
CINÉMA ET ESPACE PUBLIC

La culture en interaction avec la ville

MÉMOIRE DE THÈSE

Théo Marchand

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Blanca Vellés et Alicia Escolar pour m'avoir suivi tout au long de l'écriture de ce mémoire. Leurs conseils m'ont été très utiles et m'ont aidés à structurer mes idées et à développer mes axes de réflexion.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
MÉTHODOLOGIE	9
L'ESPACE PUBLIC	13
HISTOIRE	15
L' Antiquité	15
La Modernité	19
L'espace public contemporain	25
USAGES	31
Appropriation de l'espace	31
La sous-utilisation du lieu	37
DIMENSIONS	47
Perception sensorielle	47
Perception physique	51
Les seuils	55
SYNTHÈSE	58
LES CINÉMAS	59
HISTOIRE	61
Premières illusions optiques et naissance du cinéma	61
L' Age d'or des cinémas	65
Les cinémas aujourd'hui : du drive-in au multiplexe	69
Les cinémas en Suisse	73
ARCHITECTURE	77
L'architecture héritée des théâtres	77
L'architecture moderne	81
Une architecture de lumière	85

TABLE DES MATIÈRES

RAPPORT AU CONTEXTE	89
Sociologie du cinéma	89
Les cinémas dans les villes	93
Rapport à la rue	97
SYNTHÈSE	100
ÉTUDES DE CAS	101
Handelsblad Cineac	103
Houdini Cinéma	107
Cinéma Paradiso	111
Les Journées de Soleure	117
CONCLUSION	121
SITE DE PROJET	125
Choix du site de projet	127
Périmètre d'étude	129
Histoire de la Place Perdtemps	131
Problèmes liés à l'espace public	133
Intentions de la ville de Nyon	137
Intentions du projet et programme	139
SOURCES	145
Bibliographie	146
Vidéographie	149
Sitographie	150
Iconographie	152

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Ce mémoire a pour vocation de se focaliser sur les bâtiments accueillant un programme culturel, et d'analyser leurs relations avec l'espace public avoisinant. Par programme culturel est sous-entendu des bâtiments d'utilité publique, tels que les cinémas, les bibliothèques, les théâtres, les salles de concert, les musées, etc. Chacun de ces programmes faisant l'objet d'une thématique en soit et de par ma très grande affinité avec le 7ème Art, ce mémoire se concentrera sur les temples de l'imaginaire que sont les cinémas.

En préambule à ce mémoire, il me semble opportun de revenir sur les motivations qui ont conduit au choix de cette thématique. Depuis mon enfance j'ai toujours évolué dans un contexte villageois. En dehors de la maison familiale, les lieux qui ont contribué à mon développement humain et social étaient entre autre la place du village, les divers équipements sportifs ainsi que les cours d'école où nous, les enfants du village, nous retrouvions. Je suis convaincu que ces espaces qui m'ont vu grandir ont laissé leur empreinte dans mes réflexions architecturales lors de mes études au sein de la HES-SO. Cela pour dire que je n'ai pas grandi dans un contexte urbain. J'ai donc découvert les villes non pas à travers des quartiers d'habitation mais par le biais de leurs équipements publics, en particulier

les cinémas, qui ont donc été pour moi une introduction à la ville.

Au cours de différents voyages, j'ai eu l'opportunité de découvrir différentes villes à travers le monde tel que Chicago, New York, Cape Town, Budapest, Hanoï, Paris, etc. Bien que très différentes les unes des autres, la découverte de ces villes suivait un schéma quasiment identique à mes premières immersions en milieu urbain. En effet les bâtiments culturels servaient de points d'encrage et de repère dans ces villes, me permettant ainsi de découvrir la culture et l'architecture de ces pays.

Le choix de ce sujet, découle également de mes études en architecture. Lors de mon bachelor, les programmes publics tels que les bibliothèques et les musées étaient au cœur de bon nombre de nos projets. Un accent tout particulier était mis sur l'espace intérieur et sur des questions de répartition programmatique. Je me rends compte aujourd'hui, qu'au début de ma formation, l'implantation de ces programmes au sein de la ville ne représentait pas pour moi l'essence même de ces différents projets et n'étaient pas au centre de mes réflexions architecturales. Je prenais toutefois un plaisir non dissimulé à imaginer et à concevoir ces infrastructures publiques.

Au cours de ce master, j'ai eu l'occasion de développer ma sensibilité architecturale sur un plan urbanistique. De nouvelles questions se sont posées alors sur la ville et son espace public. Les notions de places et de rues, d'espaces publics et semi-

publics, de transition et de seuil m'ont permis d'étendre mon horizon architectural et d'enrichir mon vocabulaire et mes préoccupations urbanistiques.

Je souhaite donc profiter de ce mémoire pour revenir sur les programmes culturels et y incorporer toutes ces nouvelles thématiques urbanistiques acquises ces dernières années. La problématique de ce mémoire est donc la suivante :

De quelle façon un bâtiment culturel se met-il en relation avec l'espace public et dynamise la ville ?

MÉTHODOLOGIE

MÉTHODOLOGIE

Au cours du semestre et de mes recherches, la méthodologie de ce travail a beaucoup évolué. Au début de ce travail, face à l'ampleur de la thématique des bâtiments voués à abriter la culture, ma première intention était d'étudier ma problématique à travers différents types de programmes culturels. Les cinémas, les théâtres, les musées, les bibliothèques ainsi que les salles de concert devaient avoir un chapitre qui leur était dédié. Le but de cette démarche était d'analyser la culture et sa relation à la ville et à l'espace public en fonction du type de programme. Au fil de mes recherches, je me suis rapidement rendu compte que chacun de ces lieux culturels faisait l'objet d'une thématique propre, riche et complexe. Il aurait donc été difficile de tous les étudier en profondeur. Il était donc primordial de choisir l'un de ces programmes de façon à pouvoir l'étudier en détail.

Après réflexion, mon choix s'est porté sur les cinémas. Au-delà d'être l'une de mes grandes passions, ce type de programme était selon moi le plus propice à l'étude de sa relation à l'espace public. Les cinémas possédant en eux une profonde dimension commerciale, qui les oblige à devoir attirer le spectateur, de nombreux dispositifs architecturaux ont été développés au cours du temps pour renforcer leur relation

à l'espace public. Ces dispositifs sont visibles aussi bien sur les façades, dans leur typologie, à travers les seuils mis en place, leur signalétique ou encore par le biais de relations visuelles établies entre l'intérieur et l'extérieur. Au cours de l'histoire, les cinémas sont devenus de véritables temples qui ont dû se forger une place dans le tissu bâti de nos villes et acquérir le droit d'exister. Les cinémas offrent donc de nombreux axes d'étude pour répondre à ma problématique.

Le mémoire prendra donc la forme suivante. Premièrement, il sera nécessaire de comprendre ce qu'est un espace public, ce qui le constitue et quels sont ses usages. Le premier chapitre, consacré aux espaces publics, aura pour but de répondre à ces questions et se divisera en trois parties : Une étude historique servant à comprendre le développement et les différentes conceptions de celui-ci, une étude sociale consacrée aux notions d'usage et d'appropriation, et une étude physique qui aura pour but de comprendre les éléments constitutifs de ces espaces, aussi bien physiques que sensibles. Deuxièmement, le mémoire se concentrera sur les cinémas. Ce chapitre aura pour but de comprendre les éléments constitutifs de leur architecture ainsi que leur rapport avec l'extérieur. Ce chapitre se divisera également en trois parties : Une étude historique de la naissance des cinémas à nos jours, une étude architecturale des cinémas en fonction de leur époque, puis une analyse des cinémas dans la société et de leur rapport à la ville et à la rue. Pour finir, les études de cas nous permettront d'étudier plus en détail

la relation qu'entretiennent les cinémas avec l'espace public à travers différents cas concrets.

La fin du mémoire sera consacrée, quant à elle, à l'étude de mon site de projet de thèse du semestre prochain qui prendra place dans la vieille ville de Nyon. L'enjeu de ce dernier chapitre sera d'analyser l'état actuel des espaces publics de la ville, d'esquisser des premières intentions pour le projet et d'établir un premier programme pour les interventions à projeter.

L'ESPACE PUBLIC

Avant de commencer cette étude qui traite des espaces publics, il me semble important de fixer le cadre de cette recherche. Bien que la question “Qu’est-ce qu’un espace public ?” puisse paraître simple, on se rend rapidement compte que les définitions de l’espace public sont nombreuses et les limites de ce dernier parfois floues. L’espace public au sens large du terme peut être défini de la manière suivante :

« L’espace public évoque non seulement le lieu du débat politique, de la confrontation des opinions privées que la publicité s’efforce de rendre publiques, mais aussi une pratique démocratique, une forme de communication, de circulation des divers points de vue ;... »

Thierry Paquot, 2009, in L’espace public.

L’espace public regroupe donc tous les espaces de discussion et de débat dans la sphère publique. Dans cette définition est donc incluse le domaine public physique, les réseaux sociaux, les lieux de débats politiques, etc. L’espace public n’aurait donc pas réellement de limite. Dans cette étude nous parlerons de l’espace public au sens physique du terme et non juridique. Cet espace comprend donc tous les dispositifs urbains tels que les rues, les places, les cours, les esplanades, etc. De façon à saisir le mieux possible tous les aspects de l’espace public, ce chapitre se divise en trois grands axes de recherche. Premièrement une étude historique qui mettra en avant la transformation des dispositifs urbains ainsi que l’évolution des courants de pensées liée à l’espace public de l’antiquité à nos jours ; deuxièmement une recherche sociale qui vise à étudier les notions d’appropriation et d’usage des lieux ; et finalement une étude des dimensions physiques et perceptibles de l’espace public.

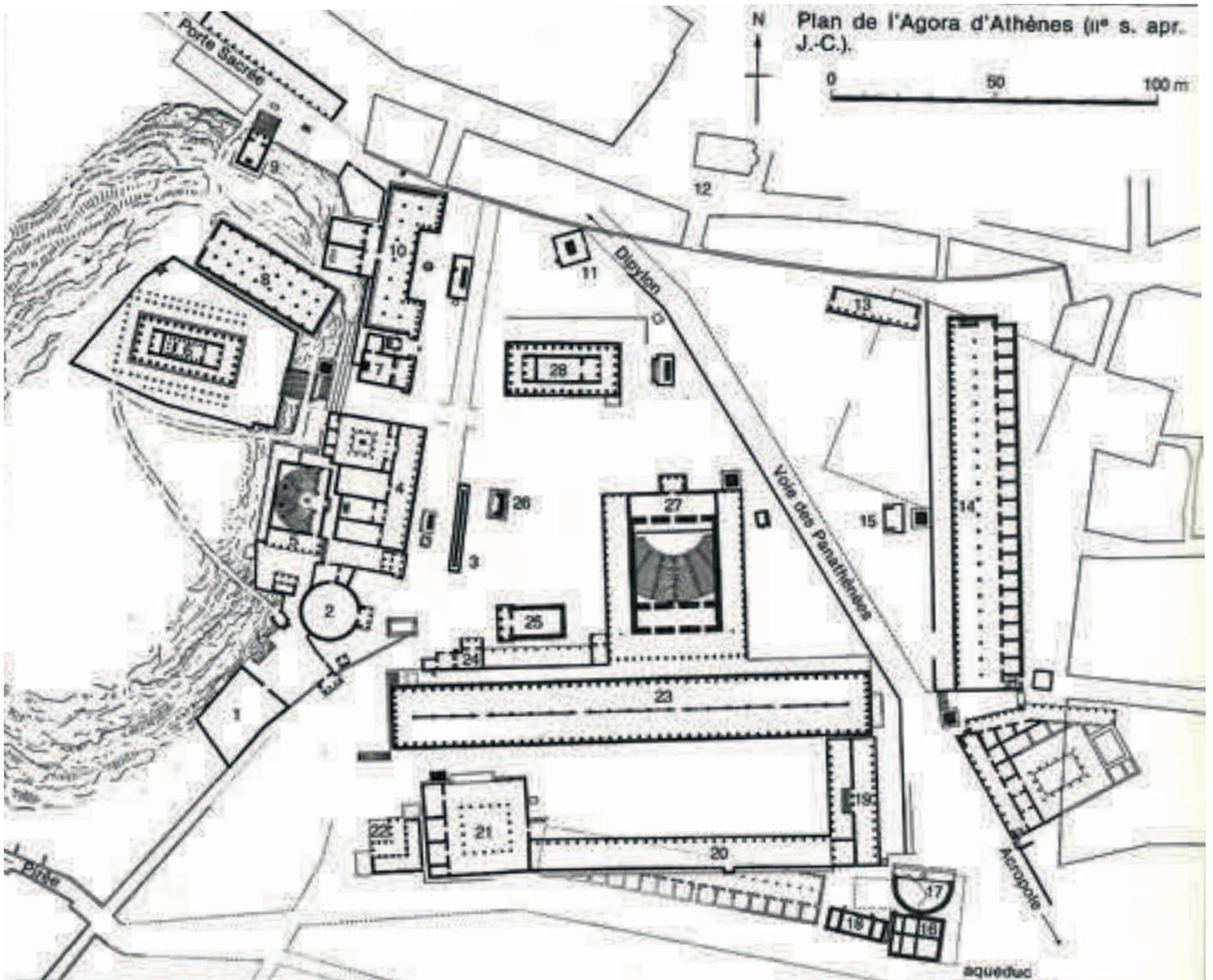


Figure 1 : Plan de l'Agora d'Athènes

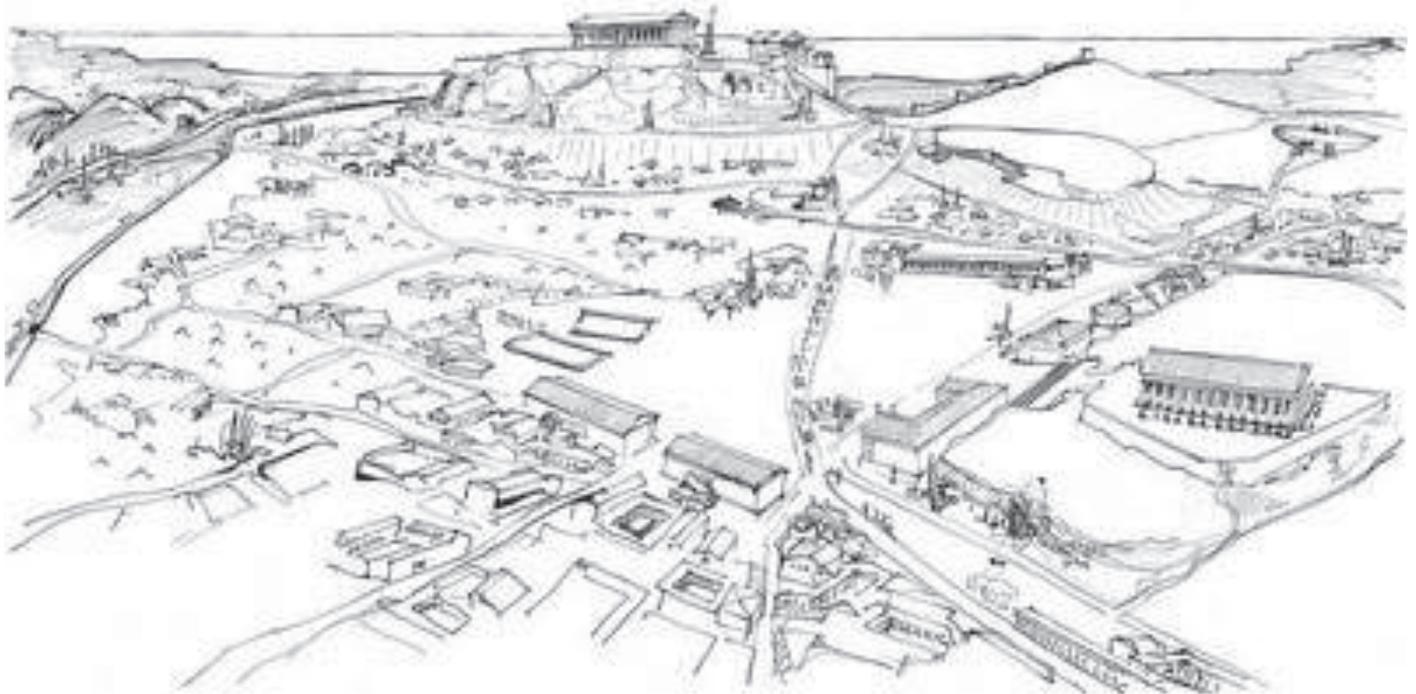


Figure 2 : Vue perspective de l'Agora d'Athènes

HISTOIRE

L'ANTIQUITÉ

À l'antiquité, la conception de l'espace public était bien différente de la nôtre. En effet, ces espaces étaient vus comme les éléments fondateurs des villes. Ils pouvaient se transformer dans le but d'accueillir la vie politique, des lieux de discussion et de débat ou simplement des lieux de rencontre. Bien souvent considérée comme le commencement d'un model-type d'espaces publics européens, l'Agora grecque était un espace de rassemblement politique et social au sein même de la cité. Cet espace était généralement d'une géométrie très précise et régulière, bordé de colonnes et regroupait les bâtiments publics tels que les édifices religieux ou politiques, des monuments, des commerces, ainsi que des locaux de fonctionnalités diverses. L'agora servait également de place du marché et l'on y déambulait tout en y apprenant les dernières nouvelles. Mais cette précise machine de vie urbaine disparut, ou tout du moins se transforma drastiquement, avec l'avènement de l'empire byzantin.

Si l'on s'intéresse à l'étymologie du mot "agora", il est intéressant de constater un changement de signification entre le grec moderne et ancien. En grec ancien, le mot "agora", découlant du verbe "ageirein" (se rassembler), signifiait l'espace de rencontre.

Tandis qu'en grec moderne, le mot "agora" signifie dorénavant lieu de marché.

Pour parler des profondes modifications dans la perception et dans la conception des espaces publics à l'ère byzantine, on constate que la vie politique ne s'exerce plus dans l'agora mais dans le palais et que les activités sociales ont dorénavant lieu dans les temples. La vie économique quant à elle s'exerce le long des grands axes principaux. Le lieu de convivialité est à présent le marché, grande structure composée de multiples cours et de rues intérieures. Toutes ces facettes de la vie citadine sont donc séparées dans divers lieux, ce qui représente un changement drastique dans la conception d'un espace public qui ne se veut plus total mais fonctionnalisé. Lors des premiers siècles, les villes grecques ont subi de profondes modifications urbanistiques avec la construction de nombreux édifices religieux constitués de grandes cours intérieures qui ont transformé progressivement le tissu urbain.

>>



Figure 3 : Bazar of Athens - Edward Dodwel - 1821



Figure 4 : Im Basar - Amadeo Preziosi - 1854

Ces transformations, couplées à cette nouvelle considération de l'espace public, conduit à une profonde modification de ce dernier. En effet, l'espace public n'étant plus l'élément constitutif de toute urbanité, il n'est plus que le résultat hasardeux du développement et prend maintenant place dans les espaces résiduels entre bâtiments ou sur des terrains non-constructibles. Il est tout de même intéressant de constater que les activités sociales investissent spontanément ces nouvelles surfaces résiduelles, sans action politique, leur conférant de par la même occasion une nouvelle identité.

À la chute de l'empire byzantin en 1453 et avec l'avènement de l'empire ottoman jusqu'en 1908, il est possible de constater un regain d'intérêt pour la place en tant qu'élément fondateur de la ville, bien que les Ottomans ne considéraient pas plus que les byzantins la place comme le lieu civique par excellence. Pendant cette ère, de nombreux chrétiens ont fui les villes polyethniques pour s'installer dans les montagnes et dans les îles. Suite à cette migration, les chrétiens ont rendu aux places leur caractère civique et social, tout en leur redonnant leur rôle d'éléments structurant de la ville.

Ces places accueillent à présent les activités conviviales des habitants. On y retrouve par

exemple le marché, les fêtes, les conseils et les cérémonies religieuses. La place devient donc polyvalente en rassemblant les fonctions de la vie communautaire en un seul lieu. Cette vision de l'espace public se rapproche donc du concept antique de l'agora sous sa signification initiale qu'est "l'espace de rencontre". Ces places sont le plus souvent caractérisées par un élément précis qu'est la fontaine. L'eau est donc placée au centre de l'agglomération. Les places servent également de points de repère dans la ville pour localiser les édifices publics.

Au cours de cette première grande période historique il est donc possible de constater des fluctuations dans la conception de l'espace public. Tout d'abord le point de départ de toute urbanité ainsi que le centre économique, social, administratif, politique et religieux, la place s'est effacée au profit d'un espace public beaucoup plus opportuniste. Il faudra attendre le XVème siècle pour qu'elle retrouve son rôle fondateur de la ville.



Figure 5 : Rue de Paris, temps de pluie - Gustave Caillebotte - 1877

LA MODERNITÉ

À partir du XIX^{ème} siècle, les théories sur la ville, l'urbanisme, l'architecture et l'espace public se multiplient dans le but de saisir la nature et les spécificités de la ville moderne. L'espace public aspire dorénavant à exprimer les idéaux d'égalité et de citoyenneté de l'homme moderne. Les figures de proue du courant moderne comme l'ont été Haussmann et le Corbusier ou encore, en littérature, Guy Debord, écrivain et théoricien français, envisagent l'espace urbain comme le produit de la rationalité moderniste.

Suite à la croissance exponentielle de l'industrie et de la ville française, l'espace public redevient l'un des éléments constitutifs de la ville moderne. La politique urbaine ressent le besoin d'ordonner, de planifier et de rationaliser la ville. Ce besoin découle en grande partie de la misère grandissante, de l'insalubrité ambiante ainsi que d'un surpeuplement massif. Les profondes modifications du tissu urbain toucheront principalement les ouvriers, produits de la grande industrie. Georges Eugène Haussmann sera le mieux placé pour répondre à ce besoin. Il cherche avant toute chose à rendre l'espace urbain conforme aux exigences de la modernité. On en retient principalement la percée

des grands axes de Paris ainsi que le déplacement des populations ouvrières hors du centre. Quatre grands principes découleront de sa politique hygiéniste :

- La rationalisation des axes de circulation
- La spécialisation des secteurs urbains
- La conception de nouveaux organes urbains
- La suburbanisation

De ces interventions, il en résultera la fin de la ville comme entité spatiale définie qu'était Paris. Ces grands projets d'urbanisme n'échapperont pas à la critique des théoriciens du XX^{ème} siècle. Guy Debord disait en 1954 :

« On ne saurait oublier que si l'Urbanisme moderne n'a encore jamais été un art – et d'autant moins un cadre de vie – il a par contre toujours été inspiré par les directives de la Police ; et qu'après tout Haussmann ne nous a fait ces boulevards que pour commodément amener du canon. »

Guy Debord, revue Potlatch, le 20 juillet 1954

>>

VR
7

LA "VILLE VERTE" 1000 HAB. A L'HECT.

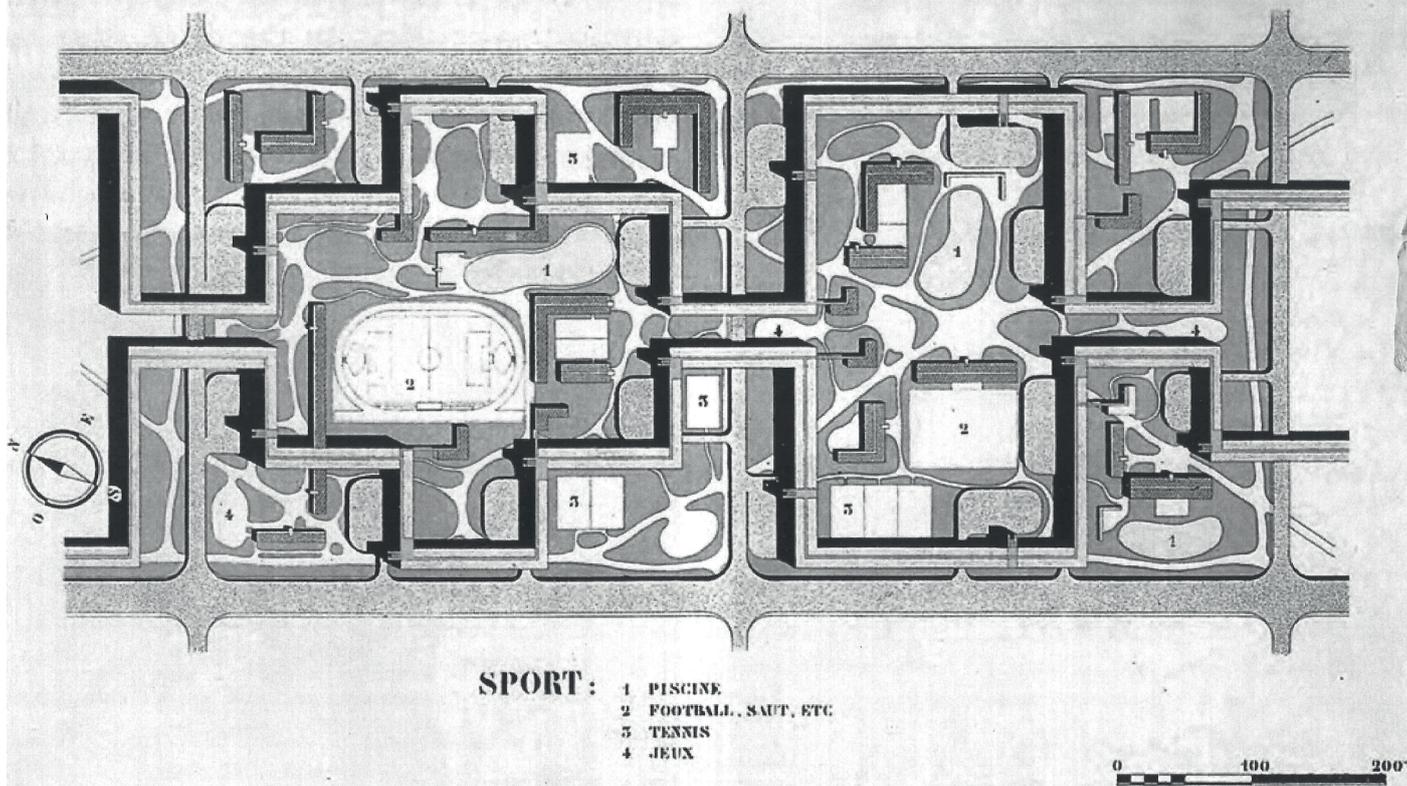


Figure 6 : La ville verte - Le Corbusier - 1933

« Voilà bien le programme : la vie définitivement partagée en îlots fermés, en sociétés surveillées ; la fin des chances d'insurrection et de rencontres ; la résignation automatique. »

>>

Toujours au XXème siècle, l'espace public sera pensé et conçu comme un vrai dispositif de la modernité pour répondre à l'urbanisme fonctionnalisme de ce siècle. Au-delà d'une simple modification de la ville, Le Corbusier souhaitait, grâce à son architecture et à son urbanisme, moderniser les mentalités. Il est intéressant de constater que l'espace public n'a plus pour simple vocation d'être un réceptacle de la vie civile, mais se destine à la façonner. Le Corbusier souhaite concevoir des espaces qui soient à la hauteur de l'Homme moderne. Ces espaces devront être capables de répondre aux besoins des Hommes modernes que Le Corbusier définit comme : « habiter, travailler, circuler, se cultiver le corps et l'esprit ». En réalité, il ne désirait pas concevoir un espace pouvant recevoir un "Homme-type" mais bel et bien concevoir un espace capable de produire cet "Homme-type". On retrouve ce même mode de pensée au sein de son architecture, comme les unités d'habitation, dont il ne doutait pas de leur capacité à transmettre les valeurs de la modernité aux habitants. Il est également important pour les urbanistes du XXème siècle, dans cette vision moderne de la ville, de séparer les zones urbaines par leur fonction comme les lieux de travail, les habitations et les espaces de détente. Debord écrira également :



Figure 7 : Aires de jeux d'Aldo van Eyck - Amsterdam

Pour faire le lien et continuer à explorer le développement de l'espace public dans les villes grecques de la même époque, la place devient un élément d'articulation et de restructuration qui encourage la citoyenneté. Elle a pour but de représenter des notions de liberté et d'égalité tout en symbolisant et en transcrivant la sphère publique à travers ses dimensions physiques. La place est un outil de modernisation de l'espace public et fonctionne comme un pôle de citoyenneté urbaine. À la fin des années soixante, on assiste à un regain d'intérêt pour l'espace public. La critique post-moderne a permis de redonner un rôle à l'espace public en soulignant l'importance que devrait susciter l'expérience et le plaisir de l'espace libre dans la ville à travers le mouvement. La ville et l'espace urbain deviennent alors l'expression physique des changements sociaux et culturels.

