement son objet dès l'introduction, le déploiement du texte confirme cet écart dont l'auteure a parfaitement conscience, qui fait même partie intégrante de son propos. Il n'est par exemple jamais question, dans *Everyday Movies*, de « cinéma léger », des opérateurs du cinéma direct, ou de l'évolution du poids des appareils de prises de vues ou de sons. Il n'est même jamais question de cinéma amateur ou expérimental, ni des techniques de tournage à la main ou à l'épaule. Le livre n'évoque pas vraiment non plus les possibilités nouvelles engendrées par les *smartphones*, quoique cette question reste tout de même présente en arrière-plan du projet de l'ouvrage. De quoi, alors, est-il finalement question dans *Everyday Movies* ?
- 2 Haidee Wasson compte parmi les personnes qui ont contribué de manière décisive à l'élargissement et à la reconfiguration des études cinématographiques ces dix dernières années. Après un premier ouvrage sur l'histoire du cinéma au MoMA (*Museum Movies : MoMA and the Birth of Art Cinema*, Berkeley, University of California Press, 2005), elle a co-dirigé trois ouvrages collectifs importants : *Inventing Film Studies : A Genealogy of Studying Cinema* (avec Lee Grieveson, Durham, Duke University Press, 2008) proposait

une histoire des études cinématographiques anglophones ; *Useful Cinema* (avec Charles Acland, toujours chez Duke University Press en 2011) établissait le « cinéma utilitaire » comme objet d'étude ; enfin, le récent *Cinema's Military Industrial Complex* (avec Lee Grieveson, paru chez University of California Press en 2018) reprenait la question des liens économiques, techniques, culturels, entre le cinéma et l'armée aux États-Unis. Le chapitre écrit par Wasson pour ce dernier opus (« Experimental Viewing Protocols : Film Projection and the American Military ») recoupe d'ailleurs certaines parties de *Everyday Movies* à la fois sur les objets analysés – j'y reviendrai – mais aussi sur un aspect important de son projet : face aux spéculations rapides et fondées surtout sur des intuitions abstraites de certains théoriciens (elle nomme Virilio et Kittler, p. 224), ce qu'elle propose se veut d'abord un retour au réel. S'il y eut bien un rapport de l'armée comme institution historique avec le cinéma, quel fut-il exactement ? Comment, concrètement, les militaires (étatsuniens) ont-ils utilisé le cinéma, dans quelle direction l'ont-ils développé, qu'y ont-ils cherché ?

- 3 Ce principe d'un retour au réel historique de ce que fut le cinéma, au-delà des simplifications auxquelles nous avons été habitués non seulement par la théorie du médium, mais plus largement par la discipline en général, est au cœur de l'approche de Haidee Wasson et de *Everyday Movies*. L'ouvrage finalement se trouve sous-tendu par un constat nodal : l'historiographie du cinéma a très largement surestimé l'importance de la salle, du *movie theater*, comme lieu de réception et mode de circulation des films. L'auteure fournit des statistiques impressionnantes : selon les rapports gouvernementaux et industriels, 85 000 projecteurs 16 mm furent produits par les États-Unis pour l'usage militaire entre 1942 et 1945, à quoi il faut ajouter 30 000 appareils destinés à des usages civils. Sur l'année 1947, ce sont 90 000 projecteurs 16 mm sonores et muets qui sortirent des usines du pays. Or parallèlement, on ne compta jamais plus de 20 355 salles de cinéma en activité sur le territoire, chiffre atteint en 1945. « Ainsi, à la fin de la guerre et pendant les années suivantes, le nombre des projecteurs portables sous toutes leurs formes dépassait de manière retentissante celui des salles 35 mm civiles et militaires » (p. 130). Plus tard, les chiffres augmentent encore : en 1959, un rapport indique 596 500 projecteurs 16 mm en usage aux États-Unis (p. 170), toutes institutions confondues (éducation, religion, industrie et commerce, médecine et santé, affaires sociales et usages récréatifs) ; en 1969, ce sont 1 026 000 projecteurs sonores 16 mm et 7 500 000 (!) projecteurs 8 mm qui sont répertoriés, représentant un rapport de 875 projecteurs portables en activité pour chaque salle commerciale (p. 155). Pour alimenter ce formidable ensemble, une industrie spécifique s'est constituée : en 1969, 14 200 films ont été produits pour les réseaux non commerciaux. Cette année-là, Hollywood produisit 151 longs métrages (p. 174).
- 4 La conclusion alors s'impose : « les statistiques sur la projection portable montrent clairement que ce petit cinéma est la manière de voir des films la plus courante, la plus accessible, celle qui se trouve majoritaire » (p. 154). Wasson y insiste : « Dans le sillage de l'infrastructure croissante des petits projecteurs, les salles de cinéma pourraient facilement être conçues, dès les années 1950, moins comme des formes culturelles et techniques dominantes que résiduelles » (*ibid.*) – évoquant ici les « *residual media* » théorisés dans l'ouvrage dirigé par Charles Acland (Minneapolis, University of Minnesota, 2007).

