



HAL
open science

Le cinéma Utopia à Avignon entre 1976 et 1994. Trois formes de discours au service de la construction d'une identité

Michaël Bourgatte

► To cite this version:

Michaël Bourgatte. Le cinéma Utopia à Avignon entre 1976 et 1994. Trois formes de discours au service de la construction d'une identité. *Théorème: travaux de l'IRCAV, Université de Paris*, 2014, 22. halshs-04120852

HAL Id: halshs-04120852

<https://shs.hal.science/halshs-04120852>

Submitted on 7 Jun 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le cinéma Utopia à Avignon entre 1976 et 1994

Trois formes de discours au service de la construction d'une identité

Michaël Bourgatte

La salle de cinéma Art et Essai Utopia ouvre ses portes à Avignon, au printemps 1976, autour d'un projet porté par Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet, deux « enfants de mai 1968 »¹ qui sont cinéphiles, mais qui ne sont ni formés, ni préparés au métier d'exploitant. « Michel était étudiant, moi j'étais infirmière psychiatrique, et on avait envie de faire du cinéma »². À cette époque, l'éducation populaire connaît encore des heures heureuses et les ciné-clubs enregistrent de bonnes audiences³. Le cinéma, grâce à sa dimension ludique, reste un moyen efficace de rassembler des personnes et de susciter des échanges autour des films. Les deux jeunes passionnés de films vont alors décider de se lancer dans l'aventure de l'exploitation cinématographique, à la fois pour nourrir leur passion et pour la partager⁴.

Cette attitude est tout à fait symptomatique de l'état d'esprit de la jeunesse à cette époque⁵. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, les jeunes commencent à rejeter les modèles dominants et l'on voit rapidement émerger les premiers signes du changement : opposition au paternalisme étatique, critique de la structure familiale, mise en circulation d'idées libertaires et progressistes. Mais cette euphorie masque mal une réalité beaucoup plus contrastée que mettent en lumière Jean Rouch et Edgar Morin dans leur film *Chronique d'un été* (1960). Sur la base d'une question unique, « Êtes-vous heureux ? », le cinéaste et le sociologue lèvent le voile sur une société morose, marquée par les inégalités et encline aux privations. La désillusion règne, mais les espoirs sont nombreux. Ce sont notamment les idées libertaires en provenance des Etats-Unis qui participent de ce changement. Et le cinéma tient une place centrale dans ce phénomène. La rupture passe aussi par un déplacement des goûts au sein des fractions les plus cultivées de la population française. Dans le champ du cinéma, ce sont les jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* qui portent le changement. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol et Jacques Rivette critiquent le conformisme du cinéma dit « de qualité » et consacrent, de façon aussi radicale qu'arbitraire, des genres (le western, le film noir), des films et des cinéastes jusque-là marginalisés⁶.

Le renversement s'opère avec les baby-boomers. Ces natifs de l'immédiate après-guerre, auxquels les jeunes nés avant la guerre ont donné l'exemple, achèvent l'entreprise de déconstruction de la société initiée par leurs aînés, et vont même jusqu'à la consolider dans la révolte, au printemps 1968. La France sortira transformée de cet épisode. Les femmes vont maintenant disposer de leur corps. Les modes traditionnels d'enseignement vont être ouvertement critiqués. Sans parler du renforcement des droits des ouvriers, du

¹ Ethis Emmanuel, 2008, « Avignon, la cité cinéphilique », in *Culture et Musées* n°11, p. 90.

² Entretien avec Anne-Marie Faucon réalisé le 14 avril 2001 à Bordeaux.

³ Montebello Fabrice, 2005, *Le cinéma en France*, Paris, Armand Colin.

⁴ Entretien avec Anne-Marie Faucon. *Op. Cit.*

⁵ Le Goff Jean-Pierre, 1998, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte, p. 23-129.

⁶ Montebello Fabrice, *Op. Cit.*

respect du principe de non-violence, ou encore de l'opposition croissante à l'uniformisation⁷.

Dans ce contexte, les initiatives culturelles se multiplient, dans une triple perspective artistique, pédagogique et sociale. La contestation et les revendications ne sont jamais, non plus, bien loin. Autant d'éléments qui forment l'identité des deux premières salles qu'Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet ouvrent à Aix-en-Provence au début des années 1970, sous le patronage du clergé : le 16/35 et L'Arsenal⁸. Ils montrent des films « qu'on ne voit pas ailleurs »⁹ ; ils organisent des rencontres et des débats. Mais les ecclésiastiques les contraignent bientôt à délocaliser leur activité à cause de leur programmation libertaire et, surtout, leurs activités contestataires.

Ils rejoignent donc Avignon en 1976, où ils vont donner naissance à Utopia. Institution culturelle incontournable dans la ville depuis cette époque, c'est pourtant dans un contexte difficile qu'elle voit le jour. Ce mono-écran ouvre ses portes à une période où la plupart des établissements cinématographiques sont en train de se reconfigurer en complexe multisalles pour accroître la diffusion de films et contrecarrer la chute de la fréquentation¹⁰. Par ailleurs, Avignon est une petite ville, dotée d'un faible potentiel de fréquentation¹¹. Et les étudiants, part de la population qui fréquente le plus massivement les salles, sont absents de cette ville qui n'est alors pas universitaire¹². La plupart d'entre eux rejoignent les villes voisines d'Aix-en-Provence, Marseille ou Montpellier.

Malgré ces freins, le projet s'impose dans un paysage culturellement sclérosé pendant les longs mois qui séparent chacune des éditions du célèbre festival de théâtre. Utopia devient un centre d'activité et d'animation – un point de repérage dans la ville¹³ – où l'on peut découvrir des films et en débattre tout au long de l'année. Salle unique et bientôt complexe de trois écrans en 1979, ce cinéma va marquer la ville de son empreinte, et même lui offrir une identité nouvelle. Avignon n'est alors plus simplement une ville de théâtre. Elle devient aussi une ville de cinéma¹⁴.