À la fin des années quatre-vingt, il est intéressant de constater une nouvelle mise en place de l'espace urbain qui peut rappeler sans mal les modifications de conception de l'espace public de l'ère byzantine. En effet, on assiste à la mise en réseaux des espaces publics par la valorisation des espaces non construits. L'espace urbain subit alors une double mutation : premièrement l'espace public redevient un élément résiduel de l'espace bâti et deuxièmement, il endure

une perte de sa signification fonctionnelle et symbolique. Bien que cette transformation puisse sembler péjorative, il en découle des conséquences très intéressantes. Cette transformation de l'espace public permet l'apparition de nouveaux types d'espaces et elle permet également la mise en valeur de nouvelles architectures, quelles soient anciennes ou modernes, du fait que la création de nouveaux espaces n'est plus le fruit d'une planification minutieuse et du dessin de grands tracés régulateurs. L'espace public ainsi créé permet d'apporter une richesse formelle au sein des grands tracés urbains.



Figure 8 : Plaça de les Glories Catalanes - Barcelone

d'inversion des rapports entre voitures et espace public. Le fait de surélever ce gigantesque rond-point a permis la création d'un parc qui se met en directe relation avec la ville.

>>

L'ESPACE PUBLIC CONTEMPORAIN

L'approche dans la conception de l'espace public tranche radicalement avec les théories proposées au cours du XXème siècle avec les modernistes. Le premier axe de réflexion majeure dans l'élaboration de l'espace urbain du XXème siècle sont les notions d'infrastructures et de circulation. Ces notions étaient fortement présentes dans les théories des modernistes qui vouaient un véritable culte à l'automobile. Nous assistons aujourd'hui à un renversement total du système et à une inversion de la logique et des valeurs dans la cohabitation entre piétons et voitures. Les grandes infrastructures, qui autrefois sectionnaient le paysage, ne représentent plus une rupture du tissu mais de réelles opportunités dans l'élaboration de nouveaux espaces publics. Je prends pour exemple la Plaça de Glories Catalanes à Barcelone. La ville de Barcelone possède une grande culture de l'espace public comme en témoigne le plan Cerda, composé de ces îlots coupés à leurs angles. Cette morphologie d'îlots, au-delà de faciliter le passage du tramway, permet la création d'espaces qui sont bien plus que de simples intersections mais de véritables places. Dans ce plan Cerda, la Plaça de Glories Catalanes est un point stratégique de tout le réseau de communication. Il est intéressant de constater cette notion

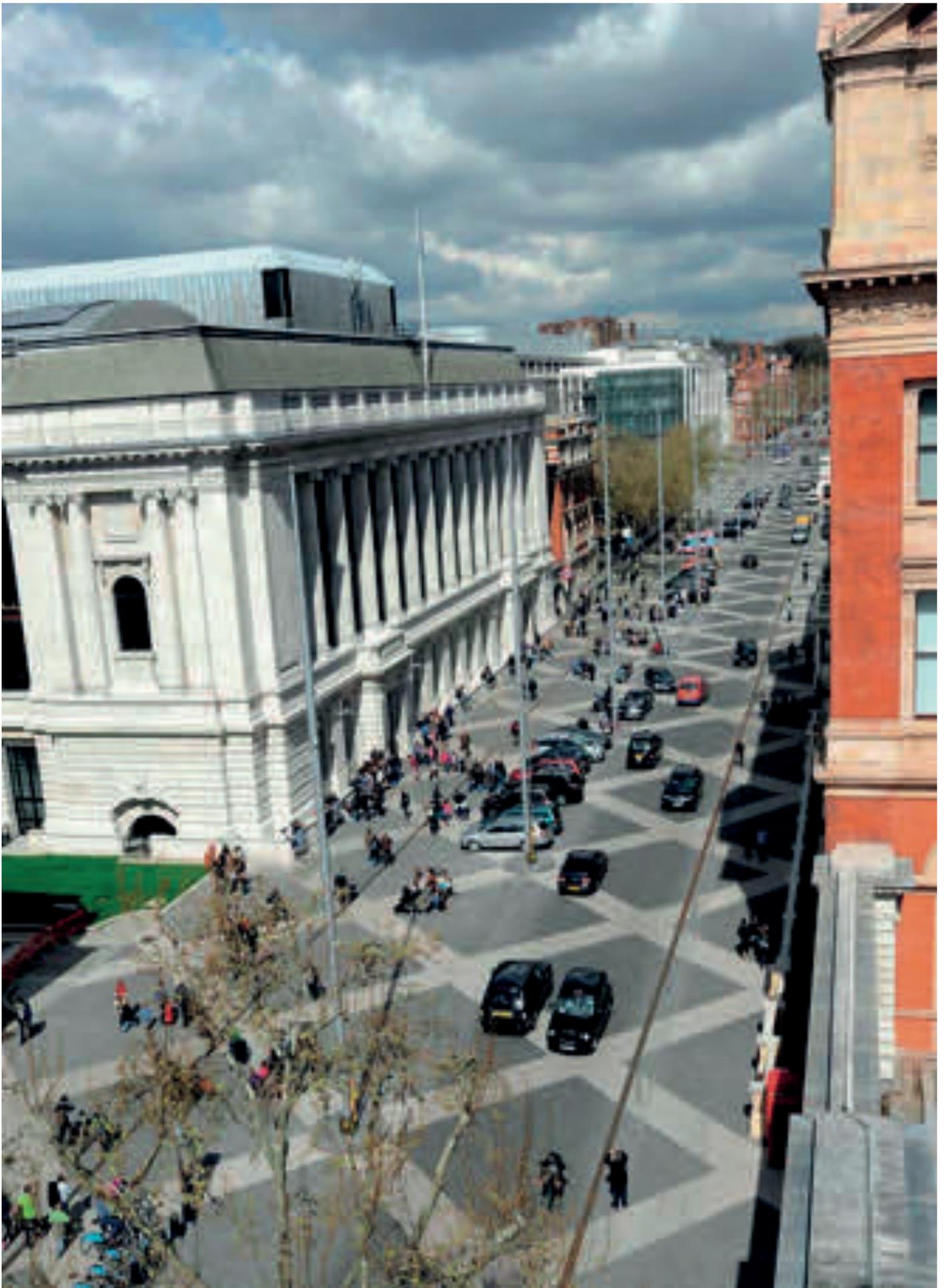


Figure 9 : Exhibition road project - Dixon Jones - 2012

Le projet Exhibition road, du bureau Dixon Jones architects en 2012 à Londres, est également un bon témoin de ce nouveau mode de pensée. La question n'est pas de supprimer la voiture mais de la ralentir. Il est possible de constater que le rapport d'environ 70% de voitures pour 30% de piétons a été inversé. Il en ressort une pacification des rapports.

>>



Figure 10 : High Line - Oudolf P. / Renfro C. / Corner J. - New-York - 2006

Une seconde stratégie importante dans la création d'espaces urbains au XXème siècle réside dans la reconquête de l'espace public. Dans une ère où les villes sont de plus en plus denses et que dans certains cas elles ont atteint les limites de leur territoire, il est crucial de saisir chaque opportunité offerte par la ville pour concevoir le vide. La High Line de New-York est un très bon exemple de cette conception opportuniste de l'espace public. Cette ancienne ligne de tramway, qui longe la partie ouest de Manhattan, a été sauvée de la démolition dans le but de la reconvertir en un parc traversant Manhattan. Cette promenade, conçue par les architectes Piet Oudolf, James Corner et Charles Renfro, offre à la fois un espace de détente pour les new-yorkais mais elle permet également de mettre en valeur l'architecture avoisinante. Il est tout de même curieux de constater que malgré son succès à l'échelle internationale, la High Line est sans doute le projet d'espace public le plus contesté de New-York de par l'énorme potentiel économique et commercial que représente cet axe de 2,3 kilomètres de long. L'espace public est souvent le fruit de longues négociations.

Pour finir cette partie sur l'espace public contemporain, il est important selon moi de mentionner quelques autres stratégies de conception de l'espace urbain.

Ces stratégies résident dans la notion de partage. Un bâtiment en lui-même peut devenir générateur d'espace public. Pour cela, il est possible de souligner plusieurs méthodes :

- Se soulever
- Créer des socles et/ou des plates-formes
- Mettre en relation plusieurs espaces existants
- Agir en souplesse pour inciter les utilisateurs à rester



Figure 11 : La dactylo du vert galant - Robert Doisneau - 1947

USAGES

APPROPRIATION DE L'ESPACE

Dans le chapitre précédent nous avons étudié l'espace public sous le prisme de l'histoire, permettant ainsi de faire ressortir les différentes approches théoriques à travers les âges. Il s'agit maintenant d'étudier les questions de l'espace public d'un point de vue social. La première question à se poser selon moi est celle de l'appropriation du lieu. L'appropriation de l'espace public peut se définir comme la façon dont les utilisateurs de ce dit espace prennent possession du lieu et la façon dont ils vont l'habiter. Cette appropriation peut prendre des formes diverses et variées qui se regroupent en deux catégories. La première passe par une intervention physique comme par exemple le fait de se trouver dans l'espace, d'utiliser ses infrastructures ou encore de les modifier. La deuxième est une intervention émotionnelle de l'utilisateur qui passe par les émotions, la perception ou encore les sentiments. Un aspect intéressant de ce phénomène d'appropriation a été mis en avant par Abraham Moles et Elisabeth Rohmer. Il s'agit de la notion du « Ici » et du « Ailleurs ». Pour qu'un espace puisse faire l'objet d'une appropriation il est essentiel que l'utilisateur puisse identifier le lieu comme un « Ici » de par ses différences avec les autres lieux identifiés alors comme des « Ailleurs ». De cette hypothèse on

est en mesure de dire qu'un espace doit pouvoir se différencier des autres. Le « Ici » renvoie également à l'Être (le soi) qui permet la création d'un lien affectif crucial avec l'espace public. L'individu se sent donc concerné par le lieu et peut donc se l'approprier.

Gustave-Nicolas Fischer, professeur de psychologie sociale, identifie quatre actions nécessaires à l'appropriation d'un espace public :

- Le regard
- L'exploration
- L'aménagement de l'espace
- La nidification

>>



Figure 12 : Paulette Dubois pose pour Simca - Robert Doisneau - 1959

D'après cette théorie, le *regard* serait le premier vecteur de l'appropriation. Quelqu'un qui observe peut se situer dans l'espace public, devient ainsi conscient de son environnement et entame dès lors un processus d'appropriation. Pour que cette appropriation puisse se faire, il est également nécessaire que l'utilisateur passe par une phase d'exploration. L'*exploration* est un comportement physique qui nécessite un mouvement dans l'espace pour le découvrir. Ces deux premières étapes sont indissociables l'une de l'autre. Une exploration, sans chercher à voir l'espace ou à contrario regarder l'espace en tant que spectateur passif sans chercher à l'explorer, ne peut conduire à aucune forme d'appropriation. L'*aménagement* joue également un rôle important. Il se définit comme l'action physique de disposer certains objets dans le but de s'ancrer dans l'espace. Et pour finir, la *nidification*, consiste en une modification d'un aménagement prévu pour créer un sentiment de chez soi. L'utilisateur s'inscrit donc dans l'espace par le geste et l'usage.

Ces différents termes et théories font le portait d'une appropriation sentimentale de l'espace public par l'utilisateur qui s'y trouve parce qu'il se sent profondément à l'aise dans un site qu'il connaît. Mais il arrive souvent que l'appropriation d'un

espace soit le résultat d'un choix pratique et non émotionnel. Dans le cas où deux individus cherchent à se retrouver, le choix de l'espace public peut découler d'une identification pratique d'un lieu qui se trouverait à équidistance entre les deux personnes. Ce n'est donc plus un choix émotionnel. Mais il en découle tout de même une forme d'appropriation de l'espace urbain.

Le « Ici » et le « Ailleurs » de Moles et Rohmer ainsi que les quatre points de l'appropriation de Fischer sont en relation directe avec une autre notion qui est celle de la discontinuité. Si tous les espaces étaient identiques, il ne serait pas possible de les différencier et donc par conséquent de se sentir concerné par un lieu plus tôt qu'un autre. Il est donc important d'introduire des discontinuités. Ces dernières, pour faire le lien avec les termes précédent, encouragent le regard et l'exploration induite par l'arrivée dans un nouveau milieu. Les particularités, dans la morphologie d'un lieu, facilitent l'aménagement de l'espace ainsi que le processus de nidification.

>>



Figure 13 : Un oreiller en toile de jute - Robert Doisneau - 1952

Après avoir parlé des facteurs pouvant conduire à une appropriation il est possible d'en identifier cinq types bien distincts :

- L'appropriation ludique
- L'appropriation fonctionnelle
- L'appropriation concrète
- L'appropriation symbolique
- L'appropriation passive

L'*appropriation ludique* comprend tous les usages en lien avec les notions de détente et de loisirs. Ces usages sont motivés par le plaisir ou le repos et n'ont aucun objectif précis. Il est encore possible de diviser ce type d'appropriation en deux sous-catégories : l'appropriation ludique passive et l'appropriation ludique active. La passive comprend les individus en position de contemplation tandis que l'active prend en considération les utilisateurs qui démontrent une ferme intention de modifier l'aménagement de l'espace public. L'*appropriation fonctionnelle* caractérise la rationalité du processus. L'état d'esprit de la personne est pleinement conscient de ses objectifs et se dirige vers un usage pragmatique de l'espace. On peut prendre pour exemple le cas d'une personne qui s'approprierait un banc dans l'espace public pour la seule raison que ce banc est à proximité de son travail. Dans le cas d'une *appropriation concrète*, la

personne exposera clairement son désir de s'approprier l'espace qui découle d'un choix stratégique comme par exemple un musicien de rue qui se positionnera dans un endroit à forte affluence. Il est important de souligner que la personne doit avoir une vision et un ressenti positif du dit espace pour qu'il rentre dans cette catégorie. L'*appropriation symbolique*, quant à elle, suppose un engagement aussi fort que pour l'appropriation concrète. Cependant, il n'y a pas dans ce cas d'appropriation physique de l'espace. Ce lieu peut définir l'identité sociale de la personne ou d'un groupe qui y verra un attachement émotionnel. Le lieu peut rappeler des souvenirs forts qui créent l'attachement. Pour finir, l'*appropriation passive* est à part des autres dans le sens où l'individu ne ressent aucun attachement précis. Il peut s'agir de toute action qui pourrait se dérouler dans un autre lieu. Le choix de l'espace est donc dû au hasard.

À mon sens il est crucial de comprendre les différents types de rapport que peuvent entretenir les personnes avec l'espace public car ce sont ces mêmes personnes qui font vivre ces lieux. Sans celles-ci, il en résulterait des espaces vidés de vie et donc sans aucun intérêt. Comprendre l'individu est la seule façon de pouvoir projeter l'espace dans le quelle il va évoluer et, à mon sens, il est du devoir de l'architecte que l'utilisateur puisse s'approprier l'espace que nous lui proposons.



Figure 14 : La Marelle - Gérald Bloncourt - 1960

le fruit d'une réflexion instituée et tenterait de répondre à des besoins supposés des consommateurs. Il ressort du travail de ces collectifs quatre grandes valeurs :

LA SOUS-UTILISATION DU LIEU

Pour faire le lien avec le chapitre précédant traitant de l'appropriation de l'espace public, cette partie se consacre à des méthodes alternatives de fabrication de l'espace public. La question qui se pose maintenant est : de quelle façon est-il possible de modifier l'utilisation et la perception d'un espace public par le biais de petites interventions ? Cette question est au cœur des réflexions de différents groupements d'architectes et d'architectes paysagistes tels que l'Atelier d'architecture autogérée, EXYZT à Paris, Stalker à Rome ou encore Public Works à Londres.

Les interventions de ces collectifs se matérialisent par des projets à petite échelle se glissant dans des interstices spatiaux. Ces interventions, qu'il est possible de qualifier d'opportunistes, permettent de nous questionner sur notre rapport à l'espace public et remettent en cause les utilisations dites "normales" de nos espaces. Elles se situent, la plupart du temps, à la croisée de l'urbanisme, de l'architecture, de l'art et de la médiation sociale. Leur réponse à cette question de l'utilisation et de la perception de l'espace public se caractérise par une rupture franche entre l'espace conçu et l'espace vécu. Selon eux, la fabrication contemporaine des espaces publics serait

- **Le rapport avec le négatif de la ville**
Ce rapport est souvent caractérisé par l'emplacement de ces interventions. Elles prennent souvent place dans des lieux abandonnés du public et le plus souvent non-utilisés. Le but de ces projets est de ramener à la vie ces lieux délaissés en replaçant l'utilisateur au centre de la réflexion. L'enjeu principal est de souligner la richesse de ces lieux en y intégrant les usages essentiels à une vie collective.

- **Le rapport avec le temps**
Ces projets, le plus souvent éphémères, cherchent à créer une rupture dans le temps que nous percevons tous les jours. Ils permettent de créer une césure dans la vie quotidienne rythmée par les trajets entre le foyer et le travail. Ils proposent ainsi des lieux de détente, de plaisir et de travail gratuit et bénévole en mélangeant la réalité et la fiction dans les villes que nous pratiquons au quotidien.

>>



Figure 15 : Cité des HLM du Chaperon-Vert à Arcueil - Gérald Bloncourt - 1965

- **Le rapport avec l'usagé**

La concrétisation de ces visions de l'espace public est généralement rendue possible par une réalisation collective du projet. Cet acte collectif des utilisateurs, au-delà d'un renforcement de liens sociaux, conduit également à une appropriation du dite espace étant donné que l'utilisateur aura participé à sa concrétisation.

- **Le besoin de contrecarrer la simplification des systèmes urbanistiques**

Ce dernier point parle de l'impact plus global de ces projets. Derrière ces petites interventions se cache généralement un message politique. En détournant les réglementations, ils cherchent à attirer le regard des pouvoirs publics sur une uniformisation de la production des espaces publics et à leur démontrer le pouvoir créatif des utilisateurs en matière d'appropriation de l'espace public.

La suite de cette partie expose trois projets qui s'inscrivent dans ce mode de penser de façon à expliciter ces différentes valeurs théoriques

>>



Figure 16 : Herbes Folles - Encore Heureux - 2001

Le projet Herbes Folles a été réalisé en 2001 à Paris par le collectif Encore Heureux. La réflexion de cette intervention se base sur la transformation des nuisances de l'espace public en un évènement scénique. Cette expérience vise à transformer les grilles d'aération indispensables au métro parisien en une attraction à la fois sociale et spatiale. Pour ce faire, le collectif a accroché de fines bandes de tissus dans le but qu'elles flottent dans le vent des bouches d'aération. Il est intéressant de constater qu'avec une installation rudimentaire, le collectif a concrétisé son objectif qui était de créer un nouveau lieu d'interactions sociales grâce au ralentissement des passants étonnés par cette curieuse installation. Ce projet permet également d'amplifier les perceptions spatiales en introduisant de la fiction au sein d'un dispositif strictement fonctionnel.

>>



Figure 17 : Hypothèses d'insertions 6 - SYN - 2009

Le collectif –SYN a travaillé entre 2002 et 2009 sur un projet intitulé Hypothèses d'insertions dans les villes de Paris, Montréal, Gatineau et Moncton. Cette intervention vise à créer de nouveaux lieux de rencontres sociales en investissant temporairement l'espace public avec du mobilier d'intérieur. Ce dispositif a pour but de favoriser un usage alternatif des lieux en y introduisant des éléments qui interpellent de par leur décontextualisation. L'image de gauche représente leur projet de Moncton. Cette intervention cherche à expérimenter un confort paradoxal dans des plaines couvertes de bitume. Dans un autre projet, un babyfoot, installé dans les rues de Paris, est employé pour créer de nouveaux échanges sociaux dans le quartier multiethniques de la Chapelle.

>>



Figure 18 : Küchenmonument - Raumlabor - 2006

Ce dernier projet a été intitulé Küchenmonument par le collectif Raumlabor en Allemagne. Cette installation mobile vise à créer de nouvelles identités dans des espaces urbains marginalisés. Ce dispositif est formé par une boîte métallique depuis laquelle se déploie une gigantesque bulle en plastique qui gonfle en remplissant l'espace. La « cuisine monument » est une sculpture fonctionnelle qui favorise l'identité et l'appropriation de l'espace public. Cette sculpture remplit l'espace pour créer une pièce à vivre dans le dehors. Cette scénographie urbaine, de par sa fonctionnalité permet de renforcer et d'accentuer les échanges sociaux en proposant au passant de partager un repas et une expérience.

>>



Figure 19 : Memory - John Gutmann - 1939

DIMENSIONS

PERCEPTION SENSORIELLE

Comme exposé dans les deux chapitres précédents consacrés à la dimension historique et sociale de l'espace public, nous avons pu constater que l'espace urbain est l'endroit où se rencontrent les formes physiques et la vie sociale. Ce chapitre sur la dimension physique de l'espace public se concentre sur le contenant de tous les échanges sociaux. Les vides publics possèdent plusieurs dimensions nécessaires à leur appréhension: *L'environnement*, qui regroupe des questions de sons, de lumière, ainsi que les objets sensoriels et physiques; *le milieu*, ensemble des interactions et échanges sociaux mais également tous les questionnements d'appropriation de l'espace public ; et finalement *le paysage* regroupant les formes perçues d'un point de vue esthétique. L'espace dit "public" se définit généralement par une accessibilité physique et libre pour tous, cela le différencie de l'espace dit "privé" qui, quant à lui, est soumis à un accès contrôlé qui se limite à une certaine tranche de population. Cependant, les notions d'environnement, de milieu et de paysage introduisent un élément très intéressant pour l'analyse de l'espace public : la dimension sensorielle. D'après cette réflexion, notre corps habite l'espace avec tous ses sens, ce qui ne fait aucun doute, mais cette vision implique

donc que la dimension physique d'un espace ne se limite pas à des mesures strictes mais doit prendre en considération la portée de tous nos sens.

Pour illustrer cette vision de l'espace public, nous pourrions prendre par exemple l'audition. Imaginons un repas organisé dans l'espace privé que représente un appartement. Le niveau sonore monte jusqu'à devenir clairement audible au niveau de l'espace public qu'est la rue. Dans ce cas, les domaines privés et publics se mélangent de façon à ce que les passants, extérieurs à la sphère privée puissent entendre les discussions. Bien que ces personnes ne soient pas présentes physiquement dans l'appartement, leur ouïe quant à elle l'est. Cette vision de l'espace public induit donc une dilution des rapports entre public et privé. L'accès physique et direct devient par conséquent un accès à distance et indirect.

>>

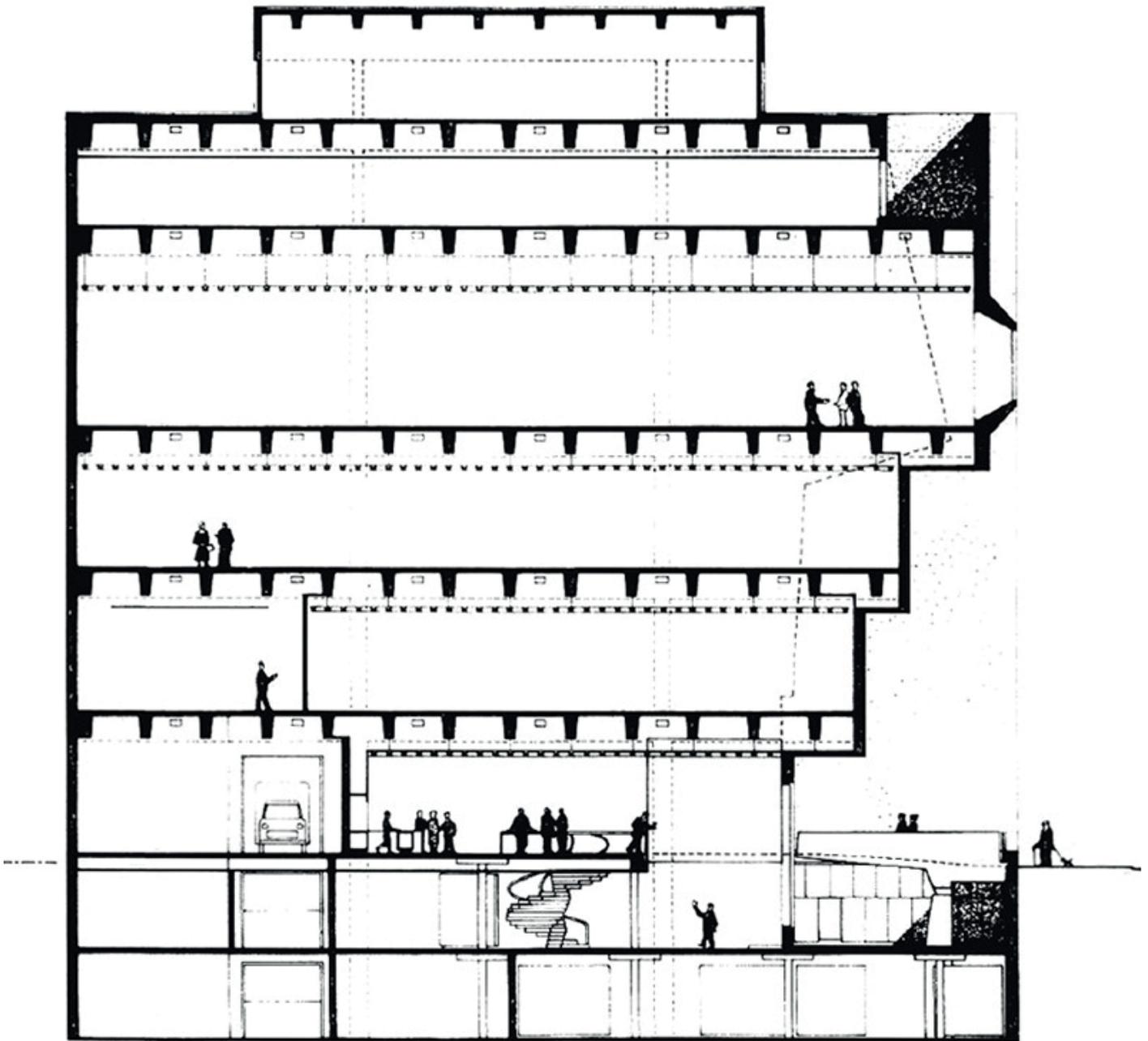


Figure 20 : MET Breuer Museum - Marcel Breuer - New York - 1966

Dans le cas du Met Breuer Museum, réalisé en 1966 par l'architecte Marcel Breuer, un autre sens est utilisé pour estomper la limite entre l'espace du musée et l'espace public. Dans le cas d'un bâtiment culturel destiné à accueillir le public, il est important que l'intérieur et l'extérieur ne soient pas délimités par une rupture franche entre ces deux espaces. Pour ce faire, Marcel Breuer met en place différents dispositifs spatiaux dans le but de créer des transitions. Le premier dispositif se sert de notre sens visuel pour signifier la fonction publique du bâtiment. Dans la cour inférieure en relation directe avec la rue, un espace destiné à l'exposition d'œuvres sculptées est prévu. De ce fait, le passant, bien qu'il ne soit pas encore présent physiquement dans l'espace du musée, peut apprécier les statues depuis la rue. Comme dans l'exemple précédent, la limite entre l'espace du musée et l'espace public de la rue s'estompe. Un second dispositif prend une forme physique. De façon à créer une transition entre l'extérieur et l'intérieur, Breuer met en place une passerelle traversant ces deux espaces de la même façon. Disposer la porte d'entrée au centre de cette passerelle permet de signifier que le bâtiment est un prolongement de l'espace public. Le passant est donc invité à pénétrer dans l'enceinte du musée.