- 5 C'est l'une des hypothèses centrales du livre : si la salle commerciale projetant des longs métrages de fiction en 35 mm n'est pas aujourd'hui le mode dominant de visionnement des films, c'est d'abord parce qu'elle ne l'a jamais été. Si donc nous sommes dans le « post-cinéma », alors il faut admettre que le post-cinéma a commencé dès le début du cinéma. Il est crucial pour l'argumentaire de Wasson que ce constat de la très grande supériorité numérique des projecteurs substandards sur les salles officielles concerne la période du classicisme hollywoodien, c'est-à-dire celle où cette domination supposée de la salle commerciale a été le moins interrogée par l'historiographie du cinéma. Or même durant cet intervalle donc, la salle fut un mode minoritaire de réception du cinéma dans la société – quand bien même elle fut construite par les études cinématographiques aussi bien que par la culture comme modèle dominant, au point de faire disparaître des études cinématographiques toutes les autres variantes. Pourtant, écrit Wasson, « il est difficile de surestimer les manières dont les projecteurs portables – surtout au format 16 mm mais aussi en 8 mm – ont capturé l'imagination des gens et catalysé une transformation paradigmatique dans la façon d'envisager ce à quoi les films pouvaient ressembler, ce pourquoi on pouvait vouloir les regarder, et à quoi ils servaient » (p. 169).
- 6 La portabilité pour l'auteure est donc d'abord celle des projecteurs. Il n'est pratiquement pas ici question des caméras. *Everyday Movies* n'est pas une histoire du cinéma substandard, et cette manière d'isoler les projecteurs des caméras est un geste théorique délibéré dont Wasson a conscience du caractère décisif pour la cohérence de son ouvrage, ainsi que de la dimension potentiellement décevante pour une part de son lectorat (pp. 25-26). L'ouvrage est plutôt une histoire de la dissémination du cinéma hors de la salle. Cette posture n'entraîne pas seulement une transformation du corpus ; elle amène en fait à une redéfinition du terme central. « Portabilité » ici ne caractérise pas vraiment ce qui peut être tenu à la main, soulevé par les bras ou posé sur l'épaule. Le terme renvoie plutôt à l'idée d'une *transportabilité* des appareils. Les projecteurs étudiés par Wasson peuvent être munis d'une poignée – ce qui n'implique d'ailleurs pas toujours qu'ils soient concrètement *portables* par une personne seule (la plupart des projecteurs dit portables produits pendant la Seconde Guerre mondiale pesaient une trentaine de kilos, p. 127) – mais ils peuvent aussi clairement être pensés pour être installés dans un lieu et n'en plus bouger. Par exemple, le projecteur 16 mm installé au fond d'un amphithéâtre universitaire relève du champ qu'elle se donne : il n'est pas réellement portable et n'a pas été conçu pour l'être, mais il a été transporté dans un lieu qui lui préexistait, dans un espace public destiné à autre chose que le cinéma. Comme tel, il engendre des « scénarios de visionnement » (« *viewing scenarios* », p. 181) radicalement différents de la salle obscure classique : pas de ticket acheté, peut-être pas de long métrage, probablement pas de fiction, une salle sans doute au moins partiellement éclairée, des films intégrés au sein d'une performance didactique et perçus comme outils d'apprentissage, etc. Il relève donc de formes de cinéma profondément différentes de celle établie comme dominante, dont l'existence est permise par cette transportabilité. Wasson note d'ailleurs que dans les discours professionnels, « dès 1932, non seulement “16 mm” en était venu à coïncider avec “portabilité”, mais la portabilité elle-même se voyait déjà durablement associée par l'industrie au terme “*nontheatrical*” [non commercial], s'éloignant d'un concept ouvert pour devenir fréquemment construit comme l'autre de la salle de cinéma » (p. 64). La quasi-synonymie qui traverse *Everyday Movies* entre portabilité et extériorité par rapport au réseau du cinéma commercial n'est donc pas une invention de Wasson : elle