Quelle forme a initialement été donnée à ce projet, comment a-t-il fini par s'imposer et quels en sont les écueils ? C'est en procédant à une analyse communicationnelle de trois formes de discours – culturel, médiatique et politique – que nous étudierons ce processus de constitution d'une identité¹⁵. La notion de politique est ici à prendre au sens où

⁷ Warnier Jean-Pierre, 1999, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte.

⁸ Entretien avec Anne-Marie Faucon. *Op. Cit.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Forest Claude, 1995, *Les dernières séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris ; CNRS Editions, p. 103-130.

¹¹ L'aire urbaine est alors peuplée de moins de 100.000 habitants.

Source : <http://archives.avignon.fr/expo/panneaux.donut?cid=18> (dernière consultation le 19 février 2014).

¹² Le campus universitaire d'Avignon et des Pays de Vaucluse, avec des cycles complets de formation, a été inauguré en 1997 et il a incontestablement redynamisé la ville. Toutefois, l'offre reste partielle et ne couvre pas tous les types de formation (arts, sociologie, médecine, etc.). Ainsi, l'attractivité de ses voisines aixoise, marseillaise ou montpelliéraine reste importante.

¹³ Béguin François, 2001, « Comment le cinéma a su habiter la ville », in Clader Gérard et alii, *Le cinéma dans la cité*, Paris, Ed. du Félin, p. 43-50.

¹⁴ Ethis Emmanuel, *Op. Cit.*

¹⁵ Stock Mathis, 2006, « Construire l'identité par la pratique des lieux », in De Biase Alessia et alii, *Chez nous. Territoires et identités dans les mondes contemporains*, Paris, Editions de la Villette, p. 142-159.

l'action de cette salle de cinéma correspond à une tentative de modification de la structure de la société. C'est une opération à la fois stratégique et rhétorique qui cherche à renverser – ou, du moins, à faire vaciller – un ordre établi, à la manière dont Nicos Poulantzas décrit le fonctionnement du pouvoir, ou de la gouvernance, dans sa nécessaire relation avec son altérité¹⁶.

La première de ces formes de discours est donc culturelle : elle passe par un travail de promotion d'un cinéma de niche ou faiblement médiatisé, d'un cinéma marginal qu'il convient de soutenir. La deuxième repose sur des actions de communication et de médiation qui visent à instaurer un dialogue avec le public le plus large possible. La troisième repose sur un engagement politique qui dépasse le seul cadre du cinéma. En effet, si la projection de films est la composante principale de l'activité d'une salle, elle peut aussi être considérée comme un moyen de s'exprimer sur des sujets et de générer du débat¹⁷.

1- Une programmation hétérogène et militante.

À la fin des années 1960, Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet animent, chacun de leur côté, un ciné-club. Moins que les revendications étudiantes et syndicales du printemps 1968, c'est la rupture sociale qui s'annonce qui les anime :

« Mai 1968 [...] ça a été un passage [...]. Mai 1968 lui-même, moi je l'ai vécu, j'étais infirmière en psychiatrie [...]. J'étais d'une famille pas du tout politisée, tout à fait modeste, pas riche. J'étais pas du tout dans un milieu étudiant. Les étudiants me foutaient la trouille parce que j'avais l'impression qu'ils étaient beaucoup plus intelligents et beaucoup plus cultivés que moi [...]. Ce que je retenais de mai 1968, c'était "changer la vie, changer le monde" »¹⁸.

Ils commencent alors à se poser la question d'ouvrir une salle :

« Avec toute la réflexion qui suivait mai 1968, avec les films que je voyais, c'était : "il faut que je fasse ce que j'aime dans la vie !". Et ce que j'aimais, c'était le cinéma. Le cinéma pas au sens de la cinéphilie classique, mais comme un moyen de remettre en question sa vie, comme un moyen de rentrer en contact avec les autres, comme un moyen de réflexion, d'ouverture. Comme devraient être tous les moyens de la culture. On ne lit pas pour briller dans les salons. C'est d'abord fait pour bouleverser la lecture. Tout ce qui vous amène une ouverture, tout ce qui vous amène une réflexion, doit amener à une forme de révolution en vous. Sinon, ça ne sert à rien ! »¹⁹.

Ils récupèrent une salle appartenant à l'évêché d'Aix-en-Provence, et bientôt un garage désaffecté où ils installent un deuxième écran.

¹⁶ Poulantzas Nicos, 2013 [1978], *L'Etat, le pouvoir, le socialisme*, Paris, Les Prairies Ordinaires.

¹⁷ Ethis Emmanuel, 2005, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin.

¹⁸ Entretien avec Anne-Marie Faucon. *Op. Cit.*

¹⁹ Entretien avec Anne-Marie Faucon. *Op. Cit.*

« La première salle c'était donc le 16/35, c'était une salle de patronage qui avait fonctionné en salle de cinéma, mais c'était pour projeter les films de Saint-Vincent de Paul, enfin, des trucs comme ça.[...]. On est allé voir les curés en leur disant : "il y a cette petite salle qui ne sert plus à rien". On leur a dit ce qu'on voulait faire, strictement, en toute sincérité. Bon, avec notre côté idéaliste. Eux avaient interprété qu'on voulait faire un truc dans la lignée des cathos, très bien, très généreux [...]. On a aménagé ça [...]. C'est la première expérience qu'on a eue [...]. L'Arsenal, s'est venu un an et demi après »²⁰.