Figure 21 : Passage piétons gare de Saint-Denis - Robert Doisneau - 1987

PERCEPTION PHYSIQUE

Une autre manière de définir l'espace public passe par la possibilité pour l'individu de rendre manifeste ses actes pour les autres et inversement, les actes des autres sont perceptibles pour l'individu. La personne prend donc conscience qu'elle existe et évolue dans un environnement public. La vision et la perception d'un espace physique et donc essentiel. Cette observation soulève donc différents aspects physiques constituant l'espace public comme la lumière, les ombres, l'exposition, le cadrage et les filtres visuels.

« Si les architectures, par exemple, sont des visibilité, des lieux de visibilité, c'est parce qu'elles ne sont pas seulement des figures de pierre, c'est-à-dire des agencements de choses et des combinaisons de qualités, mais d'abord des formes de lumière qui distribuent le clair et l'obscur, l'opaque et le transparent, le vu et le non-vu, etc. »

Deleuze, 1986

L'ombre et la lumière représentent une part importante dans la perception des espaces publics. Elles peuvent servir à définir des sous-espaces, fonctionnant à des rythmes

différents. Une zone éclairée sera mise en avant par rapport à un espace ombragé permettant ainsi d'attirer l'attention sur des éléments précis. Depuis un espace d'ombre, l'individu sera en mesure d'observer l'espace lumineux en se mettant en position de spectateur. Dans la situation opposée, les zones d'ombre auront tendance à disparaître. Des usages distincts peuvent donc être attribués en fonction du type d'espace. La délimitation fictive d'un point de vue physique n'en est pas moins réelle du point de vue perceptif. L'exposition sert également à mettre en valeur une chose plutôt qu'une autre grâce à la lumière mais elle permet également de mettre en évidence l'importance de l'environnement bâti dans ce processus de mise en valeur. Je prends pour exemple l'arche de la défense de Paris. Le dispositif architectural de la place est unifié par un ton clair sur l'ensemble du lieu. De ce fait, les usagers de l'espace sont en contraste avec leur environnement. Ils sont donc particulièrement exposés au regard d'autrui et l'appropriation de l'espace ne se fait donc pas de la même façon.

>>



Figure 22 : La diagonale des marches - Robert Doisneau - 1953

un restaurant ou un café. Le filtre lui, ne permet pas le passage direct de la vision mais laisse entre apercevoir un changement spatial, laisse deviner un au-delà et incite donc au passage.

Le cadrage permet de créer des relations et une unité entre les différentes scènes de la ville. Il ne se limite pas à une simple soustraction des éléments visibles par des éléments de cache mais il permet également de deviner et d'anticiper une succession et un enchaînement d'espaces. Dans le cas d'une rue par exemple, l'environnement bâti canalise la vision et le déplacement d'un individu. Le cadrage formé par les édifices permet d'imaginer un au-delà. Les espaces non visibles du point de vue de l'observateur peuvent donc être qualifiés de coulisse au service du dit espace. Contrairement au théâtre, les limites entre la scène et les coulisses ne sont pas fixes mais elles changent et évoluent en fonction de notre position dans l'espace. Il existe plusieurs dispositifs architecturaux permettant d'obtenir des caches visuels et par conséquent un cadre. Il est possible de citer par exemple : les colonnades, les portes, les arcs ou encore les façades.

Les filtres visuels sont des dispositifs servants à créer une séparation entre deux espaces sans pour autant bloquer le passage. Il est toutefois important de ne pas confondre les filtres avec la transparence. La transparence permet un regard direct sur des espaces d'une autre nature comme le passage entre un espace public qui serait une rue et un espace semi-privé comme



Figure 23 : The Home Place - Wright Morris - 1947

LES SEUILS

L'espace dans lequel nous vivons se compose de dualités ; éloignement et proximité, condensé et dilaté, intérieur et extérieur. Ces dualités ne sont pas des dispositifs destinés à séparer, délimiter des espaces mais sont des opportunités pour créer des entre-deux. Par exemple les notions de proximité et d'éloignement ne se mesurent pas uniquement par des distances mais elles représentent une mise en relation possible entre deux espaces.

« La limite n'est pas ce où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être »

Heidegger Martin, 1996, « Bâtir, habiter, penser » in Essais et conférences.

Les seuils servent à créer une transition progressive entre deux espaces. Ils permettent également de provoquer pour l'utilisateur un ralentissement qui lui permet de quitter le monde extérieur pour rentrer dans un autre type de programme. La fonction intérieure obtient de ce fait une aura particulière. Ces seuils offrent le temps au public de prendre une posture de spectateur,

d'observateur ou d'acteur avant même son entrée dans un domaine voué à la culture. Dans le cadre des bâtiments culturels, il est possible de regrouper les différents types de seuils en trois catégories: le seuil mixte, le seuil qui se montre et les seuils transparents.

>>



Figure 24 : Uncle Harry Entering Barn - Wright Morris - 1947

Le *seuil mixte* est un espace tampon séparé de l'extérieur et de la fonction intérieure. Ce seuil propose généralement un autre type de programme tels qu'une cafétéria, des commerces ou un point d'information. Il permet au visiteur soit de traverser directement cet espace et d'accéder directement au programme principal (transition rapide), soit de se laisser vaquer au programme de transition proposé (transition lente). Cette transition est donc soumise au choix de l'utilisateur.

Le *seuil qui se montre* demande un passage obligatoire par une série de sous seuils dans le but de préparer le spectateur à sa rencontre avec la culture. Dans cette typologie, le choix n'est donc pas possible pour le visiteur. Une autre catégorie de transition est également comprise dans ce type de seuils, il s'agit de la surexposition. La surexposition consiste en une succession d'informations, de panneaux annonçant une rencontre culturelle exceptionnelle. Ce type de seuils peut se travailler à une échelle beaucoup plus large, par exemple en disposant une série d'affiches entre une gare et un espace d'exposition dans le but d'attirer, de conduire et d'amener le spectateur vers l'exposition. Dans ce cas, la rue et l'espace public font office de seuil.

Les *seuils transparents* quant à eux se servent de la vision du spectateur pour attirer son attention. L'exposition est visible depuis l'extérieur à travers des filtres visuels de façon à piquer sa curiosité. Cette catégorie est à part car le seuil n'est pas physique mais perceptible. Il offre également la possibilité de mettre les œuvres en relation avec le paysage. Offrant ainsi une expérience unique et propre au lieu dans lequel se déroule l'exposition.

L'espace public peut donc se définir de nombreuses façons différentes. Ces composantes ne sont pas uniquement physiques mais peuvent également prendre une forme émotionnelle et perceptive. Dans le cadre de ce travail, il est important d'avoir connaissance de ces différentes notions. Elles servent toutes un message différent et il est essentiel de les comprendre pour pouvoir choisir les bons dispositifs afin de servir un but précis et qu'il puisse facilement faire l'objet d'une appropriation progressive de la part des usagers.

SYNTHÈSE

Dans ce chapitre, nous avons pu étudier l'espace public sous différents prismes. En étudiant l'histoire de ces espaces, nous constatons qu'ils oscillent continuellement entre différentes conceptions; soit comme l'élément structurant des villes; soit comme le résultat de l'espace bâti, se développant dans les interstices laissés entre les bâtiments. L'arrivée de la voiture a profondément modifié nos villes ainsi que nos espaces publics, ceux-ci se réduisant pour laisser place à de nouvelles routes. Nous avons également pu constater que ces réflexions sur les rapports entre l'homme et la voiture sont au cœur des préoccupations contemporaines.

Au-delà d'une création spatiale, il ne faut pas oublier, qu'avant toutes choses, l'espace public abrite la vie. Pour que ces espaces soient de qualité et qu'ils répondent aux besoins des habitants, il est important qu'ils fassent l'objet d'une appropriation de la part des usagers. Cette recherche a permis d'établir un vocabulaire permettant de mettre en évidence les différents facteurs pouvant conduire à l'appropriation de l'espace, ainsi que les différents types d'appropriation. Ces notions joueront un rôle majeur dans l'élaboration du projet de thèse de façon à proposer des espaces publics de qualité qui puissent abriter la vie. L'espace public ne se limite pas à de simples

limites physiques, mais possède en lui des dimensions sensibles et sensorielles. Ces notions jouent un rôle important dans la conception de seuils. Ces seuils permettent de lier plusieurs espaces, d'estomper les limites et de créer des transitions plus ou moins douces. Ils joueront un rôle important dans le prochain chapitre qui sera consacré aux cinémas et qui aura pour but de comprendre les éléments constitutifs de leur architecture, la manière dont ils se relient à l'espace public et la place qu'ils occupent dans les villes et dans notre société.

LES CINÉMAS

Dans cette première partie consacrée aux temples de l'illusion que sont les cinémas, il est important selon moi de commencer par parler de l'histoire de ces lieux. Pour fixer le cadre de cette analyse, le but n'est pas de revenir sur l'histoire du 7ème art aux sens artistique et technique du terme mais bien de se concentrer sur les architectures qui l'abritent.

Cette analyse se déroule en trois axes. Le premier sera dédié à l'histoire des cinémas depuis l'apparition des premières illusions d'optiques jusqu'aux multiplexes contemporains. Cette étude vise à comprendre le développement extrêmement rapide de l'industrie cinématographique. Le deuxième axe, quant à lui, sera consacré au développement architectural des cinémas et de leurs salles qui sont passés en moins de cent ans de simples hangars et roulottes à de véritables temples cinématographiques. Le troisième et dernier axe de recherche se concentrera sur la relation qu'entretiennent les cinémas avec leur public et la rue ainsi que sur celle qu'ils entretiennent avec les villes dans lesquelles ils s'implantent.

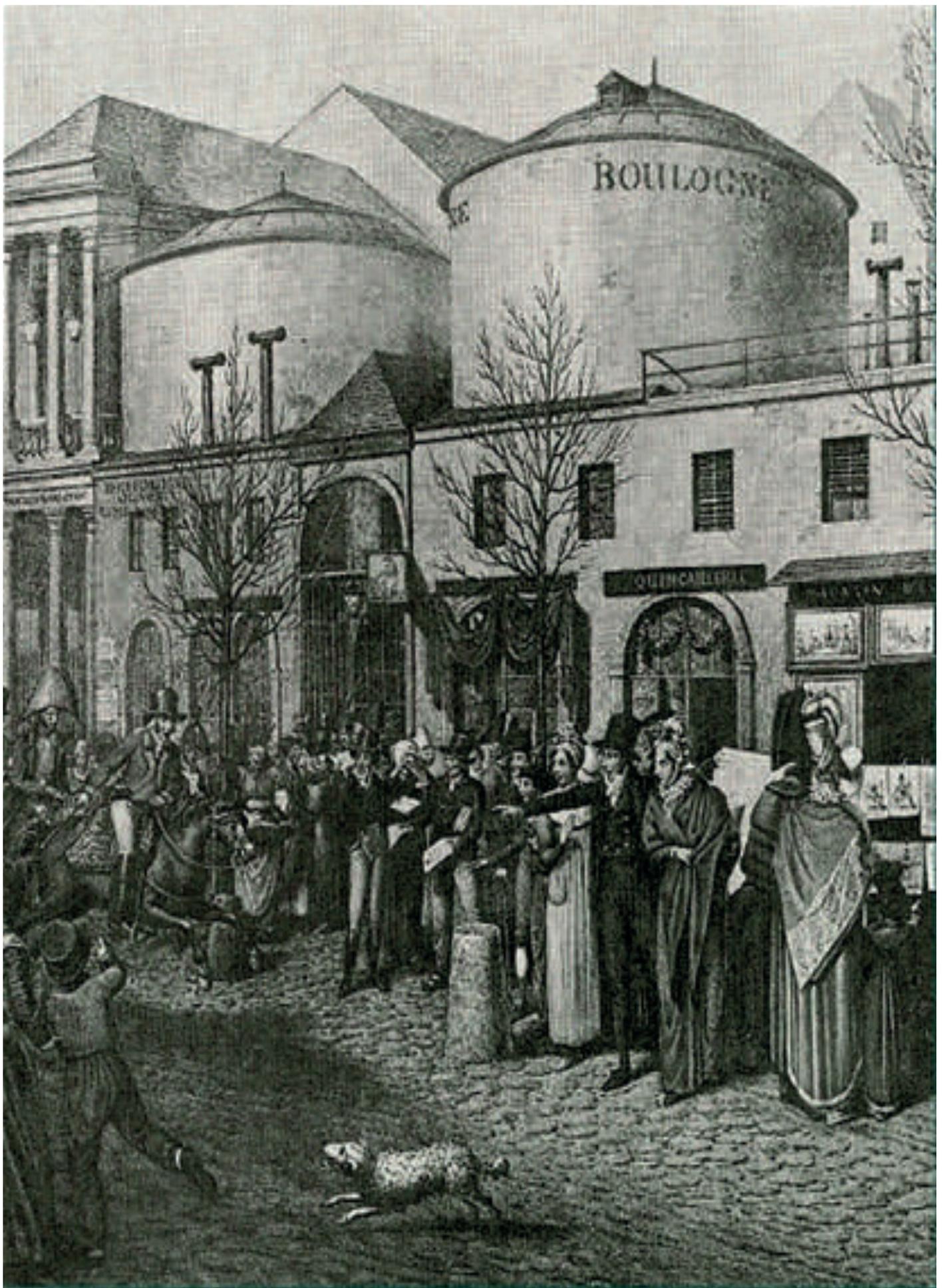


Figure 25 : Passage des Panoramas - Boulevard Montmartre, Paris - 1814

HISTOIRE

PREMIÈRES ILLUSIONS OPTIQUES ET NAISSANCE DU CINÉMA

La naissance du cinéma remonte au 28 décembre 1895 lors de la première projection ouverte au public et payante au Boulevard des Capucines, dans les sous-sols du Grand-Café, à Paris. Le fait que cette projection ait été payante joue un rôle décisif dans le choix de cette date. Cet échange monétaire installe le cinéma comme industrie et marque donc l'avènement de ce dernier comme spectacle. Mais l'engouement que suscite le cinéma auprès du public tire en réalité ses origines bien avant l'invention des premières images animées des frères Lumières en 1895.

En effet, plus de cent ans plus tôt, l'intérêt du public se portait tout d'abord sur les spectacles d'ombres originaires d'Orient et importés en France pour la première fois en 1770. Cette forme de spectacle n'engendra pas d'architecture distincte de par la simplicité de sa mise en œuvre mais suscita une réelle fascination pour les jouets optiques au cours du XIX^{ème} siècle. Néanmoins, l'intérêt induit par cette nouvelle forme de divertissement conduit à la création de nouvelles illusions dont le diorama et le panorama. Mise au point à la fin du XVIII^{ème} siècle, le diorama consiste en la mise en valeur d'un sujet par des toiles

peintes en trois dimensions et éclairées dans le but de créer une impression de réalité. Le panorama quant à lui consiste en de grands décors de théâtre peints et tournant sur eux-mêmes de façon à y immerger le spectateur. Cette dernière invention a conduit les architectes à concevoir des bâtiments de forme cylindrique dédiés à l'exposition de ces œuvres. Le premier panorama importé à Paris fait son apparition en 1800 au boulevard Montmartre à côté du Théâtre des Variétés. Théâtre qui persiste encore de nos jours. Malheureusement, le bâtiment du panorama, quant à lui, a été détruit.

>>



Figure 26 : Grand Café - Paris - 1895

architectural des premiers cinémas. Le rôle qu'ils joueront dans l'établissement des premiers styles cinématographiques du XXème siècle sera développé plus en détail dans le chapitre « L'architecture héritée des théâtres ». (cf. page 77)

Avec l'apparition de ces nouveaux types de spectacle, les architectes ont dû concevoir des structures architecturales exemplaires pour répondre à ces nouveaux besoins programmatiques. Ces nouvelles structures posèrent rapidement des questionnements d'insertions urbanistiques de par leurs spécificités formelles. Les architectes ont tenté de donner un caractère plus traditionnel à ces édifices en leur donnant des façades fortement inspirées des théâtres de l'époque. Mais en dépit de cette tentative, ces bâtiments représentaient des ruptures dans le tissu bâti des villes de par leurs extrêmes spécificités.

Lors des premières projections publiques d'images cinématographiques à la fin du XIXème siècle, il n'est pas encore possible de relever de premières constructions vouées uniquement au cinéma. Lors de ses débuts, les réalisateurs formaient des techniciens voués à parcourir le monde dans le but de projeter ces bandes au public. Les infrastructures nécessaires pour ces projections étaient alors très rudimentaires: une caméra et un mur peint en blanc. De ce fait, les premiers lieux à accueillir ces œuvres étaient des théâtres ou des cafés-concert déjà existants. L'implantation de ces premières salles improvisées au sein de théâtres et cafés va jouer un rôle considérable dans le développement

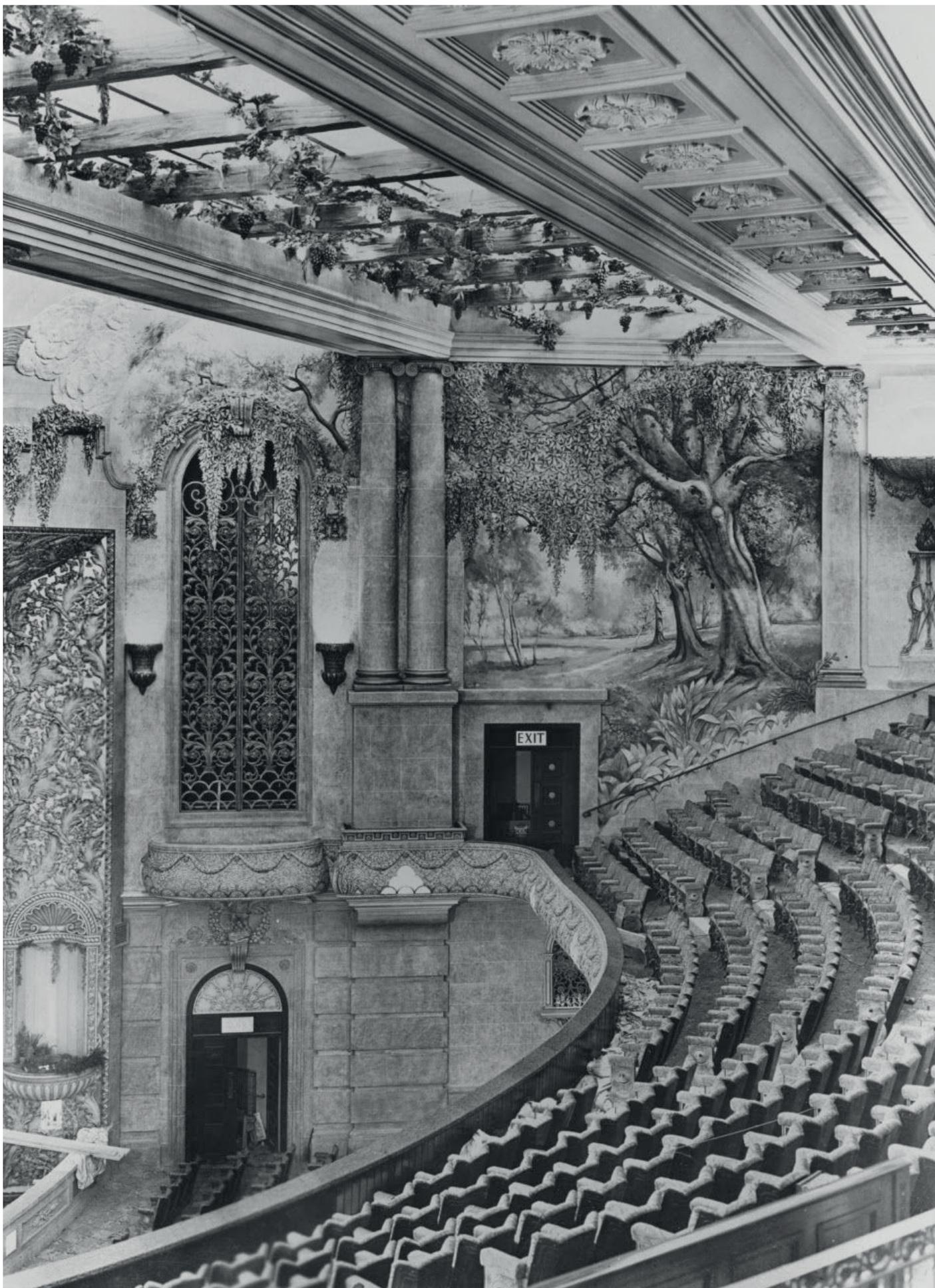


Figure 27 : Regal - Marble arch - Londres - 1929

L'AGE D'OR DES CINÉMAS

Dans un premier temps, les cinémas envahissent des espaces déjà existants comme des cafés, des théâtres, des music-halls, des musées de cire, des hangars ou encore des hippodromes. Mais face à la demande toujours plus croissante de la part du public, ces espaces ne suffisent plus. Au commencement, les hangars se voient dotés de façades toujours plus décorées donnant sur la rue de façon à attirer le spectateur. Par la suite, les premiers édifices spécialement conçus pour l'exploitation du cinéma commencent à sortir de terre vers 1910. Dès lors, le cinéma connaît une croissance exponentielle. À partir de 1920, les simples hangars aménagés deviennent de véritables temples voués à la projection et une course à la démesure commence. Toujours plus grands et toujours plus somptueux, ces temples peuvent accueillir un nombre de spectateurs colossal. Les plus grands pouvaient même offrir une capacité de plus de 5'000 places. L'objectif de ces temples était de faire voyager le spectateur non seulement à travers les films mais également grâce à l'édifice et aux décorations elles-mêmes. Il n'était pas rare que des spectateurs viennent uniquement pour profiter du décor sans se soucier du film à l'affiche. C'est dans ce contexte et dans cette idée que naissent en 1923 les cinémas atmosphériques.

Dans une période où les salles de cinéma représentent la part la plus importante du spectacle cinématographique, les cinémas atmosphériques, également appelés cinéma à ambiance, rencontrent un franc succès au sein de la population. Plus que dans d'autres bâtiments culturels tels que les opéras, musées et théâtres, le cinéma est avant tout un business et comprend par conséquent une très forte dimension commerciale. L'idée même du cinéma atmosphérique tire ses inspirations tout droit des commerces de la Nouvelle-Orléans et de leurs décors persans, comme en témoigne l'architecte à l'origine de cette nouvelle architecture, John Eberson. Le but des cinémas atmosphériques est d'attirer les spectateurs en salle en lui proposant un spectacle démesuré, le film n'étant plus l'attrait majeur pour le public.

>>



Figure 28 : Astoria Theatre - Finsbury park - Londres - 1930

Ces salles reconstituent des décors colossaux dans le but de plonger le visiteur dans une ambiance qui le fait rêver. Elles reconstituent des décors archéologiques et encore des reproductions de villes ou de jardins plus vraies que nature en utilisant de fausses façades en intérieur ainsi que des peintures en trompe l'œil afin de créer une illusion de perspective. Ces trompes l'œil donnent l'illusion que le décor n'a pas de fin et permettent de créer l'illusion d'un espace beaucoup plus grand que ce qu'il n'est réellement. Les plafonds, habituellement en crépis blanc extrêmement lisses ou peints, ne font qu'un avec les murs et se finissent généralement à l'arrière des décors pour donner l'impression qu'ils n'existent pas. Il est ainsi possible de retranscrire l'aspect météorologique d'un extérieur. Dans le but de rendre l'expérience encore plus réelle et immersive, des jeux de lumière dans l'ensemble de la salle permettaient de varier les ambiances et de donner une sensation de temporalité au sein même d'un décor figé. La salle pouvait donc reproduire différents moments de la journée allant de la clarté de l'après-midi, aux ciels étoilés du crépuscule en passant par les teintes rosées d'un ciel dégagé de début de soirée.

Les cinémas atmosphériques représentent une période décisive dans l'histoire des cinémas car ils offrent une réponse à la quête

d'identité qui pesait tant sur les épaules des exploitants. Elles représentent le premier exemple d'architecture unique dans l'histoire du cinéma car seul le spectateur qui aura profité du spectacle pendant deux heures sera en mesure de témoigner de cette expérience unique.



Figure 29 : Drive-in Theatre - San Francisco - 1948

LES CINÉMAS AUJOURD'HUI: DU DRIVE-IN AU MULTIPLEXE

Le monde connaît un bouleversement complet dans ses usages lors de l'apparition de l'automobile. Que ce soit d'un point de vue urbanistique ou social les pratiques de la ville changèrent radicalement. Le cinéma n'a pas été épargné par cette révolution en matière de déplacement. Les façades ainsi que les enseignes ont commencé à changer de façon à pouvoir donner toutes les informations nécessaires quant au programme des films projetés aux automobilistes. De nombreux parking ont commencé à sortir de terre, accolés aux cinémas, pouvant accueillir plus de 1'000 véhicules dans le cas des plus grosses salles. Les revues d'architecture aux États-Unis des années trente parlent désormais des cinémas comme des salles «for autoist».

