



Figure 1. J.-F. Gautier, *La Cité de transit Arénas*, Marseille, 1967, photo © Ed Naylor.



Figure 2. J.-F. Gautier, *Enfants jouant à la Cité Nouvel Arénas*, Marseille, 1967, photo © Ed Naylor.

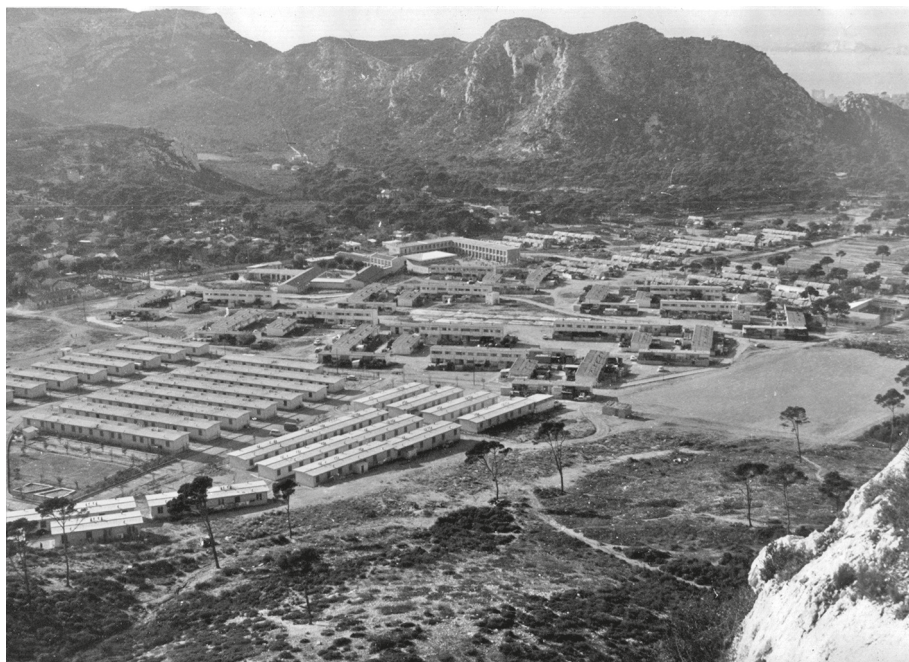


Figure 3. J. F. Gautier, *Vue du site de l'Arénas, Marseille, vers 1967*, photo © Ed Naylor.

Au premier plan, la cité de transit construite par LOGIREM et, à côté, la Cité Nouvel Arénas. En haut à droite de la photo, les « tonneaux » semi-cylindriques de la Seconde Guerre mondiale.

Les conditions de vie à Bassens, une cité d'urgence, ont été évoquées par deux membres communistes du conseil municipal qui ont visité le site en 1967. Leur rapport déplore la surpopulation des appartements spartiates et note les dangers d'une clôture brisée séparant le domaine d'une ligne de chemin de fer. Anticipant les objections du gestionnaire du site, ils ajoutent qu'« il serait trop facile de qualifier les résidents de gens asociaux » et soulignent que la plupart des logements sont bien entretenus⁵⁸. La réponse officielle affirme que des projets d'amélioration sont en cours et insiste sur le fait que la clôture a été endommagée par des résidents qui « séchaient leur linge⁵⁹ ». Comme à l'accoutumée, des dégradations flagrantes et potentiellement dangereuses sont imputées au comportement des locataires.

La mauvaise réputation de ces sites est déjà bien établie. Un rapport de police de 1972 sur la délinquance juvénile à Marseille indique : « une étude intéressante serait l'analyse de la fréquence des lieux de résidence de ces bandes (Grands ensembles-La Cayolle-Le Grand Arénas-Frais Vallon-Cité Bassens) et l'analyse typologique ou de l'ethnie des membres qui les composent⁶⁰ ». La stigmatisation

58 Lettre de Roger Donadio, Conseiller Général, au préfet, 28 juin 1967, ADBR 137 W 687.

59 Réponse du Chef du Cabinet du Préfet à Donadio, 12 août 1967, ADBR 137 W 687.

60 Brigade des Mineurs pour le Commissariat Central de Marseille, septembre 1972, ADBR 135 W 324.

(centres sociaux, collèges). Mais nous sommes déjà en 1994, début d'une prise en compte de la nécessité de changer de regard sur la ville, la municipalité commençant à revendiquer son image cosmopolite. Il a fallu vingt ans pour considérer cette œuvre documentaire et profondément humaniste comme un outil culturel au service du « vivre ensemble ».

Le photographe Yves Jeanmougin (né en 1944 à Casablanca), installé à Marseille, a aussi œuvré pour donner une vision plurielle de la ville, en observant dès le début des années 1980 la ville mosaïque, faite de divers groupes sociaux issus de l'immigration. Ses photographies n'isolent pas les Algériens dans une ethnicisation essentialiste mais constituent les pièces du puzzle grande nature qu'est Marseille. Son intention éthique et esthétique apparaît dans le corpus *Marseille/Marseilles* constitué en s'appuyant sur le monde de la recherche⁷, pour inclure les documents visuels dans un appareil critique qui en renforce la contextualisation. Cet ensemble d'une beauté et d'une richesse saisissantes, donne la mesure de l'énergie que la ville reçoit de ces vagues migratoires, qu'il s'agisse de ces vieux travailleurs qui ne partiront plus ou de ces enfants à la débordante vitalité. Constitué pour l'essentiel au début des années 1980, ce corpus n'a été montré à Marseille, au Musée d'histoire⁸, qu'en 1992... Là encore, ce retard à se saisir des images, *comme si* elles n'avaient pas été prises, ou *comme si* le sujet n'existait pas, nous renvoie à la considération tardive accordée à la présence des différentes communautés installées à Marseille.