Le 16/35 et L'Arsenal ont un public fidèle, mais de niche, car la programmation est spécialisée²¹. Les deux salles servent également de lieu de réunion pour des groupes d'action ou des associations, comme le *Mouvement pour la Libération de l'Avortement et de la Contraception* ou le *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire*. C'est là que se rassemblent des grévistes de la faim ou des personnes victimes de discrimination raciale. C'est à cette époque qu'« on a commencé à recevoir tout un tas de gens, à faire tout un tas de réunions. C'était la période où il y avait les mouvements lycéens, juste après les années soixante-huit. C'était les grèves de la faim des travailleurs immigrés [...]. Déjà que maintenant c'est pas mal, mais là, c'était particulièrement gratiné »²². Les bailleurs catholiques ne voient pas toujours cela d'un bon œil et décident de mettre un terme à leurs activités. Le directeur de l'Institut Américain, fidèle spectateur, propose alors aux gérants de s'installer dans des locaux de l'institut, à Avignon. « Je sais que vous êtes maoïstes – leur dit-il – et vous n'accepterez peut-être pas de travailler avec des Américains, mais j'ai un local à vous proposer »²³. C'est ainsi qu'Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet se retrouvent à Avignon et qu'ils ouvrent les portes d'Utopia en avril 1976, nom de salle évocateur qui est choisi en référence au texte homonyme de Thomas More, dans lequel il est question d'une société imaginaire et idéale²⁴.

Leur objectif est d'abord de faire un travail de promotion des cinématographies les plus méconnues qui sont sacrifiées sur l'autel de la rentabilité. En ce sens, ils s'inscrivent dans le mouvement du « nouvel Art et Essai » porté par « une génération de soixante-huitards, nés dans la contestation et voyant dans le cinéma et l'audiovisuel en général, une possible remise en question du vieil ordre social »²⁵. Il s'agit, ensuite, de proposer une programmation hétérogène, afin de rompre avec l'image élitiste qui colle à la peau de ce type d'établissement. Ce travail de programmation est doublé d'un projet de contestation qui dépasse le seul cadre de l'ancienne cinéphilie²⁶ et porte sur un grand nombre de questions de société.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Entretien réalisé le 23 novembre 2000, à Avignon, avec Robert, enseignant en cinéma, ancien étudiant à Aix-en-Provence et ancien spectateur des salles 16/35 et L'Arsenal.

²² Entretien avec Anne-Marie Faucon. *Op. Cit.*

²³ *Ibid.* Elle cite, de mémoire, les propos du directeur de l'Institut américain.

²⁴ *Utopia* est un ouvrage écrit par Thomas More et publié en 1516. Il a donné naissance au mot « utopie » dans la langue française.

²⁵ Louis Marcorelles (10 octobre 1981). « La deuxième semaine de l'Art et Essai : à Strasbourg : les films, l'Etat et l'argent », *Le Monde* n°11414, p. 27.

²⁶ De Baecque Antoine, 2013 [2003], *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture*, Paris, Fayard.

En premier lieu, il importe de lever les barrières culturelles pour attirer les publics, car de nombreux spectateurs considèrent ne pas avoir le capital culturel suffisant pour se rendre dans ce type d'établissement. Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet cherchent donc à éclater les catégories et à mêler, dans leur programmation, des films de patrimoine, des films en provenance de pays faibles producteurs de cinéma, des films d'auteur – tous censés avoir de grandes qualités artistiques – et des films de série B ou de série Z – traditionnellement considérés comme ne bénéficiant pas d'une grande valeur culturelle²⁷. En effet, ils refusent de penser le champ de la production cinématographique de manière dichotomique avec, d'un côté, les films culturels et, de l'autre, les films commerciaux. Comme on peut le lire dans un programme daté de 1982 : « il n'y a pas de genre majeur et de genre mineur, de bon et de mauvais cinéma. Il n'y a que des bons et des mauvais films »²⁸.

Leur relation au cinéma est ensuite sociologique. Ils ne se préoccupent guère des aspects techniques. Pour eux, les films « nous intéresse[ent] comme point de vue sur une époque, comme témoin d'une mentalité »²⁹. Cette approche prend tout son sens au regard d'une programmation régulière de films d'horreur, « le dernier grand genre populaire »³⁰ que les membres de l'équipe soutiennent activement et qu'ils défendent à grand renfort d'arguments et, parfois, avec un peu de mauvais foi. Ils demandent, par exemple, qu'on leur explique quelle différence il y a entre la célèbre scène du rasoir du *Chien andalou* de Luis Buñuel (1929) et une quelconque scène de meurtre au couteau dans un film de Dario Argento³¹.

Chaque film est ensuite un prétexte pour écrire une critique envers la société et son fonctionnement. *Serpico* (Sidney Lumet, 1973), qui raconte l'histoire d'un policier refusant des pots-de-vin, est perçu comme une remise en cause du fonctionnement de la société américaine³². *Aguirre* (Werner Herzog, 1972), histoire de ce conquistador à la recherche de l'eldorado, « écrit le – passé, présent, avenir – de l'occident tout entier »³³. Les films de genre sont particulièrement prisés pour déployer des critiques sociales. La programmation de plusieurs westerns, en 1977, est l'occasion de souligner à quel point les ancêtres des Américains ne sont qu'« un ramassis de pauvres hères »³⁴. La projection de films de vampires les conduit à faire de Dracula et ses ersatz une parabole de la soi-disant menace communiste qu'un « emmerdeur de chasseur de vampires »³⁵, représentant du monde capitaliste, viendra tuer à la fin. L'organisation régulière de cycles thématiques est une autre manière de traiter des problèmes de société, comme ceux portant sur les

²⁷ Sur la notion de culture : Cuche Denys, 1996, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte ; sur la dichotomie culture d'élite et culture populaire : Grignon Claude, Passeron Jean-Claude, 1989, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Le Seuil ; sur la thématique des champs cinématographiques : Leveratto Jean-Marc et Jullier Laurent, 2010, *Cinéphiles et cinéphilie*, Paris, Armand Colin.

²⁸ *La Gazette* n°10, 25 août – 14 septembre 1982.

²⁹ Sorlin Pierre, 1977, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

³² Programme Utopia, 3 – 9 Novembre 1976.

³³ Programme Utopia, 4 – 10 janvier 1978.

³⁴ Programme Utopia, 23 – 29 mars 1977.