Le symbole le plus marquant de la démocratisation de la voiture aux États-Unis est l'apparition dans les années trente des cinémas drive-in particulièrement installés dans la culture américaine à partir de 1945. Les cinémas drive-in s'inscrivent dans une destruction totale de l'architecture, conservant uniquement l'écran, la salle de projection et le parking. Ces cinémas ne sont signifiés que par un simple mur en bord de route. Ces grandes étendues peuvent accueillir jusqu'à 2'000 voitures

et toute la structure est conçue de sorte à ce que l'automobiliste n'ait pas à sortir de sa voiture. Un léger talus permet d'incliner le véhicule pour que l'automobiliste soit dans une position plus confortable pour regarder son film. Le seul moment où il est nécessaire de sortir de sa voiture est lorsque l'on souhaite acheter boissons et pop-corn, qui se trouvent dans un hall en self-service. Des hauts-parleurs individuels sont disposés à l'intérieur des véhicules afin de donner l'illusion que le son vient de l'écran. Les drive-in sont extrêmement populaires en Amérique où l'on passe des soirées en famille, entre amis ou plus généralement en couple. Ce nouveau mode de consommation cinématographique a tenté d'être importé en Europe mais il ne rencontra pas le même succès. Cela vient du fait que les européens ne vouent pas un tel culte à l'automobile que les américains.

>>



Figure 30 : Cinema wörden west - Günter Hermann Architekten - Tuttlingen - 2004

Pour répondre à la chute des fréquentations dans les années 90, les exploitants se sont adaptés en proposant une nouvelle sorte de cinémas que sont les multiplexes. Suite à la forte baisse de fréquentation des années 90, ces salles, apparues en France en 1993, ont permis de doubler le nombre d'entrées en salle lors du XXI^{ème} siècle. Pour les plus importants des multiplexes français, ils peuvent accueillir jusqu'à 20 salles au sein d'un même complexe. Pour comprendre l'importance de ce nouveau type de salles, elles regroupent en 2012 59,4% des entrées en France alors qu'elles ne représentent que 8,9% des cinémas français. Ces complexes ne se caractérisent pas uniquement par leur grand nombre de salles. Le regain d'intérêt pour le cinéma de la part de la population est également induit par un confort amélioré, des dispositions en gradin, un équipement technique toujours à la pointe de la technologie, ainsi que par une amélioration des à-côtés tels que les magasins et restaurants. Il est intéressant de constater d'un point de vue urbanistique que ces salles se développent majoritairement à l'extérieur des centres-villes aux endroits où la ville se développe. Cette stratégie, déjà mise en place dans les années 30 et qui a progressivement disparu avec la démocratisation de l'automobile, a permis d'atteindre un nouveau public en apportant le cinéma dans les zones de développement sous-équipées.



Figure 31 : Exposition nationale de Genève - Palais des Fées - 1896

LES CINÉMAS EN SUISSE

Genève a accueilli, la première projection cinématographique publique de Suisse au Palais des fées pendant l'exposition nationale de 1896, effrayant par la même occasion bon nombre de spectateurs. L'Alpineum, première salle de cinéma suisse, ouvre ses portes une semaine après la clôture de l'exposition et propose des courts métrages sur le thème des villages suisses. L'histoire des cinémas suisses commence en réalité grâce à quelques pionniers du 7ème arts qui organisaient des projections dans des lieux divers et variés comme des cafés, des théâtres ou des garages. Le cinéma a ensuite conquis les forains en quête d'une nouvelle forme de spectacle pour leurs foires. Les premières vraies salles de cinéma à proprement parlé ont ouvert à la fin des années 1900 à Lausanne. Il est notamment possible de citer des établissements comme le Moderne Cinéma ouvert en décembre 1907 dans les anciens locaux de l'ex Brasserie Gloor, le Théâtre Lumen en 1910, le Royal-Biograph en 1911, l'Apollo de 1913 ou encore le Moderne en 1920.

La Suisse, tout comme les États-Unis, n'échappa pas à la folie des grandeurs des années 20 et à la soif toujours plus grandissante des spectateurs pour des

spectacles de plus en plus grandioses. C'est en 1920 que de nouvelles salles d'un tout nouveau type font leur apparition dans le paysage suisse, les salles Palaces. Ces salles dépassaient aisément des capacités de plus de 1'000 personnes. Ce nouveau genre d'établissement n'était pas seulement pris d'assaut pour leurs films mais également pour le spectacle que les salles en elles-mêmes offraient. De grands escaliers, des fresques, des jeux de lumière éblouissants et des systèmes de projection à la pointe de la technologie participèrent à cette effervescence. C'est en 1928 que le Capitole voit le jour à Lausanne sur l'avenue du Théâtre.

>>



Figure 32 : Le Capitole - Lausanne - 1962

attendaient d'entrer dans le Capitole. En 1999, le cinéma a été inscrit à l'inventaire cantonal, sa démolition est donc proscrite. Le Capitole a été en activité jusqu'en 2019 mais il s'est temporairement arrêté dans le cadre d'importants travaux de rénovation et de restauration des décors d'origine.

« Il pleut dehors, profitons des nattes qui recouvrent ce vestibule pour nous essuyer les pieds et foulons alors sans crainte les superbes tapis du deuxième vestibule. Un éblouissement de clarté et... aucune lampe. Qu'est-ce à dire, vous ne les voyez pas, elles existent pourtant, puissantes, dissimulées dans les corniches. Du plafond incurvé, tendu de soie, crépite un soleil invisible (M. Mennet, décorateur, à Lausanne). Devant vous, déposez votre manteau au vestiaire. »

Le Capitole était un bâtiment ultra moderne et offrait une salle d'une capacité de 1077 places réparties sur un balcon et un plancher. Elle était également équipée d'un orgue et d'une fausse pour l'orchestre. Le cinéma connu des transformations lors des années 50 et la fausse d'orchestre ainsi que l'orgue n'existent plus aujourd'hui. Ce dernier a été démonté puis remonté dans l'église catholique de Montana à l'exception de quelques pièces qui se trouvent aujourd'hui dans le musée suisse de l'orgue à Roche dans le canton de Vaud. Dans ses grandes années, les représentations se déroulaient dans une ambiance mondaine et les spectateurs venaient sans même se préoccuper du film à l'affiche. Lors des grandes sorties, il ne fallait même pas imaginer remonter l'avenue du Théâtre en voiture car la rue était remplie par les spectateurs qui



Figure 33 : Mastbaum Theatre - Hoffman & Henon - Philadelphie - 1929

ARCHITECTURE

L'ARCHITECTURE HÉRITÉE DES THÉÂTRES

La proximité du cinéma avec les théâtres et cafés-concert de l'époque n'est pas anodine dans l'histoire de l'architecture des cinémas. De par son succès au début du XXème siècle, le cinéma représente rapidement un très fort intérêt économique pour les exploitants qui quittent progressivement les roulettes des fêtes foraines et autres brasseries pour ériger de véritables temples voués au cinéma. Lors de la construction de ces premiers ouvrages dédiés uniquement à l'exploitation des films, les codes architecturaux des théâtres du XVIIIème et du XIXème siècle ont été conservés. Ces cinémas, réalisés dans un style classique, étaient chargés en ornements. Les plus grandes salles pouvaient accueillir plus de 6'000 spectateurs. Il est possible de prendre pour exemple le Uptown Theatre de Chicago réalisé en 1925 avec une capacité de 4'084 places assises. Ces temples, tout d'abord construits dans les centres-villes, finissent progressivement par gagner les quartiers populaires permettant ainsi de toucher une clientèle plus large.

Le Roxy Theater est un parfait exemple de la démesure des exploitants lors de la grande période des exploitations cinématographiques. Ce cinéma construit

à New York en 1927 est le fruit de la collaboration de trois hommes : Samuel L. Rothapfel (1882-1936), directeur et maître d'ouvrage du Roxy Theater, Walter W. Ahlschlager (1887-1965), architecte originaire de Chicago et Harold W. Rambush, célèbre décorateur d'intérieur.

>>

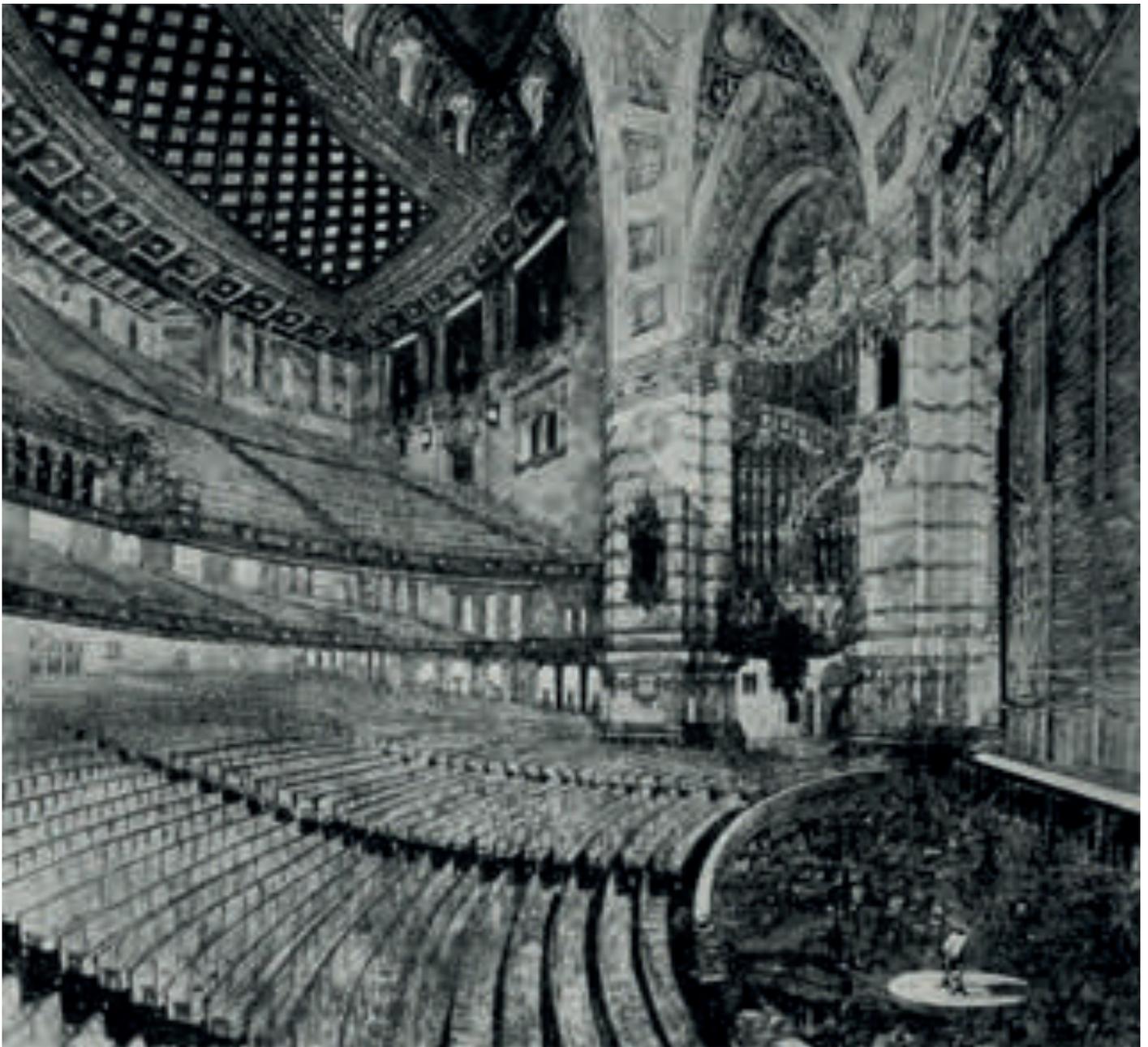


Figure 34 : Roxy Theatre - intérieur - Walter W. Ahlschlager - New York - 1927

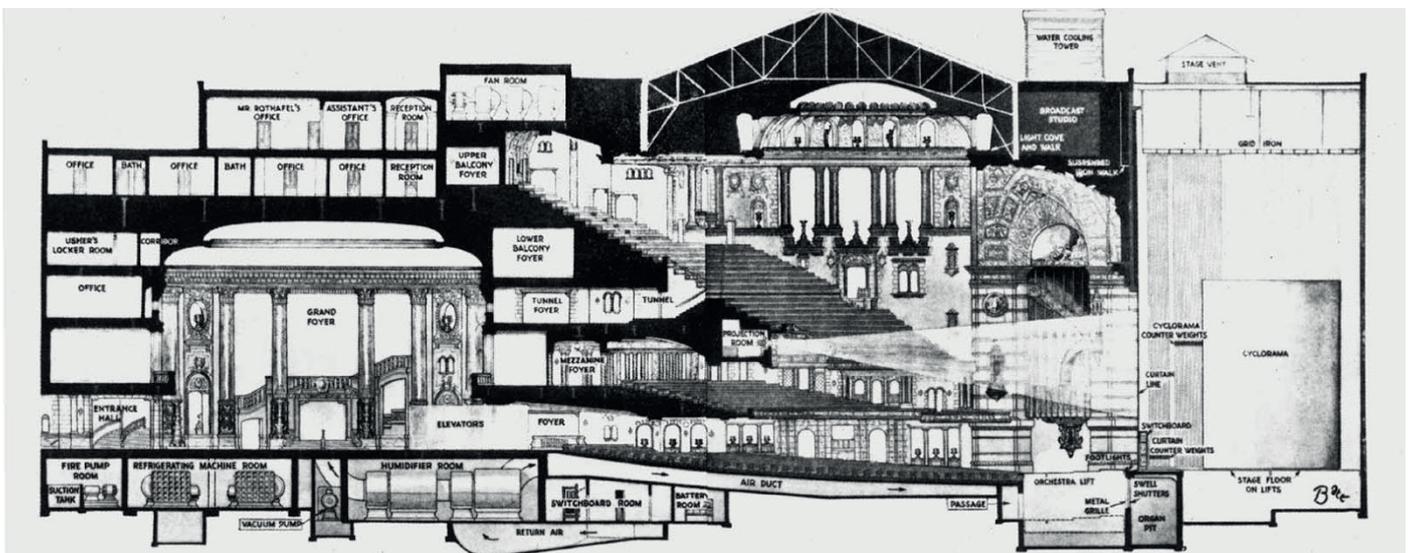


Figure 35 : Roxy Theatre - coupe - Walter W. Ahlschlager - New York - 1927

Construit en 1927, le Roxy Theatre est le premier bâtiment à porter le titre de “cathédrale du cinéma”. Outre le goût prononcé de Samuel L. Rothapfel pour la démesure, il jouât un grand rôle dans l’élaboration de ce cinéma. En effet, peu d’ouvrages similaires avaient été construits auparavant. La conception de ces salles était donc élaborée sur la base des expériences des exploitants acquises tout au long de leur carrière. Les architectes devaient se confronter à de nombreux problèmes techniques tel que le positionnement de la salle de projection tout en sublimant l’architecture de ce tout nouveau type d’ouvrage.

Bien que souvent calquée sur l’architecture des théâtres, une toute nouvelle identité architecturale était à créer. Dans le cas du Roxy Theatre, des émissaires ont été envoyés parcourir l’Europe en recherche d’inspiration. Ils étaient entre autre chargés de collecter de nombreux détails architecturaux dans les palais européens ou dans des temples Aztèques. Ils parcouraient également les musées dans le but de collecter et de reproduire des sculptures et des décors européens pour les cinémas américains. Il n’était pas rare pour l’époque que le public se rende dans ces salles uniquement à titre contemplatif. Il lui était parfois difficile de savoir si les

œuvres exposées étaient originales ou s’il ne s’agissait que de copies.

Le Roxy Theatre, dont le coût de construction avoisine les 12 millions de dollars était l’un des plus grands cinémas de l’époque. Il est malheureusement contraint de fermer ses portes le 29 mars 1960 dans le vacarme assourdissant des pelles mécaniques.

Progressivement, le nombre de places démesuré ainsi que les coûts de construction pharaoniques engendrés par la surabondance d’ornementations ont progressivement conduits les cathédrales du cinéma à leur disparition au milieu des années 50.



Figure 36 : Odeon Kingstanding - Weedon & Clavering - Angleterre - 1935

l'exhibition d'une architecture de palace et celle des films proprement dits, l'idée étant que les spectacles attireraient le public quelle que soit la qualité réelle des œuvres qu'ils présentent. Mais aujourd'hui, cela ne marche plus. »

L'ARCHITECTURE MODERNE

Les années de l'entre-deux guerres représentent un tournant majeur dans l'évolution de style dans la conception des cinémas. Entre 1930 et 1935, puis pendant la deuxième guerre mondiale, on constate un effondrement de l'investissement dans les salles de cinéma. Les quelques nouvelles salles construites à cette époque et notamment dans les années 50 témoignent d'un changement radical de philosophie qui rompt complètement avec l'euphorie décorative des cinémas décors, aussi appelés cinémas à atmosphère, du début du XXème siècle. Ce tournant drastique dans les mentalités des concepteurs et investisseurs de cinéma fut anticipé par Ben Schlanger, architecte spécialisé dans la conception de théâtres et de cinémas, en 1930.

« Ces immenses cinémas que l'on trouve partout dans toutes les grandes villes veulent paraître somptueux par la débauche de leurs décorations. Ils cherchent à intriguer le spectateur par leurs corniches dorées, leurs immenses colonnes imitation marbre, et la surcharge d'ornements de stuc dans les halls, les foyers, les escaliers et les salles elles-mêmes. Ainsi l'industrie de l'exploitation en est-elle venue à combiner

SCHLANGER Ben, 1930, « The Theatre of Tomorrow », in American Theatres of Today

« Le spectateur ne doit pas être conscient des murs et du plafond qui l'entourent, mais il doit absolument ressentir l'effet d'un environnement homogène, qui doit assister la représentation et non détourner d'elle l'attention »

SCHLANGER Ben, 1930, « The Theatre of Tomorrow », in American Theatres of Today
>>



Figure 37 : Scala - Maurice Gridaine - Paris - 1936

Cette nouvelle philosophie consiste à se débarrasser du surplus d'ornementation qui dévie l'attention du spectateur de façon à remettre l'œuvre cinématographique au centre de ses préoccupations. Ce changement de mentalité est aussi dû en partie à la crise économique engendrée par la guerre conduisant les exploitants à devoir baisser drastiquement les coûts de construction des salles de cinéma.

Le style des théâtres du XVIIIème siècle est alors progressivement abandonné au profit du style moderne en vogue à cette époque. Les nouvelles méthodes de construction mises en place par les modernistes permettent la réalisation de grands volumes à moindre coût. Mais il persiste un problème de taille : la magie apportée par les grands décors théâtraux doit retrouver une place dans ces nouvelles réalisations. Il est donc possible de constater un étroit rapprochement entre les cinémas et les artistes des arts décoratifs qui permettent également de créer une identité forte dans les cinémas pour des coûts relativement faibles. Un bon exemple de ce nouveau style architectural des cinémas est celui du Scala de Paris réalisé en 1936 avec son plafond dans l'entrée construit dans un style art déco. Le mélange entre les formes typiques des arts décoratifs et les grandes surfaces lumineuses a permis de créer cette identité si forte qu'on attribue aux cinémas et qui fait maintenant partie de la mémoire collective.



Figure 38 : Titania Palast - Schöffler, Schlonbach & Jacobi - Berlin - 1928

UNE ARCHITECTURE DE LUMIÈRE

L'un des grands apports de l'architecture moderne pour les cinémas apparaît dans la mise en valeur des formes par la lumière. Le premier pays à employer ce nouveau style décoratif est l'Allemagne qui voit naître les premiers édifices cinématographiques parés de néons. Les formes cubistes instaurées par les modernistes sont caractérisées par un ensemble de lignes horizontales et verticales renforcées par des arêtes nettes et précises. Ces formes typiques de l'architecture moderne sont, dans le cas des cinémas, soulignées et renforcées par l'usage de néons, nés en 1910. À partir des années 30, la folie des lumières prend des proportions telles que certains cinémas sont conçus pour exister réellement que de nuit et les façades se voient dramatisées par une utilisation massive de néons.

Ces lumières ne sont pas sans rappeler les façades lumineuses et dansantes des casinos de Las Vegas remplaçant parfois même les masses bâties une fois plongées dans la nuit. Mais une différence existe belle et bien. Contrairement aux casinos, les néons ne servent pas uniquement à l'exposition d'enseignes mais ils sont utilisés principalement pour souligner les formes de la façade. Ces lumières confèrent enfin les particularités que les cinémas cherchaient

jusque-là. Ils en sont presque devenus une norme au point que la grande majorité des cinémas de l'époque s'en équipèrent. Les néons ne se limitent désormais plus qu'aux façades mais pénètrent l'intérieur des bâtiments comme pour guider les passants jusque dans la salle.

Au-delà de leur pouvoir attractif, les façades des cinémas servent également d'espaces publicitaires. D'abord peintes sur les murs, les enseignes des circuits cinématographiques s'illuminent au même titre que les façades. La typologie typique de ces enseignes était traditionnellement à l'horizontale. Mais dans le but d'être visibles du plus loin possible, elles finirent par prendre une disposition verticale, s'élevant toujours plus le long des façades.

>>



Figure 39 : Marquise du Paramount Theatre - Broadway, New York - 1920

Un autre élément important et constitutif des cinémas de l'époque était leur marquise, héritée des music-halls. Les exploitants n'hésitaient pas à dépenser beaucoup d'argent pour en construire de magnifiques en fer forgé, sophistiquées, dans un style art déco le plus généralement. Ces marquises traditionnelles, lors de la période moderne, se simplifièrent pour prendre une forme plus calme, contrôlée et rectangulaire. Avec l'avènement de la lumière, ces marquises évoluèrent pour s'illuminer tout comme le reste des façades avec des ampoules et des néons. Toutes les faces étaient rentabilisées. La sous-face créait un halo lumineux devant l'entrée du cinéma et les faces extérieures servaient à afficher le programme en lettres lumineuses qui devenait visible même de nuit.

Tout comme pour les cinémas à atmosphère, les décorations lumineuses, dans leur grande majorité, disparurent progressivement pour les mêmes raisons. Les cinémas ne doivent plus être des attractions en soi et le film doit primer sur tout le reste. Lors de la crise, la standardisation des éléments publicitaires à vu le jour. Un exemple marquant et toujours présent de nos jours est celui des vitrines à affiches. Il était moins coûteux pour les industries cinématographiques de produire une grande quantité d'affiches dans un format d'impression unique. Les devantures des cinémas se sont donc adaptées pour offrir un emplacement standardisé à ces affiches.



Figure 40 : Family watching television - Evert F. Baumgardner - 1958

RAPPORT AU CONTEXTE

SOCIOLOGIE DU CINÉMA

Les cinémas sont très intéressants à analyser d'un point de vue sociologique car ils intègrent une notion de partage. Contrairement à un mode de consommation cinématographique contemporain axé sur l'individualité, notamment avec l'apparition de la "VOD – Video On Demand" proposée par les sites de streaming, l'expérience d'une projection en salle est avant tout une expérience communautaire. L'économiste Charles-Albert Michalet s'est intéressé, à la fin des années 80, à la question de la domestication du cinéma, notamment avec l'apparition de la VHS au début des années 70, rendant l'accès au cinéma depuis chez soi beaucoup plus simple. Selon lui, la domestication ne représente pas un risque d'abandon des salles de cinéma car celles-ci offrent un confort de visionnage incomparable à la maison mais surtout elles sont un lieu de sociabilisation inégalable.

Tout d'abord, le cinéma était un espace de sociabilisation par classe, plus tard il est devenu un espace caractérisé par une différenciation générationnelle. Les adolescents se retrouvaient les jours fériés en fin de journée ou dans la soirée pour des séances plus animées. Ces moments leur servaient à passer un moment convivial entre amis ou à flirter. Les adultes et les

personnes âgées se retrouvaient les autres jours pour profiter de séances plus calmes. Le but de ces séances étaient plus axées sur l'appréciation des œuvres projetées. Il est possible de prendre pour exemple la prohibition aux États-Unis. Lors de cette période, les adolescents étaient en quête d'un espace dans lequel ils pourraient se retrouver et passer du bon temps entre amis. Les salles de cinéma étaient un lieu parfait dans ce but car elles offraient une certaine intimité et un contexte propice à la sociabilisation. Le film n'avait pas grande importance à ce moment-là, les séances étaient très agitées et il n'était pas rare que des groupes de jeunes aient vu un même film à plusieurs reprises.

>>



Figure 41 : Extrait des “Griffes Jaunes : Across the pacific” - John Huston - 1942

cinémas sont par conséquent, d'un point de vue sociologique, extrêmement propices à la naissance d'une communauté car ils regroupent à la fois les individus ainsi qu'un objet culturel en un même espace.

La salle de cinéma permet de créer une rupture dans le temps de vie des spectateurs. Elle a cette étonnante capacité à juxtaposer deux réalités en un même endroit : premièrement celle du spectateur et deuxièmement celle du film qui plonge, le temps de la séance, l'individu dans une réalité alternative hors de ses préoccupations quotidiennes.

« C'est ainsi que le cinéma est une très curieuse salle rectangulaire, au fond de laquelle, sur un écran à deux dimensions, on voit se projeter un espace à trois dimensions. »

FOUCAULT Michel, 2001, « Des espaces autres », In FOUCAULT Michel

Le cinéma a également la capacité d'inciter le spectateur à prendre part à l'espace public au sens juridique du terme car il incite à des débats sur des sujets sociaux et politiques qui dépassent la portée du film. Le "lieu" a pendant longtemps été considéré comme la condition nécessaire à l'existence d'une communauté. Aujourd'hui on sait qu'il est indispensable mais pas pour autant suffisant. Pour qu'une communauté existe il faut qu'elle puisse réagir à une situation sociale ou alors à une œuvre culturelle. Les



Figure 42 : Vue aérienne du Gaumont Palace de Paris - Roger Henrard - 1955

LES CINÉMAS DANS LES VILLES

Les cinémas occupent une place particulière dans les villes. Ils sont souvent caractérisés par une architecture qui leur est propre. Cette architecture permet au passant en un simple coup d'œil de savoir qu'il s'agit d'un bâtiment culturel remplissant une fonction de divertissement. Leur façade, bien souvent imposante, ne comprend que peu d'ouvertures. Les quelques frontons ainsi que la grande porte d'entrée centrale indiquent clairement le lien qu'entretient le bâtiment avec le spectacle. Bien que ces architectures puissent paraître imposantes, elles s'intègrent le plus souvent très bien dans leur paysage urbain ce qui démontre une certaine forme d'approbation des cinémas par la ville.