Figure 1. Cité La Paternelle, Marseille, 1981, photo © Yves Jeanmougin.

7 Yves Jeanmougin, *Marseille/Marseilles*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1992.

8 Exposition du 11 avril au 13 juin, grâce à l'initiative de Myriame Morel, en charge du Musée.

Panier une exposition *off*, intitulée *Acte de présence* pour montrer que malgré tout, ils continuaient à vivre pour leur art. La vaste machine *Marseille Capitale européenne* n'a-t-elle pas sous-estimé l'existant pourtant si proche ?



Figure 2. Akila Mouhoubi, « Je manque d'air. », exposition *Acte de présence*, galerie Association Rivages.

Pour nuancer ce bilan, le Festival international du dessin de presse, de la caricature et de la satire de l'Estaque n'aurait pu continuer depuis dix ans sans l'aide des pouvoirs publics. Le FIDEP doit beaucoup à la résilience et à l'envie de créer du caricaturiste Fathy Bourrayou, formé aux Beaux-arts d'Alger, arrivé à Marseille pendant la décennie noire. Fondé en 2011, le festival ne s'est jamais arrêté, ni en 2015 après l'attaque de *Charlie Hebdo*, ni l'an passé après l'assassinat de l'enseignant Samuel Patty. Le travail scolaire entrepris depuis des années, mobilisant artistes, médiateurs et enseignants, a continué comme un axe majeur. Le FIDEP joue aujourd'hui son rôle dans le débat d'idées autour de l'image, comme gage de liberté démocratique par l'éducation du regard.

Depuis les années 2000, repérer les évolutions par les lieux

Avant que le Mucem paraisse une évidence pour Marseille, rappelons qu'un autre musée était prévu : Le Mémorial national de la France d'Outre-Mer, projet muséal porté par Gaudin dès 2000, soutenu par la droite et l'extrême-droite car le projet flattait fierté et nostalgie coloniales. Ses soutiens voulurent évincer l'autre projet culturel, le Mucem, sans y parvenir. Prévu pour 2007, le projet



Figure 3. *Ahlam et ses amies à la plage, Oran 2008*, photo © Anne-Marie Camps.



Figure 4. *Zineb et Fouzia, Marseille 2009*, photo © Anne-Marie Camps.

Des artistes marseillais sensibles à l'histoire migratoire de la ville et à la question coloniale sont de fait dans la médiation car eux-mêmes sont issus de ces vagues de migrants comme Abed Abidat (né en 1966 à Marseille). Il photographie les

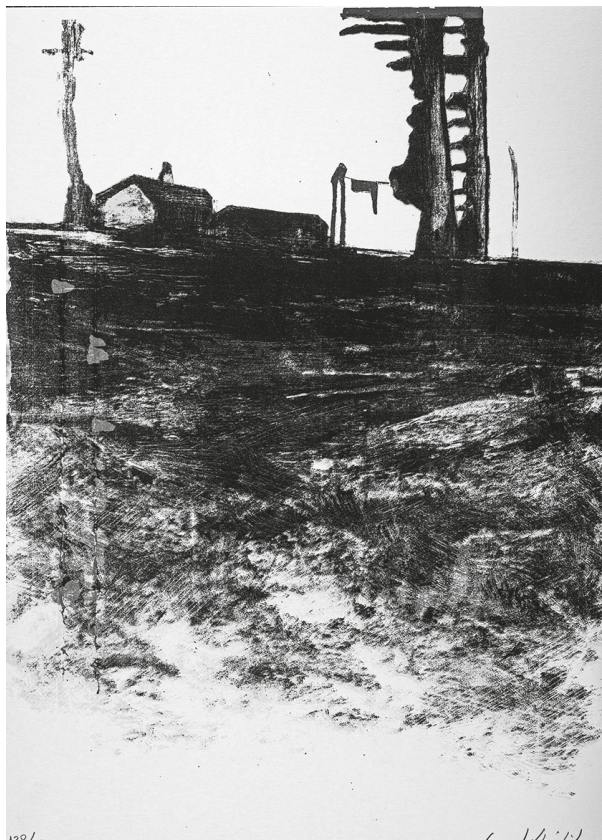


Figure 6. Sans titre, Kamel Khelif, collection Arthothèque Antonin Artaud, Marseille.

De la réception à l'acquisition, l'enjeu patrimonial

L'œuvre d'une plasticienne comme Dalila Mahdjoub (née en 1969 à Montbéliard), est l'expression symbolique d'une prise en compte de cette histoire franco-algérienne. Dans un article elle évalue les enjeux qui pèsent sur les artistes en France venus du Maghreb²⁹ : risque d'ethnisation en apparaissant dans des expositions dédiées aux « artistes algériens », risque de cautionner une sous-culture mise en place par les villes en direction des « quartiers » pour obtenir la paix sociale. Tout en voulant agir dans l'espace public, revendiquant l'apport de Ruedi Baur dans sa formation, Dalila Mahdjoub prend conscience avec les émeutes de Vaulx-en-Velin du paroxysme créée par la relégation. Ses clés de lecture des événements puisent dans les *postcolonial studies*, particulièrement chez Alec Hargreaves, tout comme l'intéresse la pratique décoloniale de l'artiste américain Dennis Adams³⁰. Elle écrit, avec la conservatrice Christine Breton,

29 Dalila Mahdjoub, « Artistic gaps in the ethnic circle », in Alec G. Hargreaves, Mark Mc Kinney, dir., *Post-colonial Cultures in France*, London, Routledge, 1997, p. 190-208.

30 Dennis Adams, *Recovered 10 on 10. Adams on Garanger*, 1993, 24 p.

Zone arrière-portuaire, geste de révolte artistique contre une histoire de Marseille racontée du seul point de vue européen centré³¹. À Marseille où Dalila Mahdjoub a choisi de vivre, l'artiste a pu s'imposer³². Le Fonds communal d'art contemporain acquiert l'œuvre *Mise à l'honneur # 1*, qui noue la grande histoire des migrations à son histoire familiale à partir de la médaille du travail de son père, ouvrier à Sochaux. Sa volonté de transmettre a permis la réussite d'un projet participatif, à la demande d'une jeune conservatrice du Mucem, Camille Faucourt, sensible aux débats sur le colonial et aux questions migratoires³³. En 2019, le Mucem présentait l'aboutissement de cet atelier avec des collégiens aux origines plurielles qui ont travaillé à contextualiser des documents, des collections, comme les cartes postales orientalistes. Faisant cheminer la question de la réparation, la pratique créatrice des élèves s'est attachée au sujet des corps dénudés, dominés, vus sur les cartes postales, en procédant à la restitution inversée des silhouettes sur papier, comme des fantômes faisant leur apparition. Ce travail sur l'apparition/disparition, a incité l'artiste à créer une œuvre pour mettre en relief la dimension lacunaire de l'enseignement. La pièce *Roman national enchanteur* (béton, sérigraphie) a le format d'un manuel scolaire. Son recto met en évidence la partialité du « roman national » qualifié d'enchanteur. Au verso, est incrusté un passage du texte référentiel des anticolonialistes, *Peau noire, masques blancs* de Frantz Fanon, le chant de la Révolution algérienne. Le Mucem a exposé puis acquis cette œuvre comme signe de la nécessité d'une histoire partagée et critique.



Figure 7. Présentation de l'œuvre *Enchanteur* au MUCEM en 2019 dans le cycle Algérie-France, détail du verso de l'œuvre. © Dalila Mahdjoub.

31 Christine Breton, Dalila Mahdjoub, *Zone arrière-portuaire*, Marseille, Éditions Commune, 2012.

32 Je remercie Dalila Mahdjoub pour notre entretien qui s'est déroulé en novembre 2020.

33 Merci à Camille Faucourt pour notre entretien qui s'est tenu en septembre 2020.

est installée et les enfants rigolent et hurlent de joie en jouant à quelques pas de l'activité des dealers. Les personnes font plusieurs tâches à la fois lorsqu'ils sont dehors : Reda est assis, vêtu d'une cape de barbier, en train de se faire couper les cheveux, tandis que Rachid grille des merguez et un homme plus âgé est assis en train de prendre un café. Ces scènes insistent sur la culture de détente, du temps qui passe, et du maintien de l'atmosphère « tranquille » de Marseille.

Au-delà d'insister sur les valeurs culturelles de socialisation et d'ouverture, l'indistinction entre l'intérieur et l'extérieur a une fonction narrative importante : cela permet aux personnages d'accomplir efficacement leurs tâches dans le commerce de la drogue et met en avant le thème du « regard » dans le film. Les jeunes hommes du récit jouent le rôle de *choufs*, postes critiques dans les réseaux de trafiquants de drogue, qui surveillent leur territoire contre les menaces extérieures. Dans une scène, Gato est assis sur un fauteuil en cuir perché sur un bloc de ciment (voir Figure 2). Gato est occupé à répéter des chiffres et des lettres à haute voix ; quand on lui demande, il montre l'ara macao sur son épaule et explique : « Je lui apprend les plaques [d'immatriculation] ». Même son perroquet Léo participe à la surveillance des véhicules qui vont et viennent dans l'espace de la vente de drogue. Lorsque les deux détectives se présentent devant les bâtiments avec la police anti-émeute pour tenter de tendre une embuscade au gang, il est trop tard : Reda a déjà été prévenu par les jeunes enfants qui font office de guetteurs. Les angles de caméra dans ces scènes – tout en haut, regardant l'action qui se passe en bas – laissent entendre que personne d'autre ne veillera sur les jeunes ici, et qu'ils doivent donc faire la police eux-mêmes. Par exemple, lorsque Sofiane découvre l'identité du meurtrier de Slim, il s'aventure dans le quartier commerçant du Vieux Port pour poursuivre Farouk et l'observe jusqu'à ce qu'il se faufile dans la foule. En fin de compte, il échoue et est puni par l'équipe pour avoir enfreint le protocole et attiré l'attention indésirable de la police sur leurs affaires. Après tout, leur société est autosurveillée et autoréglée ; les problèmes sont gérés en interne.

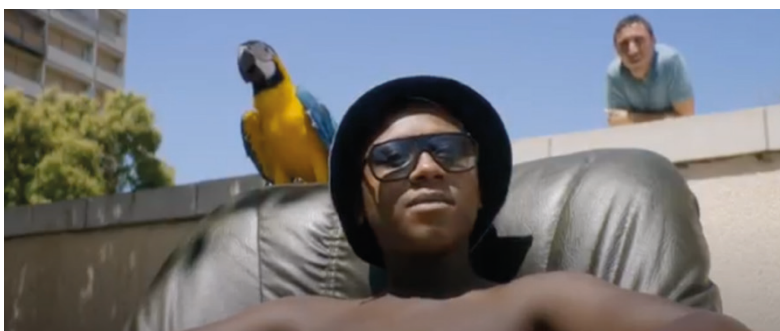


Figure 2. Dridi, *Chouf*. Gato est à son poste de guetteur, un fauteuil en cuir placé sur un bloc de ciment à l'extérieur du portail du complexe. Dans *Chouf*, la frontière entre l'extérieur et l'intérieur est floue, et tout le monde est guetteur.

Les membres du gang du narcotrafic intériorisent le mécanisme de surveillance décrit par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. Sa description de la ville de la peste est un cadre utile pour examiner la représentation des guetteurs

dans *Chouf* : « Espace découpé, immobile, figé. Chacun est arrimé à sa place. Et s'il bouge, il y va de sa vie, contagion ou punition. L'inspection fonctionne sans cesse¹⁰ ». Bien que leurs tâches de guetteur soient centrées sur la surveillance des menaces extérieures au groupe, tels que la police et les membres des gangs rivaux, ils se rendent également compte qu'ils sont surveillés les uns par les autres. Les membres de la bande du quartier savent que les liens communautaires qu'ils ont tissés et entretenus pendant des décennies peuvent être rompus à tout moment, même s'ils sont censés se faire confiance. Cette notion est soulignée dans les scènes qui se déroulent dans des espaces intérieurs sombres, par opposition aux extérieurs lumineux, baignés de soleil du complexe d'habitation. Lorsque Reda et sa bande réprimandent Sofiane pour avoir quitté le quartier et peut-être alerté la police, ils disparaissent derrière le rideau métallique du snack-bar, de peur que quelqu'un d'autre n'entende leurs conversations. La scène est sombre et rétroéclairée, les personnages encombrant le cadre, la caméra zoome de près sur les expressions furieuses pour susciter un sentiment d'enfermement et d'étouffement. La détresse, les émotions et la colère de Sofiane ne peuvent être exposées au grand jour. De même, la scène dans laquelle Sofiane presse Gato pour obtenir des informations sur l'endroit où se trouve Farouk – il sent que Reda lui cache des informations – se déroule dans les limites étroites d'un sous-sol d'immeuble d'habitation. Gato est cadré derrière les barreaux verticaux d'une grille métallique avec Léo le perroquet sur son épaule, et la caméra filme la conversation du dos de Sofiane (voir Figure 3). Gato finit par déclencher une issue fatale en avouant qu'il sait où se trouve Farouk, et les barreaux qui encadrent son visage ressemblent à ceux d'une cellule de prison, étant le symbole qu'ils pourraient être punis pour ne pas être restés silencieux. Le regard est en effet en alerte permanente, et Dridi laisse entendre qu'il pèse lourdement sur les émotions des personnages et sur leur capacité à gérer le stress, ce qui conduit à des issues fatales.



Figure 3. Dridi, *Chouf*. Gato coincé derrière les barreaux, rompt avec réticence le code du silence pour donner un tuyau à Sofiane.

Les espaces en plein air indiquent également des moments de tensions et de suspense dans le film, comme lorsque Sofiane, sur le toit de l'immeuble de Marteau, se tourmente sur ce qu'il doit faire après la mort de son frère. Les toits

10 Michel Foucault, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1993, p. 229.

offrent un espace où partager ses émotions et permettent aux personnages de la clarté dans la solitude et un point de vue privilégié pour défier les attentes du groupe (voir Figure 4). Quand Sofiane affronte Marteau, il le tire gentiment par l'épaule et ils font des va-et-vient, l'un suivant l'autre, avant de se retrouver l'un face à l'autre dans un cadre géométrique.

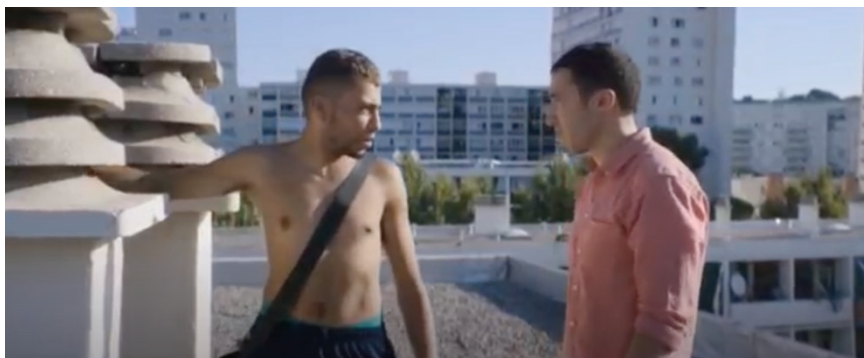


Figure 4. Dridi, *Chouf*. Les toits des immeubles permettent aux personnages de discuter librement de sujets sensibles, à l'abri des oreilles indiscrètes qui ne sont pas au courant de la conversation.