se manifeste déjà dans le champ. Elle est bien sûr nodale pour le projet de l'auteure, et productive ; elle implique en retour un certain gommage de la dimension proprement corporelle impliquée *a priori* par la notion. Wasson pourtant ouvre son livre sur cette question : « Les appareils conçus pour être mis en mouvement par des humains [téléphones, lecteurs MP3, ordinateurs...] rappellent la constante imbrication des machines médiatiques non seulement avec nos yeux et nos oreilles, mais aussi avec nos torsos, nos épaules, nos mains, nos têtes et nos doigts » (p. 1). Cet aspect d'imbrication corps-machine, qui renvoie potentiellement à des problématiques d'ergonomie, d'organisation des gestes et du travail, de technicité, disparaît quelque peu dans la suite du livre.

- 7 Celui-ci est structuré en quatre chapitres, quatre temps, qui explorent des situations historiques plus ou moins vastes. Le premier s'intéresse au moment de l'émergence et de l'institutionnalisation progressive de la projection portable. Il retrace, au cours des années 1910 et 1920 surtout, l'introduction de nouveaux formats – le 28 mm Pathé en 1911, le 22 mm Edison en 1912, le 9,5 mm Pathé en 1922... – et d'appareils – le Pathéscope par exemple, dont Wasson note qu'en 1914-1915 il fit l'objet d'ambitieuses campagnes de publicité dans des publications généralistes aussi importantes que le *New York Times*, le *Saturday Evening Post*, *National Geographic* ou le catalogue Sears (p. 43). Ce chapitre lui permet également d'insister sur le rôle clé joué par la Society of Motion Pictures Engineers, dont le *Journal of the SMPE* constitue l'une de ses sources privilégiées dans l'intégralité du livre. Au long de ses publications, elle suit la piste des débats qui ont marqué cette association des ingénieurs du cinéma qui constitue le pôle « recherche et développement » de l'industrie hollywoodienne : quels problèmes ont paru centraux, quelles innovations ont été préférées. Wasson ne rentre pas dans les détails techniques des débats ; elle préfère repérer les principes, les exigences, les schèmes récurrents. On s'aperçoit ainsi, par exemple, que réussir un système cinématographique portable est d'abord un problème de chimie. Le caractère hautement inflammable et éminemment dangereux du film nitrate constituait en effet un obstacle majeur, qui faisait potentiellement entrer la projection amateur dans un contraignant dispositif légal (assurances, etc.), voire policier : « Ceci fait de l'électrochimie un trait définitoire non seulement des qualités techniques du film, mais aussi de ses manifestations socioculturelles, puisque ce que l'on a appelé *sécurité publique* [*public safety*] devint l'un des cadres stratégiques fondamentaux pour la régulation de la performance cinématographique » (p. 40). La dangerosité fut en retour utilisée par Hollywood comme argument technique pour la protection de ses marchés : les projecteurs devaient être approuvés par la National Association of Fire Prevention, et pour cela il était requis qu'ils ne puissent pas être utilisés avec du film 35 mm. La raison affichée était la sécurité, mais cela permettait à Hollywood d'empêcher toute projection pirate de ses films dans ce réseau largement voué, au départ, à l'exploitation sous format réduit de films réalisés professionnellement (p. 57).
- 8 Ces travaux sur les « *self-operated projectors* » (p. 68) permirent l'émergence de nouveaux rapports au cinéma, aussi bien dans l'espace domestique de l'intérieur bourgeois que dans des cadres communautaires, artistiques ou militants. Wasson rappelle ainsi que des revues d'avant-garde comme *Close Up* appelaient à l'utilisation de « petits projecteurs » qui pourraient libérer la monstration des films des contraintes commerciales et légales pesant sur les salles commerciales (p. 69). Ainsi, écrit-elle, « à

travers toutes les années 1920, les projecteurs portables sont clairement et manifestement liés à la constitution de la théorie du cinéma » (pp. 68-69).