Les cinémas sont construits comme de véritables temples et conçus pour perdurer dans le temps. Cette nouvelle philosophie représente une rupture complète avec ses origines de lieux éphémères. Leurs imposants volumes leur ont conféré indirectement le droit d'exister dans les villes. En effet, ces grandes structures occupent dorénavant des parcelles entières situées à des positions stratégiques, souvent en angle de rue, dans des quartiers de fortes affluences. Les cinémas, au même titre que les échoppes, entretiennent une relation

commerciale avec la ville qui leur permet d'animer les quartiers. Comment ces lieux dédiés au spectacle ont-ils pris une telle importance dans les villes ? Cela vient très certainement du fait que les cinémas partagent des intérêts communs avec la vie citadine. Ces intérêts leur ont donc permis de perdurer dans le temps et de se forger une place dans les cités.

Toutefois, face aux folies formelles et futuristes des exploitants dans la conception de leurs façades, les villes émettent quelques réticences. Les architectures proposées détonnent trop dans le paysage des villes et ces dernières sont obligées de réagir en calmant les ardeurs des exploitants. Cependant, face au succès que rencontrent les cinémas, les circuits sont obligés de se développer rapidement. Pour ce faire, les cinémas commencent à négocier avec les styles architecturaux des contextes avoisinants de façon à se fondre dans le décor. Les architectes usent alors de matériaux locaux pour arriver à leurs fins. Certains cinémas "Odeon" ou "Regal" en Angleterre sont alors construits, ou font l'objet de rénovations, pour adopter un style Tudor. A Tunis, des cinémas, tel que le Palmarium, cherchent à se rapprocher des traditions architecturales de l'Islam en employant des dispositifs tels que les claustra.

>>

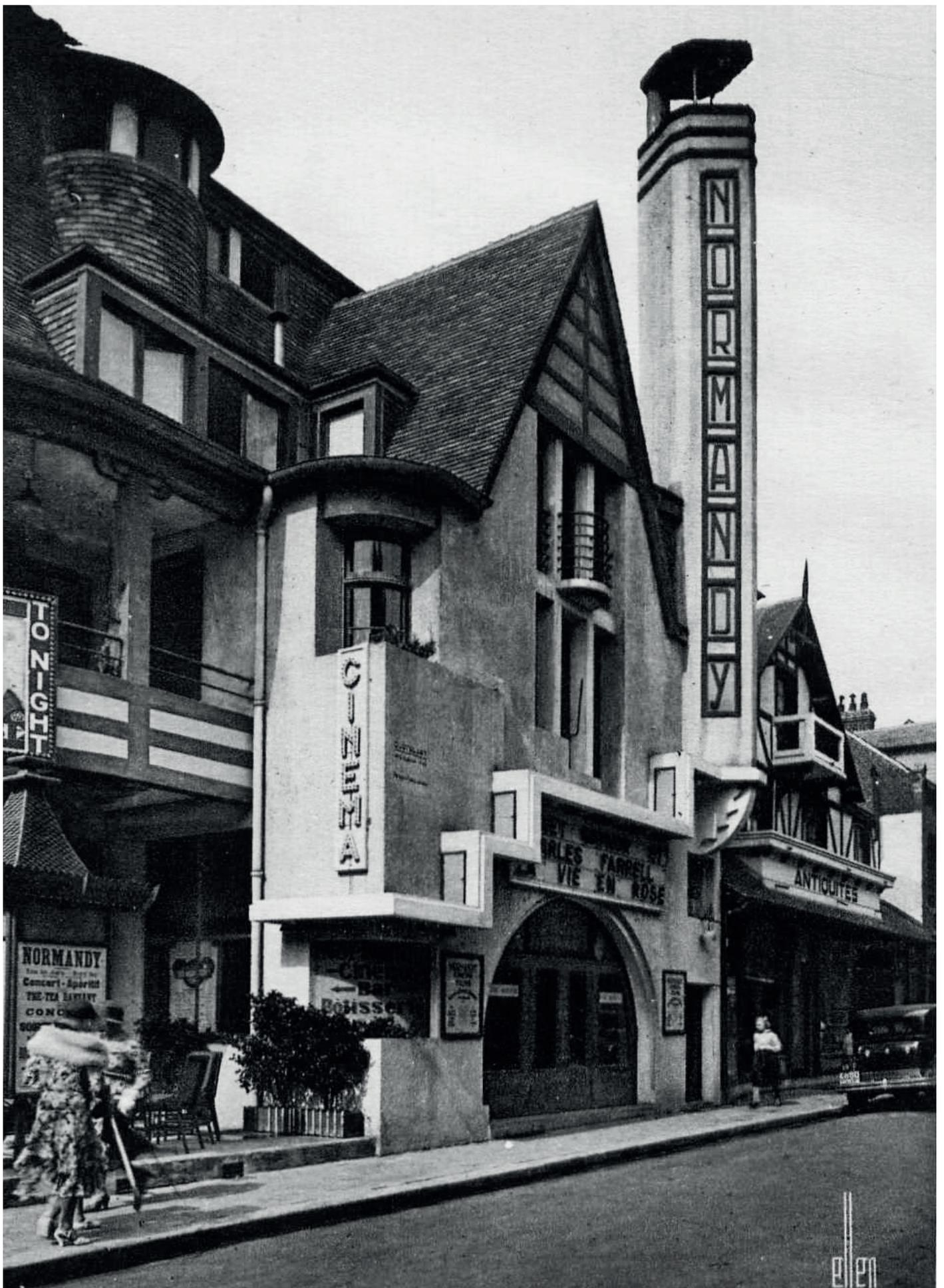


Figure 43 : Normandie - L. Quéteillard - Le Touquet - 1931

Il est toutefois possible, si on s'éloigne des centres, de trouver de petits cinémas de quartiers qui ont pu échapper aux rénovations. Ces eldorados sont les témoins de la grande période du cinéma. Loin des cœurs animés protégés des grandes villes, ces cinémas ont su protéger une part de l'imaginaire collectif. Ces établissements ont également permis de créer un lien entre les habitants de quartier qui s'y retrouvaient. Ils ont permis l'émergence de nouveaux lieux de loisirs comme des bars et des restaurants servant à donner vie aux quartiers reculés des villes. Malheureusement, un bon nombre de ces salles n'ont pas pu résister à la prolifération de la voiture, rendant l'accès aux grands centres de loisirs beaucoup plus accessible.



Figure 44 : Marquise du cinéma Brentwood - 1948

RAPPORT À LA RUE

Tout d'abord de simples roulottes de foire et de simples échoppes parées d'une banderole, il est impressionnant de constater la vitesse à laquelle les cinémas ont atteint la connotation de temples. Mais la crise économique de l'entre guerre a forcé les exploitants à intégrer au sein de leur salles des activités annexes. Il n'était pas rare de lire sur les devantures l'inscription « Ciné-Café » ou « Ciné-Restaurant ». Ces activités annexes sont progressivement passées d'une association d'activités à une séparation nette. Cela signifiant que chaque activité peut fonctionner de façon indépendante et le "ciné-café" est donc devenu le "ciné ou café". Les nouvelles technologies liées à la projection telle que la rétroprojection ont permis de réduire drastiquement la taille des salles de cinéma leur permettant ainsi de s'intégrer dans des structures existantes tels que les centres commerciaux ou les hôtels.

Cette nouvelle relation entre les cinémas et les commerces a induit un tout nouveau rapport à la rue. L'architecte Joseph Urban, originaire des États-Unis, publie dans la revue *Architectural Record* un projet de cinéma en étroite relation avec une série de commerces. Les six échoppes intégrées au programme sont disposées en redent de

façon parfaitement symétrique sur l'avant du bâtiment. Ces commerces servent de points d'ancrage avec la rue créant à la fois un espace public et une forme d'entonnoir amenant le spectateur jusqu'à l'entrée de la salle de cinéma. La salle de projection et les commerces sont donc fortement liés et fonctionnent dans un but commun.

>>



Figure 45 : Broadway by night - Edwin Levick - 1925

Il est courant de constater une concentration de cinémas et de théâtres le long d'une même rue. Par exemple à Paris, La rue entre Madeleine et République regroupait la majorité des établissements voués au cinéma et au spectacle. Il en va de même à New-York avec Times Square ou encore la 42ème rue, à Chicago, à Lisbonne, à Bruxelles, etc. Cet amoncellement est en partie dû à l'apparition de l'automobile, permettant ainsi à la population des périphéries de venir aisément dans les centres. De facto, l'accroche à l'espace public a joué un rôle très important dans la concurrence entre les différentes salles. C'est alors que les enseignes lumineuses ont explosé, dans le but d'attirer les spectateurs qui choisissaient le film et la salle généralement à la dernière minute. Les marquises étaient aussi importantes car elles permettaient de prolonger l'espace du cinéma sur la rue. De cette façon, elles permettaient de créer un seuil qui se montre (cf. page 55). En règle générale, les entrées des cinémas étaient conçues comme des renforcements dans les façades de façon à créer une dilatation de l'espace public. Cette dilatation permet de créer une forme d'entonnoir invitant les passants à entrer.

L'attrait du spectateur est donc la préoccupation première des exploitants. Pour ce faire il existe deux méthodes. La

première, comme explicitée précédemment consiste à attirer le public par les attractions lumineuses. La deuxième est d'utiliser l'architecture pour inciter les passants à entrer. Pour cela, les architectes conçoivent généralement les cinémas comme un prolongement direct de l'espace public et de la rue. Il existe plusieurs types de typologies pour arriver à cette fin : la forme de l'entonnoir, souvent utilisée lorsque que des commerces faisaient partie du système ou alors un plan en forme de conque. Il est possible de retrouver cette typologie dans l'architecture du Helder construit en 1936 par Gridaine ou encore dans le Cineac d'Amsterdam construit en 1938 par Van Vreeswijk.

SYNTHÈSE

Comparés à l'histoire de l'espace public dont nous avons parlé dans le chapitre précédent, les cinémas sont une invention récente. Face au succès immédiat qu'ils ont rencontré au près du public, le développement architectural de ceux-ci s'est effectué de façon extrêmement rapide jusqu'à atteindre la connotation de temples. Encore aujourd'hui, les traces de ce passé sont encrées dans l'imaginaire collectif et jouent un rôle important dans leur conception.

Le cinéma est, à mon sens, la forme d'art avec le plus gros enjeu économique. Cet enjeu joue un rôle important, à la fois dans la conception des édifices voués à sa projection et dans les rapports qu'ils entretiennent avec la ville et l'espace public. Le but premier des cinémas et des exploitants étant d'attirer les spectateurs, nous avons pu voir que de nombreux dispositifs architecturaux sont mis en place, aussi bien dans les typologies que sur les façades.

Dans le prochain chapitre dédié aux études de cas, nous chercherons à analyser plus en détail les relations et les dispositifs mis en place pour connecter les cinémas à l'espace public. À travers deux exemples de réalisation, l'une moderne et l'autre contemporaine, nous verrons que ces

dispositifs varient en fonction de l'usage prévu par les cinémas. Nous étudierons également la place qu'ils occupent dans la société à travers l'étude du film "Cinéma Paradiso", ainsi que le cas du festival de film "Les Journées de Soleure". Ces études de cas auront pour but de mettre en relation les différentes notions étudiées au cours des deux premiers chapitres.

ÉTUDES DE CAS

101



Figure 46 : Handelsblad Cineac - Jan Duiker - Amsterdam - 1934

Le cinéma Handelsblad Cineac a été construit en 1934 par l'architecte Jan Duiker. Ce cinéma de l'époque moderne s'inscrit, à l'origine, dans une série de cinémas de presse. Ces cinémas proposaient des informations en vidéo qui tournaient en boucle toute la journée. Ces origines permettent de comprendre les stratégies typologiques mises en place ainsi que le rapport qu'entretient

l'établissement avec la rue. Le Cineac est progressivement devenu un cinéma traditionnel en proposant des séries de deux films de divertissement tournant en continu jusqu'en 1995. Il s'est par la suite converti en restaurant pendant deux années. Aujourd'hui ce cinéma a été transformé en logements et propose un nouveau restaurant.

L'ARCHITECTURE

Au-delà des grandes enseignes présentes sur la façade, ce bâtiment signifie sa fonction cinématographique par son volume opaque dans sa partie supérieure. On retrouve dans son architecture des éléments typiques de l'époque moderniste comme ses grandes parois vitrées horizontales ainsi que ses arêtes franches. En angle de rue le volume bâti se tronque

en forme courbe pour signifier son caractère public et inviter le spectateur à y entrer. L'architecte Jan Duiker choisit également de rendre visible depuis la rue la salle de projection au premier étage en vitrant deux de ses murs. Ce cinéma crée une rupture dans le paysage bâti du quartier de par son architecture qui tranche avec celle des bâtiments voisins.

LA SÉDUCTION LUMINEUSE

Tout comme beaucoup de cinémas de son époque, le Cineac d'Amsterdam utilise les néons dans le but d'attirer l'attention du spectateur, de signifier sa fonction mais également de mettre en valeur son architecture. La façade en elle-même contient peu de néons mais leur disposition joue un rôle important dans la composition architecturale de l'édifice. Les quelques néons horizon-

taux se situent au centre de la façade et mettent en valeur la partie basse du porte-à-faux. Ce dernier joue donc le rôle de marquise en y accueillant les informations et en créant un espace couvert à l'extérieur. Pour renforcer cet élément, on constate que la matérialité change au niveau de la rue délimitant le périmètre du cinéma. Son enseigne verticale le rend visible de loin.



Figure 47 : Handelsblad Cineac - parterre de salle



Figure 48 : Handelsblad Cineac - balcon

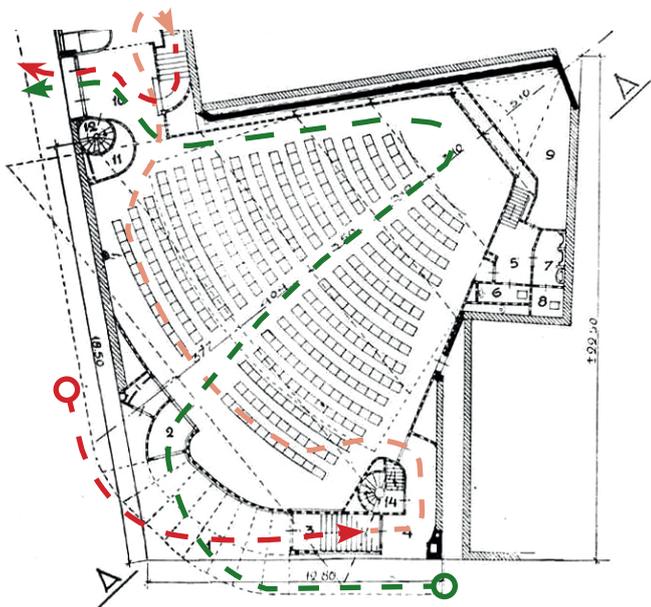


Figure 49 : Handelsblad Cineac - schéma de circulation

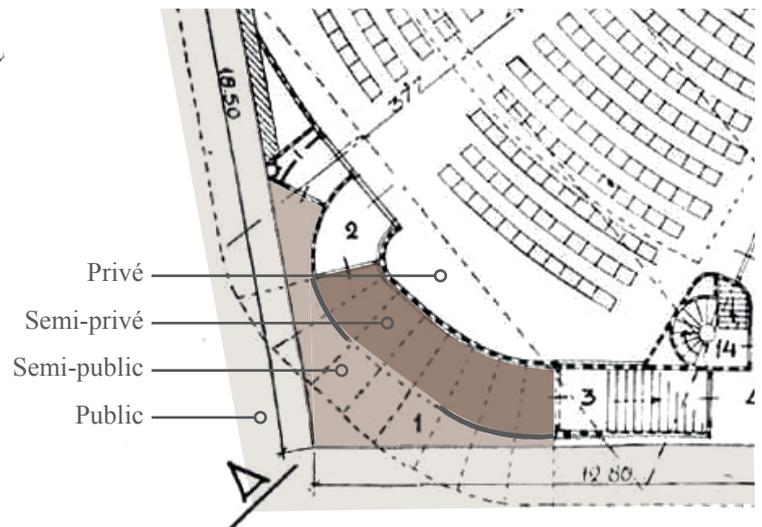


Figure 50 : Handelsblad Cineac - schéma des seuils en plan

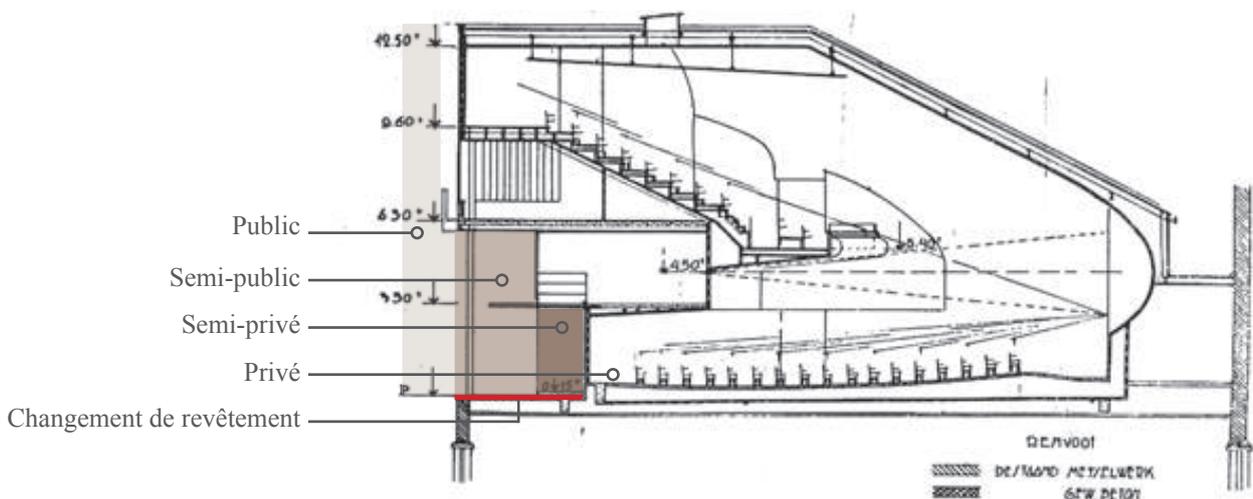


Figure 51 : Handelsblad Cineac - schéma des seuils en coupe

TYPOLOGIE INTÉRIEURE

Pour ce cinéma d'informations, Jan Duiker choisit d'élaborer l'un des rares exemples de typologie en forme de conque. Ce dispositif permet premièrement d'attirer le spectateur de la rue à l'intérieur de la salle et de permettre une rotation constante. Les informations étant projetées en continu, les spectateurs devaient pouvoir rentrer et sortir à tout moment tout en restant le

temps d'une rotation complète. Il est possible de constater un marquage au sol, devant l'écran, permettant de diriger les spectateurs. Le dispositif typologique est exploitable dans les deux directions, l'une menant au plancher et l'autre au balcon situé au premier étage. On constate également, de par la nature de l'établissement qu'aucun foyer n'est présent.

RAPPORT À L'ESPACE PUBLIC

Comme dit précédemment, le Handelsblad Cineac ne possède pas de foyer d'accueil. En réalité celui-ci est remplacé par un rapport à la rue accentué et par une succession de seuils créant une transition de l'extérieur vers l'intérieur pour inviter le spectateur à entrer. Le cinéma dispose d'une billetterie mobile disposée à l'extérieur du cinéma. Le volume du bâtiment opérant un habile retrait par rapport à la rue sur les deux premiers niveaux permet de créer un espace couvert à l'extérieur du cinéma. Les gardes-corps permettent de créer deux sous-espaces. Le premier, à l'extérieur des barrières et disposant d'un revêtement de sol différent de celui de la rue, offre un espace semi-public en relation avec la billetterie. Le deuxième, derrière les barrières engendre un espace semi-privé, dans le sens qu'il est difficile d'accès sans avoir acheté son entrée. De par le porte-à-faux, ces

espaces sont de plus en plus couverts ce qui induit une transition douce à l'intérieur du bâtiment. Pour reprendre la terminologie des seuils définie dans le chapitre concernant l'espace public, ces transitions pourraient être caractérisées comme un "seuil qui se montre" dans une dimension restreinte. Le passage par ces différentes étapes est obligatoire pour rentrer à l'intérieur du cinéma. La grande enseigne verticale du Cineac étant visible de loin, la notion de "surexposition" peut également être identifiée. De nuit, la lumière induite par les néons et l'intérieur rendent cette transition encore plus flagrante de par le dégradé lumineux sur le sol renforcé par le ton clair du revêtement. Ce dispositif d'entrée est rendu possible par le chemin des spectateurs qui sortent de l'établissement par un autre accès débouchant sur la rue adjacente.



Figure 52 : Cinéma Houdini - Staufer & Hasler - Zürich - 2014

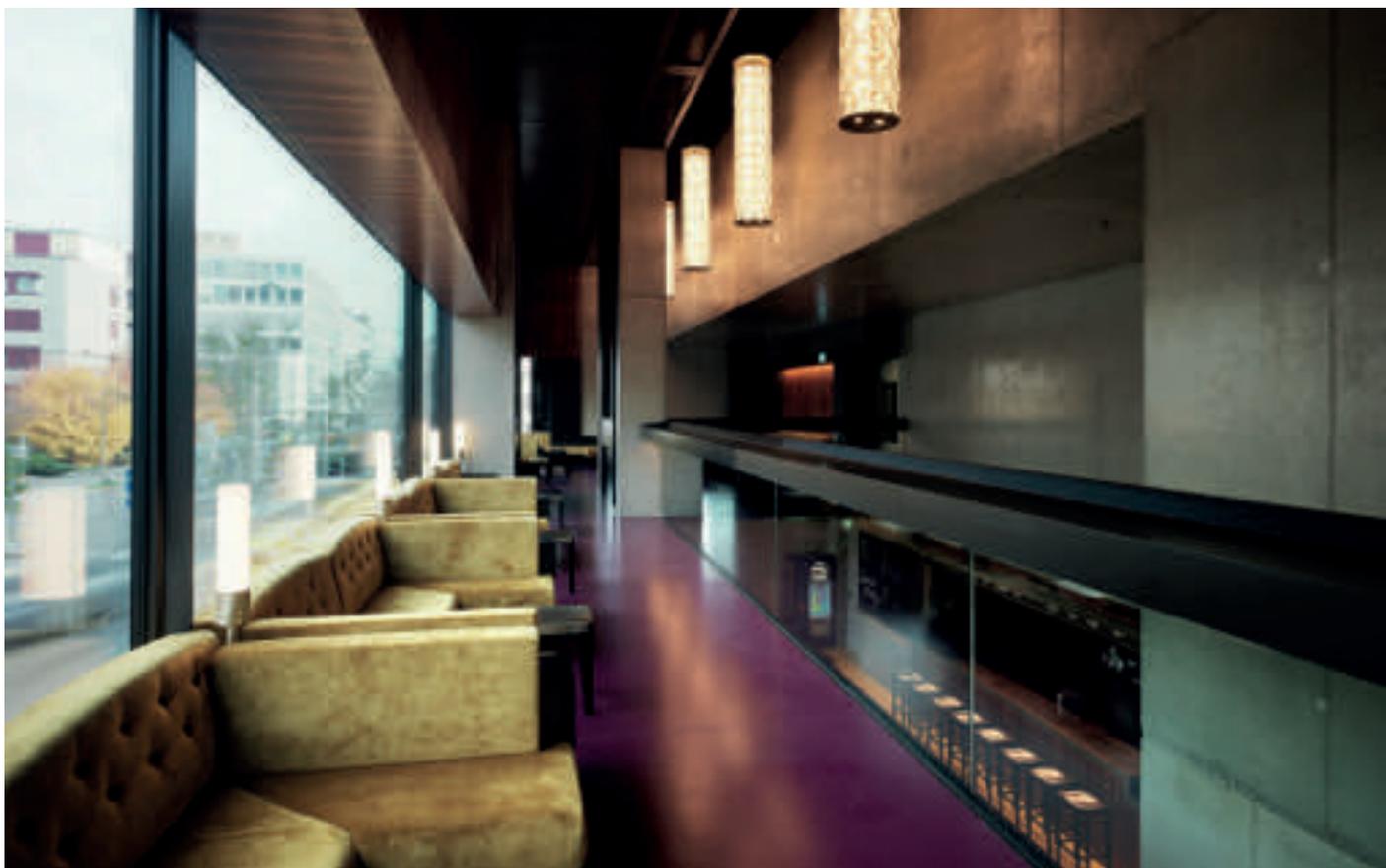


Figure 53 : Cinéma Houdini - mezzanine du 1^{er} foyer

Le cinéma Houdini a été réalisé dans l'ensemble du Kalkbreite à Zürich par Stauer & Hasler Architekten. Ce cinéma regroupe cinq petites salles de projection couplées à un bar. Les deux entités fonctionnent de manière indépendante mais elles se complètent l'une et l'autre grâce à un système de vue en diagonale et un entremêlement spatial. Il est possible de retrouver dans ce cinéma les caractéristiques des cinés-café du début du XX^{ème} siècle. Au début du projet du Kalkbreite, la ville a réservé un espace situé entre deux circulations verticales pour un établissement culturel. Ce cinéma s'insère donc dans une structure porteuse déjà définie. Mais il ne s'agit

pas d'une simple insertion dans un volume prédéfini et ce cinéma n'est pas pour autant dénué de toute relation avec l'édifice. Les logements du Kalkbreite répondent au souhait d'une très grande diversité morphologique. La structure porteuse complexe découlant d'un "miniplex" a permis au Kalkbreite de planifier de nouvelles typologies s'adaptant à ce système. Ce cinéma est également intéressant car il s'agit d'une réalisation contemporaine qui a su réinterpréter différents éléments emblématiques des cinémas d'antan pour proposer de nouvelles caractéristiques architecturales et établir un lien avec l'espace public de la Badenerstrasse.

L'ARCHITECTURE

Le cinéma Houdini est composé de trois niveaux où s'entremêlent les salles de cinéma et le café. L'entrée du cinéma débouche directement sur un premier foyer en double hauteur offrant une importante arrivée de lumière ainsi que des vues diagonales sur la mezzanine, côté rue, appartenant au café. La volumétrie induite par le Kalkbreite a obligé les architectes à élaborer un système distributif complexe permettant de relier les cinq salles de projection et proposant un foyer par étage. Contrairement au Cineac d'Amsterdam, il ne s'agit pas d'un cinéma d'informations. Un dispositif

de foyer était donc indispensable. Concernant la décoration intérieure, caractéristique importante pour un cinéma, le Houdini ne propose pas une surabondance décorative ni d'éléments issus des arts décoratifs. Le choix des matériaux, souvent précieux, joue un rôle important dans la création d'une ambiance cinématographique. Le béton coloré ainsi que les éléments de mobilier couleur pastel donnent une ambiance chaleureuse caractéristique des cinémas. Le bois recouvrant le plafond, avec ses veines très marquées, permet de faire ressortir une subtile ornementation.

