

Ici l'architecture, et là le cinéma? : Introduction à un essai de biblio-filmographie

Autor(en): **Cosandey, Roland**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera**

Band (Jahr): **47 (1996)**

Heft 3: **Kinoarchitektur = Architecture de cinéma = Architetture per il cinema**

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394062>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ici l'architecture, et là le cinéma?

Introduction à un essai de biblio-filmographie

L'un et l'autre

Bibliographie, filmo-bibliographie, inventaire... Si l'orthodoxie de la désignation importe peu, l'entreprise elle-même nécessite tout de même quelques explications. Disons d'abord que ce travail procède d'une opportunité et d'un constat. Intervenant comme historien du cinéma, il nous a semblé que ce numéro thématique consacré aux salles de cinéma en Suisse devait pouvoir constituer une étape dans la réflexion et la recherche sur l'activité cinématographique envisagée dans ses lieux propres, et que notre contribution, à ce stade, devait aller dans le sens d'une mise à jour de sources¹. Le constat est celui du cloisonnement de deux domaines – ici l'architecture, là le cinéma – entre lesquels il fallait, ne serait-ce qu'en intention, esquisser quelques passerelles.

Le mode de datation traduit bien le cloisonnement: les approches architecturales renvoient aux commencements d'avant l'ouverture (projet, mise à l'enquête, permis, période

de construction); les études cinématographiques, elles, débute le jour où le premier spectateur s'installe dans son fauteuil pour assister au programme du gala inaugural.

Dans certains cas, les deux ordres de données coexistent: brochures spécialement éditées pour l'occasion ou suppléments étoffés du journal local, riches en informations sur les maîtres d'ouvrage et sur l'ambition du commanditaire, pour célébrer l'ouverture; articles de presse et contributions d'histoire locale, le plus souvent nourris aux premières sources et à la remémoration personnelle, pour commenter la transformation, la fermeture ou la démolition.

Dans une perspective historique, la jonction est-elle un de ces vœux pies d'interdisciplinarité ou est-il possible de dégager des problématiques combinant de manière féconde les deux approches? S'il est trop tôt pour le dire, au moins avons-nous cherché dans les notices qui suivent à produire un dosage délibéré de renvois touchant à l'histoire architecturale des salles et de renvois concernant l'histoire de



1 Parc de Plaisance de l'Exposition nationale, Genève 1896: façade principale du Palais des Fées, telle qu'elle apparaît dans le film Lumière n° 310, «Cortège arabe». L'attraction principale, annoncée par les affiches (visibles sur les piliers) et par un panneau sur le second pignon (hors champ), en était le Cinématographe Lumière. Son concessionnaire, Lavanchy-Clarke, figure à l'image; c'est l'homme qui s'approche en tenant un enfant par la main. Copie d'un photogramme d'un tirage 35 mm moderne du film.

l'exploitation cinématographique. Le plus petit dénominateur commun que définit cette association sera au moins la disposition d'une indispensable information réciproque.

Que la salle de cinéma définisse l'entrée des notices n'est pas qu'une commode décision taxonomique. C'est rappeler que l'objet de la recherche, la source primaire proprement dite, est un édifice individualisable, identifiable, à l'instar de ce que représente la copie du film pour une histoire de la production ou de la diffusion cinématographique.

Une liste gigogne

Nous avons voulu ainsi établir un outil de travail, aussi cohérent que possible, en même temps qu'un premier état de la question. La fragilité du domaine est un trait frappant. Elle se manifeste dans la grande inégalité des sources rassemblées ici. Tel cinéma y figure grâce à un pastiche de faire-part mortuaire rescapé par hasard, tel autre parce qu'on lui a consacré une monographie richement illustrée et dûment signalée par les dépouillements bibliographiques usuels. Entre les deux formes de publication, s'étend la masse des articles de presse, dont nous n'avons retenu que certains atomes, puis viennent quelques travaux amples portant sur des villes (Bâle, Lausanne, Lucerne, Zurich) ou des cantons (Neuchâtel, Fribourg), et enfin un nombre somme toute respectable de présentations professionnelles et d'études architecturales abordant des salles particulières. L'ensemble, si incomplet qu'en soit la réunion, présente une richesse dont nous avons été plutôt surpris, et parfois embarrassés...