- 9 Le second chapitre change d'échelle historique. Il porte sur les modes de présence du cinéma à l'Exposition universelle de New York en 1939-1940. Les grandes expositions constituent un objet fascinant, on le sait, pour une histoire des techniques spectaculaires – notre revue s'en est fait l'écho déjà à quelques reprises (voir par exemple Florence Riou, « Le cinéma à l'Exposition internationale de 1937 : un média au service de la recherche scientifique », n° 58, 2009, pp. 30-55), et le colloque d'Udine fut partiellement consacré à ces objets en 2018. L'Exposition permet à Wasson de décrire une foule de dispositifs singuliers, fondés sur la projection d'images en mouvement. Les projecteurs substandards étaient préférés pour leur transportabilité et leur facilité d'usage, autant que pour leur plus grande sécurité ; certains étaient opérés par un projectionniste, d'autres fonctionnaient en continu automatiquement (p. 86). Les images mobiles étaient partout dispersées, intervenant dans des contextes infiniment variés, ressemblant parfois à une salle obscure, mais plus souvent radicalement autres. L'Exposition constitue tout un environnement spectaculaire, où le mouvement est omniprésent et qui s'exhibe comme la vitrine de l'industrie de son temps. Dans ce cadre, le cinéma portable veut montrer son intégration présente et future dans de nouveaux milieux, qui sont notamment ceux des affaires et du commerce. Wasson présente alors un inventaire de dispositifs tels l'Explanette, l'Ultravox, l'Automotion ou le Flolite, destinés à être vendus aux commerçants pour la publicité de leurs articles (p. 101). Une partie de ces machines fonctionnent sur le principe de la boucle répétitive (p. 106), et en rétroprojection. Wasson insiste sur l'importance de ce dernier aspect, qui permet d'obtenir des appareils compacts fonctionnant en pleine lumière, aisément déplaçables et adaptables à tout contexte (pp. 101-104). Ils ont permis l'existence d'un « cinéma d'ambiance » – pour adapter la notion de « télévision d'ambiance » proposée par Anna McCarthy – déjà très présent à cette époque dans les gares, boîtes de nuit, restaurants, magasins, usines, salles de réunions (p. 104). Dans certains cas, le dispositif s'exhibait, affichant sa modernité technique plutôt que de la cacher comme dans le cinéma traditionnel (p. 107) – l'Exposition universelle apparaît ainsi d'abord dans *Everyday Movies* comme un exemple canonique synthétisant jusqu'à l'excès ce qui advenait alors partout dans l'espace public.
- 10 Le troisième chapitre se concentre sur l'utilisation des projecteurs cinématographiques par l'armée étatsunienne, pour en montrer l'importance autant que la diversité. On y utilise le cinéma pour distraire les troupes partout où elles sont engagées, mais aussi à des fins pédagogiques, techniques et tactiques. La Seconde Guerre mondiale constitue bien sûr un point nodal de cette histoire. Wasson rappelle que selon l'historien Richard Koszarski, l'Army Pictorial Service, fondé en 1942 dans le Queens (New York), « fut le centre de production cinématographique le plus productif au monde durant la guerre, comportant quarante-cinq salles de montage et vingt-quatre salles de projection » (p. 119). L'un des points les plus originaux de la contribution de Wasson est l'analyse de deux « protocoles » élaborés par l'armée pendant la guerre, le JAN P-49 et le P-229 (l'acronyme signifiant « Joint Army Navy Protocol »). Ce sont deux cahiers des charges pour des projecteurs portables, établis par l'institution pour être repris par des fabricants (DeVry, Bell Howell, etc.). Wasson décrit ainsi ce que l'armée attend d'une machine adaptée à ses besoins, et donc les usages qu'elle prévoit. Le JAN P-49, déjà analysé dans le chapitre de Wasson pour *Cinema's Military Industrial Complex*, insistait sur la facilité d'usage, de maintenance et de réparation, le son amplifié, la durabilité, même