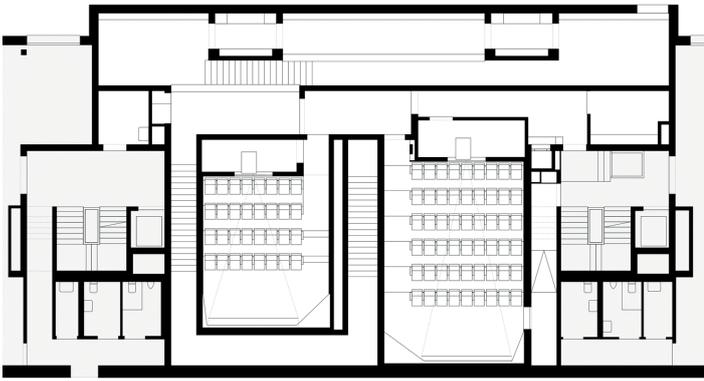


Figure 54 : Cinéma Houdini - Plan du 2^{ème} étage

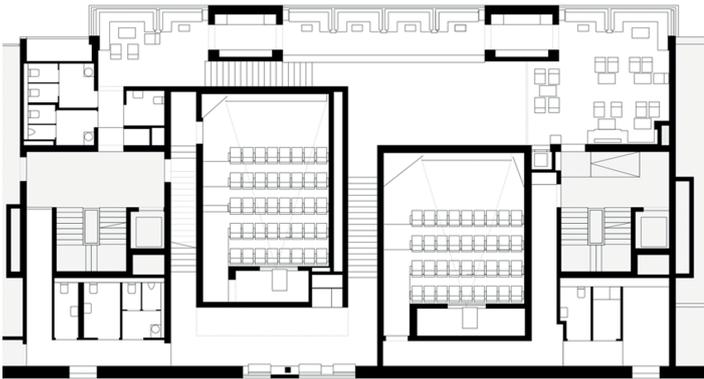


Figure 55 : Cinéma Houdini - Plan du 1^{er} étage

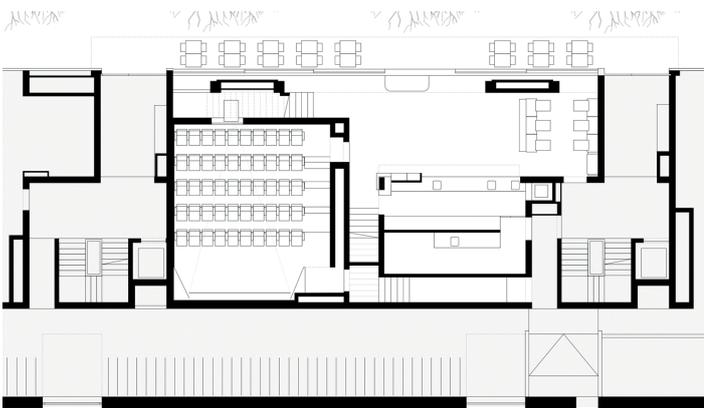


Figure 56 : Cinéma Houdini - Plan du RDC

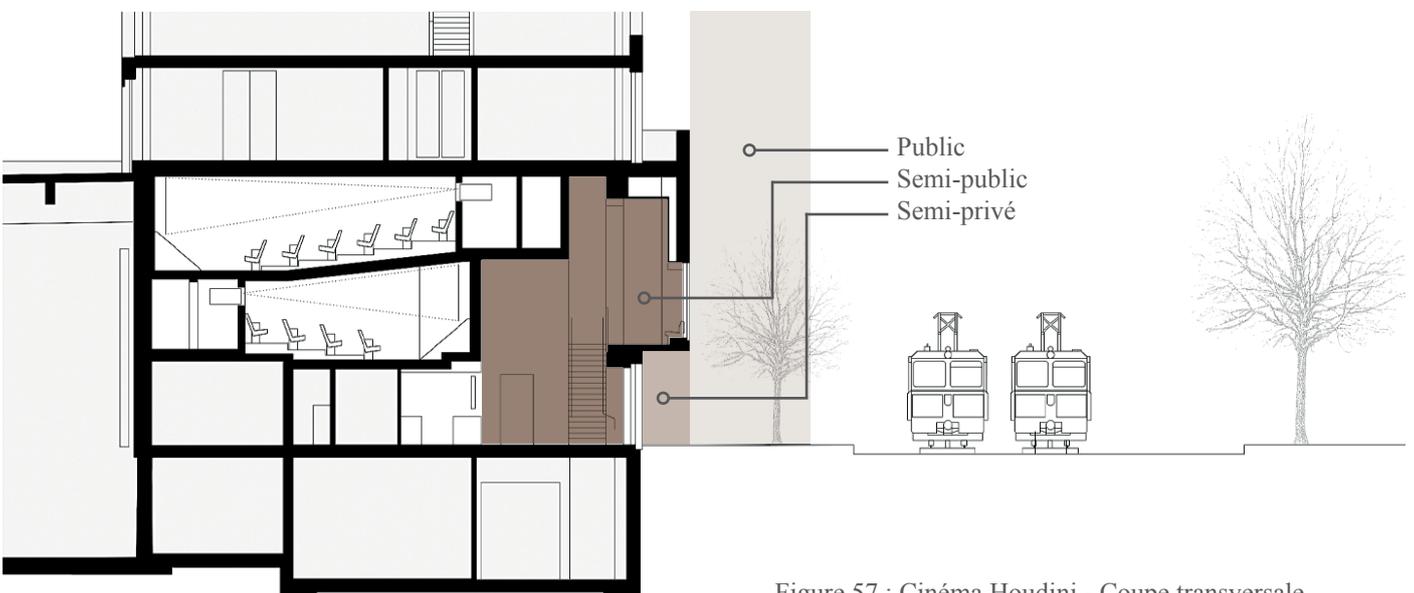


Figure 57 : Cinéma Houdini - Coupe transversale

La Badenerstrasse est l'une des artères principales de la ville de Zürich. On constate que le Houdini adopte une posture différente de celle du Kalkbreite par rapport à la ville et à l'espace public. L'ensemble du Kalkbreite, avec sa cour centrale, adopte une posture introvertie dans sa partie haute en se retournant sur elle-même. Sa cour se situant au deuxième étage, le rez-de-chaussée commercial, lui, se tourne sur l'extérieur de l'îlot mais, tout comme le reste des façades côté rue, il développe un volume très lisse. Le Houdini prend une posture opposée. Le volume du cinéma s'extrude vers la rue à partir de son premier niveau. Ce dispositif permet de créer une réinterprétation des marquises typiques des cinémas. Cette analogie est renforcée par les inscriptions « kino HOUDINI bar » qui s'illuminent la nuit tout comme les enseignes de l'époque. Cette extrusion permet de créer un évènement, une exception sur

la façade du Kalkbreite, rendant identifiable le caractère public de cette partie de l'ouvrage. Elle permet également de créer un seuil de transition entre l'espace public et l'intérieur du cinéma en proposant un espace couvert devant l'entrée de caractère semi-public. Le café joue également un rôle important dans le rapport qu'entretient le bâtiment avec l'espace public. Au rez-de-chaussée, le café s'étend en terrasse sur le domaine public et au premier étage. Il se développe dans l'encorbellement, chevauche l'espace public tout en étant visible depuis la rue. Tout comme pour la salle de projection du Handelsblad Cineac, ce lien visuel entre l'intérieur et l'extérieur joue un rôle important car depuis la rue, il est possible d'observer les usagers du café et donc de comprendre une fois de plus que cet espace est accessible et qu'il nous invite à entrer.

SELECTION OFFICIELLE / FESTIVAL DE CANNES 1989

LES FILMS AIRANE présentent

PHILIPPE NOIRET

JACQUES PERRIN

CINEMA Paradiso

*avec Salvatore Cascio
dans le rôle de
"TOTO"*



Un Film de
GIUSEPPE TORNATORE

Avec par ordre alphabétique:
ANTONELLA ATTILI - ENZO CANNARALE - EIA DANIELI - LEO GILLOTTA - MARCO LEONARDI - PUPILLA MAGGIO - LEOPOLDO TRISTE
et SALVATORE CASCIO dans le rôle de "TOTO"

Coproduction Franco-Italienne LES FILMS AIRANE (Paris) CRISTALFILM (Rome) TFI FILMS PRODUCTION - SIAITRE - Producteur Associé FORUM PICTURE s.p.a

Produit par **FRANCO CRISTALDI**

Scénario, Adaptation et Réalisation GIUSEPPE TORNATORE - Musique d'ENNO MORRICONE - Distribuit par AIRANE DISTRIBUTION



Figure 58 : Cinéma Paradiso - Giuseppe Tornatore - Affiche - 1988

CINÉMA PARADISO (FILM), GIUSEPPE TORNATORE, 1988

Cinema Paradiso est un film italien sorti en 1988 et réalisé par Giuseppe Tornatore. Ce film est un hommage à l'histoire des cinémas des années 40 à 80. Le film raconte l'histoire de Salvatore Di Vita, surnommé Toto, célèbre metteur en scène. Il reçoit un appel de sa mère, qu'il n'a plus vue depuis 30 ans, lui annonçant la mort d'Alfredo, projectionniste au cinéma

Paradiso, ami et figure paternelle. Salvatore se plonge alors dans ses souvenirs d'enfance et d'adolescence en Sicile, dans le village de Giancaldo. A travers les yeux de Toto, qui deviendra le nouveau projectionniste du Paradiso, nous suivons l'évolution des cinémas d'un point de vue technique, architectural et sociétal.

LE CINÉMA DANS LA SOCIÉTÉ

Le cinéma Paradiso occupe une place très importante dans la vie des habitants de Giancaldo. Tous les soirs, ils se réunissent pour voir des films et passer un moment de convivialité et de rencontre avec les autres habitants du village. L'espace du cinéma incarne un miroir de l'espace public au sens juridique du terme et des différentes classes sociales. À l'avant de la salle, devant l'écran, les enfants du village se réunissent, obnubilés par le film. Au centre et à l'arrière, du parterre, les classes moyennes se regroupent. Sur le balcon, le prêtre ainsi que la haute société surplombent l'assemblée tout en surveillant la salle. Le cinéma est tout sauf un endroit calme. Le public est concentré sur le film mais réagit

à ce qu'il se passe à l'écran de façon bruyante. Il rit, il pleure, il s'énerve. Cela témoigne d'une passion contagieuse du 7ème art en vogue à l'époque.

On se rend compte progressivement que peu de scènes ont réellement lieu loin du cinéma. Pourtant, nous avons l'impression de connaître par cœur la vie de chacun des villageois. Le cinéma est donc plus qu'un simple lieu dédié au spectacle mais une part importante de la vie citadine et des interactions sociales s'opérant en son sein. Cela fait donc directement écho à la notion de "lieu" nécessaire à la création d'une communauté et de l'importance d'une œuvre culturelle dans sa création. (cf. page 91)



Figure 59 : Cinéma Paradiso - Le cinéma dans les années 40



Figure 60 : Cinéma Paradiso - Le cinéma dans les années 50



Figure 61 : Cinéma Paradiso - Le cinéma dans les années 80

UNE HISTOIRE DES CINÉMAS

Le film nous relate en deux heures quarante une grande partie de l'histoire du cinéma des années 40 à 80. Pour parler du cinéma en lui-même, il va passer par trois grandes phases. Dans les années 40, alors que Toto n'est encore qu'un enfant, le cinéma Paradiso est tenu par le prêtre et est sujet à la censure. Au premier abord, rien n'indique sur la façade qu'il s'agit du cinéma. Aucun nom, aucune inscription. Une marquise en fer forgé souligne l'entrée et trois ampoules, deux sur l'avant et une en dessous, signifient tout de même que le bâtiment est d'utilité publique. Quelques affiches à côté de la porte indiquent le film du soir ainsi que le programme à venir. Plus tard dans les années 50, le cinéma est racheté par un investisseur local qui le transforme pour lui donner les caractéristiques des cinémas de l'époque et signifier sa fonction. La marquise est remplacée par une nouvelle, parée de néons, sur laquelle il est possible de lire « nuovo cinema Paradiso ». Les affiches sont maintenant placées de façon symétrique

de chaque côté de la porte qui mène sur un intérieur complètement refait. La typologie de la salle n'a pas été modifiée, mais toutes les surfaces ont été repeintes dans des couleurs vives ou recouvertes par des ornements mettant en valeur l'écran. Quelques années plus tard, pendant les saisons chaudes, on assiste à l'apparition du cinéma en plein air. La foule se presse pour acheter une place de cinéma et profiter d'un film sous les étoiles. À la fin du film, une scène très émouvante montre les villageois, réunis sur la place, 30 ans plus tard, pour assister à sa destruction. Le cinéma n'a pas pu résister à l'arrivée de la dernière technologie cinématographique : la démocratisation de la télévision et de la VHS. On constate que le premier élément à s'écrouler est la marquise, comme symbole du cinéma, suivit par l'ensemble du bâtiment. Filmé en contre plongé, le cinéma, comme doté d'une âme et d'une conscience, est un personnage à part entière de l'histoire. Il est le témoin de la vie qu'il a abrité.



Figure 62 : Cinéma Paradiso - L'eau dans l'espace public



Figure 63 : Cinéma Paradiso - Projection dans l'espace public



Figure 64 : Cinéma Paradiso - Salle de projection donnant sur la place

RELATION À L'ESPACE PUBLIC

Au-delà d'une histoire du cinéma, le film nous propose également une évolution de l'espace public au cours de son récit. La place centrale joue un rôle important dans l'histoire du film. Bien que quelques domiciles privés de certains protagonistes soient montrés, la majorité de l'histoire se déroule dans l'espace public. On retrouve sur cette place la fontaine, un élément important de l'espace public. Cette fontaine est un point de rassemblement dans la vie des villageois. L'eau courante ne se situant pas dans les logements, ils se retrouvaient à la fontaine du village pour aller chercher l'eau, remplir des sceaux et la ramener chez eux. Peu de bâtiments s'ouvrent directement sur la place. On notera la présence d'un bar et celle du cinéma comme élément principal. Une relation très particulière s'installe entre le cinéma et cette place lors d'une scène. Le cinéma étant complet, une partie des spectateurs ne peuvent pas assister à la représentation. Alfredo tourne alors la lentille du projecteur. L'image se balade progressivement le long des murs de la salle de projection jusqu'à passer par la fenêtre. Dès lors, l'image est projetée sur une façade voisine. On se rend compte à cet instant que les rapports entre le cinéma et la place se confondent et l'espace public devient alors le cinéma. Bien que l'exploitant essaye de faire payer ces nouveaux spectateurs ils refusent car ils ne sont

pas dans l'enceinte du cinéma. Cette scène est extrêmement intéressante et met en avant différentes réflexions. Premièrement, le caractère commercial des cinémas. Il est naturel de payer pour entrer dans un cinéma et regarder un film, mais si le film est projeté dans l'espace public, donc ouvert à tous par définition, l'exploitant ne propose plus rien qui n'ait de valeur marchande car il n'est pas propriétaire de l'œuvre projetée. Deuxièmement, cette scène parle également du phénomène des cinémas en plein air et de la destruction architecturale dont nous avons parlé pour les drive-in cinémas. Dans ce cas extrême, le cinéma se résume à une image. L'écran n'existe même plus et il est remplacé par les façades des bâtiments. Plus tard, dans une autre scène, on assiste à l'apparition du cinéma en plein air qui fait directement écho à cette scène sur la place. Pour justifier une transaction monétaire, l'exploitant met en place une structure extérieure en privatisant l'espace public. Il propose donc un contenant en plus d'un contenu. On constate tout de même que certains spectateurs se regroupent sur des bateaux pour pouvoir profiter de l'œuvre gratuitement. À la fin du film, dans les années 80, on constate que la place semble s'être réduite. Des routes ont vu le jour, les voitures se parquent sur l'espace public et le cinéma Paradiso s'écroule pour laisser place à un parking.



Figure 65 : Journées de Soleure - 55^{ème} édition - 2020

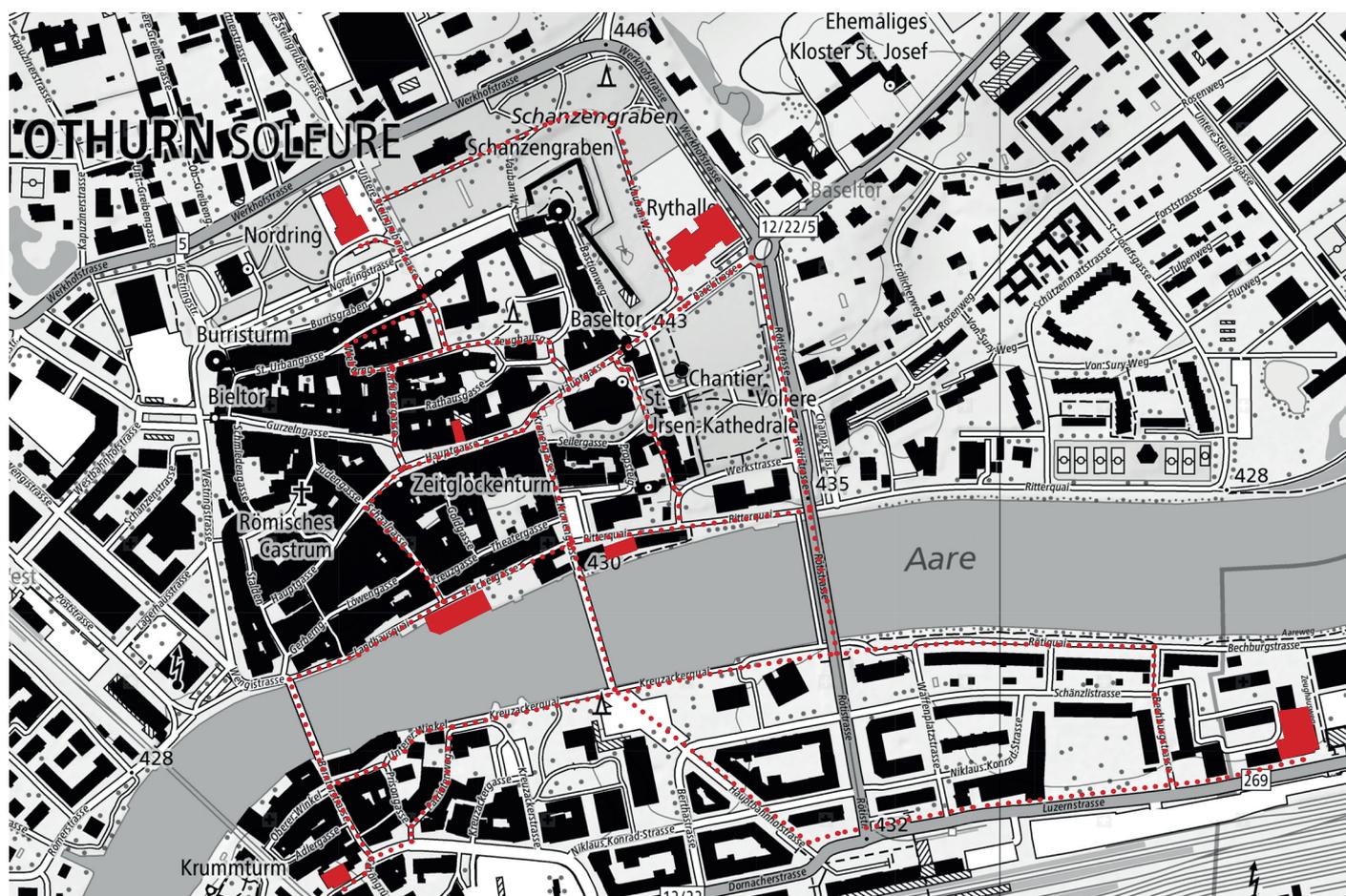


Figure 66 : Journées de Soleure - plan de la 55^{ème} édition - 2020

LES JOURNÉES DE SOLEURE, FESTIVAL DE FILM, SUISSE

Chaque début d'année, pendant le mois de janvier et depuis 1966, ont lieu les journées de Soleure ou "Solothurner filmtage" en allemand. Ces journées représentent l'un des plus importants festivals de films suisses et l'un des principaux moteurs de la culture en Suisse. Aujourd'hui, le festival accueille plus de 65'000 entrées réparties sur huit jours et investit l'ensemble du centre historique de Soleure. Les films projetés sont de genres très variés, allant du documentaire à la fiction en passant par l'animation. Ils ont comme point commun l'origine de leur réalisateur qui doit venir de suisse pour être

éligible à leur projection dans le cadre des journées de Soleure. Chaque année des prix sont distribués, des rencontres et discussions sont organisées pour mettre en relation le public avec les artistes. Un artiste suisse est honoré dans le cadre du programme "Rencontre" qui rend hommage à ses œuvres tout au long du festival. Les journées de Soleure offrent à la fois une expérience cinématographique unique en son genre tout en proposant, de part son implantation dans la ville une expérience urbaine dans les rues et dans les différents quartiers de Soleure.

IMPLANTATION URBAINE DU FESTIVAL

La ville de Soleure possède un certain nombre de cinémas mis à contribution pendant la durée du festival : le cinéma Palace, le Capitol Cinesol, le Canva et le Kino im Uferbau. À ces différentes salles, viennent s'ajouter d'autres bâtiments de la ville convertis spécialement pour l'occasion en salles de projection. On peut citer par exemple: le Landhaus, qui constitue le point central du festival, La Reithalle, salle principale où se déroulent les discours d'ouverture des journées de Soleure,

ainsi que la Konzertsaal, offrant un cadre de projection unique. Ces lieux étant répartis dans l'ensemble de la ville, mais tout de même à une distance parcourue aisément à pied, le festival ne se limite pas aux salles de projection mais se développe dans les rues de la ville. La ville de Soleure devient une star à part entière du festival et l'ensemble des commerces en profitent au vu du nombre important de spectateurs venus pour l'occasion.



Figure 67 : Journées de Soleure - Landhaus - 55^{ème} édition - 2020

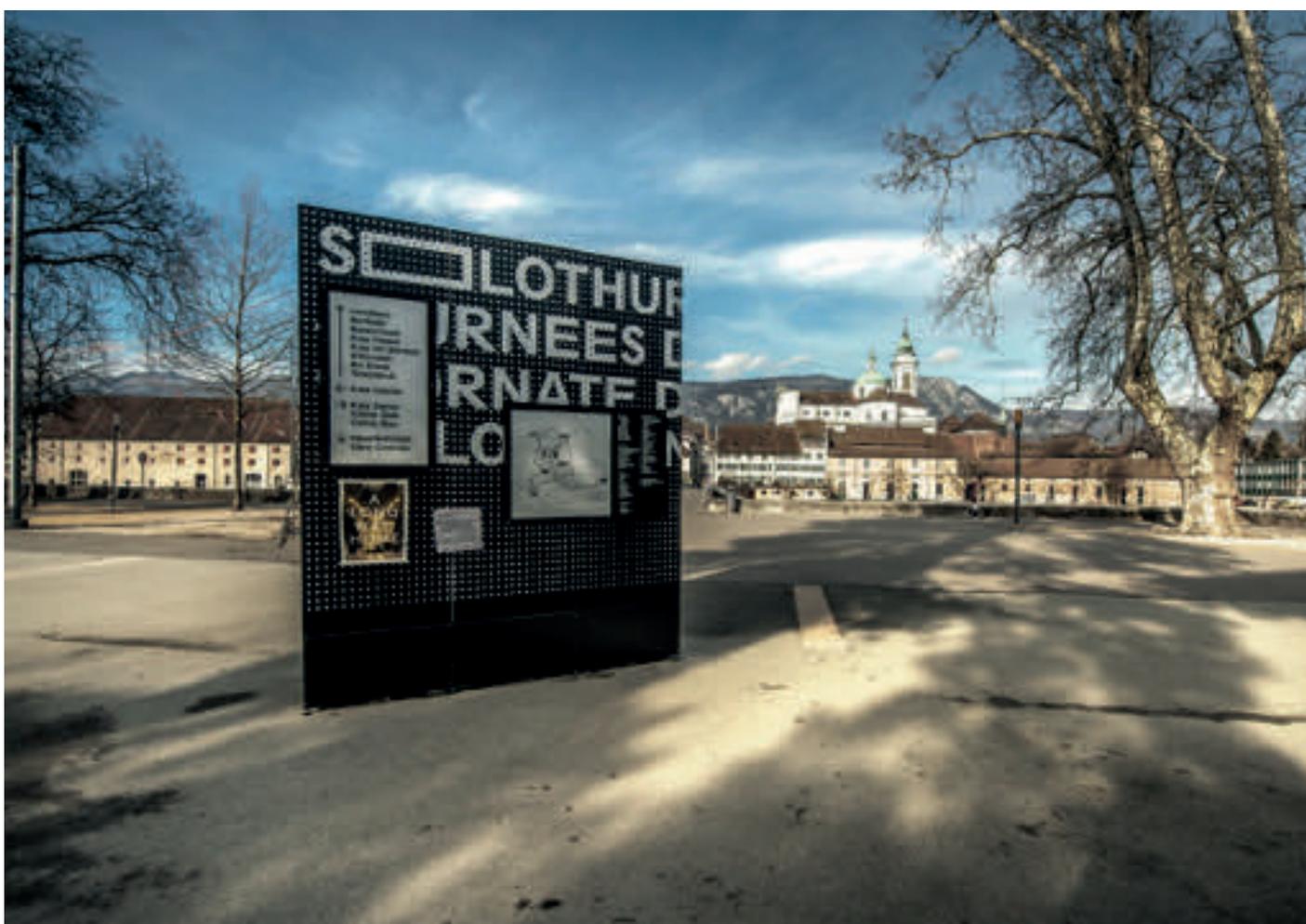


Figure 68 : Journées de Soleure - signalétique - 55^{ème} édition - 2020

ÉLÉMENTS DE DYNAMISATION URBAINE

Lors du festival, différents éléments sont mis en place de façon à créer des points de repère pour le spectateur ainsi qu'une ambiance dans la ville. Le premier élément remarquable sont les grands plots avec l'inscription «Solothurner Filmtage / Journées de Soleure» et disposés à l'intersection des principaux axes de la manifestation. Ces éléments permettent, pour revenir à la question des seuils, de parler de "surexposition". Contrairement au Cineac d'Amsterdam, cette notion s'applique à une échelle beaucoup plus importante et l'ensemble des espaces extérieurs de la ville peuvent être considérés comme un grand seuil entre les différentes salles de projection. Un deuxième élément, essentiel pour créer une atmosphère cinématographique dans la ville, sont les grandes toiles verticales recouvrant les façades de

part et d'autre des entrées des salles de projection. Ces éléments ne sont pas sans rappeler les grandes enseignes verticales de l'âge d'or des cinémas, hormis le fait qu'ils ne sont pas recouverts de néons.

Le festival de Soleure n'est donc pas uniquement une immersion dans les films et la culture de Suisse mais également une immersion dans un cadre urbain unique offert par la ville de Soleure. Il est intéressant de constater qu'une thématique, comme ici le cinéma, à le pouvoir de créer de nouveaux réseaux dans la ville et par conséquent d'offrir une nouvelle utilisation à certains espaces. Ce festival participe chaque année à une nouvelle forme d'appropriation de la ville et de son espace public.