³⁵ Programme Utopia, 3 – 4 Décembre 1977.

femmes³⁶, la phallocratie³⁷, ou l'homosexualité, qui permettent de poser « le problème de la sexualité en général », de « la tolérance », « des différences »³⁸.

Dernier élément : ils projettent les films uniquement en version originale sous-titrée, car selon eux, « loin d'être un handicap, cette fameuse V.O contribue à affirmer les qualités d'un film jusqu'à rendre insupportable ou franchement comique le doublage en français »³⁹. Pour autant, comme ils l'écrivent :

« Nous ne serons pas qu'une machine à promouvoir le chef d'œuvre. Ne vous attendez pas à aimer tous les films que nous programmerons. Le cinéma reste – grâce au ciel – une chose extrêmement subjective. Nos rapports seront donc placés sous le signe du risque [...] Risque non moins insoutenable pour nous qu'une simple série de dix films déficitaires suffirait à nous envoyer au tapis »⁴⁰.

Cette prise de risque, ils vont la dépasser de deux manières : d'abord, en mettant en place une stratégie de fidélisation du public ; ensuite, en prenant soin de bien organiser la programmation et la diffusion des films.

2. Un programme pour médiatiser les films et les actions

Les films projetés à Utopia ne bénéficient pas d'une importante couverture médiatique. Ainsi, pour que le public se déplace, il faut l'informer régulièrement en distribuant un programme, sans quoi, seuls les cinéphiles qui lisent des revues spécialisées pourraient accéder à de l'information sur la programmation.

À l'ouverture de la salle, en avril 1976, une feuille de chou intitulée *Qu'est-ce que c'est ?* est imprimée et distribuée gratuitement dans la ville. Elle contient des informations sur Utopia et d'autres structures culturelles partenaires (une librairie, un restaurant et un théâtre). Dès le deuxième numéro, le document change de nom et devient *Le Bulletin*. Même format, même aspect, même contenu, *Le Bulletin* se mensualise dès son deuxième numéro, et ce, le temps de douze parutions. Mais le journal est payant, et bien que son prix reste modique, son succès est partiel. Dès le cinquième numéro⁴¹, les informations relatives aux activités d'Utopia s'amenuisent annonçant l'autonomisation croissante du projet.

En parallèle, et ce, dès son ouverture, Utopia diffuse déjà son propre programme qui se présente sous la forme d'une feuille A4 pliée en deux. Des programmes comme celui-là, Utopia va en éditer des dizaines jusqu'à l'automne 1979. Ils sont, pour la plupart, constitués d'une brève introduction et contiennent les présentations des films. La quatrième page est, quant à elle, entièrement dédiée à la grille de diffusion et aux indications pratiques. Si certains résumés de films sont directement tirés des communiqués de presse, d'autres sont rédigés par les gérants qui se permettent alors

³⁶ Programme Utopia, 16 – 23 Juin 1976.

³⁷ Programme Utopia, 17 – 22 Mars 1977.

³⁸ Programme Utopia, 15 – 21 Juin 1977.

³⁹ Programme Utopia, 14 – 20 avril 1976.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Le Bulletin* n°5, août 1976.

quelques écarts, afin d'élargir leur réflexion sur des thématiques comme le droit des femmes, la politique ou l'écologie.

Du mois de septembre 1979 au mois d'avril 1981, le programme s'agrandit et prend désormais la forme d'un A3 plié en deux. L'adoption de ce nouveau format permet, désormais, de présenter tous les films programmés (présence d'une fiche technique et d'un résumé), ce qui n'était pas toujours le cas auparavant. Ce changement permet également d'insérer des photographies et des visuels. Durant la seconde moitié de l'année 1981, Utopia, abandonne sa formule pour une courte période au profit de l'insertion de son programme dans un bimensuel collectif et gratuit du nom d'*Illico*, composé d'une vingtaine de pages et tiré à près de 18.000 exemplaires⁴². On y retrouve, en plus des propositions faites par Utopia, des informations concernant plusieurs théâtres de la ville, une salle de concert, des librairies et un restaurant.

Il y aura 17 parutions de ce journal, dont le tirage est cofinancé par les structures partenaires, ainsi que par l'insertion de publicités. Mais avant sa disparition, dans le courant de l'année 1982, l'équipe d'Utopia a déjà doublé la parution d'*Illico* par la publication d'un mensuel, là encore gratuit, mais sans publicité, démarche qui est attribuée, de manière ironique, à « un mélange hybride de naïveté soixante-huitarde et de froide efficacité libérale avancée »⁴³. La formule contient des présentations de films plus consistantes et un nombre de photographies plus important. Les en-têtes des trois premiers numéros de l'année 1982 indiquent seulement le nom du cinéma, mais dès le quatrième opus, une esquisse de ce qui deviendra l'en-tête typique du programme voit le jour : une banderole en arc de cercle dans laquelle est écrit « La Gazette Utopia » avec, aux extrémités, deux angelots⁴⁴. Le programme d'Utopia devient alors *La Gazette*, nom consacré qui va être adopté par les gérants.

La Gazette permet de présenter l'ensemble des films qui sont programmés dans les salles et elle demeure le moyen par excellence de véhiculer de l'information. L'équipe d'Utopia peut y défendre ses choix de programmation, promouvoir des films spécifiques et sensibiliser le public à des cinématographies marginales. Cela passe par la rédaction de critiques ou d'articles de fond qui permettent, selon les dires d'Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet, de préserver l'équipe, mais aussi les spectateurs, « de la routine et de la sclérose »⁴⁵. Ces articles traitent d'une multitude de sujets, souvent en référence à l'actualité, et sont engagés politiquement. Ainsi, les réflexions qui précèdent à l'élaboration de chaque publication sont longues et conduisent à des concertations parfois houleuses. Il faut choisir l'emplacement de chacun des films à l'intérieur du programme, trouver la place nécessaire pour introduire ces fameux articles de fond et, plus encore, organiser les grilles des projections par jour, par heure et par salle.