Les endroits à l'extérieur sont également des scènes du film de deux meurtres cruels, ceux de Farouk et de Marteau qui ne se déroulent pas dans une ruelle sordide ou dans des coins cachés de la cité, comme on pourrait s'y attendre. Au contraire, ces meurtres ont lieu dans le cadre le plus pittoresque du film : près de la scintillante mer Méditerranée, souvent mise en avant dans les guides touristiques de Marseille. Le balayage de prises de vues spectaculaires du magnifique cadre naturel de ces séquences ajoute un élément dramatique et évoque les tragédies grecques antiques, dans lesquelles les règlements de comptes sont principalement fratricides. Reda et son équipe conduisent Sofiane en silence vers la côte ouest près de la baie des Goudes, où Farouk est ligoté suppliant pour sa vie. « Venge ton frère, il a fait pleurer ta mère », Reda ordonne à Sofiane, mais celui-ci reste submergé par l'émotion, immobile et incapable de passer à l'acte. La forte brise, la mer éblouissante, et la vue lointaine de la ville en arrière-plan laissent entrevoir les possibilités qui s'offraient à Sofiane, s'il s'était échappé et était retourné à Lyon.

L'autre meurtre important se déroule près des calanques, plus au sud de Marseille ; Sofiane et son ami proche Marteau commencent à planifier la sortie de Marteau du quartier, en remarquant « Ça fait dix ans que nous ne sommes pas venus ici ». Même si les Calanques sont accessibles en bus, aucun d'entre eux n'a jamais quitté le quartier pour apprécier la beauté de leur ville. Le choix de Dridi de mettre en scène ces meurtres dans les plus beaux endroits souligne la tragédie de ces jeunes vies. Ils sont amis de longue date – pratiquement frères – et il est donc assez choquant lorsqu'une balle touche Marteau en dehors de leur cadre. En contrastant les scènes pittoresques du soleil, de l'eau, et de la nature avec une mort brutale et inévitable, où des frères s'entretuent, Dridi invite les spectateurs à réfléchir au manque de choix et d'options de ces jeunes pris au piège de leur situation.



Figure 5. Dridi, *Chouf*. L'assassinat brutal et insensé de Marteau, le proche ami de Sofiane, se produit dans un cadre pittoresque et époustouflant.

L'aspect socio-économique dans *Chouf*

Chouf présente, sans condamnation, les règlements de compte endémiques au trafic de stupéfiants dans les quartiers nord. Le film suggère également que dans les quartiers nord, les compétences, l'expertise, et la capacité des jeunes à travailler collectivement vers un objectif commun sont en quelque sorte gâchées dans une société qui leur présente peu d'alternatives pour une mobilité socio-économique. Les frères Slim et Sofiane savent que leur participation dans le trafic de drogue est un jeu trop dangereux et limité dans le temps, c'est pour cela qu'ils ont des projets imminents de travailler honnêtement et d'ouvrir un snack halal bio, un rêve qui, bien sûr, ne sera jamais réalisé. Seul Sofiane semble capable de s'en sortir... Étudiant en économie à l'université, Sofiane fait figure d'exception, et lorsqu'il retourne au quartier, tout en lui – de ses manières à sa façon de s'habiller – est différent, révélateur d'une nouvelle sensibilité bourgeoise que son ancienne bande remarque, et dont elle se moque gentiment. Au début, Reda, Rachid et Marteau rejettent les offres de Sofiane de les accompagner et de les aider à livrer et récupérer la marchandise, et dans une scène précédente Slim rappelle à Sofiane que sa vocation dans la vie est d'étudier. Comme tout élève doué, Sofiane apprend en observant. La caméra de Dridi se concentre sur le profil et le visage de Sofiane qu'il observe silencieusement les actions des autres personnages, comme dans une scène au milieu du film qui est presque identique à celle dans *Bye-Bye* où il apprend à préparer et à emballer correctement les paquets de hashish en utilisant un couteau chaud pour couper la brique¹¹. Il s'avère, pendant que Sofiane observe, qu'il prévoit son prochain coup : une tentative de moderniser les opérations du trafic de drogue de son équipe. Il relève à plusieurs reprises que ses coéquipiers ont du mal à saisir que leur activité fonctionne comme n'importe quel autre commerce : « le système est comme la vieille école », « C'est dépassé, c'est anachronique / ce n'est plus comme ça qu'on fait », ce à quoi Marteau répond, « Sérieusement ? Détends-toi,

11 Dans *Bye-Bye*, le petit frère Mouloud observe un dealer local, appelé aussi Sofiane, s'apprêtant à préparer une brique de hashish en utilisant la même méthode que la revente.



Figure 1. « De la gare du Canet à la CMA-CGM », photo prise depuis la passerelle de la gare du Canet (périmètre d'Euroméditerranée 2) qui montre la gare (encore en activité mais appelée à déménager plus au nord de la ville) et au loin les dernières tours d'Euroméditerranée 1. Illustration du périmètre de l'extension englobant des sites industriels et ferroviaires qui justifient la considération, par les aménageurs de l'EPAEM, d'un territoire « peu habité », d'une « réserve d'Indiens », © photo de l'auteur.

Ces propos sont choquants :

Dans le langage familier, un pleu-pleu est une personne dénuée d'intelligence. Un pleu-pleu est un abruti, un crétin. Devenu un terme injurieux, le pleu-pleu était, à l'origine, relatif au pivert et à son cri⁹.