dans un cadre d'opération en continu, la portabilité, et l'adaptabilité à tous les terrains (p. 126). La fiabilité et la solidité étaient des priorités absolues. Wasson note que le P-49 ne mentionnait pas la possibilité de varier les cadences de projection ou de faire des arrêts sur image, alors que les discours d'avant-guerre faisaient fréquemment figurer de tels critères (p. 128). Elle rappelle également que l'un des problèmes de ces machines était la luminosité relativement faible, imposant une taille d'image limitée et donc un public relativement restreint (*ibid.*). Le P-229 était une machine toute différente, intégrant la rétroprojection pour présentation en plein jour, la possibilité de projeter sur des plafonds – sans doute, précise Wasson, pour les soldats blessés forcés de rester allongés –, ainsi qu'une interface permettant à un intervenant – enseignant, thérapeute... – de contrôler le défilement du film (p. 130). Wasson mentionne ensuite d'autres appareillages utilisant la projection directe ou par l'arrière : systèmes de lecture de microfilm 35 mm (p. 132), mais aussi simulateurs destinés à l'entraînement au tir ou à d'autres opérations. Elle revient alors sur la généalogie entre ces dispositifs militaires spécifiques et certaines formes spectaculaires commerciales développées après-guerre comme le Cinerama, qui, à partir de 1952, fut l'un des premiers systèmes à écran large qui transformeront l'expérience spectatorielle à partir du milieu des années 1950 (pp. 135-137). Elle rappelle ainsi qu'il y eut des projecteurs 16 mm pour format panoramique, vantés comme outils pédagogiques particulièrement efficaces dès 1955 (p. 137).

- 11 Le quatrième chapitre décrit la soudaine prolifération des projecteurs portables dans toute la société étatsunienne après la Seconde Guerre mondiale, leur transformation et leur dissémination dans toute la culture. Wasson appréhende le phénomène à partir de ce qu'elle nomme « l'ère électronique » (p. 143), celle de l'émergence de la télévision comme média de masse et comme appareil domestique, mais aussi de la hi-fi – en reprenant les analyses sur les enjeux de politique de genre encadrant la réception de ces dispositifs, la télévision étant construite comme féminine, la hi-fi comme masculine (p. 148). Ces questions de politique générale (rapports de classes, de genre, de représentations raciales) sont évoquées de temps en temps dans *Everyday Movies* (pp. 82, 150), mais restent en arrière-plan des analyses.
- 12 Wasson donne plusieurs statistiques révélatrices de l'ampleur de cette croissance des ventes de projecteurs 16 mm mais aussi – et surtout – 8 mm, entre l'immédiat après-guerre et les années 1960 – j'ai déjà évoqué certains de ces chiffres. On voit alors l'émergence non seulement d'un réseau de circulation spécifique des films, complètement extérieur au réseau commercial et épousant des univers culturels spécifiques – églises, groupes militants, universités, etc. Des bibliothèques de films se constituèrent, réparties sur le territoire, différentes selon les formats, et hésitant parfois sur le modèle économique à adopter – vente ou location des copies (p. 156). Des sociétés de production et de distribution se constituèrent, spécialisées dans les formats substandards et diffusant des films extrêmement variés, de l'éducatif au pornographique (p. 174). L'*Encyclopedia Britannica* ou Grove Press dans les années 1960 intégrèrent des films à leur modèle économique de diffusion basé sur le livre (*ibid.*). Le 16 mm entra aussi dans les cabines des salles traditionnelles, en complément des projecteurs 35 mm, Wasson évoquant même la création d'un *drive-in* en 16 mm (p. 159) !
- 13 Parallèlement, les appareils évoluèrent, et Wasson décrit ce que furent les principales orientations de leur développement : d'un côté la démocratisation de projecteurs bon

marché et faciles d'utilisation ; de l'autre l'élaboration d'appareils plus spécialisés, notamment des projecteurs analytiques, utilisés par les scientifiques ou par les sportifs.