À ses débuts, *La Gazette* est dotée d'une première de couverture et elle se lit de manière continue. Mais à la parution du n°20, à la fin du mois d'avril 1983, les lecteurs

⁴² Programme Utopia, 8 – 21 avril 1981.

⁴³ Programme Utopia, 20 mai – 2 juin 1981. Cette phrase, sur la notion de gratuité, avait été écrite quelques temps auparavant, mais elle explicite bien le projet de *La Gazette*.

⁴⁴ Ce choix est fait en référence à l'en-tête de *La Gazette de France*, le premier et le plus ancien des journaux publiés en France entre 1631 et 1915.

⁴⁵ Charte interne du cinéma, non datée.

découvrent une *Gazette* maintenant divisée en deux parties égales, l'une à l'envers de l'autre⁴⁶. Ce projet, une première fois expérimenté, puis aussitôt abandonné, est repris, puis définitivement instauré avec le n°30, au début de l'année 1984⁴⁷. *La Gazette* n'a maintenant plus de sens. Sans endroit ni envers, elle dispose de deux premières pages permettant de promouvoir deux films différents qui ont besoin d'un soutien particulier parce qu'ils ne bénéficient pas d'une promotion importante. Elle permet également aux gérants du cinéma d'insister sur leur désir de se soulever contre l'ordre et l'uniformisation imposés par la société⁴⁸. La forme définitive de *La Gazette* est fixée un an plus tard, avec la parution du n°42, au début de l'année 1985⁴⁹. C'est le tout premier numéro intégrant ce double sens de lecture, une grille des programmes au centre et la banderole de couverture adoubee de ses angelots, dans sa forme définitive.

La Gazette, qui constitue une sorte d'aboutissement au travail de promotion réalisé par l'équipe d'Utopia depuis 1976, trouve rapidement son lectorat. Son tirage s'élève à 30.000 exemplaires, puis flirte avec les 40.000 quelques années plus tard. Cette publication a un coût et les animateurs se voient dans l'obligation, à partir de l'été 1984 et la sortie du n°36, de la compléter par des insertions publicitaires sélectionnées⁵⁰. Ces publicités vont permettre d'absorber les frais d'édition, mais vont rapidement faire valoir un autre intérêt jusqu'alors insoupçonné : elles donnent à *La Gazette* des raisons supplémentaires d'être diffusée et lue par des personnes qui cherchent l'adresse d'un bon restaurant, veulent prendre des cours de langues ou s'engager dans des activités associatives. Ces personnes qui ne fréquentaient pas le cinéma peuvent alors prendre connaissance de la programmation et ainsi venir voir un film.

Il importe, ensuite, de mettre en place une politique tarifaire adaptée à tous les types de publics, à tous les budgets et qui favorise la découverte, sans jamais faire de concessions sur la programmation. Comme Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet se plaisent à le répéter : « en aucun cas Utopia ne saurait être perçu comme un cinéma au rabais, mais comme un luxe à bon marché, ouvert à tous les publics, en quelque sorte Fauchon à prix Monoprix »⁵¹. À l'ouverture, on peut lire dans le programme de la salle :

« Le prix des places est fixé à 6 francs pour : les étudiants, les chômeurs, les personnes âgées, les lycéens, les militaires, les détenteurs d'une carte d'association culturelle, sportive ou syndicale et en règle générale pour tous ceux et celles qui ne peuvent donner plus. À 8 francs pour les autres... Il existe un tarif princier – dit de soutien – que pourront réclamer avec force les riches héritières et tous ceux que les problèmes de survie n'empêchent pas de dormir »⁵².

⁴⁶ *La Gazette* n°20, 27 avril - 24 mai 1983.

⁴⁷ *La Gazette* n°30, 18 janvier – 14 février 1984.

⁴⁸ Bourgatte Michaël, 2006, « To Be or not to Be: Does Making the Choice of an Alternative Type of Programming Mean Weaving a Special Relationship with a Group of Artistic Works? », in Gottesdiener Hana & Vilatte Jean-Christophe, *Culture and Communication*, Proceedings of the XIX Congress of the International Association of Empirical Aesthetics.

⁴⁹ *La Gazette* n°42, 16 janvier – 19 février 1985.

⁵⁰ *La Gazette* n°36, 11 juillet – 7 août 1984.

⁵¹ *La Gazette* n°42, 16 janvier – 19 février 1985.

⁵² Programme Utopia, 14 – 20 avril 1976.

Quelques mois plus tard, en janvier 1977, ils mettent en place une formule d'abonnement valable pour 10 séances, sans limitation d'usage dans le temps. Ce modèle, qui va faire partie intégrante de la réussite d'Utopia, recèle plusieurs avantages. Il permet au cinéma de faire de la trésorerie. Il permet également de fidéliser des spectateurs qui vont nécessairement revenir pour utiliser leurs tickets. De leur côté, les spectateurs bénéficient d'une remise sur le prix de la place qui les incite à adopter cette formule avantageuse. Par ailleurs, une personne qui prend un abonnement est davantage disposée à aller voir un film qu'elle ne serait pas allée voir dans d'autres conditions. Cela est dû au sentiment de gratuité que donne le paiement préalable de dix entrées⁵³.

Enfin, il importe de s'agrandir pour programmer davantage de films et mieux les promouvoir, car Utopia commence à gagner la confiance des distributeurs, ce qui permet à l'équipe d'accéder à des copies de films d'actualité, porteurs et rentables. Ainsi, au mois de janvier 1979, le bulletin d'information d'Utopia titre « en route pour la gloire ! » et annonce l'inauguration prochaine de deux nouvelles salles, durant l'été : les salles Galante 1 et 2, situées dans la rue Galante, voisine de la rue Saint Antoine où est implantée la première salle qui va alors prendre le nom de « salle République »⁵⁴. C'est à partir de cette date que le cinéma va connaître un essor important.