Nous avons cherché à donner forme à la chose en choisissant de compiler les informations livrées par l'*Inventaire suisse d'architecture* (INSA), soit des données portant à ce jour sur 31 villes, dont font partie celles qui pèsent le plus dans l'histoire de l'exploitation cinématographique. L'INSA nous fournit ainsi une assise chronologique qui fait sens. La période qu'il couvre correspond à la mise en place du parc des salles, puis à son expansion consolidée, soit à la première vague des établissements permanents (fin 1907–1914) et au boom des années 20; et l'aire géographique est aussi cohérente qu'elle est représentative de la situation urbaine. En même temps, le renvoi à la notice de l'INSA invite à l'exploration des sources propres de l'ouvrage, que nous n'avons pas reprises sauf exception². L'*Inventaire* joue ici à son échelle le même rôle de multiplicateur potentiel que la thèse de Bignens pour les salles zurichoises (*Kinos. Architektur als Marketing*, 1988). Que ce dernier ouvrage soit le seul dans notre domaine qui fournisse un catalogue de

salles doté d'un appareil bibliographique systématique en dit assez sur l'état de friche du domaine.

Relevant des sources de valeur différente, mais également de statut très hétérogène, notre arpentage ne pouvait tendre à l'exhaustivité, parce qu'il n'est point de salle qui n'ait laissé une trace dans un pays où la presse locale se présente avec une si forte densité, et parce que ces salles furent nombreuses. On en compte environ 80 en 1911, quelque 200 en 1921, elles sont 332 en 1931, l'année de leur première saisie statistique par l'administration fédérale, 637 en 1961 (une somme toute proche du pic absolu de la courbe), 399 en 1991, et 431 en 1995³.

Enfin, la décision de ne pas dépouiller les sources indiquées par les études elles-mêmes entraîne des absences criantes: c'est chez Bignens qu'il faut aller pour retrouver les articles les plus importants que consacrèrent *Das Werk* et *Die schweizerische Bauzeitung* à des salles de cinéma aussi fameuses que le Corso ou le Roxy (Z-Haus) zurichois. Dans ces conditions, on peut s'interroger à juste titre sur la prétention d'avoir produit un outil, c'est-à-dire quelque chose qui ne se résumerait pas à l'impossible soulagement du prurit de la collection.

La mémoire comme projet

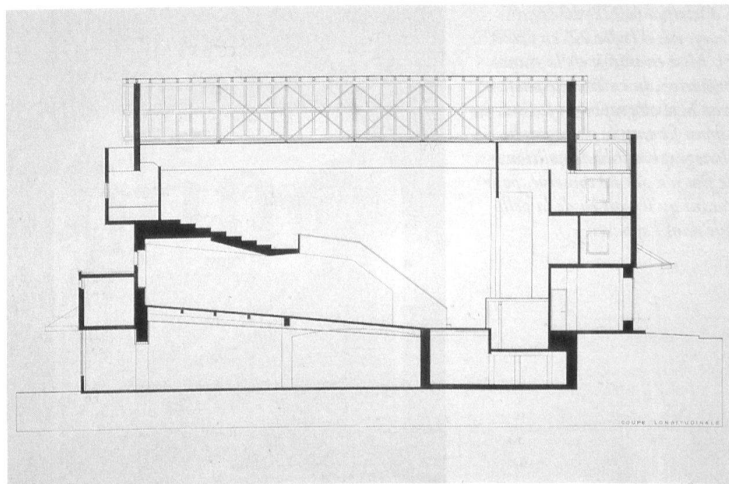
L'un des premiers apports visés est d'établir la possibilité de jeter enfin un regard panoramique sur un terrain morcelé à l'extrême. Certaines observations sont déjà permises. On verra par exemple à quel point c'est la préoccupation patrimoniale qui est à l'origine des concentrations bibliographiques les plus denses, et qu'elle se manifeste depuis une dizaine d'années à peine. Nous avons d'ailleurs volontairement mis en évidence cet aspect en n'hésitant pas à signaler expertises et décisions légales⁴. L'analyse d'un cas comme celui du Royal de Tavannes montrerait d'une manière exemplaire la complexité des enjeux contradictoires mis en branle par la réaffectation culturelle d'un édifice jugé digne d'être préservé, sans être protégé par une décision de classement. Mais il faudrait, pour saisir le mécanisme, pousser l'enquête au-delà des documents d'accès courant...

Le débat apparaît au moment où l'on semble avoir réalisé la perte de quelque chose qui aurait été la salle de cinéma. Mais il n'est pas sûr que ce lieu-là ne soit pas la synthèse imaginaire d'un ensemble de qualités la plupart du temps indépendantes de la valeur de l'édifice, la projection embellie d'une expérience sociale dont l'inscription spatiale est aussi éphémère que le décor en est versatile, et qu'on voudrait aujourd'hui retenir comme si l'on pouvait ma-

tériellement pétrifier le souvenir. Dans les articles de cette livraison se manifeste le sentiment ému ou l'observation objective de l'extrême labilité, de surcroît dans un laps de temps si court, des lieux bien concrets dont il s'agit de rendre compte historiquement. Comment faire jouer ce mouvement d'adaptation, fondamentalement liée à la rationalité de l'exploitation cinématographique, avec le souci de préserver ou même la volonté de restaurer qui se manifestent ici ou là?

A cet égard, la réponse donnée pour le Manhattan (Genève) est particulièrement stimulante, de même que l'affectation nouvelle du Bel-Air Métropole (Lausanne). Les deux entreprises nous apprennent que le geste de préservation serait vain sans un projet d'utilisation dont le pouvoir de conviction tient substantiellement compte de l'objet destiné à perdurer. Nous faisons nôtre la remarque de Pierre Frey, à propos de la salle du Bel-Air Métropole: «Force est de constater que la question du classement, de la conservation et de la restauration d'un espace aux fonctions et aux caractéristiques aussi ciblées est délicate. S'il est relativement aisé de développer les arguments nécessaires à prouver la valeur intrinsèque de l'édifice et propres à être opposés au vandalisme amnésique, une bonne réhabilitation de la salle et du foyer est indissociable d'une affectation conforme à leur valeur d'usage.»⁵

Et puisque nous tentons de prendre la mesure de notre position contemporaine, relevons aussi que le centenaire du cinéma, si indigent que fut le tour pris par cet anniversaire en Suisse, n'est sans doute pas étranger à l'expression d'une certaine nostalgie. Elle traduit le



rêve d'une consommation paradisiaque (le substantif fait enseigne dans le célèbre film de Tornatore), formulée mélancoliquement dans une ère dénoncée comme celle du *fast food* multiplexe. Mais en quoi le chewing-gum de naguère serait-il plus innocent ou moins diabolique que le pop-corn d'aujourd'hui?

Des plans sur la comète

D'autres interrogations surgissent devant le matériau mis à jour. Nous en proposerons ici quelques-unes, sous la forme de problématiques formulées candidement de l'extérieur, mais dont les réponses nous intéresseraient au premier chef.

Quelle est la part, dans le développement suisse, des bureaux d'architecture qui manifestent une certaine spécialisation? Quelques

2 *Le Royal, Tavannes, architecte W. Renck, 1917-1918. La coupe longitudinale met en évidence la galerie en béton armée d'une portée de 12 m sans colonnes.*



3 *Le Royal, Tavannes, architecte W. Renck (1917-1918), années 20. Carte postale promotionnelle pour le film de F. Rickenbach, *Royalement vôtre* (1992).*

4 *Oriental* (1922–1977),
Vevey, rue d'Italie 22, en 1928
(?). Mise en miroir de la trans-
formation du cinéma: le photo-
graphe photographiant le camé-
raman filmant le photographe
photographiant la démolition
(le film n'a pas été conservé, pour
autant qu'il y ait eu de la pel-
licule dans l'appareil ...).



configurations commencent à apparaître dans notre nomenclature: Paul Perrin, Marc-Joseph Saugey (1908–1971) à Genève, Americo Marrazzi (1879–1964) et Rino Tami (1908–1984) au Tessin, Markus Diener (1918) à Bâle.

Dans quelle mesure les formulations suisses ont-elles imité, ou adapté, ou innové dans ce domaine? Les éléments régionalistes, par opposition aux inspirations vaguement antiques ou décidément éclectiques qui caractérisent tant de premières salles, traduisent-ils un rapprochement avec le programme du réformisme cinématographique actif dès les années 1908–10 (voir le cinéma de l'Exposition nationale Berne 1914, et le Royal de Tavannes, 1917–18)?

Et, pour en rester aux années initiales: dans quelles mesures les prescriptions de police destinées à garantir la sécurité des spectateurs – on sait que la pellicule nitrée et le système de projection représentaient un danger nouveau – ont-elles entraîné les concepteurs à des solutions innovatives: emploi précoce du béton armé pour des édifices publics (Lumen à Lausanne, 1911, Küchlin à Bâle, 1911, Alhambra à Genève, 1918), mode de circulation du public, évacuation, aération, etc.? Ou encore: peut-on établir un rapport entre la localisation des nouvelles salles dans le tissu urbain d'avant la Première Guerre mondiale et le remodelage des centres qui s'achève au même moment?

Notons que les légendes qui encombrèrent les histoires du cinéma auxquelles vont puiser en toute bonne foi les spécialistes en architecture entraînent des mésinterprétations parfois considérables. Ainsi, la fameuse légitimation du spectacle à travers tel ou tel choix architec-

tural n'est pas une réplique mécanique à la prétendue déconsidération générale dans laquelle on veut qu'ait été tenu le cinéma. C'est un mouvement déterminé par l'évolution de la production elle-même, une production avant tout à la recherche d'un marché qui lui assurât une assiette durable et lui garantît à long terme les énormes bénéfices qu'elle dégagea beaucoup plus tôt qu'on ne l'imagine. La recherche devrait aussi mettre en relation active les réperitoires et les lieux où ils se consomment. Certes le lien n'est pas oublié, mais il est en général évoqué en passant pour les cas les plus manifestes (les palaces du muet, les salles «cinémascopiques» des années cinquante, les «studios» voués au culte cultivé du 7^e art), rarement dans les situations plus communes, où il n'est pourtant pas moins significatif, en terme d'image de la salle et de localisation. Les éphémères cinémas d'exposition représentent un cas particulièrement frappant et méconnu de cette problématique. La singularité de leur contexte en proposerait même une expression exemplaire.

On considère le cinéma comme un phénomène essentiellement citadin, mais alors que faut-il penser du nombre élevé de salles que présente dès les années vingt et pour plusieurs décennies un canton comme celui de Vaud, hors du chef-lieu. Et le Tessin? Et Saint-Gall? Et Berne? Quel effet cette implantation dans les bourgs exerça-t-elle sur la construction?

Selon un lieu commun tenace, les tourneurs cinématographiques appartiendraient à la période primitive et «illégitime» du cinéma – deux qualifications qui relèvent du bricolage idéologique. Le cas de W. Leuzinger (Saint-Gall) se prêterait à une jolie étude sur la stratégie commerciale d'un exploitant qui sut combiner sédentarisme et mobilité dans un territoire spécifique et bien au-delà de la période usuellement considérée comme celle des tourneurs. Une approche typologique de ses établissements enrichirait considérablement notre vision, aimablement déformée par les couleurs romantiques dont nous affublons l'exploitation des «métiers» forains.

L'analyse typologique permettrait aussi de mieux faire comprendre que la polyvalence de l'offre de spectacles, qui se traduisit jusqu'à la fin des années trente par l'équipement du «cinéma-théâtre» (scène, fosse d'orchestre et loges), fut autre chose qu'un vestige de la Belle Époque: le Métropole Bel-Air lausannois, le Corso et l'Apollo zurichois, pour citer des salles de prestige, Le Royal de Tavannes pour mentionner une salle de bourg, en sont la preuve.

Nous avons glissé des simples propositions de recherche au besoin de connaître. Le plus urgent de ces besoins est à nos yeux une histoire économique de la construction et de l'ex-



5 «Programm Cinema Palace Zürich», 11 octobre 1930, 1 feuillet, 21 × 13,5 cm. Le Palace est alors une des salles de la Compagnie générale du cinématographe comme le signale le sigle de l'entreprise.

exploitation des salles. Investisseurs, commanditaires et directeurs de salles sont les grands absents de cette nomenclature dont la clé de voûte demeure ici l'architecte, protagoniste qui n'est d'ailleurs pas toujours identifié à ce stade, comme on le verra aux lacunes des notices.