Les termes de colons et d'Indiens dévoilent une appréhension dépréciative des habitants, associés à des primitifs en attente de civilisation. Néanmoins, l'on ne peut comprendre cette terminologie sans se référer à l'imaginaire attaché à la ville et à ses failles. Pour cela, il est nécessaire de revenir sur les archives d'Euroméditerranée, soit vingt ans en arrière.

9 Voir <<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/pleu-pleu/>>.



Figure 2. « Quand l'ancienne ville et la nouvelle se font face », photo prise rue de Lyon, village des Crottes, montrant un ancien immeuble qui demeure encerclé par de nouvelles constructions © photo de l'auteur.

Remédier au marasme marseillais...

« Si l'État s'investit, c'est le constat tristement vrai que les édiles marseillais, comme d'habitude, si elles n'ont pas de coup de main de l'État, la ville s'en sortira pas toute seule¹⁰ » : ainsi présentait un ancien directeur général de l'EPAEM la raison d'Euroméditerranée. Dès ses prémices, ce projet devait sortir la ville de son marasme et pallier l'incapacité locale. La Marseille des premiers auteurs d'Euroméditerranée est une ville en proie à de multiples « blessures ». Marseille souffre d'un secteur secondaire dépassé et d'un fort taux de chômage. Les habitants sont noyés dans le diagnostic d'un « peuplement traditionnel

10 Carnet de terrain, entretien avec Jean-Michel Guénod, 27 octobre 2015.



Figure 3. « Le village des crottes en travaux de rénovation urbaine », photo prise dans une rue du village des Crottes illustrant la vieille ville qu'il faut rénover, © photo de l'auteur.

Le contexte marseillais était également entaché de difficultés politiques. Un premier chef d'accusation concernait « Le jeu confus des pouvoirs locaux¹⁹ ». Fin 1980, les communes métropolitaines, réticentes à se soumettre à « l'égotisme marseillais²⁰ » étaient prises dans « la folie de la concurrence²¹ ». S'ajoutaient des tensions entre la Mairie, le Conseil régional et le Département, et entre la Municipalité et le Port autonome, dont les autorités refusaient de se défaire d'une partie de leur domaine foncier²². En résultait l'incapacité des « collectivités à bâtir ensemble un projet

19 Jérôme Dubois, dir., « Euroméditerranée : négociations à tous les étages. État, promoteurs et propriétaires dans une ville en crise », *Les Annales de la recherche urbaine* 97, 2004, p. 105.

20 Matthieu Beaugrard et Pierre Douay, « L'agence d'urbanisme de l'agglomération marseillaise : entre ambitions métropolitaines et contingences politiques », *Territoire en mouvement. Revue de géographie et aménagement*, 2007/2, p. 107.

21 Bernard Morel, « Marseille, pouvoirs politiques et mutations économiques depuis 1945 », *Méditerranée* 96, 2001/1-2, p. 27.

22 Jean-Michel Guénod, *Desseins de villes, un retour de l'État aménageur ?*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2012, p. 161.

de processus se revendique intégrateur et sensible, basé sur la négociation et le compromis³⁴ soucieux d'une approche plurielle de l'aménagement des villes.



Figure 4. « Du foyer des travailleurs immigrés à l'écocité Smartseille », photo prise depuis la passerelle de la gare du Canet illustrant l'équilibre recherché entre le respect de l'existant et la construction de la ville nouvelle. Au premier plan, la reconstruction du foyer des travailleurs immigrés Adoma ; au fond, les immeubles du macrolot Smartseille, au risque d'un « bunker de richesse », © photo de l'auteur.

Conformément aux principes de ce nouvel urbanisme, la mission de préfiguration d'Euroméditerranée a défini un programme opérationnel non verrouillé avec des réalisations à long terme sujettes à évolution et redéfinition. L'EPAEM revendique une gouvernance urbaine horizontale : il est administré par une pluralité d'acteurs (État, collectivités locales et territoriales) et implique agences d'urbanismes, urbanistes conseils, consultants, promoteurs et acteurs privés. Ses opérations sont soumises à la concertation des associations, des habitants et des acteurs économiques. Dans ce nouvel urbanisme revendiqué, l'aménageur devient un « ensemblier » placé dans le registre de la « suggestion » et non plus « dans la démonstration avec force documents surchargés, ni dans l'arrogance³⁵ ». Plus de dix ans après le lancement d'Euroméditerranée, l'on retrouve cette considération pour l'existant dans le protocole pour Euroméditerranée 2 qui souligne, en 2007, « l'importance primordiale des objectifs sociaux de l'opération qui a également

34 François Ascher, *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, La tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2001, p. 103.

35 Les 8^e entretiens de l'aménagement, Club Ville Aménagement, Strasbourg, « À la recherche de la co-errance », 7 et 8 avril 2016, p. 2.



Figure 3. Lieu de performance. Le collège Izzo se trouve à gauche, derrière le terrain de basket, 2012, photo © Mark Ingram.

Un jour ensoleillé de mai 2013, la troupe a filmé un événement *Aires de Jeux* à Montolieu, où le projet avait été souvent joué. Le site était une étroite bande de terrain longeant un côté de la rue Chevalier Paul, à moins d'un kilomètre au nord du théâtre et au nord-est des Terrasses du Port. Il se trouvait en face d'un alignement d'immeubles résidentiels de six étages, et à l'arrière du collège Izzo²². D'un côté, une rangée d'arbustes longeait la rue ; de l'autre, une clôture métallique séparait la parcelle de l'école. Entre ces deux limites, un chemin de terre battue et quelques touffes d'herbe basse dessinaient l'espace.