CONCLUSION

CONCLUSION

Tout au long de mes études, j'ai tenté d'appréhender l'architecture de façon cinématographique. Cette approche m'a permis de penser et de concevoir l'espace en imaginant les gens qui y habiteraient et les scènes de vie qui s'y dérouleraient. Lors de ce travail, j'ai eu l'opportunité de retourner ce processus intellectuel en me servant de mes connaissances architecturales pour penser le cinéma.

Lors de mes recherches sur l'histoire de l'espace public ainsi que sur ses facteurs et formes d'appropriation, j'ai eu la possibilité d'apercevoir la vie qui se déroulait au sein de ces espaces urbains. Cette vie m'a ensuite permis de comprendre le rôle de ces espaces. L'espace public est un lieu de rassemblement, un lieu où l'on circule et où l'on s'arrête. C'est un espace qu'on connaît ou explore, c'est un espace où les cadrages, l'ombre, la lumière permettent d'établir notre relation à l'autre. L'espace public, qu'il soit pensé, dessiné, structuré ou alors qu'il ne soit que le résultat opportuniste de malheureux interstices spatiaux, est le témoin de notre société et reflète notre façon de vivre la ville. Nous avons pu voir que cet espace pu-

blic pouvait être détourné et sous-utilisé. De simples interventions, aussi petites soient-elles, sont susceptibles de changer notre façon de le percevoir et peuvent provoquer des instants hors du temps dans nos quotidiens millimétrés.

Au cours de ce mémoire, j'ai pu constater que ces lieux étaient bien plus que de simples boîtes noires. Les cinémas ont connu une évolution extrêmement rapide. De par leur but commercial ainsi que leur très forte relation avec l'extérieur, ils témoignent de l'histoire et de l'évolution de l'espace public depuis le début du XX^{ème} siècle. Je citerais pour exemple les petites salles de quartier conçues en réponse à l'étalement urbain; les architectures lumineuses mises en place pour répondre à la concurrence engendrée par le développement des nouveaux centres urbains de divertissement; ou encore les cinémas Drive-in et les multiplexes engendrés par l'arrivée de l'automobile. Au cours de leur quête d'identité, qu'elle soit démesurée ou alors plus sobre, les cinémas ont permis de forger au sein de la population un imaginaire collectif et continuent, encore aujourd'hui à nous faire rêver.

La problématique énoncée au début du mémoire était la suivante : « De quelle façon un bâtiment culturel se met-il en relation avec l'espace public et dynamise la ville ? ». Nous avons pu constater que le rapport à l'espace public de ces bâtiments possède de multiples formes qui sont intrinsèquement liées à leur fonction. Cependant, dans la majorité des cas ce processus de rattachement s'opère à travers deux dispositifs majeurs. Le premier est constitué par un prolongement vers l'extérieur, grâce à l'usage de marquises, qui permettent de créer un espace couvert, encore extérieur et qui floute la limite entre l'espace public et l'espace du cinéma. C'est à travers la notion de seuils, développée lors de l'étude des espaces publics, que nous avons pu étudier la fonction de cet espace. Le deuxième dispositif mis en place réside en une invitation à entrer. Cette invitation s'observe généralement dans les typologies proposées par les architectes. Dans le cas du Cineac d'Amsterdam, une typologie en forme de conque était utilisée pour fluidifier l'entrée du spectateur au sein du cinéma. Les commerces en redent projetés par Joseph Urban formaient un entonnoir créant une dilatation de l'espace public pour amener le spectateur à se diriger

vers la porte d'entrée du cinéma disposé en plein centre. D'autres architectes ont dessiné de réelles rues intérieures de façon à transformer l'entrée du bâtiment en une intersection dans la ville. Tous ces dispositifs ont donc pour but d'estomper la limite entre l'intérieur et l'extérieur de façon à ce que les cinémas ne se raccordent pas à l'espace public mais qu'ils deviennent un prolongement direct de celui-ci.

Concernant la dynamisation de la ville, les cinémas sont des lieux de sociabilisation qui attirent les foules. En ce sens, les cinémas ont la capacité d'être des points de repère dans les villes. Lors de la grande période des cinémas, ils formaient des grands centres de divertissement urbains, prenant possession de rues entières. Leurs enseignes et décorations ont permis de donner une identité à certains lieux. Je prends pour exemple la rue de Broadway à New York qui, dépourvue de ses cinémas et de ses music-halls, perdrait à la fois son identité de lieu de spectacle ainsi que son identité visuelle. Là où ils s'implantent, de par leur effet attractif, ils permettent de développer et de faire fonctionner les commerces voisins.

>>

À travers ce mémoire, J'ai eu l'opportunité de lier deux de mes passions : l'architecture et le cinéma. J'ai également pu développer la notion d'espace public en m'intéressant à son histoire ainsi qu'à ses dimensions physiques et sensorielles. Mais avant toute chose, j'ai eu la possibilité de m'intéresser à l'humain et à la façon dont il s'approprie ces espaces qu'il expérimente tous les jours. Finalement, rédiger un travail de cet envergure m'a beaucoup apporté sur le plan personnel en m'apprenant à cibler mes recherches, à synthétiser l'information ainsi qu'à structurer mes pensées.

SITE DE PROJET

125



Figure 69 : Photo aérienne - Ville de Nyon

CHOIX DU SITE DE PROJET

Concernant mon site pour le projet de thèse, mon choix s'est porté sur la ville de Nyon dans le canton de Vaud. Ce choix découle de plusieurs facteurs aussi bien personnels que stratégiques par rapport à mon sujet de mémoire. Sur le plan personnel, la ville de Nyon est située à quelques minutes de Coppet, le village dans lequel j'ai grandi. J'ai effectué une grande partie de ma scolarité là-bas et j'ai donc pu évoluer et découvrir cette ville pendant de nombreuses années. Depuis que j'ai débuté l'architecture, une envie de travailler sur cette ville ne m'a jamais quitté et ce travail de thèse représente une bonne opportunité de réfléchir sur ce périmètre d'étude. Quant au sujet de ce mémoire qui porte sur les cinémas et par extension la culture en milieu urbain, la ville de Nyon est tout indiquée. Cette ville entretient un rapport très fort avec la culture qui représente pour elle une réelle philosophie. Elle recense un nombre important de bâtiments dédiés à la culture par rapport à sa taille. On citera comme exemple le château, qui abrite un musée d'histoire et de la porcelaine, le musée romain, qui relate l'histoire de la ville, ou encore le musée du Léman, consacré au patrimoine culturel du lac. La littérature est mise à l'honneur à travers des activités proposées par la bibliothèque. La musique a également une place importante dans la vie nyonnaise à travers différents

gros événement comme le Paléo festival, les Hivernales et le Caribana festival, ou encore dans différentes salles comme celle de l'usine à gaz ou celle de la parenthèse. Concernant le cinéma, la ville de Nyon entretient des relations toutes particulières avec le 7ème art. Elle dispose premièrement de deux salles de projection situées dans le Cinéma Capitole. Cet établissement abrite également deux clubs de cinéma : La lanterne magique, qui a pour vocation la promotion du cinéma auprès des enfants, et le CinéClub de Nyon. La ville propose également différentes activités cinématographiques. Chaque année, Cinéma Sud organise un cinéma open-air dans le jardin du conservatoire et le festival international du film documentaire, Visions du réel, se tient aux abords de la salle communale. Il dispose chaque année d'un budget dépassant les 3 millions et attire plus de 40'000 spectateurs dont 43% venant directement de Nyon et de sa région. On constate également la présence de différentes associations dédiées au cinéma dont l'association 8mm, dont je fais partie et qui a pour but la promotion et le soutien des activités créatrices des jeunes liées au 7ème art.

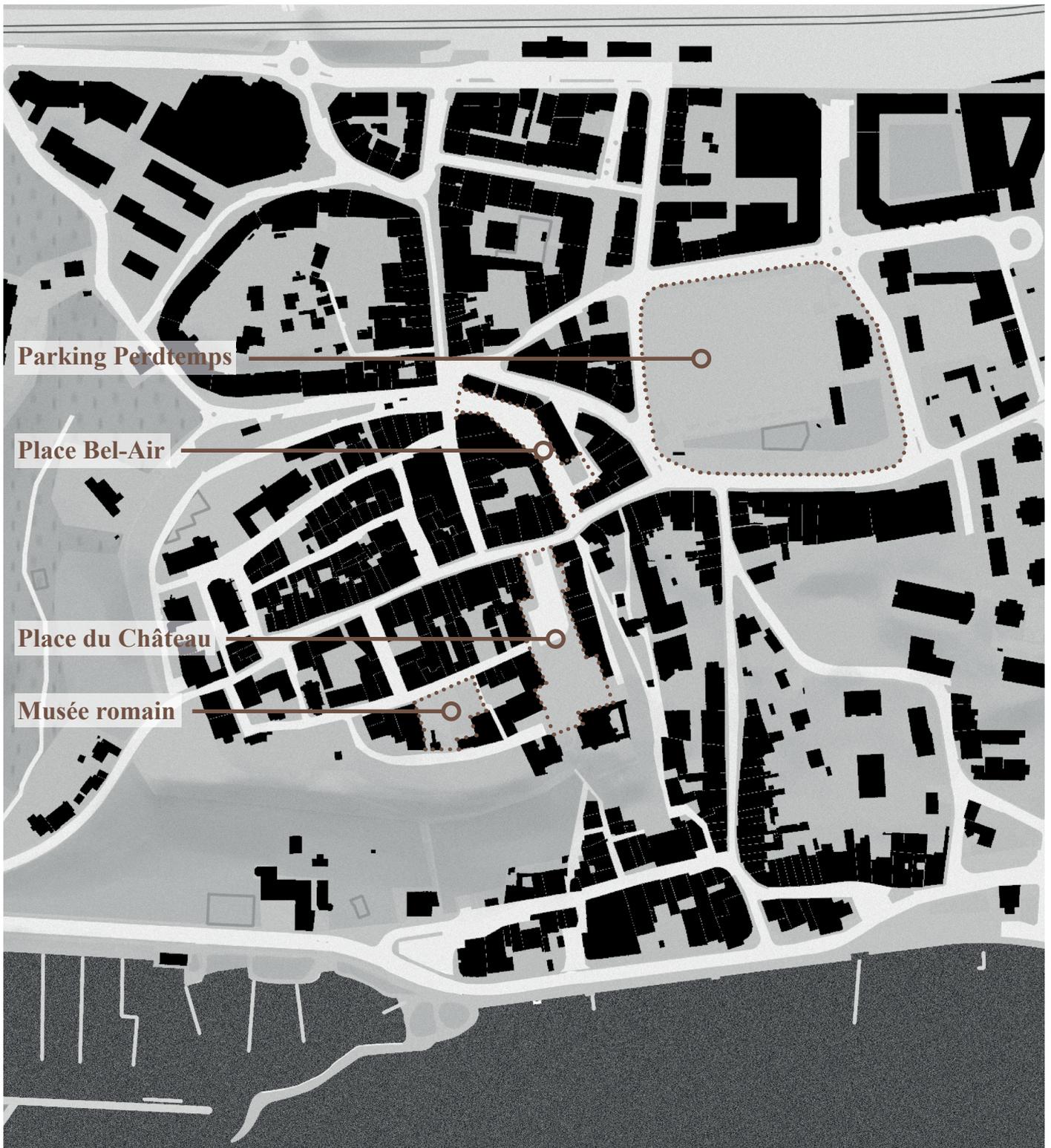


Figure 70 : Plan du centre ville de Nyon - Sites d'intervention

PÉRIMÈTRE D'ÉTUDE

Ce mémoire traitant à la fois des cinémas et de l'espace public, le projet de thèse se concentrera sur différents sites. L'objectif de ce travail sera de proposer différentes interventions réparties dans la vieille ville de Nyon dans le but de créer un nouveau réseau d'espaces publics reliant différentes structures culturelles. Les nouvelles interventions auront pour point commun le 7ème art dans le but de renforcer le caractère cinématographique, propre à la ville de Nyon. Le réseau d'espaces publics aura, quant à lui, pour intention de relier les différentes interventions ainsi que les bâtiments culturels existants, qui ne disposent malheureusement pas aujourd'hui d'un réel circuit et qui fonctionnent de façon individuelle. Le projet se développerait sur trois sites principaux.

Le site principal de l'intervention est le parking Perdttemps qui se situe en plein cœur du centre-ville. Ce parking, d'une dimension conséquente, représente une réelle opportunité d'espace public. Ce premier site intégrerait le bâtiment principal de ce projet, ainsi qu'une nouvelle place et aura pour vocation de devenir le nouveau cœur de la ville de Nyon.

Le deuxième site d'étude est la place Bel-Air. Cette place a de la peine à fonctionner en tant qu'espace public. Au-delà de sa

forme complexe en croissant de lune, le manque de services et d'aménagements ont conduit cette place à devenir un lieu peu fréquenté et qui se résume aujourd'hui plus à une rue élargie qu'à un véritable espace.

Le troisième site d'intérêt est la Place du Château ainsi que l'Esplanade située au-dessus du musée romain. La Place du Château est majoritairement occupée par un parking. Le plus souvent, ce parking est interdit d'accès lors de l'organisation de différentes manifestations, comme la fête de la musique ainsi que les hivernales; ce qui démontre le manque d'espace public au sein de la ville essentiel à l'épanouissement de la vie citadine. L'Esplanade située au-dessus du musée romain, quant à elle, est déserte alors qu'elle jouit d'un grand potentiel. Le musée romain, dont l'accès principal donne sur une ruelle très peu passante, n'est malheureusement pas mis en valeur de par cette situation.



Nyon, Place Perdtemps.

Figure 71 : Place Perdtemps - Nyon

HISTOIRE DE LA PLACE PERDTEMPS

La ville de Nyon possède une histoire très riche. Elle a été fondée par Jules César en 45 avant J.-C. et les traces de son histoire sont disséminées à travers toute la vieille ville. On notera la présence d'un amphithéâtre romain en dessous du parking Perdtemps ou encore les ruines de la basilique au sein du musée romain. Cette histoire étant très riche, on se concentrera ici sur le site de Perdtemps dans le but de comprendre ses origines ainsi que sa vocation. Sur le plan de 1806, on remarque que la Place Perdtemps commence tout juste à se dessiner. L'indication de "Place" démontre tout de même une intention de la ville de se développer autour de ce vide. Son périmètre n'est défini que par une allée d'arbres et aucun bâtiment ne forme une réelle limite. Dès 1870, quelques bâtiments commencent à se construire autour de cet espace, mais il faudra attendre le début du XXème siècle pour que la Place Perdtemps ne se forme réellement. Il est intéressant de constater qu'à l'origine, cet espace était pensé comme un parc en relation directe avec la salle communale. C'est à la fin du XXème siècle que le parc sera converti en parking. La salle communale existe toujours aujourd'hui mais son rapport à l'espace s'emble s'être inversé, en se tournant dorénavant du côté de la route.

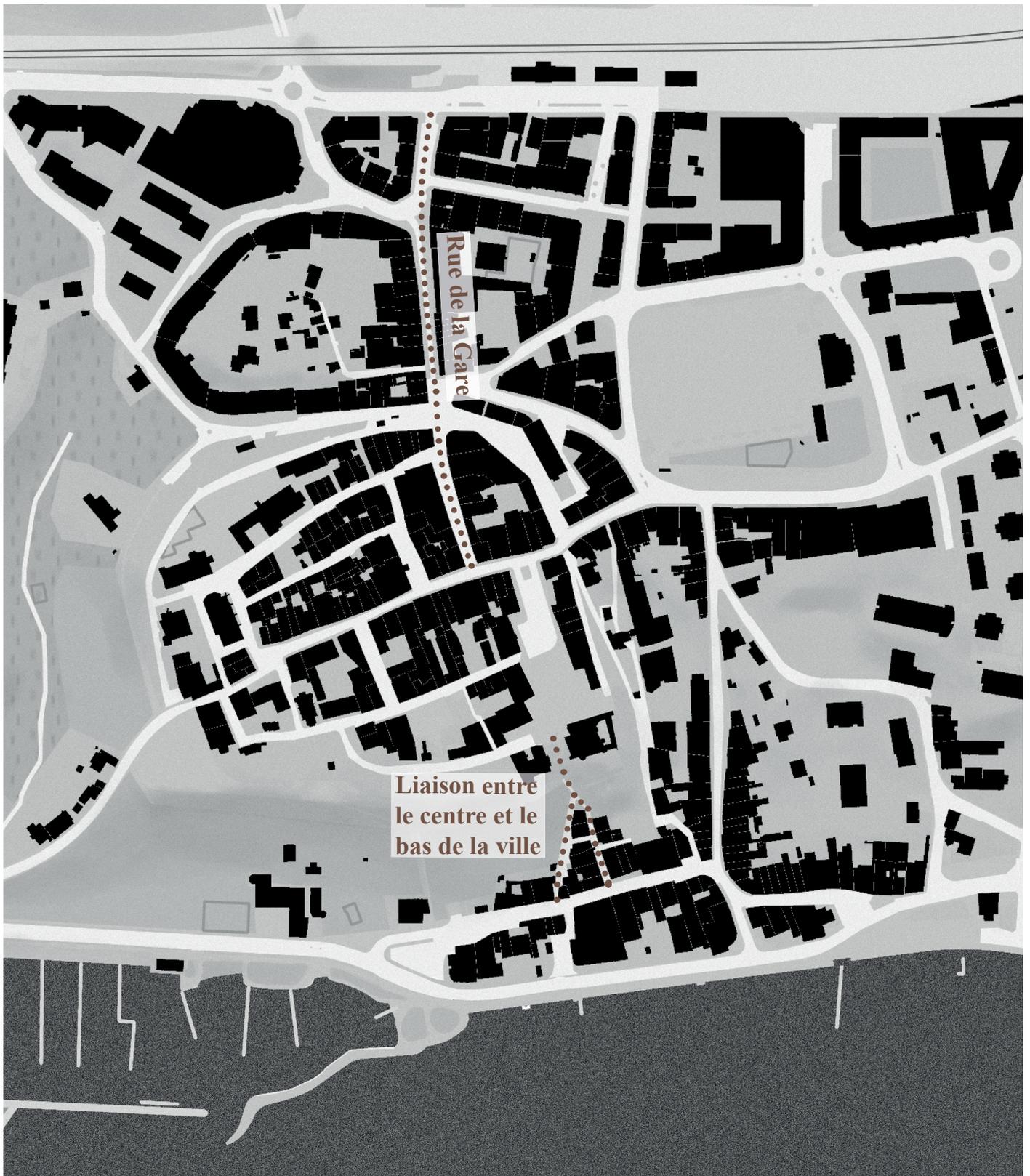


Figure 72 : Plan du centre ville de Nyon - Axes principaux

PROBLÈMES LIÉS À L'ESPACE PUBLIC

Concernant l'espace public au sein de la vieille ville de Nyon, on constate que la majorité de la vie et des activités se regroupent le long de la Rue de la Gare. Sur cet axe se regroupent une grande majorité de commerces ainsi qu'une grande partie des activités annexes. On citera par exemple le marché ainsi que les stands d'information lors des votations. Malheureusement cet axe, bien que très actif, ne permet pas une mise en réseaux des espaces publics attenants comme la Place Bel-Air. Les extrémités de la Rue de la Gare ne débouchant sur aucun espace majeur, elle ne permet pas de relier le bord du lac avec le haut de la ville, situé au-dessus de l'axe ferroviaire. Lors de notre analyse sur l'histoire de l'espace public, nous avons constaté que les places regroupaient généralement les bâtiments d'intérêt public. Ceux-ci permettaient d'attirer la population et donc de créer de la vie ainsi que des activités à l'intérieur de ces espaces urbains. Cependant, il est curieux de constater que ces relations semblent inversées dans le cas de la ville de Nyon. La majorité des commerces, cafés et restaurants sont concentrés le long de certaines rues assez étroites comme la Rue de la Gare ou encore la Grand-Rue, peu piétonne. Ces commerces semblent éviter les grands vides urbains, comme le Parking Perdtemps, la Place du Château, la Place Bel-Air ou l'Esplanade du musée romain.

Il en résulte une désertion de ces espaces qui ne peuvent plus jouer leur rôle d'espace public.

Concernant plus précisément les sites d'intervention, le Parking Perdtemps est tout de même entouré par certains commerces et bâtiments publics comme la bibliothèque et la salle communale. Cependant, l'ensemble de cet espace semble inversé. La ville de Nyon étant sujette à un fort dénivelé, le parking, est délimité par un mur sur ses deux côtés commerciaux. Une route contournant l'entièreté de cet espace, les commerces ne disposent que d'un fin trottoir pour se raccrocher à l'espace public et font face à un mur. Ils ne peuvent donc pas se mettre en relation avec ce grand vide urbain et participer à son activation.

>>

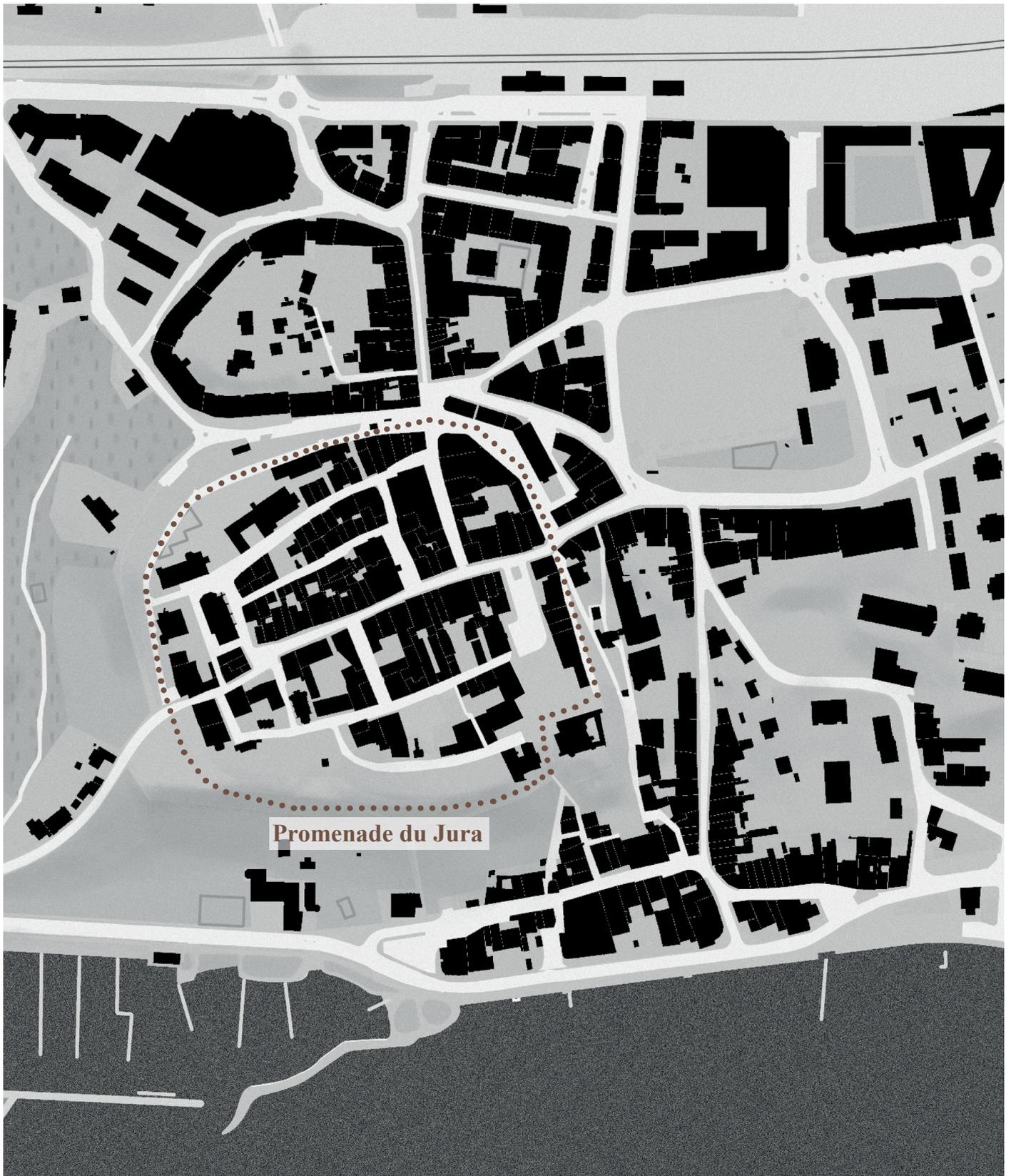


Figure 73 : Plan du centre ville de Nyon - Tracé de la Promenade du Jura

La Place du Château entretient elle aussi des rapports étranges avec les activités. Étant déjà en nombre réduit, les commerces ainsi que le bar à vin se regroupent autour de la partie de la place occupée par le parking. L'Auberge du Château propose tout de même une prolongation sur l'espace public avec sa terrasse, mais celle-ci entretient de nouveau un rapport conflictuel avec la place. Cette terrasse est surélevée de quelques centimètres et est entourée par un épais mur. Ce dispositif induit une forme de privatisation de l'espace public et scinde la place en deux. Une uniformisation de l'ensemble de la place ainsi qu'une mise à niveau de la terrasse de l'auberge permettrait de doubler la taille de l'espace tout en offrant un nouveau lieu identitaire.

La Place Bel-Air, quant à elle, a la chance de faire partie d'une magnifique promenade panoramique passant par le centre-ville et offrant une vue sur l'ensemble du lac Léman. Malheureusement cette promenade n'est pas suffisamment indiquée et bien qu'elle forme une boucle, certains tronçons sont privilégiés au détriment des autres faisant perdre la qualité de promenade à l'ensemble du circuit. Ce problème joue à mon sens un rôle important dans l'état actuel de la Place Bel-Air. En effet, la morphologie de cette place laisse présumer qu'elle a été pensée comme un événement

le long de cette promenade, mais comme celle-ci est mal exploitée, la place perd son sens et ne peut pas être utilisée à la hauteur de son potentiel.

Un dernier élément important à relever selon moi est celui du rapport et des liaisons entre le centre-ville et la rive du lac. La ville de Nyon étant implantée sur un terrain en forte pente, le bord du lac est situé bien en dessous du centre-ville. Ce dénivelé a permis à la ville de créer de grands espaces paysagés permettant d'offrir une surface importante d'espaces verts pour les habitants. Les deux parties de la ville sont séparées par ces espaces et malheureusement il n'existe qu'un seul accès direct entre ces deux parties. Cet accès passe par le château, pivot entre ces deux espaces urbains. Il en découle un renforcement de la rue de la Gare au détriment de tout autre espace. Il sera donc important, lors de ce travail de thèse, de réfléchir à de nouvelles connections pour établir un nouveau réseau d'espaces publics.



Figure 74 : Projet de parc pour la Place Perdtemps - Mangeat Wahlen Architectes - Nyon - 2019

INTENTIONS DE LA VILLE DE NYON

Une étude menée en 2007 par l'association Usine 21 propose un projet de réaménagement du centre-ville de Nyon. Parmi les points importants de ce projet figurent la redéfinition de l'identité visuelle de la Rue de la Gare, une restructuration de la Place Bel-Air ainsi que de ses commerces avoisinants, le renforcement de la Promenade du Jura ainsi que la requalification de la Place Perdttemps. La ville à conscience de ses problèmes d'espace public et a l'intention d'y remédier. Au-delà d'un projet paysagé, l'association souhaite également renforcer son caractère culturel par la création de nouveaux bâtiments ou structures qui lui seraient dédiés.