Quelques recherches mettent en évidence l'importance des générations familiales dans le

domaine de l'exploitation, un phénomène sans solution de continuité quand on passe de la période foraine à la sédentarisation, puis à l'expansion. C'est le cas pour les promoteurs du Bel-Air Métropole à Lausanne, cette «tour réclame pour un cinéma», selon l'expression d'un contempteur de l'époque, et on peut souhaiter que l'attention portée à l'activité de constructeurs-exploitants des Scotoni,

Preis 20 Cts.

6 R. von Sinner et H. Beyeler, Cinéma, théâtre de marionnettes et salle de congrès, Berne, Hyspa 1931 (1^{re} Exposition suisse de la santé et du sport, 24 juillet–30 septembre 1931). Construction en bois.



s'étende un jour au delà des années trente⁶. Felix Bucher, dans une monographie pionnière, a montré l'intérêt d'aborder l'histoire locale de l'exploitation par ce biais, en insistant sur les Morandini, les Karg et les Burckhardt, qui en façonnèrent les éléments à Lucerne.

Des limites

Avant d'engager le lecteur dans les délices du catalogue, il faut faire état des limites de notre défrichage, afin que certains éléments isolés soient perçus comme des pistes et que les manques présumés ne passent pas pour des oublis. Les revues cinématographiques corporatives n'ont pas été systématiquement dépouillées, ni les revues d'architecture, sauf pour certaines tranches annuelles (*Rivista tecnica della Svizzera italiana* de 1910 à 1960, *Bulletin technique de la Suisse romande* de 1900 à 1978, prolongé par *Ingénieurs et architectes suisses* de 1978 à 1994, *Das Werk* de 1920 à 1950,

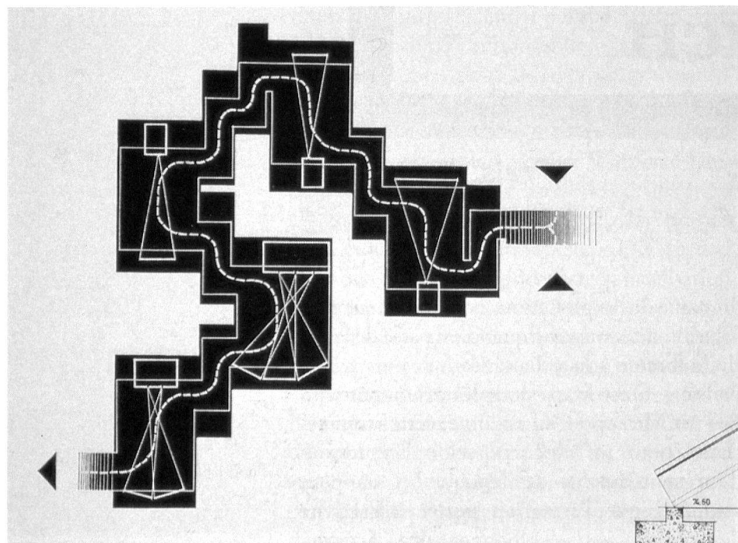
Schweizerische Bauzeitung de 1900 à 1955. C'est un travail de longue haleine qu'il faut mener en équipe dans un autre cadre que le quasi-bénévolat qui alimente les revues. Nos moyens et nos choix font qu'en gros le premier demi-siècle s'avère mieux «couvert» que les trente dernières années⁷. Pour l'architecture, nous avons écarté les fonds archivistiques publics ou privés, tout chercheur connaissant les itinéraires qui mènent aux édifices – archives communales, service des monuments, musée historique, bureaux d'architectes, etc. Pour l'histoire de l'exploitation, on sait moins que la Cinémathèque suisse conserve les archives de l'Association cinématographique suisse romande qui regroupa les exploitants de cinéma de 1928 à 1989, et que ce fonds est non seulement accessible, mais qu'il a été répertorié⁸.

Deux autres types de sources méritent d'être signalés à l'attention parce qu'ils n'ont pas vraiment été pris en compte jusqu'ici: les programmes, dont la couverture fournit le plus souvent une représentation particulièrement significative de la salle, et les documents audiovisuels.

Les premiers n'ont fait l'objet ni d'une collection, ni a fortiori d'une saisie bibliographique. Nous nous sommes contenté de marquer leur existence en signalant certaines des plus anciennes publications du genre parvenues à notre connaissance, sous l'entrée du cinéma dont elles émanaient (Genève, La Chaux-de-Fonds, Saint-Gall). Elles apparurent plus tôt qu'on ne le croit communément, sur le modèle des programmes de théâtre ou d'opéra. Elles sont liées en fait à l'établissement des premières salles fixes, un phénomène général à l'échelle européenne à partir de la fin 1907–1908. Soulignons que la Suisse présente à cet égard une évolution parfaitement synchrone et en tous les points névralgiques de son territoire⁹.

Quant aux sources audiovisuelles, on verra peut-être quelque présomption dans la place accordée au «filmographique» par notre titre. Il faut bien reconnaître, dans l'état des recherches et surtout en l'absence d'instruments de repérage efficaces, que ce genre de document est rarement signalé, alors qu'il fut établi plus souvent qu'on ne l'imagine¹⁰. Nous tenions pourtant à inclure ce qui est parvenu à notre connaissance dans la mesure où nous avons voulu être attentif aux possibilités d'établir une iconographie des salles (d'où par ailleurs le soin mis à signaler les illustrations)¹¹. N'oublions pas les ressources de la télévision. Nous n'en avons pas fait état dans ces colonnes, mais elles mériteraient une recherche: ainsi, la seule RTSI ne produisit pas moins de vingt sujets d'actualité sur les salles tessinoises

7 Exposition nationale, Lausanne 1964, *La Voie suisse*, architecte Alberto Camenzind. Articulation des cinq salles destinées à la projection des cinq parties du film multi-format d'Henri Brandt, *La Suisse s'interroge*.



entre le 27 janvier 1988 et le 12 décembre 1995.

Les travailleurs dans l'ombre

Il ne reste plus qu'à ajouter ce qui se dit toujours à propos de ce genre de travail: vous avez sous les yeux un «patchwork in progress», un module ouvert à tout apport nouveau, à toute extension. Nous souhaitons seulement que l'ouvrage soit suffisamment structuré pour soutenir l'accroissement. Pour ce qui est des corrections, nous ne nous faisons aucune illusion et attendons avec reconnaissance tout amendement fondé. Nous faisons aussi un appel aux documents et aux objets de toute nature qui pourraient dormir chez tel spectateur collectionneur, chez tel exploitant ou descendant d'exploitant qui aurait eu le souci de ne pas livrer aux bennes de la voirie les témoignages éphémères du commerce des images. Notre reconnaissance est déjà due aux nombreuses personnes et institutions sans lesquelles ce travail n'aurait pu être effectué et ne saurait être poursuivi. C'est à elles que nous en offrons le résultat provisoire¹².

Résumé

Un corpus de sources n'est pas une liste indifférenciée de renvois plus ou moins utiles, mais procède de choix qu'il est bon de connaître. Notre essai de «biblio-filmographie» tente d'articuler l'histoire architecturale des salles de cinéma en Suisse à l'histoire de l'exploitation cinématographique. L'introduction établit les conditions de l'exercice et ses limites, signale des thèmes apparus grâce à cette première réunion d'un matériel hétérogène et dispersé, et propose enfin des axes de recherche.

Riassunto

Un corpus di fonti non è semplicemente una lista indifferenziata di rimandi più o meno utili, ma il risultato di una selezione critica. Il nostro saggio «biblio-filmografico» tenta di articolare la storia architettonica delle sale cinematografiche in Svizzera concatenandola alla storia della gestione dei cinema. L'introduzione definisce le condizioni e i limiti di tale esercizio, segnala alcuni temi emersi grazie a questa prima riunione di materiali eterogenei e sparsi, e propone infine degli indirizzi di ricerca.

Zusammenfassung

Eine Quellsammlung ist nicht eine undifferenzierte Liste von mehr oder weniger brauchbaren Verweisen, sondern das Resultat einer

kritischen Auswahl. Der vorliegende Versuch einer «Biblio-Filmographie» verbindet die Architekturgeschichte der Kinosäle in der Schweiz mit der Geschichte des Kinobetriebs. Die Einleitung dazu umschreibt die Bedingungen und Grenzen, nennt die Themen, die sich dank dieser ersten Zusammenstellung von verschiedenartigen und verstreuten Materialien ergeben haben, und schlägt schliesslich verschiedene Forschungsrichtungen vor.