En terme normal, cet espace n'avait pas de fonction précise. Bien qu'une aire de jeux clôturée, avec bancs et structures ludiques, occupe une extrémité, le reste du terrain ne se prêtait pas visiblement à la détente ou au loisir. La représentation ne masquait pas cet aspect, mais au contraire l'animait, en lui donnant provisoirement une vocation ludique et collective.

La vidéo documentaire montre les éléments de la performance choisis par les artistes comme significatifs²³. Une grande bâche bleue était tendue sur une partie de la grille séparant le parc de l'école ; des guirlandes rouges et blanches descendaient du sommet pour créer une structure en tente ouverte sur le ciel. Des tapis rouges et bleus dessinaient un sol accueillant.

22 Dans le quartier portuaire de la Joliette, le Collège J.-C. Izzo a été créé comme un « collège du futur » destiné à attirer les familles des nouveaux résidents de l'opération Euro-méditerranéen (ou Euroméditerranée ?). Si la part des familles de classe moyenne y a d'abord augmenté (de 12 % à 20 % entre 2006 et 2012), Gwenaëlle Audren, Virginie Baby-Collin et Elisabeth Dorier ont constaté que le taux d'évitement (familles choisissant l'enseignement privé) est passé de 40 % à 46 % entre 2006 et 2013. Voir « Quelles mixités ? », p. 49-50. Leur étude révèle les trajectoires divergentes des élèves pauvres et aisés censés être réunis par la mixité sociale.

23 Le Théâtre de la Mer, « Les Aires de Jeux », vidéo postée 19 septembre 2013, <<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=l6fcrwCvppk>>.



Figure 4. Capture d'écran de la vidéo de la performance *Aires de Jeux*.
La bâche est accrochée à la clôture en grillage visible sur la gauche dans la figure 3.

Cet espace de tentes faisait office d'annonce visible : quelque chose était en train de se passer. On aurait pu croire à une fête de quartier informelle ; mais en s'approchant, on remarquait des foyers d'attention et d'activités menées avec intention. Sous la tente principale, des enfants étaient assis sur des tapis, lisant des albums illustrés, en discutant entre eux et avec une adulte bienveillante aux questions douces, la directrice artistique de la compagnie à l'époque, Frédérique Fuzibet. Sous une autre toile, d'autres enfants peignaient debout devant des chevalets. Au cours de l'après-midi, les toiles offraient aussi de l'ombre à ceux qui apprenaient des danses collectives menées par des membres de la compagnie. Plus loin, sur l'herbe, une autre activité se déroulait progressivement : des exercices d'improvisation en contact, initiés par les artistes de la troupe qui exploraient ensemble des mouvements lents et stylisés. Peu à peu, ces gestes s'ouvraient vers le public : un interprète saisissait la main d'un spectateur, en touchait doucement un autre au visage. Le mouvement collectif prenait de l'ampleur, toujours dans la lenteur, lorsque des enfants rejoignaient les performeurs improvisant des gestes d'observation, de repos, de jeu, d'équilibre, et même de « vol », lorsque les plus petits étaient délicatement soulevés puis reposés par les plus grands.

Le début de la vidéo montre les techniciens installant le décor – un aperçu « en coulisses » qui insiste sur le caractère intentionnel de cette scénographie pourtant modeste. La vidéo suit une progression : des interactions individuelles vers des activités de groupe, et de là vers les performances de contact collectif. Le « récit » (au sens large) proposé est celui d'une perméabilité entre l'activité artistique et la sociabilité, entre les artistes et le public.



Figure 5. Capture d'écran de la vidéo de la performance *Aires de Jeux* montrant une autre partie du site.

Les interprètes, en tenue de ville, se fondent dans le public et encouragent la fluidité des échanges. Cette perméabilité crée les conditions d'un passage progressif d'activités individuelles de petite échelle à des actions collectives plus larges, ainsi que d'interactions relativement informelles à des échanges plus intenses et plus intimes²⁴. La vidéo montre des personnes engagées dans des pratiques artistiques faisant appel à diverses formes d'expressions propres à l'art théâtral – objets matériels, textes écrits, voix, mouvement – mais l'élément fondamental reste l'interaction interpersonnelle, non seulement entre les acteurs, mais aussi avec le public, et cela tout au long de la performance.

À l'image des productions hors les murs décrites par Langeard, Liot et Rui, *Aires de Jeux* reposait sur la collaboration et l'échange avec les habitants. Les représentations que nous avons observées incluaient des comédiens chargés de mobiliser le public, de créer des liens et d'inviter à la participation. La compagnie a présenté *Aires de Jeux* comme « le prétexte ludique à des temps d'échanges, de regards réciproques et peut-être de partage des aires de jeux dont s'emparent différents groupes de population », visant à « investir des espaces dans la rue et créer par ces investissements des espaces-temps qui seront autant de passerelles entre les différents riverains²⁵ ». Apparemment éphémères, ces performances s'appuient en réalité sur les relations tissées au fil des années entre la compagnie, les habitants et les associations, et contribuent à faire vivre ces réseaux.