La ville de Nyon a lancé en 2018 des mandats d'étude parallèles pour la conception d'un parc sur le site de l'actuel Parking Perdttemps. Ce projet vise à redéfinir l'affectation de ce site dans le but de redynamiser le centre-ville en proposant un réseau d'espaces publics entre la gare ferroviaire et la Place du Château en passant par Perdttemps. Ce nouveau réseau détournerait le flux piéton concentré actuellement sur la Rue de la Gare et redonnerait vie à des espaces délaissés comme la Place Bel-Air. Le parking ne serait pas supprimé mais enterré. La grande quantité de places joue un rôle important dans le fonctionnement du centre-ville car, avec le parking souterrain de la Duche, elles accueillent la majorité des véhicules.



Figure 75 : Parking Perdtemps - Photo aérienne



Figure 76 : Parking Perdtemps - Photo depuis l'entrée du parking

INTENTIONS DU PROJET & PROGRAMME

Comme dit précédemment, le projet de thèse se répartira sur différents sites de projet répartis dans la vieille ville de Nyon. Ce projet se concentrera sur deux axes de réflexion majeurs. Le premier consiste en une réflexion urbanistique sur les différents espaces publics de la ville. Nous avons vu qu'il persiste de nombreux problèmes liés à ces différents lieux, comme par exemple la Place Bel-Air, qui ne joue pas son rôle de place, le Parking Perdtemps, qui dispose d'une mauvaise affectation et qui entretient des relations difficiles avec son contexte ou encore la Place du Château, qui est occupée pour moitié par un parking et qui se voit scindée en deux par une terrasse trop imposante. Ce premier axe de réflexion aura pour but de corriger ses différents problèmes d'espace public. L'objectif sera donc de créer des liaisons entre ces différents lieux de façon à créer un nouveau réseau d'espaces urbains au centre de Nyon. Pour ce faire, la Promenade du Jura, ainsi que la connexion du centre avec la partie basse de la ville devront être pris en compte. La connexion unique dont dispose la ville aujourd'hui renforce la rue de la gare et ne permet pas aux autres espaces d'exister.

Un nouvel accès situé au niveau du musée romain permettrait à la fois de rediriger les flux vers celui-ci tout en le reliant au musée du Léman. L'entrée du musée romain devra

surement être repensée. Sa conception actuelle ne lui permet pas d'être vue. Un nouvel accès au niveau de l'esplanade permettrait à la fois de la rendre visible et à la fois d'activer cet espace qui souffre de désertion depuis de nombreuses années. Le musée disposant ainsi d'un espace extérieur, il lui serait alors possible de proposer des activités culturelles annexes dans le but de dynamiser l'esplanade. La Place du Château doit être restructurée. Le projet aura pour but de créer une place uniforme sur l'ensemble de la parcelle. La création d'un nouveau parking souterrain sous la Place Perdtemps permettrait de supprimer le parking du château au vue de leur proximité. Un accès carrossable au poste de police devra tout de même être conservé. La terrasse de l'auberge devra être repensée de façon à ce qu'elle ne soit plus un élément qui divise l'espace mais qui le relie.

Pour la Place Bel-Air, la Promenade du Jura jouera un rôle important. Si cette promenade disposait d'une certaine continuité, ça lui permettrait de réactiver cet espace. Dans cette optique, l'intention du projet sera de réfléchir cette place comme l'un des espaces clefs de cette promenade. De nouveaux espaces pour les commerces et les terrasses devront être projetés et le passage entre la Place Bel-Air et la rue de la Gare devra être renforcé. Un nouveau parcours entre les places Bel-Air et Perdtemps, en passant par le Cinéma Capitole devra être prévu.

>>



Figure 77 : Place du Château - Terrasse de l'Auberge du Château



Figure 78 : Site du musée romain - Photo de l'esplanade

Le Parking Perdtemps doit être intégralement repensé de façon à ce qu'il puisse devenir le nouveau cœur de la ville en desservant tous les autres espaces. Ses rapports avec les bâtiments voisins doivent également faire l'objet d'une reconception dans le but de mettre en valeur les commerces déjà existants pour qu'ils puissent participer à la nouvelle vie de la place et qu'ils puissent disposer d'une plus grande surface pour se raccrocher à l'espace public. Je ne suis pas sûr qu'un parc sur l'ensemble de la parcelle soit la solution la plus propice au développement de la ville de Nyon. À mon sens une partie de cette place devrait être minérale de façon à répondre au manque de lieux propices à l'organisation de manifestations publiques.

Le deuxième axe de réflexion se concentrera, quant à lui, sur les nouvelles interventions bâties à travers ces différents sites. Le but du projet sera d'utiliser et de renforcer le caractère cinématographique de la ville de Nyon de façon à créer un lien, une thématique entre les différents espaces publics. Les différentes réalisations seront alors en mesure de créer un nouveau parcours dans la ville que les visiteurs seront encouragés à emprunter. La mise en réseau des espaces et des bâtiments culturels existant permettra aux utilisateurs de redécouvrir des lieux qui sont actuellement non exploités. Cela aura

pour conséquence de réactiver à la fois les espaces et les bâtiments publics.

Concernant la Place Perdtemps, le parking sera déplacé sous celle-ci et agrandi de façon à pouvoir supprimer le parking de la Place du Château. La place accueillera un nouveau centre culturel consacré au cinéma. Ce bâtiment sera l'espace majeur et le point de départ des autres installations. Il sera également question d'apporter de nouvelles zones commerciales qui feront le lien entre le pourtour de la place et le centre. Une partie de la parcelle devra tout de même être végétalisée de façon à pouvoir créer un poumon vert au centre de la ville. Au niveau de la Place Bel-Air, un musée du 7ème art sera construit à la place du café Milo, lieu de vie important dans le centre de Nyon. Le café devra donc être conservé et fonctionner en synergie avec le futur musée. De nouveaux cafés et bars devront être planifiés afin d'animer cette place. Pour la Place du Château, seul un réaménagement de l'espace public est pour le moment envisagé. L'esplanade du musée romain, de par son importance patrimoniale, ne peut faire l'objet d'aucune nouvelle construction. Cependant, l'espace serait idéal pour accueillir un cinéma en plein air temporaire qui permettrait de créer de l'animation dans le quartier et ainsi redonner une identité à ce lieu.

>>



Figure 79 : Place Bel-Air - Photo de la Poste et du Café Milo

- Des bureaux pour l'administration et divers associations locales

Concernant le programme du nouveau centre culturel de la Place Perdtemps, la liste ci-dessous énumère une première proposition pour différentes affectations des principaux locaux dédiés au cinéma.

- Un foyer de taille conséquente pouvant accueillir différents éléments pour d'éventuelles manifestations
- Une grande salle de projection
- De plus petites salles pour des projections annexes ou des évènements de petites tailles
- Des locaux dédiés à la post-production cinématographique
- Divers lieux de tournages
- Des salles de classe pour une école de cinéma
- Une librairie dédiée au 7ème art
- Une salle polyvalente (en cas de suppression de l'actuelle salle communale)
- Une cafétéria en relation directe avec la place

Le reste de la place comprendrait :

- Des commerces
- Des cafés et des bars
- Une grande place minérale pouvant accueillir différentes manifestations
- Des espaces végétalisés
- Un grand parking souterrain

Pour le nouveau bâtiment de la place Bel-Air, les espaces suivant seraient prévus :

- Un accueil
- Plusieurs espaces d'exposition
- Une petite salle de projection
- Des bureaux pour l'administration
- Un nouvel espace pour le café existant

SOURCES

145

BIBLIOGRAPHIE

SITTE, Camillo, 1996. *L'art de bâtir les villes : L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. Editions Points. Paris. 188 p. ISBN 978.2.02.029327.3

LACLOCHE, Francis, 1981. *Architecture de cinémas*. Editions du moniteur. Paris. 238 p. ISBN 2.86282.141.1

VAN UFFELEN, Chris, 2009. *Cinema Architecture*. Editions Braun. Salenstein. 256 p. ISBN 978.3.03768.027.8

ANANIADOU-TZIMOPOULOU Maria, YÉROLYMPOS Alexandra et VITOPOULOU Athina, 2010. *L'espace public et le rôle de la place dans la ville grecque moderne. Évolution historique et enjeux contemporains, Études balkaniques* [En ligne]. Editions Pierre Belon, [consulté le 5 Novembre 2020]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/etudesbalkaniques/227>

CHAPEL, Enrico, 2012. *Urbanités inattendues. Petites fabriques de l'espace public* [En ligne]. Editions Intervention, [consulté le 4 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://id.erudit.org/iderudit/66645ac>

COCHARD, Bertrand, 2017. *L'espace urbain : un dispositif de la modernité* [En ligne]. Editions Sens public, [consulté le 10 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.erudit.org/fr/revues/sp/2017-sp03802/1048856ar/>

MONTMARQUET, Elyane, 2016. *Dynamique d'appropriation de l'espace public; le cas du quartier des spectacles* [En ligne]. MONTRÉAL : Université du Québec. Travail de mémoire. [consulté le 10 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://archipel.uqam.ca/8562/1/M14229.pdf>

BESOZZI, Thibaut, 2015. *Appropriation de l'espace public urbain : entre aménagements et vécus quotidiens d'un centre commercial* [En ligne]. Revue Géographique de l'Est [consulté le 11 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <http://journals.openedition.org/rge/5209>

PAQUOT, Thierry, 2009. *Introduction* [En ligne]. dans : Thierry Paquot éd., *L'espace public*. Paris, La Découverte, Repères, 2009, p. 3-9. [consulté le 20 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/l-espace-public--9782707154897-page-3.htm>

HOSSARD, Nicolas, JARVIN, Magdalena, 2005. *C'est ma ville. De l'appropriation et du détournement de l'espace public* [En ligne]. Editions L'Harmattan. 284 p. ISBN 2747590771 [consulté le 20 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/lectures/1514>

CHELKOFF, Grégoire, THIBAUD, Jean-Paul, 1992. *L'espace public, modes sensibles : le regard sur la ville* [PDF]. LesAnnales de la Recherche Urbaine. pp. 7-16. Disponible à l'adresse : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00112653/document>

BODDAERT, Corinne, HARFOUCHE, Laabid, 2001. *Espace et temps, seuil et proximité : Pour une approche urbaine de la ville* [PDF]. LesAnnales de la Recherche Urbaine. pp. 126-129. Disponible à l'adresse : http://www.annalesdelarechercheurbaine.fr/IMG/pdf/Boddaert_Harfouche_ARU_90.pdf

SCHALL, Céline, 2015. *De l'espace public au musée. Le seuil comme espace de médiation* [En ligne]. Culture et Musées. pp. 185-206. Disponible à l'adresse : <https://journals.openedition.org/culturemusees/560>

BORDAT, Francis, 1995. *De la crise à la guerre : le spectacle cinématographique à l'âge d'or des studios* [En ligne]. Presses universitaires de Rennes. pp. 65-85. Disponible à l'adresse : <https://books.openedition.org/pur/1677?lang=fr>

SCHERRER, Antonin, 2010. *Petite histoire d'un grand cinéma* [PDF]. Service de la culture de la ville de Lausanne. 28 p. Disponible à l'adresse : http://www.lecapitole.ch/wp-content/uploads/2010/11/Brochure_Capitole_single_meo08112010.pdf

BOURGATTE, Michael, 2008. *Ce que fait la pratique au spectateur. Enquêtes dans des salles de cinéma Art et Essai de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur* [PDF]. Université d'Avignon. 591 p. Disponible à l'adresse : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00369730/file/These_Bourgatte.pdf

BLANCHARD, Jean-Philippe, 2014. *Multiplexes, public de banlieue et création cinématographique française : caractère marchand de l'ethnicité sur grand écran* [En ligne]. Migrations Société. pp. 153-164. [consulté le 7 Janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.cairn.info/revue-migrations-societe-2014-1-page-153.htm>

ZBINDEN, Olivia [dir. de la rédaction], 2017. *Construire en béton* [PDF]. Éditions 2016/17. Disponible à l'adresse : <https://betonsuisse.ch/BETONSUISSE-Le-b-ton-naturellement-/Publications/CONSTRUIRE-EN-B-TON/CONSTRUIRE-EN-B-TON-2016-17/>

OBERSON, Tatiana [dir. marketing], 2019. *Visions du réel, dossier de sponsoring 2019* [PDF]. Disponible à l'adresse : https://www.visionsdureel.ch/fileadmin/user_upload/Documents/VisionsDuReel/WWW/Qui_sommes-nous_/VdR2019-Brochure_Sponsoring_Web.pdf

VIDEOGRAPHIE

RAMBERT, Francis, 2017. 13. *Approches contemporaines de l'espace public en Europe* [enregistrement vidéo]. Youtube [en ligne]. 18 Décembre 2017. [consulté le 9 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : https://www.youtube.com/watch?v=ZFL10RFg_To&list=PLpdTNbofjFVjfJh7RzvMd6VVvL7PCfSuZ&index=2&t=1756s

BARANI, Marc, 2011. 12. Nouveaux usages sur l'espace public par Marc Barani [enregistrement vidéo]. Youtube [en ligne]. 13 Juin 2018. [consulté le 5 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=vLShWw7eD3Q&list=PLpdTNbofjFVjfJh7RzvMd6VVvL7PCfSuZ&index=3&t=296s>

ALBA, Dominique, 2017. 09. L'espace public et les nouveaux usages du XXIe siècle [enregistrement vidéo]. Youtube [en ligne]. 18 Décembre 2017. [consulté le 9 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=2et0AyxqSVY&t=23s>

PASSALACQUA, Arnaud, 2016. 04. L'espace public, un espace circulé : tensions, équipements et régulations [enregistrement vidéo]. Youtube [en ligne]. 18 Décembre 2017. [consulté le 8 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=ETBYLfxz6dw>

BURDEN, Amanda, 2014. Amanda Burden: Comment les espaces publics font fonctionner les villes [enregistrement vidéo]. Youtube [en ligne]. 7 Avril 2014. [consulté le 5 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=j7fRIGphgtk&list=PLpdTNbofjFVjfJh7RzvMd6VVvL7PCfSuZ&index=1>

SITOGRAPHIE

BAZZANELLA, Sylvie, (Dates inconnue). *Palais des Fées et Alpineum - Genève* [en ligne]. Notre Histoire. [consulté le 18 Novembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://notrehistoire.ch/entries/ypz89nL7W0o>

GRIDAINE, Maurice, 2015. *Le Helder, nouvelle salle de cinéma (Cinémonde 1936)* [en ligne]. La Belle Equipe. 20 Avril 2015 [consulté le 18 Novembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.la-belle-equipe.fr/2015/04/20/le-helder-nouvelle-salle-de-cinema-cinemonde-1936/>

ANNIE, 2017. *Écrans français de l'entre-deux-guerres II. Les années 1930* [en ligne]. Les Amis du Louxor. 1 Octobre 2017 [consulté le 20 Novembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://www.lesamisdulouxor.fr/2017/10/ecrans-francais-de-lentre-deux-guerres-ii-les-annees-1930/>

CHELKOFF, Grégoire, 2014. *Seuils* [en ligne]. Hypotheses. 23 Janvier 2014 [consulté le 20 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://lambiophil.hypotheses.org/468>

PUDLOWSKI, Charlotte, 2013. *Des salles première classe: le nouvel âge d'or des salles de cinéma* [En ligne]. Slate. 12 Juillet 2013 [consulté le 20 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <http://www.slate.fr/story/74711/nouvel-age-or-salles-cinema>

LCHAT, Pierre, 2009. *Cinéma* [En ligne]. Dictionnaire historique de la Suisse (DHS). 5 Novembre 2009 [consulté le 20 Décembre 2020]. Disponible à l'adresse : <https://hls-dhs-dss.ch/fr/articles/010468/2009-11-05/>

STAUFER & HASLER ARCHITEKTEN, 2014. *Kino Bar Houdini, Zürich-kalkbreite* [en ligne]. [consulté le 19 Janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://stauer-hasler.ch/projekt-details/kino-bar-houdini-kalkbreite-zuerich/>

VILLE DE SOLEURE, 2020. *Soleure ou la fièvre du cinéma: 20. - 27. janvier 2021* [en ligne]. Solothurn-city [consulté le 18 Janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.solothurn-city.ch/fr/decouvrir-soleure/evenements/journees-de-soleure>

JOURNÉES DE SOLEURE, 2021. *À Propos* [en ligne]. Solothurner Filmtage [consulté le 18 Janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.solothurnerfilmtage.ch/fr/festival/a-propos>

DOAN, Emilie, 2020. *Analyse – Cinema Paradiso, de Giuseppe Tornatore* [En ligne]. Plan Culture. 28 Avril 2020 [consulté le 14 Janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://plan-culture.com/analyse-de-film-cinema-paradiso-de-giuseppe-tornatore/>

ASSOCIATION 8MM, 2020. *Nos activités* [En ligne]. Association 8mm [consulté le 23 Janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://association8mm.ch/services/>

VILLE DE NYON. *Nyon, ville d'histoire* [En ligne]. Ville de Nyon [consulté le 22 Janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://www.nyon.ch/fr/ville/nyon-une-ville-d-histoire-0-4115>

CONFÉDÉRATION SUISSE. *Swisstopo* [En ligne]. Confédération Suisse [consulté le 23 Janvier 2021]. Disponible à l'adresse : <https://map.geo.admin.ch>

ICONOGRAPHIE

- FIGURE 1 : https://www.arretetonchar.fr/wp-content/uploads/2013/IMG/jpg/athenes_agora.jpg
- FIGURE 2 : https://i.pinimg.com/originals/c6/6b/4c/c66b4ccf22583bb79a866a2f12f49_ca2.jpg
- FIGURE 3 : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/75/Bazar_of_Athens.jpg
- FIGURE 4 : https://www.repro-tableaux.com/kunst/amadeo_preziosi/im_basar.jpg
- FIGURE 5 : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Caillebotte_Rue_de_Paris.jpg
- FIGURE 6 : <https://i.pinimg.com/originals/75/1b/9c/751b9ce096a8efe473b0ba385da4ebff.jpg>
- FIGURE 7 : <https://blogs.letemps.ch/christophe-catsaros/2017/12/15/sticks-and-stones-lenfant-au-coeur-du-projet-urbain/>
- FIGURE 8 : <https://i.pinimg.com/originals/f6/91/7e/f6917ea209da4469739991180f30d262.jpg>
- FIGURE 9 : https://www.e-architect.com/images/jpgs/london/exhibition_road_london_r220612_o1.jpg
- FIGURE 10 : <https://i.pinimg.com/originals/27/fb/e3/27fbe3b4aea4f5b1800890cd5a5759f4.jpg>
- FIGURE 11 : <https://i.pinimg.com/originals/c7/b9/59/c7b9593b136d18fc4d8b273a35c9bff6.jpg>
- FIGURE 12 : https://3.bp.blogspot.com/-02mwfxpVfDg/VcybCeY8dCI/AAAAAAAAAXgM/ld__9maoOzs/s1600/Paulette%2BDubost%2Bpose%2Bpour%2BSimca.jpeg
- FIGURE 13 : <https://i.pinimg.com/originals/99/8d/3c/998d3c4d6eed1e2b298f5a2442c310b3.jpg>
- FIGURE 14 : <https://i.pinimg.com/originals/eb/7f/05/eb7f051736e62d49b056d3ca8d172f35.jpg>
- FIGURE 15 : <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/cite-des-hlm-du-chaperon-vert-a-arcueil-1965/gerald-bloncourt>
- FIGURE 16 : <http://encoreheureux.org/projets/herbes-folles/?lang=en>
- FIGURE 17 : https://ateliersyn.files.wordpress.com/2009/10/hypoinsertions6_p191.jpg
- FIGURE 18 : https://assemblepapers.com.au/assemblepapers/wp-content/uploads/2017/04/raumlabor-berlin_RL-KuMo-Liverpool-7.jpg
- FIGURE 19 : <https://art.famsf.org/john-gutmann/memory-20191711>
- FIGURE 20 : https://64.media.tumblr.com/f47cf338efedb1790f8bcfc7a4ca5b58/tumblr_ociozhYOGR1rfl84o6_r1_1280.jpg
- FIGURE 21 : <https://i.pinimg.com/originals/fa/3e/4b/fa3e4bb6275a1cdef31531f4bf456f24.jpg>
- FIGURE 22 : <https://i.pinimg.com/originals/ec/97/ec/ec97ec2d0b77fea50370eef8bf860912.jpg>
- FIGURE 23 : <https://www.fisheyemagazine.fr/wp-content/uploads/2019/06/031-MORRIS-1200x1524.jpg>

- FIGURE 24 : <https://fabienribery.files.wordpress.com/2019/07/p.191-1.jpg?w=1000>
- FIGURE 25 : https://p1.storage.canalblog.com/21/11/702798/82309323_o.jpg
- FIGURE 26 : <https://i.pinimg.com/originals/12/e2/17/12e2175ce1dfbbfdbc5a2503aef10ea3.jpg>
- FIGURE 27 : <https://i.pinimg.com/originals/4b/88/2a/4b882a5036d9765213ca14cf70db632f.jpg>
- FIGURE 28 : <https://www.thetimes.co.uk/article/fantasy-palaces-of-marble-and-silk-z3rbr8ph7dt>
- FIGURE 29 : <https://i.pinimg.com/originals/24/ea/fc/24eafc0038fd7971156f017f8300bef2.jpg>
- FIGURE 30 : <https://gharchitekten.de/wp-content/uploads/2015/09/307001-1067x800.jpg>
- FIGURE 31 : <https://notrehistoire.imgix.net/photos/p/U/pUhhk4wOiAbwVUcgCnI5RSofFYQGTWYbWUhnXJN0.jpeg?dpr=3&fm=jpg&sharp=9&w=770&s=87b7e454f37c1eccf37d95a76e78d978>
- FIGURE 32 : <https://www.rts.ch/2011/10/06/11/45/3485748.image?w=1280&h=720>
- FIGURE 33 : <https://hiddencityphila.org/wp-content/uploads/2015/02/Mastbaum2.jpg>
- FIGURE 34 : https://64.media.tumblr.com/a029f07249528c5b545cb8db52a1be0c/tumblr_inline_p5hg6aSjCJ1qg5w2e_640.jpg
- FIGURE 35 : <https://i.imgur.com/nXqv6QA.jpg>
- FIGURE 36 : <https://historicengland.org.uk/media/13642/odeon-front.g?mode=max&quality=90&width=1200&height=1200&upscale=false&rnd=132430880570000000>
- FIGURE 37 : https://4.bp.blogspot.com/-VF19AkV9Ssqg/VzwwSpOXNQI/AAAAAABKKnY/Y5Is52u9MxsT7kW5-wHUzyJOzy7lcjGkQCLcB/s1600/%2521cid_C53E7717-DE77-4F7D-86C2-513173675D31.jpg
- FIGURE 38 : <https://i.pinimg.com/736x/bd/9a/1e/bd9a1e027b1a0fba445eaa82db1becb3.jpg>
- FIGURE 39 : <https://i.pinimg.com/originals/09/3b/69/093b699f9ab92cbbcd047994ca265adc.jpg>
- FIGURE 40 : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Family_watching_television_1958.jpg
- FIGURE 41 : <https://www.lefildesimages.fr/wp-content/uploads/2014/09/griffes-jaunes-1942-01-g.jpg>
- FIGURE 42 : <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/vue-aerienne-de-paris-le-lycee-jules-ferry-et-le-cinema-gaumont-palace-9eme#infos-principales>

- FIGURE 43 : https://4.bp.blogspot.com/_8u6psJqdiIU/TGrbRdS6tTI/AAAAAAAAAAxY/mnbcpqW686c/s1600/LC69+Le+Touquet.jpg
- FIGURE 44 : <https://2warpstoneptune.files.wordpress.com/2012/08/brentwood-marquee-1948.jpg>
- FIGURE 45 : <https://static01.nyt.com/images/2017/10/29/nyregion/29fyi/29fyi-superJumbo.jpg>
- FIGURE 46 : <https://i.pinimg.com/736x/50/84/dd/5084dd678c5ffc38225a3f9e9dabb4dd--b-w-photos-amsterdam.jpg>
- FIGURE 47 : <https://onthisdateinphotography.files.wordpress.com/2017/12/interior-cineac-cinema-designed-by-j-duiker-reguliersbreestraat-amsterdam-1934.jpg>
- FIGURE 48 : <https://deu.archinform.net/projekte/3327.htm>
- FIGURE 49 -50 : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Jan_Duiker_Cineac_Amsterdam_plan_1.jpg
- FIGURE 51 : <https://deu.archinform.net/projekte/3327.htm>
- FIGURE 52 : https://cdn.zuerich.com/sites/default/files/keyvisual/web_zurich_film_houdini_01.jpg
- FIGURE 53 : <https://staufer-hasler.ch/content/uploads/2018/05/houdini-lounge.jpg>
- FIGURE 54 : <https://staufer-hasler.ch/projekt-details/kino-bar-houdini-kalkbreite-zuerich/>
- FIGURE 55 : <https://staufer-hasler.ch/projekt-details/kino-bar-houdini-kalkbreite-zuerich/>
- FIGURE 56 : <https://staufer-hasler.ch/projekt-details/kino-bar-houdini-kalkbreite-zuerich/>
- FIGURE 57 : <https://staufer-hasler.ch/projekt-details/kino-bar-houdini-kalkbreite-zuerich/>
- FIGURE 58 : <https://www.rts.ch/2018/06/28/13/50/9681474.image?mw=1280>
- FIGURE 65 : <https://www.rts.ch/2020/01/24/14/18/11037093.image?w=1280&h=720>
- FIGURE 67 : <https://www.swisslife.ch/fr/qui-sommes-nous/engagement/parrainage/film/solothurner-filmtage.html>
- FIGURE 68 : <https://www.solothurn-city.ch/fr/decouvrir-soleure/evenements/journees-de-soleure>
- FIGURE 69 : https://uk.linkedin.com/company/villedenyon?trk=public_profile_experience-item_result-card_image-click
- FIGURE 71 : <https://blogs.nyon.ch/archivistes/wp-content/uploads/2014/03/perdtemps0005.jpg>
- FIGURE 74 : <https://mangeat-wahlen.ch/wp-content/uploads/2019/11/Image-Site-Internet.jpg>

- FIGURE 75 : <https://www.20min.ch/fr/story/des-conducteurs-jouaient-avec-les-tarifs-du-parking-384969800806>
- FIGURE 76 : <https://www.24heures.ch/vaud-regions/la-cote/travaux-perdtemps-nyon-attendus-2021/story/28804411>
- FIGURE 77 : <https://mapio.net/images-p/4472543.jpg>
- FIGURE 78 : https://www.mrn.ch/multimedia/images/img_traitees/2013/02/esplanade_jules_cesar__RomainZoom.jpg
- FIGURE 79 : <https://mapio.net/images-p/120695779.jpg>