3- Une stratégie politique de contestation

Leurs premières actions, les gérants d'Utopia les mènent par écrit pour débattre de sujets controversés. Une règle est cependant de mise : Utopia doit constituer une entité unique, une seule voix devant rassembler celles des autres. Ainsi, les écrits ne vont jamais être signés. Le premier de ces textes, à l'image de nombreux autres qui suivront, traite avec véhémence du thème du capitalisme et témoigne d'un engagement politique qui s'inscrit dans la lignée des idéaux de gauche, sans posture partisane⁵⁵.

Mais à l'aube des années 1980, l'échéance d'une nouvelle élection présidentielle approche et les animateurs d'Utopia commencent à revendiquer un attachement de plus en plus clair à la politique menée par François Mitterrand, futur candidat socialiste à l'élection présidentielle : « là, on ne va nulle part, alors tentons l'aventure de la gauche ; ça mènera peut-être quelque part à défaut de nulle part »⁵⁶. Après la victoire du Parti Socialiste, le 10 mai 1981, le programme titre « édito (cocorico) » et l'éditorial de ce numéro montre qu'Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet sont convaincus que leur travail va maintenant être facilité, car il y a, désormais, face à eux « un pouvoir qui a cessé d'être sourd, aveugle ou hostile à leur expression » ; un gouvernement qui tient compte de leur préoccupation. « C'est bien connu, quand on se sent aimé, on grandit plus vite, on profite mieux. L'amour y'a rien de tel pour éviter le rachitisme »⁵⁷.

⁵³ Farchy Joëlle, « L'Influence du prix sur la fréquentation cinématographique », in Greffé Xavier et alli, 1991, *Socio-économie de la culture. La demande de cinéma*, Paris, Anthropos, p. 29-43.

⁵⁴ Feuille Utopia intitulée : « Infos [Utopia 79] : en route pour la gloire ! » datée de janvier 1979. Le nom de « salle République » est choisi en fonction de la proximité de la salle avec la rue de la République qui est l'artère principale de la ville.

⁵⁵ *Le Bulletin* n°2, avril 1976.

⁵⁶ Programme Utopia, 28 février – 6 mars 1979.

⁵⁷ *Illico* n°2, 20 mai au 2 juin 1981.

L'intérêt du nouveau gouvernement pour des alternatives comme Utopia est renforcé deux mois à peine après l'investiture de François Mitterrand par la venue, à Avignon, de celui qui s'est immédiatement installé comme le thuriféraire du nouveau président⁵⁸ : le ministre de la culture Jack Lang. Il passe la matinée du samedi 11 juillet 1981, en plein festival de théâtre, dans la cité des Papes pour parler avec des personnalités locales, dont les gérants du cinéma, qu'il érige comme les modèles de cette culture plurielle qu'il s'engage à défendre⁵⁹.

En 1983, l'équipe commence cependant, à douter des bienfaits du changement de gouvernement. S'ils gardent bon espoir (« on a bu le champagne le soir du 10 mai ; toutes les bulles qu'il y avait dans la coupe n'ont pas fini de pétiller dans la tête »⁶⁰), ils sont quand même désillusionnés (« on râle de voir crever ce pays dans son centre gauche après qu'il ait été démoli par sa droite », avant de qualifier ironiquement le ministre Jack Lang de « pétillant ministre »⁶¹) :

« Avec le recul, la seule chose qu'il a vue [en venant à Avignon le 11 juillet 1981], c'était que le fait de prendre une infirmière psychiatrie pour l'amener au journal de RTL, c'était l'occasion de dire, et il avait pris aussi un monsieur qui était cordonnier et qui s'occupait des Chorégies d'Orange, c'était l'occasion de dire : "regardez ! La politique de la gauche, c'est ça ! C'est de permettre à des gens qui ne sont pas issus de milieux culturels de faire de la culture". Mais on le servait »⁶².

Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet entrent donc en politique, pour les élections municipales de 1983, en participant au montage d'une liste plurielle de gauche : « Avignon Alternatives ». Cette liste se définit comme l'« expression politique d'un vécu quotidien » dont l'objectif principal est de lutter contre le diktat des partis⁶³. Avignon Alternatives recueille 6,6% des suffrages, ce qui lui permet d'obtenir un siège au conseil municipal⁶⁴. Mais comme il n'y a pas de tête de liste, les membres du mouvement décident de siéger à tour de rôle. Anne-Marie Faucon rapportera ses expériences de conseillère dans *La Gazette* avec des mots parfois très durs, notamment lorsqu'elle évoque « le traitement de trente dossiers en trois quarts d'heure, soit à peine une minute et demie pour chacun d'entre eux » ou lorsqu'elle parle de « parodie de démocratie », avec une assemblée dominée par une majorité de quarante élus de droite qui fait face à une opposition très nettement minoritaire, constituée d'à peine treize conseillers⁶⁵.

Pour asseoir leur projet, élargir leur expérience et faciliter l'accès aux copies de films, la direction d'Utopia décide d'ouvrir de nouvelles salles, d'abord à proximité d'Avignon (Bollène, Valence, Bédoin, etc.) et bientôt ailleurs en France (Bayonne, Saint-Ouen-l'Aumône, etc.). Utopia devient une franchise de plus de 20 écrans en 1985. Il est alors

⁵⁸ Becker Jean-Jacques, Ory Pascal (éds.), 1998, *Crises et alternances (1974-1995)*, Paris, Le Seuil.

⁵⁹ Fumaroli Marc, 1992, *L'Etat culturel, essai sur une religion moderne*, Paris, Ed. de Fallois.

⁶⁰ *La Gazette* n°18, 2 – 29 mars 1983.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Entretien avec Anne-Marie Faucon. *Op. Cit.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *La Gazette* n° 47, 4 juillet – 6 août 1985.