Ces performances proposent aussi une nouvelle lecture de l'espace urbain comme public, comme les œuvres décrites par Pierre Sauvageot, directeur de la compagnie *Lieux Publics* :

24 Une comédienne de la compagnie a décrit *Aires de Jeux* comme une forme de « théâtre invisible » (une technique inspirée du Théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal). Elle évoquait la création de micro-interactions, comme s'asseoir simplement à côté de quelqu'un : « Ce n'est pas une représentation. Le théâtre émerge peu à peu ».

25 Le Théâtre de la Mer, « Perspectives », p. 31.

Pour rajouter une dimension à la sempiternelle question des rapports entre œuvre artistique et espace public, on pourra se demander si ce n'est l'œuvre et l'acte artistique qui « font » l'espace public. Un espace commun, que chacun voit et utilise à sa manière, ne le devient vraiment que s'il prend un sens.

Sa lecture par un artiste, même si elle déplaît, le transforme réellement en espace partagé, fait naître une légende, une histoire, des récits qui se propagent, une mythologie. Devenu le lieu où il s'est passé quelque chose, il sort de son anonymat pour devenir réellement un espace public²⁶.



Figure 6. Capture d'écran de la vidéo de la performance *Aires de Jeux* montrant la comédienne Louisa Amouche (devenue directrice artistique du Théâtre de la Mer en 2022) en interaction avec le public.

Dans *Aires de Jeux*, cette transformation des lieux en espaces partagés visait, comme l'indiquait le site web du théâtre en 2014, à « contribuer à la co-construction de la représentation collective que les habitants ont des différents quartiers dans lesquels nous intervenons ».

Deux théâtres : la portée et les enjeux de la médiation culturelle à Marseille

Le travail de médiation culturelle est devenu de plus en plus central dans deux théâtres publics marseillais, parfois pris comme exemples de profils institutionnels et de contextes sociogéographiques distincts : le Théâtre de la Criée et le Zef. Héritiers des grandes orientations de la politique culturelle française « décentralisation » et « démocratisation », les Centres dramatiques nationaux (CDN), comme la Criée, et les Scènes nationales (SN)²⁷, comme le Zef, sont

26 Pierre Sauvageot, « Art et espace public, points de vue de l'œuf et de la poule », *L'Observatoire. La revue des politiques culturelles* 38, 2011/1, p. 77-79.

27 Voir, par exemple, Maxime Jaffré, Elena Raevskikh et Emmanuel Pedler, « Immigration, Identity and Mobility in Europe: Inclusive Cultural Policies and Exclusion Effetc. », in *IAFOR Journal of*

native n'est plus ouvrière mais de gouvernement. La Friche est en tant que cœur du Tiers-Quartier Culturel de La Belle de Mai (tout entière), l'un des territoires de cette révolution où « le commun est le principe de transformation du social⁶³ » et où « il n'y a pas de lieu commun sans gouvernement commun⁶⁴ ».

Merci à Marie-Pierre Bouchaudy et à Béatrice Simonet pour leurs relectures attentives.



Figure 1. Le jardin du couvent. Ce jardin qui était cultivé par les religieuses a été transformé en tiers lieu accueillant les publics du quartier ; Le belvédère – Il est la plateforme d'accès au Toit-Terrasse de 8000 m² et dessert le panorama, un plateau de la tour ; Bud – Ouverte à la glisse depuis 2009 la Friche accueille un magasin, lieu d'échange et de rencontre ; Le Gyptis – Cinéma historique du quartier et il avait été transformé en théâtre. Il est redevenu un cinéma en 2014. Photos © Renaud Vercey.

63 Dardot et Laval, *op. cit.*, p. 418.

64 Joëlle Zask, *La Démocratie aux champs*, Paris, La Découverte, 2016. Cité dans Claire Legros, « Les "communs urbains", graines de démocratie locale », *Le Monde*, 1^{er} août 2020.



Figure 2. Le Mucem. Installé en 2013 dans le fort St Jean et sur la plateforme portuaire le musée a installé ses réserves à la Friche sur 13 000 m² ; Le skate park – Les sports urbains démultiplient les pratiques culturelles sises à la Friche. Le graff et l'art contemporain dialoguent avec pratiques urbaines ; Les marchés – Toutes les semaines des dizaines de producteurs vendent en direct leurs fruits, légumes, viandes, herbes, pains, conserves artisanales ; Les plateaux – La Friche compte plus de 10 scènes de spectacles vivant pouvant réunir de 100 à 5 000 spectateurs.

Photos © Renaud Vercey.



Figure 3. La Tour. Elle est un des signes patrimoniaux du site (début xx^e siècle) ; Le Module – Il est l'un des signes de l'exigence architecturale des créations produites par Matthieu Poitevin ; Cimaise Urbaine – Avec le playground, la cimaise urbaine est un écrin aux pratiques des jeunes fréquentant le lieu ; Les Magasins – Sur trois niveaux de 8 000 m² chacun, ces lieux de stockage du tabac brut et des cigarettes manufacturées accueillent désormais, ateliers, studios, fablab, pépinière. Photos © Renaud Vercey.



Figure 4. Le Toit-Terrasse. Sur près d'un hectare, ce site urbain d'interventions artistiques, écran de diners singuliers, salle de cinéma en plein air, lieu de fête réunissant 2 000 personnes... est un espace public en réinvention permanente. Fer & Mer – La Friche est le cœur d'un tiers quartier culturel. Photos © Renaud Vercey.