Notes

¹ Sur le terme d'«activité cinématographique» comme terrain de recherche, voir ROLAND COSANDEY, *L'activité cinématographique en Suisse romande 1919–1939. Pour une histoire locale du cinéma*, in: COLLECTIF, 19–39. *La Suisse romande entre les deux guerres*, Lausanne 1986, pp. 237–271.

² Parmi les localités principales, on notera que le répertoire géographique de l'inventaire genevois, paru en 1982, est le seul à ne pas comporter de salle de cinéma. La chose est d'autant plus remarquable qu'entretemps c'est à Genève que le souci patrimonial à l'égard des cinémas s'est manifesté avec le plus de détermination. Autre remarque: un certain flottement typologique (traduit par l'indécision des noms du lieu) affecte la définition de la salle de cinéma dans les années 1900–1910 et entraîne des datations discutables.

³ Voir *Feuille fédérale* (Berne), n° 22, 3 juin 1925, pp. 608–614; *Annuaire statistique suisse*, 1930 sq. Notre travail compte plus de 150 entrées correspondant à un lieu de projection cinématographique, mais la comparaison quantitative n'est guère possible dans la mesure où la définition de l'objet «salle de cinéma» n'est guère homogène, même si celui-ci est identifiable par un édifice (voir la note précédente et notre section D, par exemple).

⁴ Voir KÜCHLIN (Bâle), Splendid (Berne), Manhattan (Genève), Bel-Air Métropole (Lausanne). Deux liges sont pendants auprès des tribunaux, à propos du Küchlin et du Razzia (Zurich). Alors que le Splendid du von Werdt-Passage voit foyer et entrée préservés, salle et décoration intérieure plus ou moins intactes, tout en devenant le site de deux salles souterraines, on peut commencer à s'interroger sur le sort du Bubenbergr (Berne).

⁵ PIERRE A. FREY, *Lausanne, Bel-Air Métropole. Un immeuble – des images*, in: *Faces*, n° 18, hiver 1990, pp. 54–55. L'article utilise des éléments de l'expertise effectuée par l'auteur en 1990 pour le Conseil d'Etat vaudois et recommandant le classement.

⁶ La citation est tirée de BRUNO CORTHÉSY, *La polémique du Bel-Air Métropole. Débat et construction*, Université de Lausanne, Faculté des lettres, octobre 1995 (mémoire de licence, inédit), p. 66. La génération de l'après-guerre, représentée par Anton-Eric Scotoni, est célébrée dans un album regorgeant de photos de famille. Outre la valeur sociologique du document, on en retiendra pour notre propos la brève contribution de GEROLD FEHR, *Anton-Eric Scotoni als Allround-Unternehmer*, in: *Anton-Eric Scotoni und seine 70 Jahre*, hors-commerce, Zurich 1986, pp. 64–66. Une entreprise d'un tout autre visage a fait l'objet d'un début de description, dans un cadre commémoratif également: la Compagnie générale du cinématographe

S. A., créée à Genève le 1 mai 1918 pour devenir Allgemeine Kinematographen A. G. Zurich le 28 mars 1928; voir ERNST W. SCHWEGLER, *50 Jahre Allgemeine Kinematographen AG 1918–1968*, in: *1918–1968. Film und Wirtschaft in der Schweiz. Fünfzig Jahre Allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft, Zürich*, Zurich 1968, pp. 12–28.

⁷ Pour les corporatifs de cinéma, on se reportera à la bibliographie de PRODOLLIET (voir infra, A. 1). Répertoire environ les deux tiers des périodiques cinématographiques suisses, elle repose sur les collections conservées à la Bibliothèque nationale. Elle permet de constater que les principaux corporatifs de la branche (distribution et exploitation) ont été préservés, à l'exception des éphémères premiers titres et de certaines périodes de *Kinema* (1911–1919).

⁸ On en trouvera une présentation dans la livraison annuelle de la *Revue historique vaudoise* qui paraîtra en automne 1996. Les exploitants suisses sont regroupés en associations locales ou régionales dont l'association faîtière est sise à Berne: Association cinématographique suisse, Effingerstrasse 11, CP 8175, 3001 Berne.

⁹ Le plus ancien exemplaire d'une brochure-programme que nous connaissons date de mi-janvier 1909 et contient une description de *L'Assassinat du duc de Guise*, une production du Film d'art (1908): *Omnia*, n° 87, programme du 19 au 25 janvier [1909], Imprimerie Simon Reinert, Genève, [12] pages. Elle était publiée par l'Omnia genevois, installé en 1908 dans le Cirque Rancy, siège de la société d'exploitation des films Pathé Frères pour la Suisse, une chaîne qui joua un rôle déterminant dans la sédentarisation du spectacle cinématographique dans notre pays.

¹⁰ Voir à ce sujet les remarques de MARC-A. BARBLAN et BERNARD ROMY, *Mémoire en images*, in: BARBLAN (dir.), *Il était une fois l'industrie. Zurich – Suisse romande: paysages retravaillés. Quelques exemples d'occupation industrielle du territoire*, Association pour le patrimoine industriel, Genève 1984, pp. 242–243. Pour les problèmes de recherches et pour un aperçu d'ensemble des sources filmiques en Suisse, voir R. COSANDEY, *A la recherche des sources*, in: *Equinoxe*, n° 7, 1992, pp. 125–138.

¹¹ Au chapitre de l'iconographie, relevons la rareté des cartes postales antérieures à 1925 ayant pour sujet explicite des salles de cinéma. Et notons, pour l'affichage, la nécessité d'établir une distinction, il est vrai parfois délicate, entre affiche de films et affiche de salles de cinéma; on verra cette double promotion à l'œuvre avec les affiches d'Otto Baumbacher éditées par l'exploitant zurichois Jean Speck pendant les années 10, dont le Gewerbemuseum Zurich (Plakatsammlung) conserve une précieuse collection.

¹² Nadya Abd-Rabo, historienne (Rosé, FR), R. Berger, archiviste communal (Moudon), Sandro Bertossa, réalisateur TSI (Carabbia), Odile Brenzikoffer, revue Intervalles (Prêles), Robert Cerruti (Nyon), Catherine Courtiau, historienne de l'art (Genève), M^{me} Mieke Eberhardt, Gebr. Eberhardt AG, Kinos Aarau (Aarau), Pierre A. Frey, Archives de la construction moderne (Lausanne), Jean-Pierre Fuhrer, Section des monuments et des sites historiques (Sonceboz), Bernhard Furrer, Denkmalpflege (Ville de Berne), Urs Graf, architecte et publiciste (Berne), Pierre-Emmanuel Jaques (Histoire et esthétique du cinéma, Université de Lausanne), Esther-Maria Jungo, historienne de l'art (Berne), Marcel Just, assistant de réalisation (Zu-

rich), Martine Koelliker, conservation du patrimoine architectural (Genève), Simona Martinoli, historienne de l'art (Zurich), Marcel Mayer, Stadtarchiv (St. Gallen), Friederike Mehla Wiebking, Denkmalpflege (Winterthur), Sylvie Moser, architecte (Lausanne), Caroline Neeser, Bibliothèque de la Ville (La Chaux-de-Fonds), Peter Müller (St-Gall), M. Oberhänsli, Denkmalpflege (Canton de Zurich), Erika Parris-Tank, Bibliothèque nationale (Berne), Franz Rickenbach, cinéaste (Monibelle et Zurich), Peter Röllin, historien de l'art (Rapperswil), Daniel Ruggiero, architecte (Montreux), Werner Stutz, Denkmalpflege (Ville de Zurich), Christine von Büren, Monuments historiques (Lausanne), Gian-Willi Vonesch, Association NIKE (Berne), Mirjam Zwick (Zurich).

Sources des illustrations

1: Collection RC, Vevey. – 2: Daniel Ruggiero, architecte, Montreux. – 3: Photo Edition A. Geiser, Tavannes, n° 500. – 4: Collection Yves Moser, Vevey. – 5: Coll. Cinémathèque suisse, Lausanne. – 6: Reproduction tirée de Graf 1987, p. 78, ill. n° 84, voir infra Bibliographie: Berne 1987. – 7: Archives de la construction moderne, Lausanne.

Adresse de l'auteur

Roland Cosandey, lic. ès lettres, historien du cinéma, Rue du Simplon 3, 1800 Vevey