⁶⁵ *La Gazette* n° 48, 7 août – 10 septembre 1985.

rapidement question de réfléchir à un mode de fonctionnement commun⁶⁶. Mais il faut se rendre à l'évidence : la démarche Utopia a ses limites et elle n'est pas applicable partout, particulièrement dans les petites communes. La survie de certaines salles passe par la programmation de films populaires et médiatiques⁶⁷. L'échec du projet est donc rapide, d'autant plus que la baisse générale de la fréquentation se renforce très nettement dans la deuxième moitié des années 1980. Faute de moyens, mais aussi à cause de tensions idéologiques en interne, il est décidé unanimement de fermer les salles ou de les abandonner aux municipalités.

Dans ce contexte, Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet recentrent leur attention sur Avignon où un nouveau défi les attend bientôt : la fréquentation est en hausse constante, la qualité des installations décline et l'Institut américain annonce qu'il ne souhaite pas renouveler son bail. Il faut donc relocaliser l'activité d'Utopia dans la ville, ce dont il est question à l'automne 1990 où l'on peut voir, dans *La Gazette*, une illustration du dessinateur Charb qui rend compte de ce projet. Elle met en scène deux personnages en train de discuter, l'un faisant part à l'autre d'une rumeur selon laquelle « Utopia rachèterait le Palais des Papes »⁶⁸.

Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet sollicitent, en vain, l'aide de la mairie, mettant en avant le fait que leurs activités n'ont rien coûté au contribuable pendant 15 ans, mais qu'elles ont incontestablement participé à dynamiser la ville⁶⁹. Ils décident alors de lancer une pétition de soutien pour laquelle ils vont réunir 35.000 signatures⁷⁰. Les choses n'avançant pas, ils décident de s'engager politiquement. À la fin de l'année 1991, puis au début de l'année 1992, on peut lire consécutivement dans *La Gazette* : « qu'en sera-t-il de ce référendum "pour rire" qui attirera deux fois plus de monde que l'élection cantonale "pour de vrai" du même coin ? »⁷¹ et « Voter : un devoir ? Un piège ? Une habitude ? Et s'il se préparait autre chose... d'inattendu... si c'était drôle, utile, vous supporteriez que ça se passe sans vous ? »⁷². Le soir du 13 février 1992, devant 300 personnes, leur candidature est officialisée, avec l'objectif de transformer le capital sympathie des pétitionnaires en capital politique et citoyen⁷³.

Sur une des deux pages de couverture de *La Gazette* n°116, distribuée ce soir-là, on peut lire : « Utopia candidat »⁷⁴. La campagne qu'ils décident de mener est extrêmement simple : elle vise à empêcher la disparition du cinéma et elle s'organise autour d'une critique acerbe des élus, comme en témoigne son slogan : « les politiciens nous refusent un espace... Occupons l'espace des politiciens », à la suite duquel on peut lire :

⁶⁶ *La Gazette* n° 33, 11 avril – 8 mai 1984.

⁶⁷ Ces échanges sont consignés dans un compte-rendu d'assemblée générale qui s'est tenue le 23 janvier 1984.

⁶⁸ *La Gazette* n°100, 5 septembre – 9 octobre 1990.

⁶⁹ Correspondance par courriers postaux qui a été mise à notre disposition par l'équipe de direction d'Utopia.

⁷⁰ *La Gazette* n° 109, 3 juillet – 6 août 1991 et *La Gazette* n° 112, 16 octobre – 19 novembre 1991.

⁷¹ *La Gazette* n°112, *Op. Cit.*

⁷² *La Gazette* n°114, 18 décembre 1991 – 21 janvier 1992.

⁷³ *La Gazette* n° 117, 25 mars – 28 avril 1992.

⁷⁴ *La Gazette* n° 116, 19 février – 24 mars 1992.

« Si nous étions élus... nous assumerions la conséquence de notre démarche. Seize ans à suivre obstinément la même trajectoire peut laisser présager qu'il y a désormais peu de chances pour qu'on change de cap : nous tenterons là encore de nous faire l'écho des différences, des minorités contestantes, de tout ce qui, peu ou prou, peut faire bouger les choses... qu'en bon Utopistes, on puisse rêver encore d'un monde un peu moins féroce pour les faibles, un peu moins raciste, un peu moins intolérant pour les différents, un peu moins hostile aux non rentables, un peu moins méprisant... »⁷⁵.

Les élus de la nouvelle majorité socialiste sont inquiétés et finissent par réagir. Ils proposent aux gérants d'Utopia d'être relogés dans une ancienne manutention militaire, située au dos du célèbre Palais des Papes. Le vendredi 21 février 1992, quelques jours à peine après leur entrée en campagne, Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet sont reçus par le maire et son adjoint en charge des affaires culturelles qui leur annoncent que le bâtiment leur est attribué sous la forme d'un bail emphytéotique. En échange, il leur est demandé de retirer leur liste pour les élections, requête à laquelle ils accèdent étant donné qu'aucun programme de campagne n'avait encore été fixé⁷⁶. C'est dans le courant de l'année 1994, après une série de travaux et de réaménagements urbains, que le complexe Utopia ouvrira ses portes.

Conclusion

L'exploitation cinématographique, qui enregistre une chute importante de la fréquentation depuis la fin des années 1950, connaît un soubresaut dans le courant des années 1970 autour de la reconfiguration d'un grand nombre de théâtres cinématographiques en complexes multisalles, mais aussi grâce à la modernisation des équipements, ou encore, la sortie de plusieurs films porteurs et grands publics : *Les dents de la mer* (Steven Spielberg, 1975) ou *La guerre des étoiles* (Georges Lucas, 1977). Mais cette phase de stabilisation est de courte durée. La fréquentation chute à nouveau au cours des années 1980, et ce, jusqu'en 1993, année d'apparition des premiers multiplexes dans le paysage français.

Dans un contexte assez défavorable, et malgré la prise de risque, Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet parviennent à déployer leur projet. Avec un monoécran et un matériel de mauvaise qualité, mais en soignant le plus possible la programmation, ils réussissent à fidéliser le public, à être soutenu par les distributeurs, et finissent par ouvrir deux nouvelles salles, trois ans à peine après leur installation à Avignon. Le cinéma se maintiendra dans cette configuration pendant 18 ans, avant que l'activité soit délocalisée dans un nouvel endroit, plus spacieux et mieux équipé.