- 14 Au sein de ces pratiques et machines nouvelles, Wasson insiste sur l'importance de quelques facteurs qui sont pour elle décisifs. Au début des années 1950 par exemple apparaissent les premiers projecteurs à son magnétique – le RCA 400 ou le Filmosound 202 de Bell Howell en 16 mm, mais aussi un projecteur 8 mm Movie Mite... Pour l'auteure, cette variante du dispositif change tout, car la piste magnétique ne permet pas seulement de reproduire un son préexistant : elle permet aussi d'enregistrer du son, et de le réenregistrer indéfiniment. Ceci transforme profondément le rapport au contenu : le projecteur n'est plus un simple appareil de lecture d'un matériau préexistant. La possibilité de créer ou de modifier la bande sonore en fait une machine d'intervention sur la matière, permettant des transformations majeures, d'adaptation du film à un contexte nouveau, ou de création. Certaines compagnies – Bell Howell, Eastman – proposèrent la possibilité de coucher des bandes magnétiques sur des copies muettes, ce qui élargit encore l'éventail des possibilités. Ainsi, écrit Wasson, « cela transforma de fait les films silencieux, anciens et récents, en un matériau brut pour ce qui pouvait en théorie devenir un processus de transformation perpétuel » (p. 168). Cette dimension était aussi précieuse dans le cadre pédagogique : dès 1953, des manuels pour enseignants intégraient des suggestions pour l'usage des projecteurs magnétiques, qui « donnaient aux enseignants la possibilité de créer leurs propres bandes sonores et de concevoir des commentaires spécifiques adaptés à chaque groupe d'élèves » (p. 169). Wasson voit là un enjeu majeur, qui « reconfigurait tout film en un objet incomplet et transformable » (p. 16). On retrouve là une idée proche de ce qu'avait proposé Thomas Elsaesser sur « le film comme produit "semi-fini" » (voir dans nos pages le n° 50, 2006, pp. 67-85) à propos du cinéma des premiers temps. Cela impliquait en outre, comme Wasson le remarque à plusieurs occurrences, que « les projecteurs portables étaient aussi des machines sonores » (p. 18), que ce soit pendant la période dite muette – où ils pouvaient joindre des images à des sons provenant de disques – ou la période sonore synchrone.
- 15 Cet exemple des enjeux liés au son magnétique est fondamental en regard de l'une des notions centrales du livre, celle de « programmabilité », qui est pour l'auteure peut-être la vertu la plus importante des projecteurs portables (p. 5). Ces machines, opérées par les spectateurs eux-mêmes, leur donnaient en effet une place toute différente de celle qu'ils pouvaient avoir dans une salle obscure traditionnelle : ils pouvaient programmer leur expérience de cinéma, la configurer selon leur goût et leur projet, l'intégrer à leur contexte de travail ou à leurs désirs. C'est cette programmabilité nouvelle du cinéma qui confère aux projecteurs portables une place spécifique dans la transformation de la culture filmique, nodale pour comprendre l'immense diversité des modes de présence de l'image dans la société contemporaine et dans les espaces public et privé.
- 16 La perspective construite par Wasson permet d'entrevoir la richesse de ce domaine du « cinéma programmable ». L'approche par les appareils comporte aussi quelques limites : si elle permet de décrire les potentialités des machines, elle est moins à même d'informer sur ce qui fut concrètement fait par les utilisateurs. Quelle proportion des heureux possesseurs d'un projecteur à bande magnétique réalisèrent effectivement des réenregistrements sonores ? Comment et pourquoi exactement le firent-ils ? C'est l'un des problèmes majeurs de toute histoire des techniques cherchant à atteindre une

description des pratiques et usages concrets. La chercheuse a conscience de cet enjeu : « la multitude historique des projecteurs dont rend compte à chaque page *Everyday Movies* ne prouve pas nécessairement qu'ils furent constamment utilisés ou qu'ils suscitèrent un incessant feu d'artifices de scénarios de visionnement toujours changeants » (p. 181). Ceci étant dit, le paysage que décrit *Everyday Movies*, avec une délectation souvent communicative, montre exemplairement l'ampleur de ce qui reste à accomplir si l'histoire du cinéma a effectivement pour projet d'être à la hauteur de la tâche qu'elle se donne.