Car il y a deux temps dans l'histoire de ce cinéma. Le premier couvre donc la période de 1976, année de l'implantation d'Utopia à Avignon, à 1994, année de son installation dans un nouveau bâtiment. Le second couvre la période allant de 1994 à aujourd'hui : c'est le temps de la maturité. Entre 1976 et 1994, le projet d'Anne-Marie Faucon et Michel Malacarnet prend forme. On voit naître un cinéma. Plus encore : on voit naître un lieu où se rencontrent des objets culturels et des publics ; où circule les imaginaires et les points

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Correspondance par courriers postaux qui a été mise à notre disposition par la direction d'Utopia.

de vues ; où le spectateur est amené à s'engager en qualité de citoyen. En somme, un lieu de pratiques culturelles et sociales⁷⁷ qui affirme son identité et qui se pose comme une condition essentielle à la découverte du cinéma – d'un certain cinéma – dans la ville d'Avignon⁷⁸.

Toutefois, si Utopia a connu un succès public et médiatique, il n'en reste pas moins que cette salle soulève des questionnements relatifs à son fonctionnement. On observe, en particulier, un écart entre une histoire exceptionnelle telle qu'elle a été relatée par les fondateurs d'Utopia eux-mêmes, puis repris par la presse, et une réalité plus obscure et chaotique. La mise en place d'une politique de programmation est complexe, notamment les premières années, quand l'accès aux copies est difficile et qu'il faut ruser pour produire l'apparence d'une harmonie entre les propositions. La stratégie de communication, bien qu'installée dans une forme embryonnaire dès l'ouverture du cinéma, se déploie par tâtonnements, plus lentement qu'il n'y paraît. La politisation de la salle, enfin, n'est pas perceptible de façon continue : les prises de parole militantes interviennent quand il y a des occasions, et moins comme un leitmotiv. L'histoire d'Utopia, c'est donc aussi celle d'une « légende dorée »⁷⁹.

Bibliographie

Becker, Jean-Jacques, Ory, Pascal (éds.), 1998, *Crises et alternances (1974-1995)*, Paris, Le Seuil.

Béguin François, 2001, « Comment le cinéma a su habiter la ville », in Clader Gérard et alii, *Le cinéma dans la cité*, Paris, Ed. du Félin, p. 43-50.

Bourgatte Michaël, 2006, « To Be or not to Be: Does Making the Choice of an Alternative Type of Programming Mean Weaving a Special Relationship with a Group of Artistic Works? », in Gottesdiener Hana & Vilatte Jean-Christophe, *Culture and Communication*, Proceedings of the XIX Congress of the International Association of Empirical Aesthetics.

Bourgatte, Michaël, 2001, *Utopia : une utopie culturelle ? Histoire d'un cinéma alternatif. 1976-1994*, Maîtrise d'Histoire, Avignon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Cuche, Denys, 1996, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte.

Darré, Yann, 2000, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte.

⁷⁷ Jean-Claude Passeron souligne qu'il y a trois composantes de culture : « la culture comme style de vie », « la culture comme comportement déclaratif » et « la culture comme corpus d'œuvres valorisées » (2006 [1991], *Le raisonnement sociologique. Un espace non-poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel, p. 493-508).

⁷⁸ Jeanneret Yves, 2011, *Where is Mona Lisa ? et autres lieux de culture*, Paris, Le Cavalier Bleu.

⁷⁹ Je paraphrase ici le titre d'un ouvrage de Jacques de Voragine sur la vie des saints, écrit au XIII^{ème} siècle, et qui, selon certains spécialistes, participerait de la construction d'une mythologie chrétienne en phase avec les croyances païennes, dans le but de faire adhérer les masses au christianisme (De Voragine Jacques, 2004 [1261-1266], *La légende dorée*, Paris, NRF).

Ethis Emmanuel, 2008, « Avignon, la cité cinéphilique », in *Culture et Musées* n°11, p. 90.

Ethis Emmanuel, 2005, *Sociologie du cinéma et ses publics*, Paris, Armand Colin.

Farchy Joëlle, « L'Influence du prix sur la fréquentation cinématographique », in Greffe Xavier et alli, 1991, *Socio-économie de la culture. La demande de cinéma*, Paris, Anthropos, p. 29-43.

Forest Claude, 1995, *Les dernières séances. Cent ans d'exploitation des salles de cinéma*, Paris ; CNRS Editions.

Fumaroli, Marc, 1992, *L'Etat culturel, essai sur une religion moderne*, Paris, Ed. de Fallois.

Grignon Claude, Passeron Jean-Claude, 1989, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Paris, Gallimard-Le Seuil.

Jeanneret, Yves, 2011, *Where is Mona Lisa ? et autres lieux de culture*, Paris, Le Cavalier Bleu.

Le Goff, Jean-Pierre, 1998, *Mai 68, l'héritage impossible*, Paris, La Découverte.

Leveratto Jean-Marc et Jullier Laurent, 2010, *Cinéphiles et cinéphilie*, Paris, Armand Colin.

Montebello Fabrice, 2005, *Le cinéma en France*, Paris, Armand Colin.

Passeron, Jean-Claude, 2006 [1991], *Le raisonnement sociologique. Un espace non-poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel.

Poulantzas Nicos, 2013 [1978]), *L'Etat, le pouvoir, le socialisme*, Paris, Les Prairies Ordinaires.

Sorlin Pierre, 1977, *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*, Paris, Aubier.

Stock Mathis, 2006 , « Construire l'identité par la pratique des lieux », in De Biase Alessia et alli, *Chez nous. Territoires et identités dans les mondes contemporains*, Paris, Editions de la Villette, p. 142-159.

Warnier, Jean-Pierre, 1999, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte.