Thèse de doctorat d'Université Paris-Est

Architecture

Nadège MARNEFFE-FONTANELLA

LE MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE ET DE LA MÉDITERRANÉE (MuCEM) À MARSEILLE

Fabrique d'images pour un nouvel espace public à vocation méditerranéenne

Thèse dirigée par Jean Attali

Soutenue publiquement le 11 avril 2013

A l'Ecole nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais

Jury :

M. Jean Attali, professeur à l'ENSA Paris-Malaquais (directeur de la thèse)
M. Jean-Lucien Bonillo, professeur à l'ENSA de Marseille (rapporteur)
Mme Martine Bouchier, professeur à l'ENSA de Paris-Val-de-Seine (rapporteur)
Mme Claude Imbert, professeur émérite à l'Ecole Normale Supérieure (rue d'Ulm).
Mme Nathalie Lancret, directeur de recherches, directrice de l'UMR-AUSSER / CNRS n° 3329

Résumé

Le MuCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), musée national issu de l'ancien musée des arts et traditions populaires, désormais dédié aux cultures de la Méditerranée, et construit près du Fort Saint-Jean restauré, participe au changement d'image de Marseille. Le musée devient créateur d'un « espace d'images » qui façonne un nouvel espace public. Ces images attachées au site mettent en lumière la permanence de l'usage des « Pierres Plates » du XIXe siècle. Le MuCEM entre en résonance avec sa localisation emblématique, sur l'ancien môle J4, face au bassin de la Joliette et à l'entrée du Vieux-Port. Il devient le lieu d'un travail de la mémoire qui est en réalité un *travail des images* qui traversent le projet et participent à la future animation du lieu. La philosophie de l'image permet de construire une théorie de la transformation du lieu et de montrer que le projet architectural est le moment critique d'une authentique lisibilité du site et de sa vocation méditerranéenne. Le site du MuCEM se présente comme un « espace survivant » dans lequel l'économie de l'image rétablit l'espace public dans sa pleine dignité. Les images persistantes, dans la mémoire collective, complètent la compréhension du processus actuel de rénovation. Le bâtiment du MuCEM, construit selon les plans de l'architecte Rudy Ricciotti, révèle une mutation dans l'architecture muséale et dans la conception d'un espace public : la mise en partage de la culture et la production du lieu symbolique y sont traversés des enjeux contemporains liés aux nouvelles migrations. Son architecture est un témoin de l'évolution des espaces culturels dans le contexte de la mondialisation, en phase avec une nouvelle anthropologie de la culture. Le musée devient un lieu de manifestation culturelle, portée par les individus davantage que par les collections d'objets, dans un contexte de migration mondiale des hommes et des images. Il promet d'être un espace d'urbanité reconquise, confirmant le rivage urbain comme espace symbolique.

[Mots-Clés] :
MuCEM / Marseille / Euroméditérrannée / Vieux Port / Fort Saint Jean / Joliette /
Rudy Riciotti / Musée / Philosophie de l'image / Architecture muséale / Lieux de la culture /
Anthropologie de la culture

Abstract

The MuCEM (Museum of European and Mediterranean Civilisations), as a continuation of the previous "Musée national des arts et traditions populaires", since it focuses principally on the cultures of the Mediterranean, is a part of the Marseille image turnaround. This museum is becoming an image-maker erecting a new public sphere. The images connected to the site are bringing to light the permanent usage of the "Pierres Plates" area since the 19th century. The MuCEM resonates with its emblematic location, on the ancient 'J4' embankment, in front of the 'Joliette' dock and at the entrance of the 'Vieux Port'. It is becoming a place for remembrance, which is actually the work of the images that are penetrating the project and that will be part of the future animation of this place. The field of Image Philosophy allows us to build a theory on the site's transformation and to point out that this architectural project is a milestone for authenticating this place in its Mediterranean vocation. The MuCEM site appears as a "surviving place", whose image is calling for a public sphere re-established in its full dignity. The persistent images, in the collective memory, are helping us to understand the on-going renovation process. The MuCEM building designed by Rudy Riciotti is revealing a mutation in museum architecture and in the inception of the public place: the sharing of a culture and the making of a symbolic place are entangled with contemporary challenges linked with the new migrations. Its architecture witnesses the evolution of cultural places in a context of globalisation, in phase with a new anthropology of culture. Hence, the museum becomes the place of a cultural performance, carried more by individuals than by collections of objects, in a context of global migration of people and images. It is expected to be a place for a urbanisation reconquered, setting the urban shore as a new symbolic place.

[Keywords] :
MuCEM / Marseille / Euroméditérrannée / Vieux Port / Fort Saint Jean / Joliette / Rudy Riciotti / Museum / Image Philosophy / Museum architecture / Cultural places / Cultural anthropology

Remerciements

Au moment de présenter ce travail, je tiens à remercier Jean Attali, mon directeur de thèse, pour m'avoir accueillie en architecture, en particulier dans son séminaire à l'ENSAPM. Jean Attali m'a fait confiance dès le début de ce parcours de recherche et tout au long de ma progression. Entre les tâtonnements à l'aveugle et l'enthousiasme d'une intuition intellectuelle disparaissant, réapparaissant sans cesse, il a su m'accompagner, me laissant autant de liberté qu'il en fallait pour élaborer ma réflexion tout en me proposant de nouvelles pistes au bon moment, au bon endroit. Merci de m'avoir fait partager cette haute idée de la discipline architecturale et de la pensée philosophique, sans m'avoir laisser oublier d'où je venais, des arts-plastiques, de l'esthétique. Merci pour le temps passé, les dialogues féconds et la jubilation intellectuelle, précieux carburant pour la longue marche qu'est la thèse.

On laisse d'ordinaire au conjoint les derniers mots des remerciements. Il ne m'est pas possible de différer de quelques lignes les remerciements que j'adresse à Christophe sans le soutien de qui, tout simplement, cette thèse n'aurait pas vu le jour. Merci d'avoir eu la volonté pour moi, quand je ne l'avais pas, de m'avoir demandé d'aller jusqu'au bout et de *finir*. Merci aussi à Aliette qui, elle, m'a accueillie en humanité par sa venue au monde au cours de ce travail. Je sais tout ce que ce travail vous doit à tous les deux.

Je remercie Jean-Lucien Bonillo et Martine Bouchier d'avoir accepté d'être les rapporteurs de la thèse, ainsi que les autres membres du jury qui m'ont fait l'honneur d'accepter de juger ce travail, Claude Imbert, Nathalie Lancret et Jean Attali.

Je remercie également toute l'équipe du MuCEM à Marseille, en particulier M. Denis Chevallier, conservateur en chef, et Mme Dallemagne, documentaliste, pour m'avoir permis de travailler à partir des archives du musée. Je remercie les architectes Rudy Ricciotti, Pascal Laporte et Corinne Vezzoni pour l'accueil qu'ils m'ont également fait à Marseille.

Je remercie Clémentine Sauvegrain pour m'avoir souvent hébergée et m'avoir soutenue dans mes différents voyages.

Je remercie Joelle Trouvé et Camille Melin pour l'accueil que j'ai trouvé à l'ENSAPM.

J'adresse tous mes remerciements à ma famille et mes amis qui n'ont pas manqué de m'adresser de joyeux mais persuasifs « Alors, et ta thèse ?! ». Je remercie en particulier Claire-Anne pour ses encouragements. Enfin, je remercie Jean-Jacques Virot, professeur à l'ENSA de Strasbourg et fidèle vigie de Notre-Dame-du-Haut à Ronchamp, qui m'a initiée à l'architecture au cours de mes études en arts-plastiques.

A Christophe et Aliette

Sommaire

Introduction *9*

Partie I. Marseille. Une architecture muséale sur un lieu emblématique *18*

A. Une localisation fondatrice du projet **22**

A.1. Site géographique, mosaïque sociale 22

A.2. De la friche portuaire au territoire de projet. Histoire des scénarios entre ville et port 28

A.2.a) Le Fort Saint-Jean, vestige de l'antique ville port et lieu de (re)fondatio. 28

A.2.b) Construction du « nouveau port » et apparition des Pierres Plates. 34

Le port comme dépossession ou l'idée parisienne de l'identité marseillaise 34

L'imaginaire conquérant du « Nouveau port » - L'apparition du J4 38

A.2.c) Les tentatives de rénovation à Marseille 44

Les « hantises » de la rénovation urbaine. Aux origines de la crise urbaine 44

Le centre-ville, cible historique ou la « mécanique de l'échec » 46

L'architecture, outil historique de normalisation culturelle 59

A.3. Les Pierres plates ou la persistance d'une forme ancienne 61

Premières expériences balnéaires sur le littoral marseillais 61

Naissance des Pierres Plates ou la réappropriation populaire du rivage 62

B. Historiographie du projet du MuCEM **71**

B.1. Un grand projet urbain pour changer l'image de Marseille 71

B.1.a) Un nécessaire changement d'image 73

La crise du système industrialo-portuaire 73

Le problème du « centre ville » 77

B.1.b) Le réveil de l'imagination politique 82

Le projet urbain comme outil politique 82

La mise en concurrence des villes européennes 87

Aux origines de l'établissement public Euroméditerranée 91

B.1.c) Le projet urbain, restitution de la culture urbaine 94

Une ville décryptée et esquissée depuis l'extérieur 94

Le port comme atout 98

Le modèle reconverti des waterfronts anglais et américains 100

Refaire la ville sur la ville ancienne, la restitution de la culture urbaine 106

B.1.d) Le port comme aménageur urbain 108

B.1.e) Le paradoxe d'une construction dépolitisée de l'image de la ville, des aménagements pour quel public ? 110

B.2. Des « projets-objets » au projet du MuCEM. Etudes, missions, expertises : le projet comme création de ressources pour l'imaginaire urbain 114

B.2.a) Une série de « projets-objets » 115

B.2.b) Intervention de l'Etat et esquisse du projet Euroméditerranée 123
B.2.c) La rencontre du projet de musée avec les objectifs d'Euroméditerranée 130
B.2.d) Deux visions pour Marseille 137

Partie II. Image ***148***

A. Architecture(s) du MuCEM **148**
A.1. Le programme, le concours, les autres projets 149
A.2. Le bâtiment de Ricciotti : Carte d'identité 159
A.3. Un musée bi-polaire. L'intervention sur le Fort Saint-Jean 174
A.4. La Résille du MuCEM, pour une « écriture du dense et du fragile » 183
A.5. Une faille périphérique « démuséifiante » 194
A.6. Tourner autour. L'ascension hélicoïdale et le musée 202
A.7. Le musée comme nouveau maillon de la promenade publique 209
A.8. Le Centre de Conservation et de Ressources (CCR) 221
A.9. Vers une nouvelle typologie des lieux de la culture en France ? 225

B. Architecture et travail des images **230**
B.1. Un « savoir par les images » 230
B.1.a) Prendre position avec les images 230
B.1.b) La chance heuristique du montage 233
B.1.c) Montages d'images et montages de temps 235
B.1.d) Penser par fragments 237
B.1.e) Médium photographique et histoire 241
B.1.f) Une image « dialectique » 245
B.2. Les images persistantes, travail des images à l'intérieur du projet 254
B.2.a) Disparition et énergie résiduelle 254
B.2.b) Formes survivantes 260
B.2.c) Symptôme 265
B.2.d) La survivance comme Geste 271
B.2.e) Le jeu de l'évidement 281
B.2.f) Coupe 283
B.2.g) Un lieu « originaire ». La survivance comme « restauration et restitution » 289
B.2.h) Images et public – la puissance politique des survivances 293
B.3. Le projet, un lieu pour le « Commerce des regards » ? 302
B.3.a) Economie du visible 303
B.3.b) La fabrication de l'image et le « regard en commun » 305
B.3.c) La question cosmétique 309
B.3.d) Deux ensembles de photographies 311

Partie III. Méditerranée ***320***

A. Culture festive et espace public, une urbanité en réinvention autour du MuCEM **320**

A.1. Un espace public paradoxal 323
A.2. Le « phénomène-esplanade » du musée et la culture festive marseillaise 330

B. A nouveau musée, nouvel espace épistémologique 342
B.1. Renversement de perspective. Méditerranéiser la pensée 344
B.1.a) Une volonté politique 344
B.1.b) La construction de l'objet « Méditerranée » dans les récentes études anthropologiques 346
B.1.c) Penser la Méditerranée par les images 352
B.1.d) Le MuCEM et la constellation des villes méditerranéennes 353
B.2. Des cultures et des savoirs en « révolution ». La place de l'objet et de la culture matérielle au sein du MuCEM 354
B.2.a) Le nouveau « musée-laboratoire » 355
B.2.b) Le « tiers-espace » 359
B.2.c) Un espace en révolution. Le rivage comme frontière critique et remise en cause intellectuelle 365

C. Le MuCEM, passage du local au global 369
C.1. Flux de cultures globales et local éclaté 369
C.1.a) Circulations méditerranéennes 369
C.1.b) Entre tourisme et vagabondage. Identités et culture liquides 375
C.1.c) Fragmentation de l'espace urbain et réduction des espaces publics 379
C.2. L'imagination et les nouvelles constructions identitaires. Le local imaginé 384

***Conclusion* 388**

***Bibliographie* 407**

***Biographie de Rudy Ricciotti* 421**

***Table des illustrations* 423**

***Annexes* 431**

A. Liste des Documents « récoltés » 432

B. Entretiens réalisés 437

C. Fiche projet MuCEM - OPPIC 483

D. Rapport de l'ingénieur en Chef de Montluisant 492

Introduction

Cette thèse est le résultat d'un itinéraire de recherche qui démarre en septembre 2008. Il nous semble important de nous expliquer dès ses premières lignes sur les choix que nous avons faits en débutant cette recherche. Ils éclaireront, nous l'espérons, les soubassements de ce texte, ses manques comme son orientation profonde. Quand commence ce travail, nous sommes fraîchement sortie de l'agrégation d'arts-plastiques, au programme de laquelle, en esthétique, figurait la question de l'*image*. L'expérience du Master « recherche » en arts-plastiques nous a laissée avec le sentiment d'une adéquation difficile entre spéculation universitaire et pratique plastique personnelle. Poursuivre en doctorat s'impose pourtant, mais avec le souhait d'arrimer la réflexion à des formes plastiques qui ne seraient pas de notre fait, plus « objectivables » en quelque sorte, et surtout ayant une résonnance dans l'espace de la cité. Il ne s'agit alors pas seulement d'un changement d'échelle, car il aurait pu être question de la place de l'œuvre d'art contemporain dans l'espace public. Il s'agit d'aborder un autre continent. Nous retrouvons à ce moment un *désir d'architecture* qui nous invite à une bifurcation plus radicale vers un autre domaine. L'architecture faisant partie de la formation et de l'enseignement des arts-plastiques, ce désir ne vient pas de nulle part. Mais l'approche que nous en avons eu jusque là est restée majoritairement plasticienne. Choisir l'architecture en venant des arts-plastiques nous permet de réunir alors l'intérêt pour l'œuvre plastique avec des valeurs propres à l'architecture, et au premier chef celle d'accueillir et de rassembler les personnes à l'échelle de la ville. C'est faire le choix d'un ouvrage utile, ayant une fonction, une présence incontournable susceptible de marquer symboliquement le paysage, et appelé à être traversé, habité par des individus.

La fonction muséale viendra renforcer ce choix de l'architecture. Le musée semble à l'origine être l'intersection naturelle de notre domaine initial avec l'architecture. Ce travail montrera que cette intersection est davantage dans la question de l'image que dans la fonction culturelle proprement dite. Cela dit, nous nous tournons vers la question de l'équipement

culturel public à un moment où, en France, sont en projet plusieurs musées comme tête de pont de la rénovation urbaine. Lyon, Nantes, Lille, Metz, Marseille ont l'ambition commune d'acquérir l'envergure d'une métropole européenne, ambition qui se fonde non seulement sur l'action financière et immobilière mais aussi sur un projet culturel plaçant le public au premier plan. Cette actualité renforce la légitimité d'un questionnement sur l'architecture muséale et la valeur que lui attribuent les différents acteurs de la production de la ville, en particulier celle de *régénérer* un site en déshérence, d'y recréer de l'animation. Le rayonnement du musée semble pouvoir naître de sa capacité à valoriser le public, et même « l'individu », fonction nouvelle assignée aux nouveaux musées selon Luc Champarnaud. [1]

Ces grands équipements structurants visent une nouvelle image pour la ville. Les attentes des agents de la rénovation urbaine sont spécifiques à l'égard du nouvel équipement culturel : elles dépassent largement celles d'une seule efficacité liée à un usage unique. La fonction culturelle semble, plus que tout autre, garante du changement d'image et apte à générer une nouvelle dynamique économique et sociale. Ainsi en est-il de la pratique consistant à élever la réalisation du nouvel équipement culturel au rang d'événement architectural. Ce dernier devient prétexte et pivot, point de centralité, support pour la renaissance des quartiers dégradés et charnière d'articulation entre les différentes échelles territoriales.

La fonction culturelle apparaît aussi comme une opportunité pour la conservation du patrimoine industriel, portuaire, qui participe à l'élaboration de l'identité locale. Il s'agira alors d'interroger la place de ce patrimoine et la composante propre qu'il apporte à la rénovation urbaine et à l'accueil aussi rénové des publics. Le nouvel équipement sera d'autant plus efficace qu'il portera la mémoire du lieu qui l'accueille. Nous formulons alors une première hypothèse selon laquelle l'architecture des nouveaux lieux d'art et de culture tendrait à incarner l'identité, souvent hybride et évolutive, et la cohérence même du territoire et, ce faisant, elle parviendrait à en fédérer les populations qui pourraient s'y reconnaître et s'y dire. Il s'agirait alors, pour ces créations urbaines, de rendre au public sa mémoire. Dans ce cas, ce serait à l'aune de son enracinement humain, de l'utilisation éventuelle d'une large participation, qu'elle parviendrait à consolider la cohésion sociale et sa mixité. Lieu miroir, de souvenirs et d'enregistrement du monde contemporain, elle susciterait d'autant mieux l'adhésion.

[1] Luc Champarnaud et René Teboul, (1999) *Le public des musées*, Paris, L'Harmattan.

Une autre hypothèse motive le démarrage de ce travail, concernant le renouveau de la conception de l'espace public grâce aux nouveaux équipements culturels : il nous semble important de nous interroger sur le rapport entre l'efficacité sociale et la nouvelle proposition d'espaces publics que constituent les sites envisagés, et notamment la diversité des usages qu'ils proposent. Ces équipements servent de nouvelles fonctions apparues dans les programmes. Le musée, en particulier, devient « plus » que le musée. Les dimensions de convivialité et d'ouverture sont recherchées pour leur fonction sociale.

Se dessine alors l'hypothèse selon laquelle l'architecture « culturelle » vivrait une mutation provoquée par le statut unique que des projets comme celui du MuCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) de Marseille lui font endosser. Cette hypothèse ne concernerait pas seulement le musée : la mutation serait à élargir aux nouveaux espaces culturels et à l'émergence d'un nouveau type d'espace public offrant une mixité d'usages en vue de polariser une communauté urbaine.

Pour observer de plus prêt cette réalité tant architecturale que sociale, nous choisissons alors Marseille et le projet du MuCEM, en raison de la singularité tant de la cité phocéenne que du projet culturel qui tarde alors à prendre forme. L'enjeu est de comprendre comment l'architecture muséale subit une transformation dans ce lieu où la notion de public prend le visage d'une société cosmopolite, multiculturelle et largement défavorisée.

Lorsque nous entreprenons ce travail, le MuCEM est d'abord et avant tout un projet. Longtemps véritable « serpent de mer », il vient d'être relancé par le choix de Marseille comme Capitale de la culture en 2013. C'est donc un ouvrage « en train de se faire » qui constituera l'objet de la recherche, ce qui entraîne principalement deux choses. La première tient dans le fait que l'itinéraire de la thèse est aussi celui d'une découverte du projet architectural, et d'une inculturation progressive dans ses méthodes, son histoire, ses pratiques, ses théories. La seconde est un inconfort et une prise de risques inhérents à ce *work in progress* pour l'élaboration d'une réflexion théorique. La démarche sera donc nécessairement réflexive, itérative, s'appuyant sur les avancées du projet et laissant vivre de large pans d'incertitude.

Devant cette question du projet architectural, nous avons fait un autre choix important consistant à porter notre attention non pas uniquement sur une architecture, mais sur la signification de celle-ci dans un contexte, un environnement particulier. Ainsi nous sommes-nous attachée à ce qui pouvait résonner dans le projet architectural du site qui l'accueille, de son histoire et de son actualité. C'est véritablement en découvrant l'ancien usage populaire

des Pierres Plates du XIXe siècle, site disparu et recomposé aujourd'hui autour du MuCEM, que s'est formé le noyau dur de notre motivation pour ce travail. Il y avait autre chose à faire émerger que la seule franche visibilité du projet architectural, un invisible du projet dont nous avions l'intuition qu'il nous aiderait à rendre compte de sa légitimité pour Marseille.

Le point de départ de la recherche tient donc à « un peu de choses » et à une série d'incertitudes : l'attachement à l'ambiance d'un lieu manifesté par la survivance d'un usage populaire sur le site du futur MuCEM ; la geste des différents groupes d'individus occupant le rivage à cet endroit précis, visible sur les images documentaires anciennes et récentes ; un projet d'architecture muséale de Rudy Ricciotti, avec une livraison promise pour début 2013 ; l'ambition de créer du lien social et un lieu convivial par le projet culturel ; le programme du musée, constitué à l'occasion du déménagement de la collection du Musée national des arts et traditions populaires (MNATP) de Boulogne qui comprend, par ce déracinement même, un certain décalage avec son lieu d'élection.

Nous observons ici la rencontre entre la localisation emblématique à Marseille - à l'entrée du Vieux-Port devant le Fort Saint-Jean et la colline du Panier -, la friche industrialo-portuaire au centre populaire de la ville, et le projet culturel. Ce projet vise la constitution d'une communauté de pensée à l'échelle euro-méditerranéenne par la mise en valeur des arts et traditions populaires ; son horizon politique fut l'UPM, Union pour la Méditerranée. [2]

Le site du MuCEM est en façade maritime, donc éminemment concerné par la question des visibilités et participant de la future nouvelle vitrine de la ville. Il se comprend aussi en regard des visibilités calculées des façades maritimes proches ou lointaines, remodelées à la faveur de grands projets urbains. Ce site est traversé par le conflit entre les ambitions internationales qui s'y exercent, les échelles décisionnaires qui choisissent son futur dessin et une réappropriation libre, enjouée et gratuite par les habitants, les errants, les migrants, et ce qui reste d'une réalité « populaire ».

Choisir ces phénomènes, leur observation dans le temps, le risque de ne rien voir se concrétiser, est déjà en soi un parti pris, une affirmation concernant la possibilité d'un

[2] « Premier musée national décentralisé, le Mucem sera l' "une des clefs de voûte de l'Union pour la Méditerranée", lancée en juillet 2008 par le président Nicolas Sarkozy et s'inscrit en outre "résolument dans le projet du Grand Marseille" a ajouté le Ministre Frédéric Mitterrand. (...) " Nous faisons beaucoup plus que poser la première pierre d'un équipement culturel (...), ce musée doit être le lieu-matrice d'une Méditerranée pleinement réconciliée" » Extrait de la dépêche AFP du 30 novembre 2009, jour de la pose de la première pierre du MuCEM par M. Frédéric Mitterrand, Ministre de la Culture. La situation politique ayant complètement changé au cours de l'écriture de cette thèse qui s'est achevée en juin 2012, il convient de préciser que le projet de l'UPM est vraisemblablement compromis.

approfondissement spéculatif face à une actualité de la transformation de la ville. Ce parti pris d'accepter l'incertitude, le fragile, le détail, le secondaire à première vue, va de pair avec un choix méthodologique et épistémologique d'un *savoir par les images* qui a sa propre généalogie, une tradition qui ne lui retire d'ailleurs rien de son caractère inconfortable pour la recherche. Il nous est apparu, dès le début de la recherche, que la question de l'*image* était celle à laquelle nous pourrions nous adosser, sur laquelle nous pourrions fonder ce travail, d'une part parce que l'objet de la recherche l'interrogeait directement et d'autre part parce que les différentes théories la concernant constituaient notre principale boîte à outil en vue d'une recherche de type universitaire. En important ainsi ce qu'une formation en arts-plastiques nous avait permis d'acquérir, nous espérions aussi offrir un apport par notre lecture singulière d'une architecture et de son site.

Les outils théoriques mis en œuvre dans cette réflexion sont donc pour une large part ceux de la philosophie de l'image qui de Walter Benjamin et Aby Warburg, à George Didi-Huberman et Marie-José Mondzain, pense la dimension sociale et politique de l'image et ses racines dans un antique et véritable *art de la mémoire*. Le travail sur les images de Bertold Brecht, réactualisé dans un ouvrage récent par George Didi-Huberman, « Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire I » (2009), constitue aussi une référence importante. La façon dont nous regardons ici les images se fait position et cherche à dégager « une valeur politique plus modeste et plus radicale à la fois parce que plus expérimentale ». [3]

Ces auteurs forment une communauté de pensée où l'image n'est pas le phénomène évident, univoque, pelliculaire, et sans danger pour la conscience et la liberté d'agir ; au contraire l'image y a largement part avec les grandes questions anthropologiques (vie, mort, mémoire, liberté, désir, mouvement, croyance...), avec la politique et une certaine forme de tragique de l'existence. On se souvient avec eux que l'image n'est pas sans danger et que des gens en sont morts. Rapportées à la construction d'un espace où l'échange sur les objets symboliques de nos cultures doit prendre place dans un espace rêvé comme futur emblème, leurs réflexions nous sont d'un grand secours.

Dans la problématique de transformation de l'image de la ville que pose la rénovation de l'ancien môle J4 à Marseille, nous prenons au mot le souhait d'une force iconique de l'architecture et considérons aussi le lieu muséal comme « chose visuelle ». C'est par un savoir sur les images que nous entendons le décrypter, en déployer toute l'intelligence et les

[3] Georges Didi-Huberman, (2009) *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I,* Paris, Minuit, p. 109.

enjeux. Les images nous permettent de penser l'épaisseur politique, humaine, la question du public dans la fabrication de ce morceau de ville. « Pourquoi des images ? », nous dit Brecht, « Parce que pour savoir, il faut savoir voir. Parce qu'un document est plus difficile à nier qu'un discours d'opinion ».[4]

Premier matériau de la recherche, l'image s'offre d'abord plurielle, « images de toutes sortes ». [5] Dans le choix de ces images, la question du public, de l'homme, est déterminante et induit une attention à l'attitude corporelle des individus, à une gestuelle, aux mouvements et déplacements.

Nous formulons comme hypothèse principale qu'apparaissent en front de mer des configurations spatiales, des projets architecturaux dans les opérations de rénovation, qui constituent des espaces de *latence*, habités par des « oublis influents »[6], travaillés par l'indétermination, ouverts par un vide involontaire, et offrant une chance d'occupation alternative, d'*apparitio*n pour une catégorie de population non conviée à cet endroit précis, souvent en transit et survivante elle aussi en un sens. Un nouveau type d'espace émerge d'une collision entre la situation de front de mer, qui propose la stratégie de reconversion à l'œuvre dans le monde entier, la permanence de la réappropriation populaire du rivage et le centre populaire dégradé, ainsi qu'avec la création d'un espace architectural et culturel à cet endroit précis.

Nous nommons pour l'heure cet espace un « espace-survivant » en référence à l' « image survivante » d'Aby Warburg : en lui, l'architecture elle-même offre un espace « incertain », où la culture des élites n'a pas d'écho dans l'esprit des habitants, où l'économie propre de l'image ouvre l'espace du public, un espace d'attente et d'arrêt, un espace de restauration et de restitution pour la dignité civique.

Quelles sont les conditions d'apparition de cet espace en front de mer à partir du projet de nouvel espace muséal ? Quels sont les véritables enjeux de la cristallisation de cet espace ? Comment la rénovation urbaine est-elle ici l'occasion de l'apparition d'une sorte de *symptôme*, la révélation d'une *latence* dans la ville ? La revitalisation véritable du site n'est-elle pas fonction d'une possible survivance, ou réapparition populaire ?

[4] Georges Didi-Huberman, *op.cit.,* p. 33.
[5] *Id*.
[6] George Didi-Huberman (2002), *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg,* Paris, Minuit, p. 329.

Développer une réflexion sur l'image, ses survivances, à Marseille, n'est pas anodin en ce qu'elle rencontre et croise celle concernant le souci pour une population fragilisée, une des plus pauvres de France, le désir de celle-ci de continuer d'apparaître sur la scène littorale, et plus profondément encore, celle de l'urbanité sur un de ses sites archéologiques les plus importants et les plus anciens. C'est rapprocher le destin de l'image de celui de populations marginalisées.

Sur le plan de l'actualité de l'architecture muséale, nous ne nous intéressons pas ici à la possible ressemblance ou à la ressemblance recherchée avec un « effet Bilbao » ; mais au contraire à une inadéquation, à la situation de confrontation entre les différentes visions du lieu, avec une haute idée de ce qu'est et de ce que pourrait devenir cet endroit, de son possible rayonnement. Cette intuition de la recherche se fonde sur la reconnaissance d'une capacité d'attraction du lieu pour la présence populaire, d'une propension à être un « lieu matrice » de communauté de pensée.

Nous ne valorisons pas ici un effet de saturation iconique de l'architecture comme simulacre, mais au contraire, à cet endroit, un vide constitutif de l'architecture, malgré elle, malgré tous ceux qui veulent qu'il y ait quelque chose dedans - une forme de retrait. Ceci maintient notre réflexion dans le cadre d'une thèse d'architecture, et non d'urbanisme, de sociologie ou d'aménagement, d'histoire des institutions culturelles. La réflexion prend appui sur le projet architectural en tant qu'image produite, en tant qu'espace imaginé à cet endroit précis, sur sa forme, ses caractéristiques plastiques, sur les circulations qu'il ménage, les nouveaux emplacements pour le regard qu'il construit.

Notre interrogation sur cet espace, qui se rapporterait donc plutôt à un « envers » de l'effet Bilbao, sera formulée à partir des textes des auteurs précités, en cherchant une transposition dans l'analyse du projet architectural et urbain. Nous travaillons avec la conviction que faire de la recherche en architecture, sur les questions d'image, peut aussi être une manière de ne pas oblitérer ce qu'il y a d' « humain » dans la recréation d'un morceau de ville, le fait que la ville est concernée par ce qui fait tout l'homme, affectivité, mémoire, corps, perception, blessures identitaires, quête de sens, ritualisation et symbolisation, confrontation au tragique.

Le terrain de notre recherche offre une configuration particulière concernant la coexistence entre les hommes. Il s'agit d'un lieu et d'un moment où se confrontent des représentations et des discours opposés sur la place de l'homme dans la ville et où cette place

doit être, en quelque sorte, rendue, assignée, dessinée par l'architecture. Le rivage urbain est aujourd'hui le lieu privilégié, dialectique, mixte, où la survivance populaire et son désir du rivage rejoignent les ambitions des élites en une confrontation, un choc de sens. Il est nécessaire de penser aujourd'hui ces lieux de la ville où se rencontrent dans une non-communication de fait les échoués, les errants, les exilés, le populaire avec la culture des élites. [7] N'est-ce pas là qu'il faut être attentif, observer l'apparition d'une *latence* dans la constitution d'un nouvel espace culturel, le désir d'y ajouter une valeur symbolique, la mise en suspension des affectations imposées par la réappropriation populaire ?

Ce qui est en jeu, véritablement ici, est une urbanité reconquise. Quand refaire la ville sur le port ne désigne pas seulement rendre un espace plus accueillant matériellement, fonctionnellement. Cette urbanité reconquise, au-delà de la reconquête des friches portuaires, n'est-elle pas le fait d'une survivance populaire et de la dialectique à l'œuvre au cœur de l'espace d'images offert par le lieu ?

Construire la notion d' « espace survivant » passera par trois choix intellectuels, correspondant à trois disciplines, qui constituent les dominantes des principales parties de la thèse pour interroger l'architecture :

Dans la première partie, c'est par une pratique de l'histoire que nous montrerons comment la localisation emblématique du MuCEM est fondatrice du projet. Il y a nécessité de prendre appui sur l'histoire pour faire émerger les généalogies des survivances que nous mettrons en valeur dans la deuxième partie de la thèse. Recourant ainsi à l'histoire du lieu nous pourrons en saisir la « vocation ». Cette première partie constituera un ensemble « pré-explicatif » où nous chercherons à décrire notre terrain d'étude dans le temps. Nous observerons le processus de formation du territoire marginalisé du J4 devenu, paradoxalement, le centre de tous les regards. Nous y ferons également l'historiographie du projet, mettant ainsi en lumière l' « espace d'images » attaché au MuCEM, au môle J4.

Dans la seconde partie, qui est pourtant centrale, texte pivot de l'ensemble de la thèse, nous nous concentrerons dans un premier temps sur l'architecture du MuCEM pour en dégager ses modes d'interaction avec l'espace public qui l'environne, et qu'elle refonde. De cet espace public en construction, et de ses survivances, nous partirons pour élaborer une réflexion sur le travail des images dans la rénovation et la transformation de cet espace, en

[7] Zygmunt Bauman, (1998) *Le coût humain de la mondialisation*, Paris, Hachette, 1999, p. 155.

prenant appui sur la philosophie esthétique. Comment les documents photographiques travaillent-ils dans le projet, son élaboration, sa réception, à cet endroit précis ?

Enfin dans la troisième et dernière partie de la thèse, nous privilégierons une approche anthropologique pour rendre compte des relations culturelles qu'engage l'objet étudié. Cette partie prend appui sur l'apport des *cultural studies* et des études post-coloniales avec Arjun Appadurai et Homi K. Bhabha, ainsi que sur les travaux du sociologue Zygmunt Bauman.

Partie I.
Marseille. Une architecture muséale sur un lieu emblématique

Dans la conception du projet du MuCEM la question de la localisation s'impose comme cruciale car nous parlons d'un lieu emblématique pour la ville de Marseille. Celui-ci renvoie à la spécificité du geste architectural contemporain en un tel espace. Elle nous enjoint à nous interroger précisément sur le sens de l'intervention projetée dans sa capacité à prendre en charge, à intégrer les valeurs du site d'accueil et à leur offrir un espace de résonnance. Quel sens y a-t-il en effet à construire aujourd'hui à cet endroit précis ? En quoi intervenir « ici » est-il un moment révélateur et dynamisant pour la ville ? Comment cette intervention participe-t-elle à un regain de valeur de cette partie de l'espace urbain ? Comment le patrimoine joue-t-il comme une contrainte féconde pour l'architecture contemporaine ?

Nous nous proposons de voir en quoi le J4, ainsi que les abords du Fort Saint-Jean, est passé du statut de lieu marginal à celui de nœud d'articulation central dans le projet de renouvellement urbain. Du point de vue du centre historique, le J4 fut longtemps considéré comme un lieu éloigné et à part, pour ne pas dire « hors-les-murs », et cette représentation est restée prégnante dans l'esprit des Marseillais. Pour mieux comprendre les représentations attachées à ce territoire, nous observerons le processus de formation de ce lieu « excentré », et les motivations et les arguments qui en firent, au fil des études et des projets successifs, un lieu central pour le projet urbain. Il s'agira de mesurer un écart mais aussi et surtout d'essayer de saisir la force du paradoxe ou de la conversion des regards sur un même lieu. Celui qui semble incarner sur le plan de la pensée urbaine la trajectoire de la rédemption biblique, « La pierre qu'ont rejetée les bâtisseurs est devenue la pierre d'angle » (Psaume 117, 22 cité en Luc 20, 17).

La marginalité du territoire se décline sur le plan urbain comme opposition à une centralité historique et fonctionnelle, selon qu'elle est un « hors les murs » par rapport à ce qui est perçu comme étant vraiment la ville, selon qu'elle se réfère à une catégorie de population « hors norme » en opposition à la société « normale », intégrée. Les *marges* de la ville, ses franges et ses limites tant urbaines que sociales, sont à Marseille au plus près du centre ville historique. Ce qui est en jeu, dans notre propos, est le rapport de la ville de Marseille, fragmentée, avec les tentatives de planification et de vision unifiée de la ville.

Nous chercherons par le recours à l'histoire du lieu à saisir sa « vocation », comment celle-ci émerge du retrait des activités portuaires, comment elle s'oriente vers une vocation

festive et culturelle. Mais avant cela, il nous faut comprendre en quoi ce lieu était marginal. Comment s'est installée la marginalité urbaine, fonctionnelle et sociale ? Comment s'est forgée, paradoxalement, la volonté d'en faire un lieu central ? Comment ce lieu devient alors un nœud d'articulation ? Que peut bien signifier, finalement, vouloir reconstruire et occuper les franges, rebâtir les limites ?

A l'instar de Marcel Roncayolo, notre intention dans cette partie est de poser un ensemble « pré-explicatif » où nous chercherons tout d'abord à décrire notre terrain d'étude dans le temps. Nous appuyer sur la démarche de géographie historique de Marcel Roncayolo - l'on ne refera pas bien sûr une *somme* telle que *Les Grammaires d'une ville* - nous invite à lier la construction du territoire à de grands ensembles historiques, mais aussi à construire le cas comme un objet scientifique. « Mieux vaut se demander quelles sont les représentations qui guident l'action. La création urbaine est un composé constant de ces représentations – qui interprètent et réinterprètent l'existant et fabriquent le projet – et des compromis, réussites ou ratages de ces réalisations. Il faut saisir la limite de l'action comme la force de conduites opposées. » [8]

[8] Roncayolo Marcel**,** *Les Grammaires d'une ville, Essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille,* Paris, Editions de l'école des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1996, p.11.



Fig. 1: Marseille ville-port : vingt-six siècles d'histoire urbaine. Source Google earth 2013.



Fig. 2: Marseille sur l'arc latin. Source Google earth 2013.

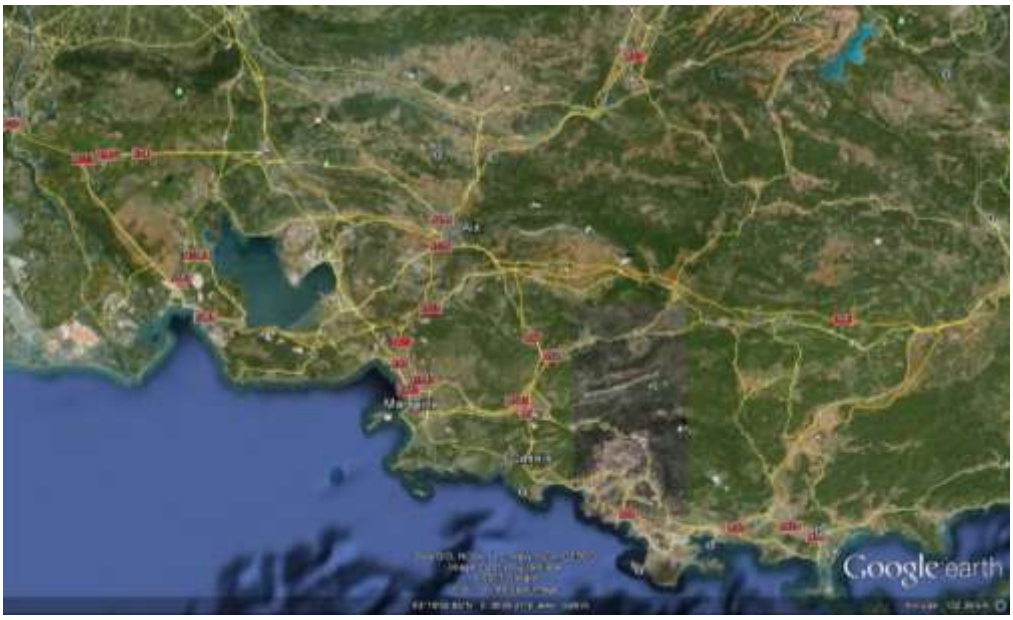


Fig. 3: Marseille et la Provence ; Source Google earth 2013.

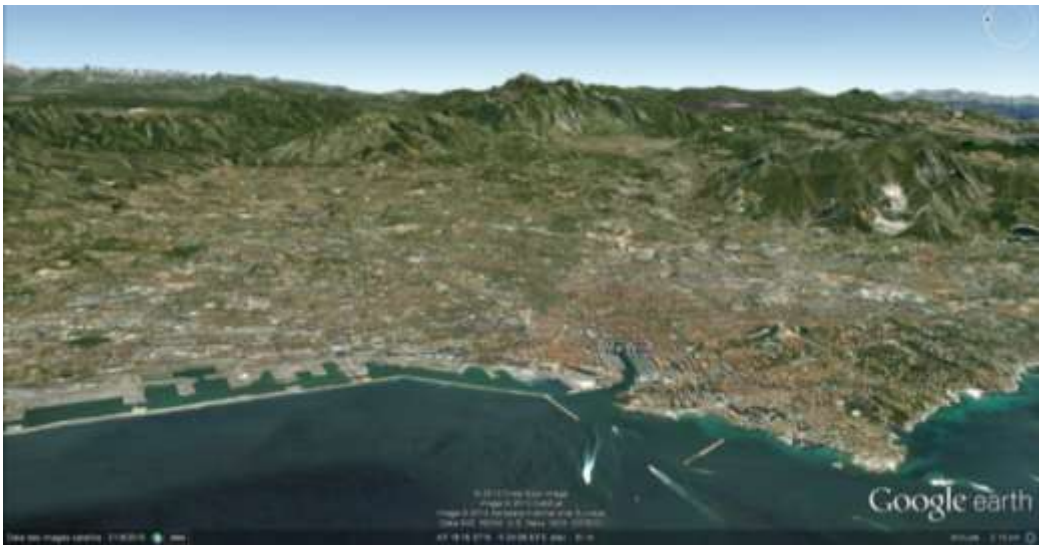


Fig. 4: Un amphithéâtre naturel tourné vers la mer, en son centre le vieux-port historique et le MUCEM. Source Google earth 2013.



© IGN 2012 – www.geoportail.gouv.fr/mentions-legales

Fig. 5: Un carrefour maritime et une société cosmopolite. Source IGN 2013

A. Une localisation fondatrice du projet

A.1. Site géographique, mosaïque sociale

La superficie de Marseille est de 240 km^2 (24000ha), ce qui en fait la 5ème ville de France la plus étendue. En 2009, la population de Marseille, deuxième ville de France, s'élevait à 850 602 habitants. La densité de population en 2009 était de 3535 habitants au km^2 et le nombre de ménages s'élevait à 376 911. La Communauté urbaine de Marseille Provence Métropole (MPM) constitue le 3è Scot (Schéma de cohérence territoriale) le plus peuplé de France, derrière ceux de Lyon et de Lille Métropole, avec 1 039 700 habitants en 2008. [9]

Le revenu net déclaré moyen par foyer fiscal était de 20579 euros et le taux de foyers fiscaux imposables sur l'ensemble des foyers fiscaux était de 48,5 %. Concernant l'emploi, le taux d'activité des 15 à 64 ans était de 66, 2 % en 2009, et le taux de chômage pour la même tranche d'âge de 17,3 %. [10]

La caractéristique principale de Marseille provient de sa position littorale : Marseille est d'abord une ville-port, un grand port méditerranéen. Le Grand Port maritime de Marseille (GPMM) est l'héritier, depuis la réforme portuaire de 2008, du Port autonome de Marseille créé en 1966. Il a un statut d'Établissement public à caractère industriel et commercial (EPIC). [11] Le port de Marseille-Fos dessert 400 ports dans le monde. En 2010, il a traité près de 11000 escales de navires (soit 30 esc/j en moyenne). Sa quadrimodalité (fleuve, fer, route, pipeline) constitue un atout majeur. Le port est constitué de deux bassins, les "Bassins Est" localisés dans la ville de Marseille sur 400 hectares et les "Bassins Ouest situés à Fos (70km de Marseille) sur un domaine de 10000 hectares. Le port de Marseille-Fos génère 41300 emplois dont les 1000 agents du grand port maritime de Marseille. [12]

Deux nouveaux terminaux à conteneurs "Fos 2 XL" ont été mis en service en mars 2012, permettant au port de doubler sa capacité de réception de trafic. Un autre terminal, "Fos 4XL", est en projet pour 2018. Le trafic global du port de Marseille-Fos s'élevait en 2011 à 88 millions de tonnes, avec une hausse de 3 % par rapport à 2010. Avec Dunkerque, Marseille-Fos est le seul port français à voir son trafic augmenter. Cette progression est due aux échanges d'hydrocarbures qui augmentent de 8 % pour 2011. Quant à l'activité voyageurs,

[9] Source : INSEE. http://www.insee.fr.
[10] Source : INSEE, recensement de la population 2009. http://www.insee.fr.
[11] Source : http://geographie.ens.fr/-Le-port-de-Marseille-.html.
[12] Source : http://www.marseille-port.fr.

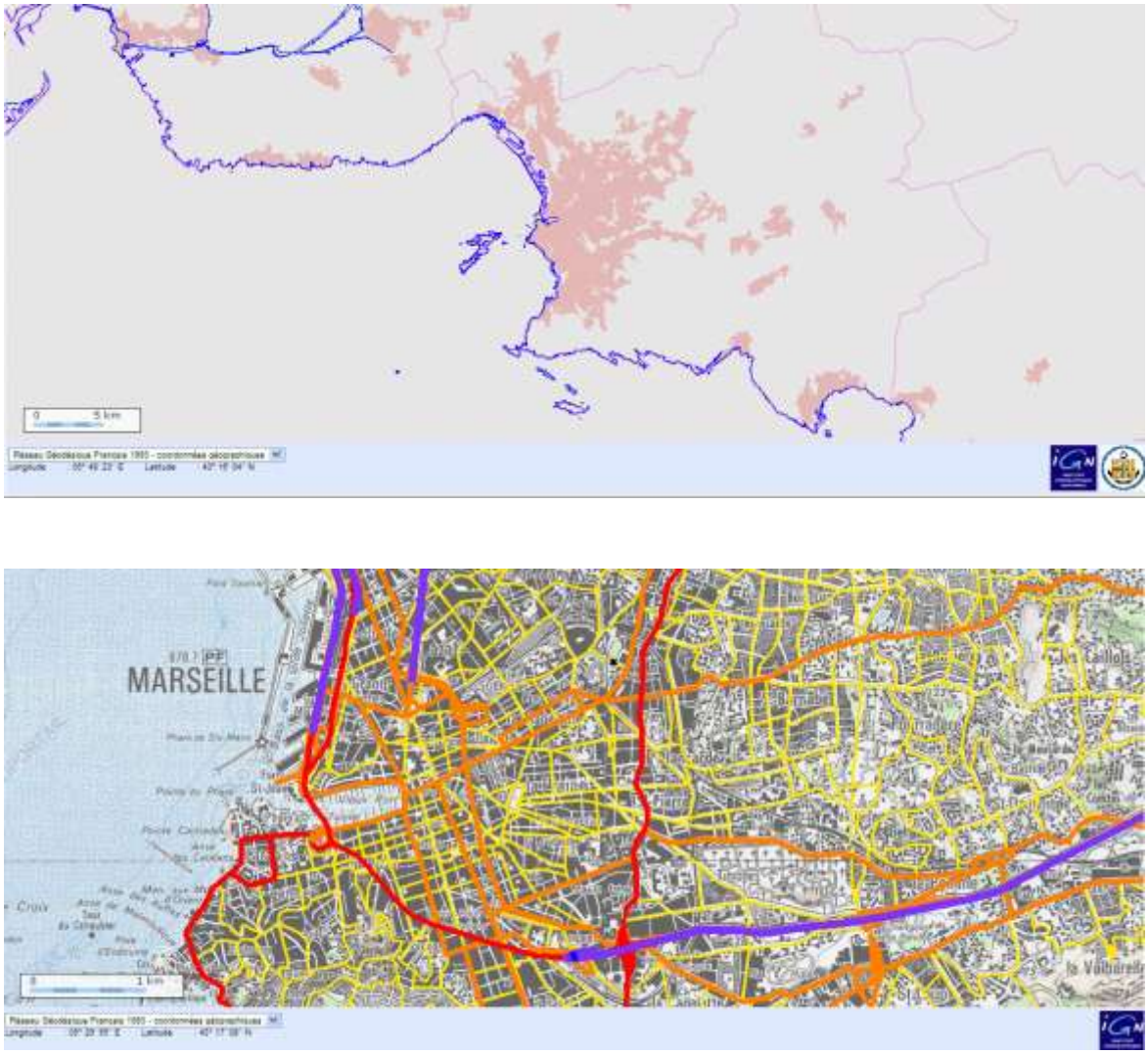


Fig. 6: Un relief contraignant pour le cadre bâti et l'organisation des transports.
Source Geoportail, IGN.

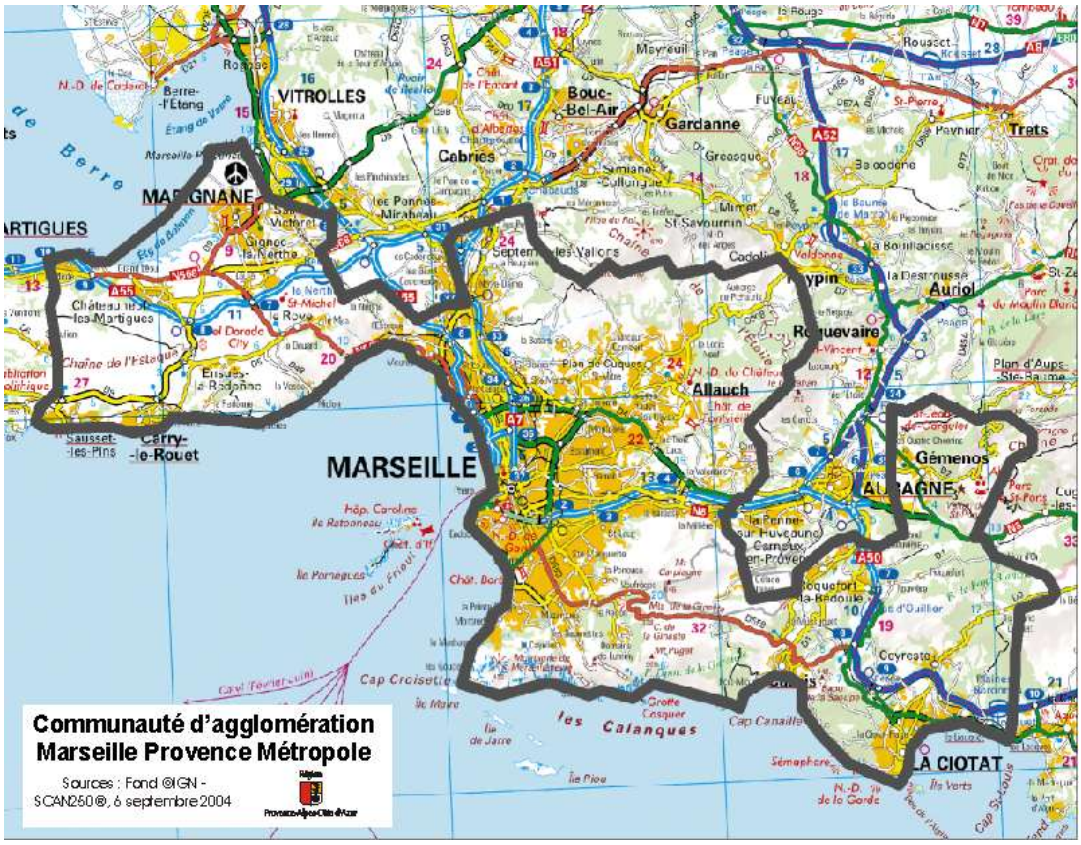


Fig. 7: Marseille Provence Métropole (MPM). Source : IGN.



Fig. 8: Coopération intercommunale. Source : AGAM.



Fig. 9: Frontière nord industriel/sud résidentiel. Photo : P. Guignard. 2007.



Fig. 10: Pour la première fois en France, le remodelage entier de l'image d'un quartier historique, un des plus pauvres de France.

Source : photographie aérienne, P. Guignard 2007.

elle atteint un record absolu de 2,3 millions de voyageurs (+13 %), dont 809 300 croisiéristes (+ 8%).

Le port de Marseille, comme port polyvalent, n'a qu'un seul équivalent en Europe, Rotterdam au Nord. Grâce au développement du site de Fos et à son choix de rester un port global, il reste la première place portuaire française pour le trafic de marchandises, la 4è en Europe et la 36è place mondiale.[13] Marseille-Fos est aussi le troisième port pétrolier mondial.

Le port de Marseille jouit d'une situation exceptionnelle au débouché de la vallée du Rhône sur la Méditerranée, ce qui en fait la porte principale d'entrée du sud de l'Europe pour les échanges internationaux avec les grandes puissances économiques émergeantes d'Extrême-Orient. Cependant, la rive sud de la Méditerranée accueille désormais le gigantesque port industriel de Tanger-Med qui constitue une concurrence directe au port de Marseille. [14]

Le relief marseillais est déterminant dans l'histoire de sa croissance urbaine et de son identité. La ville a la forme d'un amphithéâtre entouré de collines, ouvert sur la mer, dans lequel se trouvent trois vallons principaux entre lesquels passent les voies et les cours d'eau.

Morcellement et discontinuité marquent ce territoire. Le relief y forme une muraille naturelle vis-à-vis de l'arrière-pays. Environ 10000 ha, soit presque la moitié du territoire urbain, sont inconstructibles et constitués de garrigue. A l'intérieur de la ville, on trouve de fortes dénivellations comme sur la colline de Notre-Dame de la Garde.

Le relief et les voies anciennes de circulation ont commandé une croissance de la ville en étoile, sur un schéma radial. Ce schéma stable, présent à chaque étape technique, a valeur d'architecture pour ce territoire. C'est aussi le cas de la dissymétrie Nord/Sud dans la répartition des voies de circulation : on trouve surtout un nœud de circulation au nord et à l'est. Cette répartition de la trame viaire est la première cause de la division fonctionnelle et sociale entre Nord et Sud. Les emprises ferroviaires ainsi que les autoroutes renforcent les zones de discontinuité du schéma initial causé par le relief. Les grandes rocades pour compenser le schéma radial, décidées vers 1950, connaissent en outre une construction lente et difficile. Marseille n'a pas de périphérique, c'est une des seules villes de France de plus de

[13] Pierre Gras, (2010) *Le temps des ports, Déclin et renaissance des villes portuaires (1940-2010),* Paris, Tallandier, p.115. Pour une analyse détaillée de la création de Fos voir Bernard Paillard, *La Damnation de Fos*, Seuil, Paris, 1981 et George Ricard, *Marseille-sur-Fos, ou la Conquête de l'Ouest,* CCI, Marseille, 1989.
[14] Pierre Gras, *op.cit.*, p. 119.

200 000 habitants à être traversée par trois autoroutes. Cette situation a entrainé l'engorgement du centre et la paralysie de la ville.

La composition de la population est avant tout cosmopolite. Les vagues d'immigration intégrées ont fait de Marseille un « raccourci » de la Méditerranée. Le recensement de 1999 révélait ainsi que 14 % de la population marseillaise était d'origine étrangère, dont 60 % originaire du Maghreb. Cette population est principalement concentrée dans le centre ville et dans le port. Rappelons que la ville a accueilli 90000 colons algériens en 1962 et 80000 de plus en 1968. Le caractère cosmopolite de la population provient également de la longue tradition commerciale méditerranéenne. Quant aux populations en transit, on dénombre un trafic passager annuel sur les lignes maritimes en direction du Maghreb de 763000 passagers en 2006.

Marseille est composée de 16 arrondissements et de 111 quartiers. On distingue généralement quatre Marseille différent - Nord, Centre, Est, Sud - où apparaissent de grandes disparités entre les quartiers. Au Nord et au Centre le taux de chômage se situe entre 18 et 20 % selon les données sur l'emploi de 2004. Marseille Nord et Marseille Centre correspondent à des quartiers en grandes difficultés où 80 % de la population est sous qualifiée et connaît l'exclusion et les conséquences sociales des grands ensembles, de la crise portuaire, de l'immigration. Concernant Marseille Nord, 76 % des ménages y sont non imposés, 11 % des plus de 25 ans sont au RMI en 2004. Marseille Sud rassemble les quartiers riches, celui des cadres. Marseille Est concentre davantage les classes moyennes. [15]

Marseille Centre a de nombreux points communs avec Marseille Nord mais possède deux fois plus d'emplois, notamment tertiaires. Cette partie de la ville s'est vidée de 53000 habitants depuis 1975. C'est le « vieux Marseille » au tissu urbain rigide et aux quartiers appauvris. Les trois arrondissements du Marseille Centre sont parmi les territoires les plus pauvres de France. Ils connaissent en outre les difficultés de circulation, les dégradations et un fort taux d'actes de violence et de criminalité. [16]

Depuis l'an 2000, Marseille est la ville centre de la Communauté urbaine Marseille Provence Métropole (MPM). Elle est la préfecture des Bouches-du-Rhône et le Chef-lieu de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur (PACA). Les enjeux pour ce territoire sont sa place au

[15] Philippe Langevin, « Marseille et ses quartiers : une ville à construire » in Philippe Langevin, Jean-Claude Juan (dir.), (2007) *Marseille, une métropole entre Europe et Méditerranée*, Paris, La documentation française, p. 15-25.
[16] Philippe Langevin, *op. cit.* p. 21.

centre de l'arc méditerranéen latin, son rôle d'interface euro-méditerranéenne, sa situation sur l'axe Saône/Rhône et sur la future LGV.

A.2. De la friche portuaire au territoire de projet. Histoire des scénarios entre ville et port

A.2.a) Le Fort Saint-Jean, vestige de l'antique ville port et lieu de (re)fondatio.

Au premier stade de notre histoire, le site actuel du MuCEM n'existe pas ; à sa place la mer bat les flancs du Fort Saint-Jean et le port est encore au cœur de la cité autour de l'antique bassin du Lacydon. Pourtant il nous faut dire un mot du Fort Saint-Jean dont le MuCEM marquera la reconversion. Ce lieu fut une place forte, autorité relayée aujourd'hui par l'*aura* du monument historique au sein de la « carte postale » marseillaise.

Le Fort Saint-Jean est le résultat d'une sédimentation architecturale qui trouve son origine au VIe siècle avant Jésus-Christ avec la fondation de la Cité par une petite colonie phocéenne. Il est indissociable de l'histoire de Marseille et de ses ports. Son accès est resté confidentiel jusqu'à son ouverture récente au public, mais malgré cela, il forme un repère essentiel du paysage et permet à Marseille de garder cette allure de ville « située sur un sol rocheux en forme de théâtre qui regarde le Midi », telle que la voyait Strabon au 1er siècle après Jésus-Christ.[17]

Le lieu choisi pour le projet du MuCEM fait autorité à plus d'un titre. Il nous faut rappeler combien il entretint un rapport fort et ambigu avec le pouvoir politique. S'il a l'évidence du lieu emblématique, c'est d'abord parce qu'il eut une fonction de représentation de ce pouvoir, un pouvoir qui s'est mis en scène ici par la force. La *place forte* est avant tout militaire et l'instance à laquelle renvoie le Fort Saint-Jean est celle de la monarchie absolue sous Louis XIV. L'architecture de la forteresse et des remparts a longtemps eu valeur de démonstration, et par là de dissuasion, à elle seule.

La rive nord du Vieux-Port, avec son promontoire sur la façade maritime de Marseille, est le lieu historique de l'affirmation du pouvoir politique de la cité. Lieu même de sa fondation, il garde les vestiges des premiers remparts de l'antique *Massalia* du VIe siècle

[17] Cité dans l'étude documentaire réalisée sous la direction de François Botton, architecte en chef des monuments historiques en charge de la rénovation du Fort Saint-Jean, et dans le dossier du concours d'architecture du 17 octobre 2002.

avant notre ère. Ces premières fortifications autour de la colline de Saint-Jean sont celles de la plus ancienne fondation urbaine de France, une *polis* sur le modèle de la ville grecque.

Dans notre lecture du site du MuCEM, dans le temps et dans l'espace, autorisons-nous un détour par l'archéologie de cette Marseille grecque puisque nous nous trouvons à quelques mètres des vestiges grecs les plus anciens de Massalia. « La ville de Massalia, d'origine phocéenne, est située sur un terrain pierreux ; son port s'étend au-dessous d'un rocher creusé en forme d'amphithéâtre, qui regarde le midi et qui se trouve, ainsi que la ville elle-même dans toutes les parties de sa vaste enceinte, défendu par de magnifiques remparts. Dans la (ville) haute (Acropole) s'élèvent deux temples, l'Ephesium et le temple d'Apollon Delphinien: ce dernier rappelle le culte commun à tous les Ioniens : quant à l'autre, il est spécialement consacré à Artémis d'Éphèse » rapporte Strabon au 1er siècle. [18] Les deux temples, l'un dédié donc à Artémis d'Ephèse, déesse de la lune et de la chasse, l'autre à Apollon, dieu, entre autres, de la lumière, de la divination et de la musique, étaient situés, selon les hypothèses actuelles des archéologues, sur la colline Saint-Jean ou sur la colline Saint-Laurent donc au plus près du site que nous étudions. En 1952 un grand chapiteau ionien a d'ailleurs été découvert sur la colline Saint-Laurent, juste derrière le Fort Saint-Jean. [19]

Une autre découverte spectaculaire a eu lieu récemment, qui nous conduit encore aux origines de la plus vieille ville de France. En 2005, une équipe d'archéologues de l'Institut national des recherches archéologiques préventives (INRAP) découvre, sur le chantier d'agrandissement du collège du Vieux-Port dans le quartier du Panier, rue des Martegales et tout près de ce qui était l'entrée du port antique, des restes grecs datant du VIe siècle avant J.-C. Il s'agit des premiers aménagements de l'implantation de la colonie phocéenne. [20] La zone concernée est au pied de la butte Saint-Laurent, dans le périmètre initial de la ville grecque, à quelques mètres de la rive nord antique du port. La forte pente des terrains vers le Vieux-Port a imposé dès l'origine un aménagement en terrasses. Lors des fouilles, les niveaux

[18] Strabon, *Marseille, cité ionienne* (Géographie, IV, 1,5), édit. Firmin Didot. Voir aussi Antoine Hermary, Antoinette Hesnard, Henri Tréziny, (1999) *Marseille grecque, la cité phocéenne (600-49 av. J.-C.),* Paris, Editions Errance. A. Hermary, H. Tréziny éd., (2000) *Les cultes des cités phocéennes, actes du colloque international Aix-en-Provence/Marseille,* Études massaliètes n°6, Édisud, Marseille.

[19] Il s'agit d'un chapiteau massif en calcaire blanc, mesurant 1, 80 m. del ong pour 0, 90 m. de large et d'environ 0, 75 m. de haut ; réemployé dans un mur de l'époque romaine tardive ou médiévale et daté d'environ 510 av. J.-C. Il est aujourd'hui exposé au musée d'histoire. L'élément appartenait peut-être à un grand temple installé sur la butte Saint-Laurent.

[20] « Les premiers bâtiments de la cité phocéenne archaïque aux origines de la plus vieille ville de France : Marseille », site de l'INRAP, publié le 03/09/2009, Philippe Mellinand (archéologue responsable de l'opération), http://www.inrap.fr/archeologie-preventive/actualités.

d'occupation de la ville archaïque (600-480 av. J.-C.) sont rapidement mis à jour, conservés dans une stratigraphie de trois mètres d'épaisseur.

Parmi ces restes, on trouve ce qui pourrait être « le plus ancien monument de Marseille », selon Lucien-François Gantès, archéologue et co-responsable des fouilles avec Philippe Mellinand, de l'INRAP. Curieusement, l'ensemble a pu être protégé par la construction ultérieure, sur le site, d'un théâtre à l'époque romaine. Vers 550 av. J.-C. le quartier est réorganisé autour d'un vaste édifice public monumental. Doté d'un podium dès l'origine, il est de plan rectangulaire (17 m. de côté), divisé en deux espaces ceints de murs massifs de 1, 20 m. d'épaisseur. Il s'élève sur une première couche plus ancienne, une maison aristocratique sans doute et évoque un site d'Olympie en Grèce continentale. Le toit est recouvert de tuiles, ce qui est rarissime pour l'époque. [21] « Pour l'archéologie du monde grec, ce bâtiment est exceptionnel vu sa datation » commente L.-F. Gantès. L'importance du site est soulignée encore par d'autres éléments collectés lors des fouilles (qualité des enduits d'Egypte, des céramiques).

Comment interpréter la signification du site qui possède un intérêt scientifique considérable ? « Apparemment, il s'agissait d'un monument ostentatoire, installé sur une petite butte. C'était la première chose qu'on voyait en arrivant de la mer », observe Philippe Mellinand. Peut-être était-ce un lieu pour des symposiums, des banquets ayant souvent une fonction religieuse et en lien avec l'arrivée et le départ de navires. Bien que la vocation du lieu n'ait pu être encore déterminée avec précision, cette construction relève sans aucun doute d'un ensemble public, peut-être religieux (podium du temple) ou militaire (ouvrage défensif). Ce bâtiment se rattacherait à un même complexe monumental de plan carré et révèle plusieurs similitudes avec d'autres sanctuaires du monde grec, dans la disposition des espaces comme dans les techniques et matériaux de construction utilisés. « Il est donc plausible que l'on soit en présence d'un sanctuaire « privé », réservé aux *emporoï* , ces armateurs et marchands venus déposer des offrandes et célébrer le culte des divinités protectrices de leurs activités ».[22] Même si d'autres constructions de la période grecque archaïques ont déjà été découvertes à Marseille et notamment de l'habitat sur le parvis de l'église Saint-Laurent, « la qualité des édifices et du mobilier recueilli, l'exceptionnel état de conservation des vestiges font de ce

[21] Laurent Ribadeau-Dumas, *Dossier Marseille Grecque,* http://culture.france2.fr/patrimoine/dossiers/marseille-cite-grecque.

[22] « Les premiers bâtiments de la cité phocéenne archaïque aux origines de la plus vieille ville de France : Marseille », site de l'INRAP, publié le 03/09/2009, Philippe Mellinand (archéologue responsable de l'opération), http://www.inrap.fr/archeologie-preventive/actualités.

site une référence importante pour la connaissance de l'histoire de la plus vieille ville de France, mais plus largement pour l'archéologie du bassin méditerranéen ».[23]

Plus tard, le Fort Saint-Jean coïncidera avec les remparts reconstruits en 1040. C'est la date à laquelle Marseille redevient une ville et se dote d'une organisation politique exemplaire, d'abord consulaire sur le modèle italien, puis sous la forme d'une République indépendante, la *Respublica de Marselha*. A la fin du XIIe siècle, une Commanderie des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem est construite sur le site. La ville, encore libre et souveraine, veille à ses portes et y construit au XVe siècle la Tour du Roi René, dans l'enceinte actuelle, pour se défendre des menaces extérieures.

Le Fort garde toutes ces traces imbriquées dans un édifice unifié à partir de 1668 par Vauban, sur décision de Louis XIV. Avec sa tour du Fanal, il est reconstruit pour être l'instrument militaire principal de la coercition exercée par Louis XIV sur la ville elle-même, et ce en opposition complète avec le statut des fortifications antérieures. Avec la construction du Fort Saint-Jean et du Fort Saint-Nicolas, il ne s'agit alors plus de marquer l'unité urbaine, de défendre le territoire contre des envahisseurs potentiels, mais au contraire de subir d'un « autre » des murailles destinées à contenir toute velléité d'indépendance et de liberté venant de l'intérieur de la ville même, d'occupation militaire en somme.

De part et d'autre de l'étroit goulet reliant le bassin portuaire à la mer, ces lourds édifices montaient la garde. Si le Fort Saint-Nicolas fut bâti sur un escarpement désert de la rive sud, il fallut isoler le Fort Saint-Jean du quartier dont il prit le nom par une tranchée, ouverte dans la colline, de cinquante mètres de profondeur : des pâtés de maisons et plusieurs rues dont une partie de la rue Saint-Jean disparurent dans cette béance contre nature.[24]

Le Fort Saint-Jean incarne ainsi dans l'histoire marseillaise cette humiliante oppression monarchique de 1660 à 1790 ; il est avant tout le lieu où les citoyens ont dû rendre les armes, au sens propre comme au sens figuré. Quoi d'étonnant alors à ce que cette « bastille marseillaise » soit prise d'assaut par la foule en 1790 et ses occupants massacrés ? « Le 18 mai 1791, la foule avait entamé sa démolition ; mais le 18 mai, l'Assemblée nationale avait ordonné l'arrêt de ces travaux, qui avaient été entrepris à l'initiative spontanée de

[23] « Les premiers bâtiments de la cité phocéenne archaïque aux origines de la plus vieille ville de France : Marseille », site de l'INRAP, publié le 03/09/2009, Philippe Mellinand (archéologue responsable de l'opération), http://www.inrap.fr/archeologie-preventive/actualités.

[24] Alèssi Dell'Umbria, (2006) *Histoire universelle de Marseille : de l'an mille à l'an deux mille*, Marseille, Agone, collection « mémoire sociale », p. 153.

Marseillais ».[25] Quoi d'étonnant aussi à ce qu'on n'hésite pas à le couper du reste du tissu urbain en 1845 et à en faire une île, isolé par un canal, fermé au public depuis lors ?

Dans les années 30, à l'occasion des travaux de transformation du bassin de la Joliette, la darse sud est construite et éloigne la mer du Fort. L'issue logique de ces travaux est le comblement, en 1937, du canal de liaison entre le Vieux Port et le môle J4.

La seconde guerre mondiale a aussi marqué le Fort Saint-Jean dans l'explosion des munitions et de la poudre entreposées par les Allemands qui provoqua la destruction d'une grande partie de ses constructions des XIIe, XVIIe et XIXe siècles. Une page est tournée de l'imaginaire marseillais quand, en 1944, les Allemands font sauter le pont Transbordeur pour obstruer la passe du Vieux-Port, supprimant la liaison entre la rive nord de ce dernier et les quartiers nord. Ainsi isolé, le Fort Saint-Jean offrira depuis lors sa silhouette éventrée aux navigateurs qui entrent dans le port.

Classé au titre des monuments historiques en 1964, le fort est affecté au ministère des affaires culturelles en 1968 qui y construit alors un bâtiment pour le Département des recherches archéologiques subaquatiques et sous-marines (DRASSM). Il est alors l'objet de campagnes de restauration, mais les usages qui auraient pu susciter une véritable requalification de l'édifice et permettre son ouverture au public ont manqué. En outre, l'évolution de l'environnement immédiat du Fort n'aura fait qu'aggraver son isolement : comme dans le cas de la cathédrale de la Major, ses accès et ses abords furent malmenés par les infrastructures autoroutières des années 1970 et 1980.

« Le fort avait ainsi peu à peu acquis une place d'objet perdu dans le désordre des franges du port de la Joliette, sorte de sentinelle avancée et solitaire, coupée, comme toute la ville, des bassins et des quais dédiés aux modes de fonctionnement portuaires progressivement mis en place au XXe siècle. » [26] Aujourd'hui, le sort du Fort témoigne d'un renversement de perspective puisqu'il apparaît comme un nœud stratégique dans le projet de renouvellement urbain. Ce dernier renoue d'une certaine manière avec les intentions urbaines poursuivies au XIXe siècle, celles de parvenir à créer une articulation entre le Vieux-Port et le Nouveau port. Ainsi le site formé par le Fort Saint-Jean et le môle J4 constitue, avec le parvis de la Major, un point essentiel de liaison et d'accroche entre le port du XIXe qui affirme

[25] Alèssi Dell' Umbria, *op.cit.*, p. 253.
[26] Dossier du concours d'architecture, 17 octobre 2002, p. 4.

désormais sa vocation de port de tourisme et de croisière, les quartiers nord et le quartier historique du Vieux-Port et du Panier.

Nous voyons déjà combien projeter de construire sur ce haut lieu de l'histoire de Marseille est un choix significatif en lui-même : il s'inscrit dans la très longue durée de la ville, en revenant à ses origines, ses fondations, mais aussi ses blessures et ses crises de croissance ; il est représentatif d'un désir de continuité, de permanence, d'enracinement dans l'histoire.

Le Fort porte les traces successives de l'identité politique de la ville, entre oppression violente et frondes révolutionnaires. Au regard de ces jalons, se dégage toute l'ambigüité des rapports de Marseille à l'autorité politique. Le lieu porte ainsi une contradiction interne entre des forces locales d'autonomie, de liberté, d'affirmation d'une identité singulière, et des forces extérieures, autoritaires, normatives. Reste que, comme le souligne Alessi Dell'Umbria, les traces historiques qui demeurent étant celles des vainqueurs, Marseille, ville vaincue en 1660, garde pour emblème sur sa façade maritime le fort de son annexion au royaume de France. [27] Elle n'a guère de monument en l'honneur de son antique esprit citadin, républicain, si singulier.

Le Fort Saint-Jean a joué, en tant que monument précisément, un rôle clé dans l'affirmation du lieu emblématique et continue de faire autorité. Il fait office de pivot dans les transformations urbaines, et en définit certaines contraintes. Ainsi, par exemple, de la « politesse recommandée » à son égard et du gabarit autorisé aux architectes dans les projets du MuCEM.

En plus de ces vertus spatiales, ce dernier tient encore son rôle politique, mais dans le registre des images et de la mémoire ; comme monument, il est « chose publique », « réalité physique de la ville comme élément permanent de son histoire politique et institutionnelle ».[28]

S'il fut, comme architecture militaire, une démonstration de force, il est aujourd'hui, comme monument historique, le lieu d'une nouvelle démonstration. Désormais ouvert au public, il participe de nouveau à l'affirmation de la puissance politique mais au travers cette fois du projet patrimonial et culturel.

[27] Alèssi Dell'Umbria, *op.cit.*, p. 12.
[28] *Id.*, p. 115.

A.2.b) Construction du « nouveau port » et apparition des Pierres Plates.

L'histoire que nous nous proposons de retracer ici est d'abord celle d'un lieu dont on ne veut pas. Le « nouveau port » décidé par les ingénieurs parisiens contre l'avis d'une partie des Marseillais. C'est aussi celle d'une petite langue de terre de 150 mètres, apparue, disparue, réapparue quelques mètres plus loin, et surtout mince frange que les Marseillais se réapproprieront systématiquement, les « Pierres Plates ». Ce petit morceau de terre auquel s'ancre notre recherche, nous le croyons susceptible de nous faire rejoindre l'universel, le désir d'être ensemble, libres, sur les rivages de la mer. Nous allons donc faire l'histoire des « Pierres Plates », avant et depuis 1932, date du remblaiement du canal Saint-Jean. Nous en retracerons l'histoire de l'usage qui perdure encore malgré la transformation des lieux. Celle d'une plage urbaine rare à Marseille. Nous suivrons le toponyme des « Pierres Plates » depuis 1932. Cette histoire a produit un imaginaire toujours arrimé au territoire étudié.

Il nous faudra d'abord décrire la création du dispositif portuaire tel que nous le connaissons aujourd'hui à Marseille. Cette histoire se lit comme un jeu de désappropriation et de réappropriation du bord de mer au cœur de la ville. Elle doit se lire aussi comme la trajectoire d'une ville-centre peu ordinaire, indissociable de son port. Le cas que nous étudions, l'actuel môle J4, est à l'articulation entre le dispositif ancien du Vieux-Port, le centre historique et sa colline du Panier, et le dispositif du « nouveau port » du XIXe. Il est le fruit d'une mutation de la structure urbaine et de la division sociale de la ville. Il est à la lisière entre ville et port, toujours au bord d'un centre-ville à géométrie variable.

Le port comme dépossession ou l'idée parisienne de l'identité marseillaise

La construction du « Nouveau Port » de Marseille décidée au milieu du XIXe siècle et structurant encore aujourd'hui la ville actuelle, constitue un phénomène de dépossession d'un morceau de la ville à plus d'un titre. Il s'agit d'une part d'une dépossession par le mode de conception du projet : de l'initiative de la création, du contenu du projet et surtout de la prise de décision de sa localisation. La dépossession se jouera également dans le fonctionnement urbain et le fait que les nouvelles installations sépareront durablement la ville et l'activité portuaire, accentuant la division sociale nord/sud. D'autre part, le « nouveau port » constituera une barrière physique confisquant le littoral marseillais aux habitants. C'est une triple dépossession qu'incarne le port, de la souveraineté municipale dans la construction de la ville, d'un morceau de territoire et d'une activité centrale et constitutive de l'identité marseillaise, d'un rapport natif à la mer et à ses rivages.

La logique à l'œuvre dans la formation du « nouveau port » est avant tout celle d'un capitalisme industriel où l'économie de temps, dans le transport des marchandises, devient une question centrale. Elle impose rapidement d'agrandir le Vieux-Port dont l'encombrement prend, dans les années 1830, des proportions alarmantes. Jusqu'à cette date, les différentes ruptures de charges ne posaient pas de problèmes, « le port étant un aboutissement et la ville un vaste entrepôt ».[29] Pour les négociants qui entreposaient la marchandise en attente de leur réexpédition future, la rapidité d'exécution des opérations n'était pas une priorité. Or avec la nouvelle logique capitaliste, l'élimination de tout ralentissement s'imposait pour éviter d'immobiliser trop longtemps le capital investi dans les marchandises. Et au milieu de l'accélération des circulations, au travers du chemin de fer et du bateau à vapeur, les installations portuaires marseillaises ralentissaient la fluidité du trafic et parfois même lui imposait des temps morts.

Jusqu'en 1844, l'espace portuaire était toujours enserré dans le tissu urbain (Vieux-Port et quai de Rive-Neuve) ce qui non seulement gênait son fonctionnement mais aussi l'empêchait de croitre. Marseille gardait sa structure de ville agrandie en 1666 avec une unité de lieu entre port et ville. Or, avec le développement du trafic maritime (18000 navires par an) et l'apparition des navires à vapeur à fort tonnage, le plan d'eau de 28 hectares et de 6 mètres de profondeur, arrivait à saturation. D'autre part, la ville affirmait une volonté de créer de nouveaux rapports commerciaux en Méditerranée.

Les Marseillais avaient déjà tenté d'aménager la surface où s'effectuait la manutention portuaire en démolissant en 1838 les maisons le long du quai, de part et d'autre de l'hôtel de ville, et portant ainsi la largeur de ce dernier de six à vingt-six mètres. Ils avaient aussi creusé le bassin de carénage au bout du quai de Rive-Neuve. Mais ces aménagements se révélèrent insuffisants. De nouveaux projets se succédèrent pendant quinze ans, avec comme question centrale celle de savoir si l'agrandissement se ferait au sud ou au nord de la ville.

La construction du port moderne sur le littoral nord sera finalement un choix technocratique et parisien qui ne sera jamais entériné par les Marseillais. « Les Marseillais n'accepteront jamais ».[30] Avant que les plans de l'architecte de Montluisant soient acceptés en 1842, une véritable bataille d'experts fit rage autour de la question du « Nouveau port ». Les élites locales étaient aux prises avec les banquiers Pereire et Rothschild qui soutenaient l'industriel Talabot et le financier Mirès. Les premières souhaitaient étendre le port vers le

[29] Alèssi Dell' Umbria, *op.cit.*, p. 266.
[30] Jean-Lucien Bonillo, René Borruey, (1991) *Marseille, ville et port*, Marseille, Editions Parenthèses.

sud, l'anse des Catalans et les actuelles plages du Prado. Les seconds privilégiaient le raccordement des nouveaux espaces portuaires au réseau ferré et par conséquent la construction du port vers le Nord. Ce sont ces derniers qui l'emportèrent. Poursuivre le port après Saint-Jean était, de fait, la solution la moins coûteuse et la plus évidente, qui n'impliquait pas de discontinuité avec le bassin antique.

Si les projets entrent en concurrence dès 1830, la discussion sur l'emplacement du nouveau port a lieu entre 1840 et 1844. Dès 1842, le choix du plateau Saint-Charles, d'une hauteur de 45 mètres, est entériné comme site de la gare de chemin de fer. Concernant le nouveau port, l'Etat aura le dernier mot, tandis que le conseil municipal n'aura qu'un rôle consultatif face au ministère concerné et aux ingénieurs des Ponts et Chaussées.[31] Ces derniers constituent une instance majeure et l'instrument essentiel de la centralisation française. Ils sont formés pour mettre en pratique la volonté rationalisatrice de l'Etat, en réalisant notamment un réseau routier reliant les ports du royaume à la capitale. Leur démarche combine logique militaire et aménagements civils.

D'autre part, la question du financement des projets, qui impliquaient des travaux considérables, contribue à asseoir les prérogatives de l'Etat, la ville de Marseille dépensant ses ressources dans le canal de la Durance en construction. La loi du 5 août 1844 débloqua le financement de l'Etat, après que le plan de l'ingénieur Montluisant eut reçu l'agrément ministériel, et autorisa la construction du bassin de la Joliette. On fit combler à cette date les criques jalonnant le littoral au nord de Saint-Jean et les travaux du nouveau port commencèrent.

Pour les observateurs venus d'ailleurs, la ville, au milieu du XIXe siècle, n'était qu'un vaste chantier plein de promesses. Mais pour nombre de Marseillais, ce bouleversement était vécu dans l'angoisse et l'amertume. La richesse de la nation faisait le malheur des individus ».[32] La transformation de Marseille en port industriel brisait des usages ancestraux dans l'organisation du travail. « Dans cette ample transformation, ils ne sont que des instruments au service du capitalisme parisien. Et ils le sentent. S'embaucher, c'est bel et bien travailler pour des *estrangié* : les mines de Fuveau, les grands chantiers de construction navale, le radoub, les docks de Marseille ; bref, tout ce qui est grand, vaste, puissant, appartient à des compagnies parisiennes. Un colonialisme économique dont les gouverneurs sont des banquiers lointains, avec pour émissaires des ingénieurs et des patrons « français »

[31] Alèssi Dell' Umbria, *op.cit.,* p. 267.
[32] *Id.,* p. 281.

de langue, de mœurs et de cœur. Ils ont pour mission de convertir les populations indigènes à la vie d'usine et des grands chantiers ». [33]

La pire condition ouvrière se trouvait dans les trois piliers de l'industrie marseillaise : savonneries, huileries et raffineries de sucre. On recourait systématiquement à la main-d'œuvre immigrée. Les industries fonctionnaient selon un système hyperrépressif, « les amendes tombant sur les ouvriers pour les plus légères infractions au règlement : le Grand Renfermement s'achevait dans l'usine du XIXe siècle conçue sur le modèle carcéral ».[34]

En France au XIXe siècle, l'investissement capitaliste dans la construction immobilière prenait son essor à la faveur de nouveaux moyens juridiques et techniques, en même temps que s'affirmait la volonté de mettre le paysage urbain en conformité avec la capitale. Toutes les villes de « province » seraient ainsi reconstruites et agrandies à l'imitation de Paris. Marseille fut donc agrandie sur le modèle de la capitale du XIXe siècle.

La ville classique ou « ville neuve » de la fin du XVIIe siècle avait connu une extension autour de deux axes majeurs, le Grand Cours et la Canebière. On peut d'ailleurs toujours lire le quadrillage et la patte d'oie classique, qui suivent les lignes du terroir. Mais l'enceinte du XVIIe siècle marquait encore clairement intérieur et extérieur de la ville, et les portes sa puissance telle la porte Réale. Dans la ville du XIXe siècle, les remparts et les portes tombèrent, disparition marquant un changement radical dans la vision que l'on avait de l'espace urbain. [35] « Si les remparts antiques et médiévaux constituaient la ville comme un lieu sacré collectif, seule la propriété foncière individuelle avait dans la ville industrielle quelque chose de sacré ; et sa multiplication à l'infini constituait l'acte de foi de la société bourgeoise ».[36] Libéré et indifférencié, ses remparts transformés en grands boulevards, l'espace urbain allait s'étendre sans limites. « La ville industrielle se caractérisait par une expansion sans limites et se présentait, du centre à la périphérie, comme une source de profits sans fin : ce qui devait entrainer une rupture sans précédent dans l'histoire de la ville, depuis sa renaissance vers l'an mille ».[37]

Marseille ne comptait que 110 000 habitants en 1820 ; on en recensait 200 000 en 1850 et 320 000 en 1870. Vers le nord, les faubourgs ouvriers croissaient rapidement,

[33] *Id.*, p. 290. Voir à ce sujet Lucien Gaillard, (1981) *La vie quotidienne des ouvriers provençaux au XIXe siècle,* Hachette, Paris, p. 141.
[34] *Id.*, p. 288.
[35] *Id.*, p. 294.
[36] *Id.*, p. 294.
[37] *Id.*, p.293.

s'opposant au tracé régulier des zones résidentielles au sud et à l'est. L'obsession pour les grandes avenues du XIXe siècle s'exprima aussi en plein centre, sur La Canebière, allée tracée à la fin du XVIIe siècle sur l'emplacement du Jeu-de-Mail. On y édifia des immeubles imposants à la manière des grands boulevards parisiens. Ainsi la Canebière, boulevard des « nouveaux riches » de la fin du XIXe siècle, incarnerait pendant près d'un siècle la prospérité du port colonial.

La « victoire » des Parisiens dans la bataille de la localisation du port moderne fut cependant suivie par bien des défaites et « tous les projets portés par des intérêts financiers "allogènes " et consistant à développer la ville vers le Nord se heurtèrent à l'inertie, voire à l'opposition des élites locales ». [38] Ainsi, du financier Mirès et de son projet consistant à créer une « nouvelle ville » autour du « nouveau port » ; celle-ci n'aura qu'une existence portuaire et n'aura pas l'ampleur espérée.[39]

L'imaginaire conquérant du « Nouveau port » - L'apparition du J4

Un des objectifs des hauts fonctionnaires de l'Etat supervisant le chantier du port était de séparer l'entrepôt de la ville et de concentrer les opérations de déchargement, de stockage et de distribution dans un seul et même site sous la direction d'une entreprise unique. M. Pascal, ingénieur en chef du service maritime des Bouches-du-Rhône, fut chargé du plan de l'extension du port. Son projet prévoyait 90 hectares de plan d'eau abrité et 14 kilomètres de quais allant du bassin de la Joliette au bassin Impérial (actuel bassin National). Jusque là, la côte restait inhospitalière et servait de mouillage aux navires en quarantaine.

La logique des ingénieurs de l'Etat dans l'extension du port aboutit à la création des Docks par Paulin Talabot dont le principe de construction fut arrêté dès 1844. « Véritable complexe intégré, fondé sur le principe d'isolement par rapport à la ville, un tel dispositif entrait en contradiction avec les pratiques en vigueur à Marseille. » [40] Les Marseillais auraient souhaité que les Docks soient une sorte de port franc isolé tel qu'il en existe en Italie, sans privilège ni monopole pour la compagnie. Pourtant ce fut une nouvelle dépossession violente qui se produisit. Edifié en dehors de la zone urbanisée, au nord de la Joliette, le dock relèvera,

[38] Gilles Pinson, « Projets et pouvoirs dans les villes européennes - une comparaison de Marseille, Venise, Nantes et Turin », Doctorat de Science Politique, Rennes I, 2007, p. 172.
[39] Pierre Fournier, Sylvie Mazzella, « L'haussmannisation de la rue de la République à Marseille : l'échec d'une spéculation foncière ? », in André Donzel (dir.), (2001) *Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise*, Paris, Maisonneuve & Larose. Sur le poids de l'échec des projets de la « trame Mirès » et de la cathédrale de la Major dans la mémoire collective marseillaise, voir Michel Péraldi, (1998) *Paysage, ville et mémoire : Marseille*, Marseille, CERFISE, 1988.
[40] Alèssi Dell' Umbria, *op.cit.*, p. 268.



Fig. 11: Vue Cavalière, Hugo d'Alessi, 1886. Source : Musée d'histoire de Marseille (MHM).



Fig. 12: Joliette et Compagnie des Docks. Blanchard, vers 1864. Source MHM.

Source : Musée d'histoire de Marseille/www.imagesdupatrimoine.marseille.fr

pour Alessi Dell'Umbria, de l'esprit du « Grand Renfermement », l'analogie avec l'arsenal des galères étant frappante.[41]

Dispositif de transbordement du navire au wagon, le complexe des docks de la Joliette était un maillon essentiel de la chaîne que les Saint-Simoniens voulaient tendre de la France à l'Orient. Parmi eux, Paulin Talabot qui partageait « une foi enthousiaste en un avenir radieux de l'humanité sous l'égide du grand capital ».[42] Après s'être occupé de la mise en place des voies de chemin de fer entre Avignon et Marseille puis l'achèvement du Paris-Lyon-Marseille (P.L.M) en 1857, Paulin Talabot s'était lancé dans l'activité maritime. Dès 1852 il demanda la concession du Dock de Marseille qui fut déclaré d'autorité publique, après enquête, un an plus tard. A la suite de nombreux débats entre l'Etat, la Chambre de commerce de Marseille et les différents hommes d'affaires intéressés par l'agrandissement du port de la ville, le site de la Joliette fut préféré à celui du Vieux-Port (Rive-Neuve). La ville de Marseille « rétrocèda » les terrains du Lazaret - l'Etat dans un premier temps avait cédé la concession à la municipalité – à la Compagnie des Docks et entrepôts de Talabot, le 14 octobre 1856, pour 99 ans. En échange elle obtint le jardin botanique des Chartreux et le Château Borely avec dix hectares de terrain. Les ingénieurs des Ponts et Chaussées conçurent et réalisèrent le Dock sous la direction du polytechnicien Gustave Desplaces.

Le projet retenu pour le bassin de la Joliette était donc celui d'un dock sur l'eau, équipé de quais linéaires et protégés d'une digue, « la Grande Jetée du large ». Cette dernière relevait d'une construction innovante pour l'époque : un procédé utilisé pour la première fois à grande échelle qui mélangeait blocs de pierre naturels et artificiels. Ces pierres étaient tirées des trois carrières du Frioul, comme celles utilisées pour la construction du bassin de la Joliette inauguré en 1853. [43] La « Grande Jetée du large » était totalement détachée du rivage, contrairement à celles que l'on trouvait à Alger ou Cherbourg, et reliée au rivage par deux « traverses » limitant le bassin de la Joliette. Sur ces quais et dans l'espace des Docks, la manutention portuaire devenait le monopole de la Compagnie « ce qui constituait une autre rupture avec la façon de travailler en vigueur à Marseille : un coup mortel porté à la Société des portefaix marseillais ». [44] Ces derniers incarnaient l'époque du port-entrepôt, ancré dans la ville et fondé sur le négoce. Les Docks relevaient du port de transit, abstrait de la ville et

[41] *Id.*, p. 268.
[42] *Id.*, p.270.
[43] *Id.*, p. 267.
[44] *Id.*, p. 269.

aux mains de puissances financières extérieures.[45] On prit l'habitude d'appeler « dockers » les travailleurs – parmi lesquels beaucoup d'immigrés italiens - qui y furent embauchés pour un salaire de misère. Le dock-entrepôt de Marseille fut mis en service le 1er janvier 1864, l'année même où fut achevée la construction des nouveaux bassins du Lazaret et d'Arenc, et ajoute 106 134 m^2 à l'opération de la « trame Mirès ». Il représentait 72 000 m^2 de surface et une capacité de stockage de 150 000 tonnes qui était jusqu'à présent de 110 000 tonnes. [46]

A la fin du XIXe siècle, le port se mécanisait et devenait le plus rapide d'Europe avec onze jours pour décharger un vapeur de 1000 tonneaux. A partir des années 1880, les entrepôts quittèrent les quais. Ils furent relégués aux quartiers industriels à l'extérieur du port et remplacés par des hangars, pouvant disposer de plusieurs étages, simple abri pour la marchandise. Les hangars étaient alors en bois comme à la Joliette. De plus, les entrepôts principaux restèrent sur le quai de Rive-Neuve, c'est à dire à l'opposé du Vieux-Port. Les marchandises qui débarquaient au bassin de la Joliette devaient ensuite être transférées de l'autre côté du port. Durant la même période l'outillage de manutention commença à s'automatiser. Le port mettra deux décennies à se doter d'équipements modernes : dock et outillage mécanique de manutention.

En 1869, l'ouverture du canal de Suez confirmait le nom donné à Marseille de « Porte de l'Orient ». A partir de 1875, la réparation navale se développa. Marseille devint le quatrième port mondial et enregistra la moitié de la flotte marchande française. Mais, la montée en puissance des ports du nord de l'Europe fait sentir le besoin de nouveaux agrandissements. Le port continua de s'agrandir toujours plus au nord et se composa désormais de cinq bassins : le Lazaret (1864), le National (1883), la Pinède (1908), le Wilson (1933), le Mirabeau (1939). Il couvrit une superficie de 136 hectares et 14 km de quais. Il continua sa progression avec la construction en 1926 du canal du Rove ouvrant sur l'étang de Berre.

En 1930, le plan d'eau du port s'étend sur 213 hectares et les quais courent sur 24 km. Durant la même période, le trafic maritime s'accroît, notamment grâce au nombre toujours plus important de navires à vapeur qui diminuent le temps et le coût d'escale. La rentabilité est désormais le credo de toute l'activité portuaire. Afin de pouvoir se raccorder au dispositif ferroviaire, les môles du bassin de la Joliette, dont le môle J4, sont reconstruits entre 1930 et 1936, à l'oblique du quai. Ceux-ci sont également plus adaptés aux navires de dimensions

[45] *Id.*, p. 270.
[46] *Marseille au XIXe siècle. Rêves et triomphes*, Marseille, RMN, 1992.



Fig. 13: Quai de la Joliette, vers 1910. Source MuCEM.





Fig. 14: Chemins de Fer, 1930, M. Romberg. Affiche, Exposition coloniale, 1922. Source MuCEM.

toujours plus importantes. Le canal de liaison entre le Vieux-Port et la Joliette est comblé à partir de 1937.

Durant la seconde Guerre Mondiale, les villes-ports ont été les « martyrs de la libération » [47] et Marseille parmi elles a connu d'importantes destructions. Le 27 mai 1944 le port de Marseille est presque complètement détruit par les combats de la Libération et les bombardements alliés qui les ont précédés. Et le 15 août 1944, « le débarquement de Provence, vaste opération militaire destinée à ouvrir un second front et, en particulier, à soulager les opérations sur le front nord-ouest, est engagé par les Alliés. Il permet, avec l'action de la Résistance, la libération de Marseille moins de quinze jours plus tard, le 28 août. » [48] Le témoignage d'habitant de Marseille concernant l'état de la ville est parlant : « Lundi 28 août 1944. La ville... Quel spectacle épouvantable ! La Joliette, Castellane, La Canebière, la Bourse... Les ports, surtout les ports. Anéantis, rasés par les mines. Des pavés, des poutres de fer de plusieurs centaines de kilos jonchent le trottoir ou sont enfoncées profondément dans le sol, à de grandes distances de leur point de départ. La Compagnie Mixte, la Samaritaine, sont complètement incendiées. De partout, des trous d'obus dans les toitures, dans les façades ». [49]

Au moment de la libération de Marseille, les allemands, avant leur repli le 23 août, se seront livrés à une vaste entreprise de mise hors service de l'infrastructure portuaire. Une politique de la « terre brûlée » qui coutera à Marseille l'ensemble des bassins et entrepôts du littoral nord ainsi que de nombreux navires coulés sur place. [50] Dans le port, 170 épaves encombrent les bassins. Le bassin de la Joliette est ainsi fortement endommagé et le hangar du J4, construit en 1935 est détruit. Les dernières traces de ces destructions mettront du temps à s'effacer et le hangar du J4 sera reconstruit à partir de 1951.

C'est aussi lors de ces événements dramatiques que le Pont à transbordeur d'Arnodin (1905), dont la construction en 1905 avait permis le franchissement de l'obstacle du Vieux-Port, est dynamité par les allemands. Voulant obstruer l'entrée du Vieux-Port, ces derniers avaient l'intention de détruire entièrement l'ouvrage mais ne réussiront qu'à faire écrouler le pylône nord. « A l'heure de la Reconstruction aucune voix ne s'élèvera pour la sauvegarde et la restauration de ce chef-d'œuvre de l'architecture et de l'ingénierie du XXe siècle que les

[47] Pierre Gras**,** (2010) *Le temps des ports, Déclin et renaissance des villes portuaires (1940-2010),* Paris, Tallandier, p.29.
[48] Pierre Gras**,** *op.cit.*, p. 29.
[49] Témoignage d'Alfred Mauras publié par le quotidien *La Provence*, le 28 août 2009, à l'occasion du 65ème anniversaire de la libération de la ville, cité par Pierre Gras, *op.cit.*, p. 29.
[50] Jean-Lucien Bonillo, (2008) *La reconstruction à Marseille, architectures et projets urbains*, Marseille, Editions Imbernon, p. 12.

artistes et les architectes d'avant-garde allemands avaient porté aux nues dans les années 20 et 30. » [51]

La totalité du dispositif portuaire est reconstruit et amélioré après les destructions provoquées par la Seconde Guerre Mondiale. La mise en place systématique de rails sur les quais facilitera la gestion des marchandises. Quant au franchissement du Vieux-Port, il sera rétabli à la fin des années 1960 avec les deux tunnels.

Le bassin de la Joliette est consacré, désormais, au transport des personnes ; les rapatriés de l'Afrique du Nord y débarquaient déjà pendant les années 1960. Le port autonome décidera ensuite d'améliorer ses infrastructures pour l'accueil des voyageurs. Débutent en 1994 des travaux dans le bassin de la Joliette pour l'accostage de grands navires de croisière. L'évolution de la Joliette s'inscrit à présent dans l'opération Euroméditerranée. C'est dans ce cadre qu'est adopté, en 1996, le projet de rénovation du secteur de la Joliette. La première phase de ce remodelage est lancée, en 1997, avec la destruction du hangar J4.

A.2.c) Les tentatives de rénovation à Marseille

Les « hantises » de la rénovation urbaine. Aux origines de la crise urbaine

A l'heure où s'opère un nouveau remodelage du Centre historique de Marseille, il convient, pour mieux en cerner les enjeux, de retracer l'histoire de la partie de territoire qui sert de sol à notre recherche. La rénovation, comme l'explique Marcel Roncayolo, est un thème historique du centre ville. L'histoire de ce dernier se lit au travers des différentes tentatives de remodelage. Le centre ville de Marseille est en effet attaqué en vagues successives depuis le milieu du XIXe siècle. Il connaît un long déclin, en particulier depuis le début du XXe siècle, un destin particulier au sein de la ville, entre tragique et fascinante énergie populaire. Véritable obsession pour les différentes municipalités, il concentre l'opprobre marseillaise et provoque la fureur répressive, qu'on l'appelle assainissement à la mode hygiéniste, rénovation, embellissement, il s'agit toujours d'en finir avec la vieille ville quitte pour cela à aller jusqu'au curetage policier comme ce fut le cas en 1943.

Ce « destin » de la vieille ville est inséparable de ses caractères sociaux, ainsi que de son rôle de « bouchon » dans le fonctionnement urbain. En outre, au fil des tentatives régulières de normalisation, le centre ville fait l'objet d'un jeu de valorisation/dévalorisation,

[51] Jean-Lucien Bonillo, *op.cit.,* p. 12.

notamment au travers de la dissymétrie Nord/Sud, et de la division de la ville en trois sections (Vieille ville, nouvelle ville, nouveaux quartiers du ports dans les années 1840-60).

Un autre fil de lecture de ce territoire est celui de la centralité elle-même, qui à Marseille, est à géométrie variable. Du Vieux-Port historique, celle-ci est passée par le centre directionnel des années 1970 aux terrains de la Bourse, puis est remontée vers la Place d'Aix au débouché de l'autoroute Nord dans les années 1980, enfin est redescendue vers la Joliette dans les années 2000. Et ce mouvement n'est pas terminé.

Aujourd'hui, le centre de Marseille est la partie la plus hétéroclite de la ville, un patchwork en ce qui concerne la morphologie et l'architecture. L'impression qui domine est celle de la fragmentation. On y repère en effet les percées haussmanniennes, les îlots reliques de l'ancien Marseille (le quartier du Panier équivalent à 10 ha), la première reconstruction des terrains de derrière la Bourse (tours et barres), le centre marchand et directionnel aux architectures contrastées, les essais de réhabilitation/restauration (Vieille Charité, Halle Pujet), et bien sûr les travaux d'Euroméditerranée.

La crise urbaine que connaît aujourd'hui le centre de Marseille remonte au XVIIe siècle. Elle provient d'une situation de séparation en deux de l'espace urbain, entre les quartiers sud, privilégiés, et les quartiers nord où se concentrent les catégories populaires. La spécificité marseillaise réside dans le fait que la « faille » ainsi décrite par ces deux blocs urbains passe précisément par le centre de la ville et correspond à peu près à la Canebière.

L'origine de cette division de l'espace urbain se situe en 1666 lorsque Louis XIV décide l'installation sur la rive sud du Vieux-Port de l'arsenal des galères et la construction à ses abords de nouveaux quartiers. Le « Grand Agrandissement » provoque un déplacement des formes de centralité au-delà du port, vers l'intérieur, de part et d'autre de la Canebière qui marque dès lors la dichotomie de l'espace urbain entre la vieille ville en cours de prolétarisation et la nouvelle plus aérée, au paysage régulier en damier. Au sud s'installe une centralité pour une société privilégiée, autour des belles résidences et des commerces de luxe. Au nord, une seconde centralité, populaire celle-là.[52] Depuis le « Grand Agrandissement » de 1666, Marseille a vu se confirmer les deux destins opposés de sa vieille ville et de sa ville classique. La première accumulant l'ancienneté des formes, l'entassement, le vieillissement du capital immobilier, les signes extérieurs des quartiers répulsifs, pauvres et malsains.

[52] Marcel Roncayolo, « Marseille : projet portuaire ou projet maritime ? », Plan Construction et Architecture Actualités, n°48, juin 1994, p.1 cité par Gilles Pinson, (2009) *Gouverner la ville par projet, Urbanisme et gouvernance des villes européennes*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 37.

La seconde, « ville neuve » du XVIIe siècle, s'étendant autour des deux axes majeurs du Grand Cours et de la Canebière avec une structure en damier et patte d'oie classique et qui suit les lignes du terroir. Cette bi-polarisation est accentuée au XIXe siècle avec la décision d'étendre les installations portuaires au nord du Vieux-Port. Le littoral sera ainsi « signe et support d'une dichotomie de l'espace urbain ». [53]

L'industrialisation du port (importation, transformation réexportation) ainsi que le négoce territorialisé commande une nouvelle organisation urbaine. Désormais deux logiques différentes cohabitent : l'industrialisation, le port industriel ; la ville et ses promenades de prestige. La coupure ville / port est entérinée, ainsi que la spécialisation des espaces sur trois territoires spécifiques : la zone nord-ouest, la vallée de l'Huveaune, et le Centre-Ville.

La dissymétrie et la séparation Nord/Sud - nées des voies de circulation, de l'histoire de la ville ancienne et nouvelle, et de la division sociale - sont renforcées. Les structures les plus fortes sont au nord. En outre, la ville et son port industriel se trouvent isolés par rapport à l'arrière-pays, dans une répartition fonctionnelle et sociale précoce qui se poursuivra dans l'étalement de l'habitat et l'étirement des industries vers la périphérie. Le centre reste topographiquement fixe mais la ville commence à se diluer.

Le tournant des années 1830 constitue une date de rupture pour Marseille qui donne l'impression d'un démarrage inédit.[54] L'accélération de 1830-1840 donne à la ville sa trame, sa véritable structure encore décisive aujourd'hui.

Le centre-ville, cible historique ou la « mécanique de l'échec »

Il convient, alors que nous traçons le portrait d'une partie du centre ville de Marseille, de faire l'archéologie des interventions urbaines et des scénarios ville/port dont ce centre a été le support et la cible sans cesse manquée. La destruction totale de la vieille ville est projetée dès le milieu du XIXe siècle. Ce sont les projets de démolition successifs du 19e siècle qui conduiront au percement de la Rue de la République (1860), à la destruction des quartiers dits « de derrière la Bourse » (entre 1912 et 1937) puis à l'élimination d'une partie du centre ancien en 1943.

[53] Jean-Lucien Bonillo, René Borruey, (1991) *Marseille, ville et port, op.cit.*
[54] Marcel Roncayolo, *Les Grammaires d'une ville, Essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille,* Paris, Editions de l'école des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1996, p. 114.



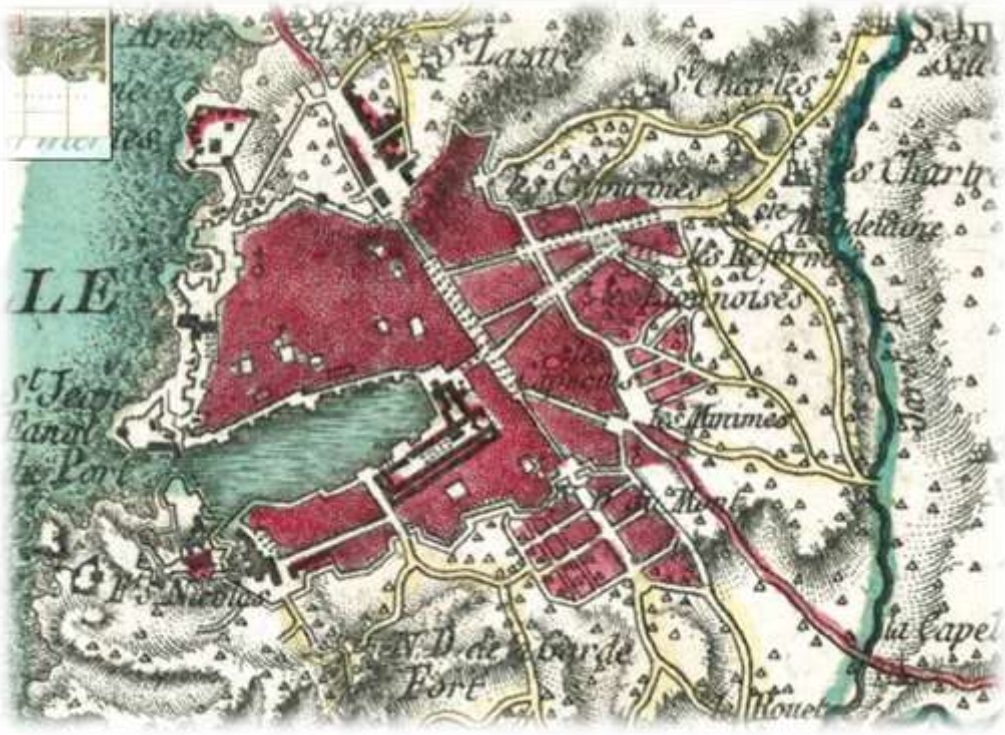


Fig. 15: Carte Cassini. XVIIIe siècle. Source : Géoportail.



Fig. 16: Marseille en 1575, Braun and Hogenberg, Source : MHM.



Fig. 17: Marseille agrandie, 1720. Source : MHM.

Dés 1812, un projet vit le jour qui, bien qu'il ne fût pas réalisé, annonçait le destin de la vieille ville. Le conseil municipal fit dresser un *Plan général des projets de coupements et d'alignements de la ville de Marseille.* L'idée de tailler dans la masse de la vieille ville apparaissait mais restait irréalisable compte tenu de la situation financière de la ville.

Deux modes de vie se distinguaient encore à Marseille par l'occupation de l'espace urbain. L'occupation de la ville ancienne par une population très pauvre était un signe de cette fracture entre bourgeoisie et classes populaires. Celle-ci allait s'accentuer au XIXe siècle, le centre géographique de la ville devenant le lieu de vie des « Marseillais de souche en voie de prolétarisation accélérée », des immigrés surexploités tandis que les riches fuyaient le Vieux-Port et se retranchaient dans les quartiers résidentiels. La population défavorisée des quartiers anciens dénotait avec les agrandissements et autres monuments d'inspiration parisienne et des voix commençaient à s'élever contre la ville ancienne. « Le vieux Marseille (…) se compose de ruelles étroites, le plus souvent escarpées, toujours puantes et malpropres. Les maisons sont très hautes, mais noires et obscures. (…) Autant la vieille ville est laide, obscure, infecte, autant la nouvelle est régulière et bien tenue ». [55] Ces termes d'un voyageur étranger seront bientôt relayés par des voix locales.

Le mépris et l'indignation gagnaient alors du terrain contre le *Bagatouni.* [56] Un autre projet sans concrétisation lui non plus mais tout autant significatif est celui prévoyant de raser le secteur situé entre l'hôtel de ville et le fort Saint-Jean « pour faire place à des docks, à des comptoirs » ainsi que l'énonçait une délibération du conseil municipal en 1846. La succession de ces projets, même inaboutis, indiquait bien combien la destruction de la ville ancienne était à l'ordre du jour tout au long du XIXe siècle et ce jusqu'à la moitié du XXe siècle.

Dans ces quartiers hérités de l'Antiquité et du Moyen-Âge, les entrelacs de ruelles « abritaient littéralement les gens qui y vivaient ».[57] Ils incarnaient avant tout le sens de l'adaptation des populations qui s'y étaient succédées : « (…) en bons marins, attentifs à la configuration de l'espace et, surtout, à la question des vents, ils surent imposer au plan géométrique un certain nombre de variations ». [58] La ville antique, fondée par les Phocéens, était celle-là même qui arrivait presque intacte jusqu'au XIXe siècle. On y avait reconstruit les maisons avec la même logique que la ville phocéenne et la ville suivait « une planification

[55] Alessi Dell'Umbria, *op.cit.*, p. 303.
[56] Du latin *catonium*, « lieu souterrain », « enfer ». Ce nom désignait jadis les quartiers de la ville ancienne. Alessi Dell'Umbria, *op.cit.*, p. 703.
[57] *Id.*, p. 305.
[58] *Id.*, p. 305.



Fig. 18: Plan de Marseille, chromolithographie, négatif, Dufour, 1856. Source : MHM.



Fig. 19: Plan, Fayard Arthème, 1874, Source : MHM.

organique ». Or celle-ci était compatible ni avec « le découpage mathématique du terrain que suppose la spéculation immobilière ni avec la pensée rationaliste qui dominait soutes les conceptions urbaines en France depuis le Grand Siècle. On ne voyait plus dans la ville ancienne qu'une inextricable anarchie urbaine. Ce formidable labyrinthe où Marseille ne s'était jamais perdue s'opposait de toute son épaisseur à la ville affairiste du Second Empire. » [59]

Le vieux Marseille était le lieu d'une reconstitution du milieu d'origine des vagues d'immigration qui venaient s'y échouer. Une assimilation progressive se produisait pourtant, à force de voisinage journalier. Plus encore, les immigrés italiens et corses notamment devenaient Marseillais à travers l'appartenance au quartier. « On était de Saint-Jean, de Saint-Henri ou de la Capelette. (…) A l'hostilité ambiante, le quartier opposait la solidarité interne, même avec les tensions et les querelles de voisinage ». [60]

Une série de projets de reconquête et d'embourgeoisement des quartiers du Panier, de la Joliette et de Sainte-Barbe voit donc le jour tout au long du XIXe et du début du XXe siècle pour finalement échouer à renverser la polarisation nord/sud. Il s'agit d'une véritable « mécanique de l'échec » selon Marcel Roncayolo que les pratiques locales et le marquage social de l'espace opposeront à ces projets urbains. « Les goûts de la société urbaine l'emportent à Marseille sur les conceptions des urbanistes et des architectes ».[61]

Pourtant, les conséquences sur la ville ancienne seront irrémédiables. Avec l'appui de l'Etat, la logique de la bourgeoisie libérale fait peu de cas des quartiers historiques et entend faire table rase de tout ce qui faisait jusque là l'identité de Marseille, d'éléments précieux de son histoire comme de sa culture.

La première étape de transformation de la ville-centre se situe autour de la création du « nouveau port » et trouve sa justification dans le discours hygiéniste de l'époque, ainsi que dans la nécessité de la jonction entre ancienne et « nouvelle ville », entre les activités commerciales et de prestige et le « nouveau port », enfin entre le nord industriel et le sud résidentiel.

Sous le Second Empire, le financier Mirès et l'ingénieur Talabot, inspirés par l'haussmannisation parisienne, lancent une tentative de réorganisation de la ville autour des

[59] *Id.*, p. 307.
[60] *Id.*, p. 405.
[61] Marcel Roncayolo, *op.cit.*, p. 450.



Fig. 20: Plan, 1888, Thuillier, chromolithographie, négatif, Source : MHM.



Fig. 21: Dessin. N. Marneffe, source carte XIXe. Source : MHM.

nouveaux ports. Leur projet initial vise à détruire la vieille ville et à faire de la zone située entre le Vieux-Port et les bassins de la Joliette un « quartier de larges avenues organisées en étoile sur le modèle haussmannien ». [62] La Rue Impériale (actuelle Rue de la République), seule réalisation concrète du projet Mirès avec la rue Colbert, sera la première d'une longue série d'opérations qui aboutiront à la disparition presque totale de la ville ancienne. « Les Marseillais se retrouvèrent mis devant le fait accompli d'un type d'urbanisme totalement étranger à la culture citadine de leur ville ». [63]

Ce projet était le plus ambitieux parmi une dizaine d'autres soumis dans les années 1850 par les spéculateurs parisiens aux autorités locales. Il illustrait parfaitement « la colonisation de Marseille par le capitalisme financier parisien ».[64] Jules Mirès, ayant participé avec Talabot à la fondation de la Compagnie des Docks avait acheté à la Ville une partie des terrains arasés dans le secteur de la Joliette et du Lazaret. « En 1858, il présenta à la municipalité un projet qui envisageait la destruction intégrale de la ville ancienne et l'arasement complet des collines de Saint-Laurent, des Moulins et des Carmes. A la place serait construit un nouveau quartier selon une trame orthogonale rigoureuse ». [65] Les 60 000 victimes potentielles de ce projet effrayèrent le conseil municipal qui le déclina. Le projet soumis à Napoléon III en 1860 par le maire de l'époque fut, quant à lui, accepté, qui prévoyait le percement d'une avenue à travers la ville ancienne, du fond du Vieux-Port jusqu'à la Joliette. La « Rue Impériale » « inaugura à Marseille le règne de l'urbanisme dans tout ce qu'il a d'inhumain ».[66] Non pas faite pour la promenade des Marseillais mais pour le défilé des troupes, cette artère nécessita l'expulsion de 16000 personnes, la disparition de 38 rues et l'amputation de 23 d'entre elles, la démolition de 1100 maisons. Cette opération d'urbanisme longue d'un kilomètre ne consistait qu'en masses, surfaces, volumes, indépendamment de tout critère qualitatif. « L'urbanisme basculait dans l'abstraction : pour les ingénieurs responsables, la percée était devenue une fin en elle-même. » [67]

En 1858 eut donc lieu l' « opération Joliette » pour rapprocher la centralité du port et relier le centre et les quartiers populaires. La « trame Mirès » s'inscrivit sur le plan de la ville à l'occasion de cette rénovation partielle des vieux quartiers ayant pour ambition de créer un

[62] André Jollivet et Michel Péraldi, (1991) *Marseille,* Paris, Institut français d'architecture, p. 4, Cité par Gilles Pinson, *op.cit.*, p. 39.
[63]Alessi Dell'Umbria, *op.cit.*, p. 313.
[64] *Id.*, p. 309.
[65] *Id.*, p. 309.
[66] *Id.*, p. 311.
[67] *Id.*, p. 312.

quartier bourgeois sur le port. Par effet d'entraînement, ce furent 500 000 m2 qui furent créés ou aménagés. Pourtant du projet « Mirès » ne seront finalement réalisées que l'actuelle rue de la République et la rue Colbert. Ces deux rues ne parviendront jamais à attirer la population bourgeoise et deviendront comme le reste de la zone, des lieux d'installation des vagues successives d'immigration. Au XXe siècle, les projets successifs de « reconquête » des quartiers du Panier, de Belsunce, de la Bourse ou de la porte d'Aix connaîtront le même sort.

Une deuxième étape importante dans l'histoire de la rénovation du Centre de Marseille consiste dans la tentative d'« assainissement » de la partie orientale de la vieille ville, le terrain central de la Bourse. Son dégagement est décidé dès 1906. Mais il n'aura toujours pas d'acquéreur en 1935. Cette opération laisse un vide, la « stérilisation d'une partie du centre par des remaniements intérieurs ratés », un terrain vague sur 60000 m^2. Cet échec est d'autant plus cuisant en comparaison de l'extension périphérique de la ville.

La mauvaise réputation des quartiers bordant le quai du Port, établie dès le XIXe siècle, ne fait que s'accentuer pendant les années 30. « La fonction portuaire de Marseille produit un imaginaire positif de dynamisme et de conquêtes, d'ouverture sur les horizons lointains. A l'inverse, elle suscite aussi un imaginaire nourri de cosmopolitisme, de trafics, de corruption et de prostitution. » [68] Dès les années 30, la presse parisienne s'applique à établir l'image du « Marseille-Chicago », « corruptible et violente, grouillante et sale ». [69] Les écrivains et artistes que le conflit mondial conduit à Marseille contribuent à fixer cette image tout en cherchant à vivre dans les quartiers malfamés des sensations fortes voire une expérience esthétique à l'instar de Walter Benjamin qui écrira lors d'une telle expérience : « Je compris tout d'un coup comment à un peintre (...) la laideur put apparaître comme le vrai réservoir de la beauté ». [70]

A côté du regard des experts, le regard des artistes sur le Vieux Marseille produit une image contrastée, ambivalente. Les productions plastiques, peintures et photographies, ayant pour motif le Vieux-Port, le Pont à transbordeur et les quartiers arrière-portuaires révèlent un « regard sélectifs » [71] tendu entre idéalisation du paysage symbolique de l'antique bassin et jugement sans appel sur la vieille ville. La série de photographies de Germaine Krull publiées en 1935 fait peut-être exception, qui pose un regard attendri sur les scènes de la vie

[68] Jean-Lucien Bonillo, *op.cit.*, p. 26.
[69] *Id.*
[70] Walter Benjamin cité par Jean-Lucien Bonillo, *op. cit.*, p. 26.
[71] Jean-Lucien Bonillo, *op.cit.*, p.25.

quotidienne, prolongeant les nombreuses représentations du Marseille populaire des photographes du XIXe siècle.

Parmi les motifs privilégiés des années 30, le Pont à transbordeur fascine les plasticiens. Ce monument moderne à l' « élégance aérienne » [72] renforce dans ces images l'aspect misérable des vieux quartiers. Marseille apparaît alors comme la « métropole en devenir freinée par la misère ». [73] Pour une génération d'artistes manipulant les images de l'ère de la reproductibilité technique, photographie et cinéma, le Pont à transbordeur sert d'appui à de nombreuses expérimentations. Mais c'est surtout avec Sigfried Giedion qu'il accède au statut d'icône moderne. Historiographe du mouvement moderne en architecture, secrétaire général des CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne) à partir de 1928, S. Giedion choisira le Pont à transbordeur pour faire la couverture de son livre *Construire en France, construire en fer, construire en béton* (1928). [74] Le pont d'Arnodin est pour lui une de ces « stations d'essais d'une architecture expérimentale » et lui permet de délivrer deux messages aux architectes de son temps :

> Le premier concerne ses qualités plastiques inédites et transposables dans l'architecture : équilibre et suspension dans l'espace, transparence et fluidité, transformation et mobilité. Le second concerne ses qualités paysagères et urbaines : marquage monumental et symbolique, apesanteur des rapports et des interpénétrations avec l'espace construit de la ville. Curieusement et peut-être par prémonition de son funeste destin, Giedion évoque " un édifice qui ne peut être gommé du panorama de la ville dont il constitue un fantastique couronnement". [75]

C'est dans le contexte des années 30 que les quartiers centraux vont cristalliser toutes les images négatives de Marseille. Ces images mèneront à l'opération de destruction la plus importante qui verra l'élimination d'une partie de la vieille ville en 1943, acte de guerre mais aussi opération d'urbanisme préparée de longue date par une partie des élites marseillaises elles-mêmes.

Parmi les villes détruites pendant la seconde guerre mondiale, Marseille est un cas très particulier. En effet, la destruction d'une partie du centre ancien opérée par les allemands en 1943 s'est en réalité faite sur la base d'un projet d' « effacement » que nourrissaient depuis longtemps non seulement les experts urbanistes mais aussi bon nombre de Marseillais. Dans

[72] *Id.,* p.23.
[73] *Id.*
[74] Sigfried Giedion, (1928) *Construire en France, construire en fer, construire en béton*, trad. fr. 2000, éd. de la Villette, coll. *Textes fondamentaux modernes*.
[75] Jean-Lucien Bonillo, *op. cit.*, p. 24.

le nouveau plan d'aménagement de Marseille d'Eugène Beaudouin (1942) par exemple, le quartier du Vieux-Port était déjà condamné. Cependant, le programme précis des démolitions figurait déjà dans les propositions de l'urbaniste Jacques Gréber, inspiré lui-même par Gaston Castel, architecte en chef des Bouches-du-Rhône dans l'entre-deux-guerres, et les principaux décideurs de la société locale, Chambre de Commerce, Direction du Port et Conseil Municipal. [76] La nouveauté du plan Beaudouin résidait dans son contenu inédit lié à l'idéologie du régime « qui stigmatisait simultanément les quartiers dégradés et les populations pauvres et marginales et voyait dans la planification urbaine la matrice d'un projet de rééducation ». [77]

Très spécifique, la destruction a ainsi été menée au sol « avec des attendus opérationnels et une logistique patrimoniale » digne d'un projet d'urbanisme dit de rénovation urbaine. [78] En outre, cette opération a reçu l'appui d'un large consensus « au croisement de l'idéologie guerrière de l'occupant et de celle hygiéniste et de normalisation sociale des acteurs locaux qui depuis le XIXe siècle avaient envisagé la destruction et la reconstruction des vieux quartiers avec, conformément à l'esprit de l'haussmannisation, une évidente arrière-pensée spéculative. » [79]

Dans les différents projets précédents, on peut repérer une forte dichotomie entre une valorisation du cadre symbolique du Vieux-Port, "antique Lacydon", et un jugement négatif sur les quartiers centraux. A partir de cette dichotomie, les intellectuels, artistes et experts ont établi un « système de valeurs patrimoniales », construisant ainsi un dispositif spatial monumental par sélection et mise en résonance des édifices et fragments urbains les plus prestigieux. [80] Ce schéma sera ensuite accepté par les allemands. Lorsqu'ils détruiront ce qu'ils appellent le « chancre de l'Europe », ce ne sont pas moins de 14 ha de la ville basse qui seront rayés de la carte marseillaise, dommages matériels auxquels s'ajoutera la déportation de 20 000 personnes. Compte tenu de la spécificité de cette destruction puisant à des sources anciennes, l'hypothèse d'une restitution à l'identique au moment de la Reconstruction, ou même simplement d'une inspiration de l'ancien centre, n'a même pas été évoquée.

A Marseille, la reconstruction est quasi immédiate. Sur le Vieux-Port, l'essentiel des immeubles et de la voierie est ainsi réalisé entre 1947 et 1957, le dernier chantier s'étirant

[76] *Id.*, p. 40.
[77] *Id.*, p. 55.
[78] *Id.*, p.9.
[79] *Id.*
[80] *Id.*

jusqu'en 1960. [81] L'ancienne trame des voies est simplifiée, un nouveau paysage urbain voit le jour avec les immeubles à loggia au bord du quai et les barres sur la butte Saint-Laurent de Fernand Pouillon. Les échecs précédents ont laissé des vides nombreux et si l'époque de l'après-guerre connaît une nouvelle tentative de remodelage du centre ville, le centre actif restera pourtant vétuste et inadapté jusque dans les années soixante. Le Centre directionnel sur les terrains de la Bourse ne sera construit que dans les années 1970.

L'époque de la Reconstruction à Marseille est une période riche concernant l'histoire de l'architecture et nous ne pouvons ici la relater en détail. Nous mentionnerons la lecture du territoire qui nous occupe par Le Corbusier. Les destructions allemandes « accélèrent », en quelque sorte, le processus de remodelage dont l'enjeu est la métropolisation de Marseille. Le Corbusier entend jouer un rôle dans cette dynamique, ses projets pour Alger ayant reçus un refus définitif des autorités algéroises en 1942. Ses premiers dessins de la ville et de son site datent de 1931, mais c'est en 1943 qu'il réalise les premières ébauches pour le Centre civique du Vieux-Port. [82] « Ces dessins sont typiques de son approche des villes, qui tente de mêler connaissance et projet, anticipe une vision urbanistique et prospective en forme de "prise de site" ». [83] La disparition du Pont à transbordeur « libère » à ses yeux le Vieux-Port et laisse la place à l' « invention au cœur même de la ville d'un événement monumental alternatif propre à la résumer et à la représenter ». [84] Dans un croquis de 1943, Le Corbusier saisit le paysage de grand port mondial de Marseille ; il s'appuie sur ce site pour marquer deux terrains disponibles, l'un sur la place de la Bourse avec un gratte-ciel d'affaires et l'autre sur la crête de l'hôpital de la Charité avec une longue barre regroupant logements et commerces. Cette proposition pour le centre historique sera précisée en 1947 au moment de la commande de l'Unité d'habitation. [85] « Ces types architecturaux issus de l'imaginaire Corbuséen et qu'il transpose d'une métropole à une autre, l'architecte les installe comme toujours dans une juste position visant à révéler le site et dialoguer avec le dispositif monumental majeur. » [86] La tour du square Protis de Fernand Pouillon procédera de la même volonté de ponctuation du profil de la ville pour mieux en exprimer la vocation métropolitaine.

L'après-guerre voit aussi le début de la division ville-centre/périphérie. L'accroissement du périmètre urbain crée une périphérie immense semée de grands

[81] *Id.*, p. 6.
[82] *Id.*, p. 44.
[83] *Id.*
[84] *Id.*, p. 47.
[85] *Id.*
[86] *Id.*



Fig. 22: Vieux Port. Roger Henrard, 1948-1972. Source : Archives municipales.



Fig. 23: Vieux Port, Quartier du Panier, R. Henrard, 1948-1972,
Source : Archives municipales.

lotissements et de HBM. Mais demeure toujours l'ancien entassement des hommes et des activités dans les vieux quartiers insalubres. Avec la croissance périphérique vers Lavéra, Fos, la ville atteint dans les années 1950-60 les limites de son espace communal. Elle devient un échelon seulement dans un ensemble mal défini. Elle connaît la relativité, la perte d'autonomie. Et surtout, le dépeuplement de ses quartiers centraux.

En 1962, la décolonisation provoque l'arrivée massive de colons d'Algérie qui s'amassent dans le centre puis dans le nord. Les grands ensembles se dressent sur le terroir ouvert à l'urbanisation. A la fin des années 1960, une seconde couronne est née d'un rayon de 4-5 km autour du centre. + 34 % d'immeubles de 1942 à 1975 (90 000).

En 1967, Fos accueille le dédoublement du port en deux bassins. La rupture est consommée. Une logique métropolitaine se dessine autour du bassin de Fos, écho des anticipations de 1860. L'inauguration du premier port pétrolier a lieu en 1968, cinq ans avant le premier choc. Le projet de Zone Industrialo-portuaire sur le golfe de Fos consiste en la construction d'un complexe sidérurgique sur l'eau. Imaginé au départ par les milieux d'affaires locaux pour compenser les effets de la crise des industries traditionnelles marseillaises, le projet leur échappe « au profit des élites modernisatrices de l'Etat gaullien – et notamment de la DATAR fraîchement créée – et des dirigeants de Sollac. » [87] D'autre part, la loi de 1965 qui crée le statut de « Port Autonome » prive les Chambres de Commerce de leur mainmise sur la gestion portuaire. En février 1967, le Port Autonome de Marseille, c'est-à-dire l'Etat, est désigné comme maître d'œuvre de la Zone industrielle et portuaire (Z.I.P.) de Fos.

L'architecture, outil historique de normalisation culturelle

La bonne société marseillaise du début du XIXe siècle ambitionnait de doter la ville d'un décorum à la mesure de sa prospérité nouvelle. A l'exception d'édifices religieux et de demeures privées, la ville manquait de monuments. « Malgré son antiquité, notre ville est bien pauvre en restes des siècles passés, à côté d'Arles, Nîmes, Saint-Rémy et Orange », disait-on – et dit-on toujours… ». [88] Ainsi l'arc de triomphe de la Porte d'Aix, imitation du monument napoléonien de la place de l'Etoile à Paris, vit-il le jour en 1832. Le Palais de la Bourse, par l'architecte Pascal Coste, fut achevé en 1862. Laissons l'historien Alessi Dell'Umbria retracer cette frénésie monumentale : « En l'espace d'une quinzaine d'années,

[87] Gilles Pinson, « Projets et pouvoirs dans les villes européennes - une comparaison de Marseille, Venise, Nantes et Turin », *op.cit.,* p. 173.
[88] Alessi Dell'Umbria, *op. cit.,* p. 298.

Marseille se vit couverte d'édifices monumentaux. Outre la Bourse, on inaugura le palais de Justice en 1860, puis la Préfecture en 1861. En 1862, l'on attaqua la construction du palais Longchamp, achevée sept ans plus tard ; en 1864 celle du palais des Beaux-Arts, en contre-bas de la Plaine, achevé dix ans plus tard. (…) En 1851 avait débuté la construction de la nouvelle Major, cathédrale saint-sulpicienne emballée dans un style néo-byzantin, et pour laquelle l'architecte Léon Vaudoyer n'hésita pas à mutiler l'église romane attenante, amputée de deux travées de nef. Deux ans après débutait le chantier de Notre-Dame de la Garde : réalisée par Henri Espérandieu, l'emplacement d'une chapelle consacrée à la Madone des gens de mer, elle fut terminée en 1864. Le pire advint en 1855, quand on entreprit d'édifier l'église des Réformés en haut des allées de Meilhan : si le style néo-byzantin des deux édifices précédents pouvait encore évoquer l'Orient, avec lequel Marseille avait toujours commercé, le style simili-gothique des Réformés (dont la réalisation fut en plus revue à la baisse faute d'argent) n'évoquait rien dans une ville qui avait totalement ignoré le gothique médiéval. »

Ces constructions pompeuses ne manqueront pas d'être violemment critiquées. « Les monuments de Marseille ont réussi cette gageure de rendre Marseille triste, écrira André Suarès. Ces palais et ces antres, la Justice et la Bourse, ont la vulgarité lépreuse des prisons. » Quant aux églises, « elles sont la honte de Marseille, moins deux (Saint-Victor et la Vieille Major) où personne ne va. (...) Saint-Joseph est vraiment une vespasienne. (…) et les Réformés une exécrable pendule ». [89]

Le palais du Pharo vint marquer un summum dans cet élan monumental : édifié de 1858 à 1870 aux frais de la ville pour être offert à Napoléon III, le palais, sis à l'entrée du Vieux-Port sur la colline qui fait face au fort Saint-Jean, devait être la bastide personnelle de l'empereur à Marseille ; mais le despote fut déchu l'année où s'achevaient les travaux.

« La normalisation culturelle de Marseille s'exprima de la façon la plus évidente sous forme architecturale : les artères et les monuments édifiés sous le Second Empire définirent un nouveau décor urbain, en grande partie importé de Paris. » [90] Dans cette volonté d'imitation de la capitale, les questions pratiques les plus élémentaires étaient oubliées par les architectes. La nation s'incarnait dans des formes esthétiques créant par la banalisation d'un style commun sur tout le territoire, un espace urbain uniforme. Dans cette démarche, toute idée d'une architecture enracinée dans la culture urbaine de la ville était bannie. Ainsi

[89] *Id.*
[90] *Id.*, p. 301.

l'impérialisme culturel de Paris s'exprimait dans une véritable obsession de la normalisation de Marseille, jusqu'à celle des noms de rues. « Du fait qu'elles ne marquaient ni l'identité du lieu ni celle des gens qui y vivaient, elles contribuaient à éduquer les citadins à un autre sens de l'espace, de la même manière que l'architecture uniforme qui se répandait partout ».[91] Ainsi les nouveaux monuments et les nouveaux boulevards de Marseille étaient-ils des moyens, pour le pouvoir central, de marquer son territoire.

A.3. Les Pierres plates ou la persistance d'une forme ancienne

Le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée s'installe sur un site très emblématique de Marseille et qui reste dans les mémoires comme celui des « Pierres Plates », du nom des enrochements légèrement inclinés qui, à partir des années 1850, bordent le canal Saint-Jean qui reliait le vieux port au nouveau port. Bien que ces enrochements aient disparu après les années 1930 lors de la construction du môle J4, cette dénomination persiste pour désigner les pierres qui bordent le pourtour occidental du Fort Saint-Jean, et par extension le site dans son entier. Les Pierres Plates sont encore aujourd'hui un lieu de promenade, de baignade, de pêche et de loisirs de bords de mer. Leurs usagers souhaitent préserver ce qu'ils appellent « l'esprit des Pierres Plates » en dépit des profondes mutations qui affectent le site avec la création de la Cité de la Méditerranée.

Premières expériences balnéaires sur le littoral marseillais

De 1820 à 1850, Marseille vit l'histoire de l'appropriation du littoral et celle de la création des Bains à l'instigation du discours médical et hygiéniste de l'époque. [92] La ville dispose alors du meilleur équipement européen. Mais la rapide extension du réseau ferré vers la Côte d'Azur lui fera perdre cet avantage.

Au début du XIXe siècle, seules les plages d'Arenc, au nord de la ville, et de Montredon, au sud, offrent un accès facile et une ouverture directe sur la mer à Marseille. Le littoral marseillais est, en effet, difficile d'accès. Une partie du rivage est sous contrôle militaire (Fort Saint-Jean et Fort Saint-Nicolas), et on atteint l'autre partie uniquement par le biais de passages plus ou moins périlleux. De la Tourette à la Joliette, les anciennes défenses

[91] *Id.*
[92] L'ensemble des prescriptions est inventorié par le docteur L.J.M. Robert, inspecteur des bains de mer et spécialiste des vertus curatives de l'eau, dans son *Manuel des bains de mer sur le littoral marseillais*, qui paraît en 1827.

médiévales ne permettent pas un accès facile à la mer. Précisons en outre que la pratique de la natation se généralise après les années 1870, et qu'avant cela peu de personnes savent nager.

Les premiers bains de mer organisés naissent à Marseille dans l'anse du Pharo en 1807, à l'initiative de Mme Mercier, après autorisation du Ministère de la guerre. Il s'agit d'un établissement où l'on se baigne dans des « cases à bains » creusées dans la roche. Mais cette initiative, comme celle du docteur Giraudy de Bouyons en 1819, échoue et est abandonnée rapidement. Les activités balnéaires se déplacent ensuite au nord de Marseille.

Sur la plage d'Arenc, seule plage de sable (d'où le toponyme d'Arenc), on observe la venue de familles d'ouvriers qui passent le dimanche en bord de mer. On pique-nique, on pêche, on se baigne. Le mercredi des cendres, on brûle *Caramantran*, un mannequin placé sur un brancard et suivi d'une grande mascarade jusqu'à la plage. Les étrangers ont la possibilité, dès le XVIIIe siècle, de séjourner au Château Vert. [93]

Le premier établissement de mer créé dans cette partie de la ville, celui du sieur Vailhen au lieu-dit des Petites Crottes, ouvre ses portes en 1923 et devient plus tard les *Grands Bains de la Méditerranée*. Il possède des terrasses étagées d'où les clients ont un point de vue exceptionnel sur le golfe de Marseille. La bourgeoisie de l'époque craint les dangers de la baignade en mer et l'exposition au soleil.

Les différents établissements balnéaires qui ont vu le jour au cours du XIXe siècle n'ont pas réussi à s'ancrer durablement sur le littoral marseillais. Seul celui des Catalans est toujours présent. L'intérêt moindre des autorités, le peu d'adhésion des Marseillais et le manque de touristes à Marseille sont l'origine de cet échec relatif.

Naissance des Pierres Plates ou la réappropriation populaire du rivage

L'espace littoral, encore vierge au début du XIXe siècle, entre dans la culture urbaine avec la création des nouveaux bassins portuaires. C'est une nouvelle opposition fonctionnelle qui voit le jour entre la grande ville de commerce et la ville des plaisirs maritimes. Le XIXe siècle se pose ainsi une question bien d'actualité : « Une ville maritime peut-elle être à la fois une grande ville de commerce et une grande ville de plaisir (…). Mettre Marseille à la mode…serait-ce donc impossible ? ».[94] Les « Pierres Plates » apparaissent aux abords du Fort

[93] André Bouyala d'Arnaud, (1959) *Evocation du vieux Marseille*, Paris, Editions de Minuit, 2002.
[94] Jean-Lucien Bonillo, René Borruey, *Marseille, ville et port, op.cit.*, p. 196.



Fig. 24: Les Pierres Plates, vers 1910. Source : Archives municipales.

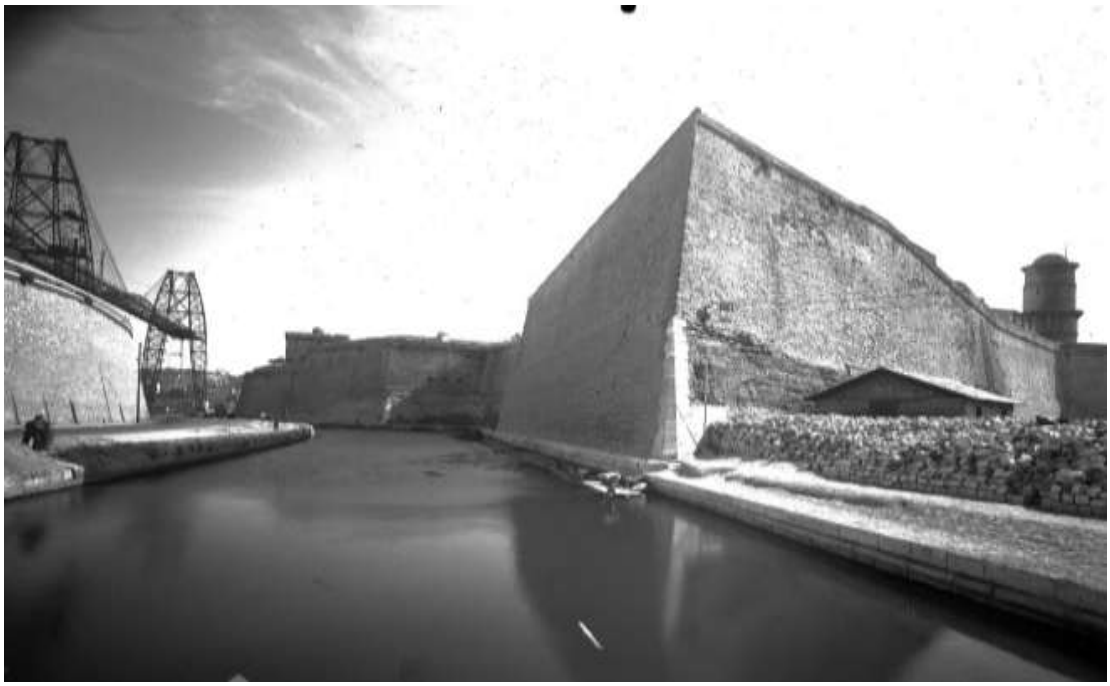


Fig. 25: Chantier de comblement du canal, 1936-38, Source : Archives municipales.

Saint-Jean lors du creusement du canal de Saint-Jean décidé en 1844 pour relier ces nouveaux bassins portuaires au Vieux Port.

Ces gros blocs de pierres blanches sont amenés des îles du Frioul pour consolider le nouveau canal et constituent les fondements du quai du canal Saint-Jean reliant le Vieux-Port à la Joliette. Ils forment un accès à la mer emprunté par les habitants des quartiers voisins qui nomment le site « Les Pierres Plates ». Les ouvriers et les pêcheurs des vieux quartiers, notamment celui de Saint-Jean, de la Tourette et du Panier viennent alors s'y baigner, pique-niquer, faire la veillée en famille et attraper des appâts pour la pêche. Cette petite langue de terre devient un véritable lieu de vie populaire et le reste encore aujourd'hui, bien que déplacée, depuis 150 ans. [95]

Il a donc existé autour du Fort Saint-Jean une réalité sociale unique à Marseille, historiquement située de 1845 à 1936. Le lieu des « Pierres Plates » qui n'existe plus aujourd'hui était autant un site physique déterminé qu'une « forme de vie » à part entière et tout aussi déterminée. Ce que les habitants des quartiers voisins de Marseille appelaient encore récemment « l'Esprit des Pierres Plates ». Bien que dépourvu d'abri physique, de construction ou d'aménagement spécifique, les Pierres Plates ont constitué un lieu de rassemblement unique dans l'histoire de la ville, un véritable lieu de vie, de partage et de solidarité. Sur ces enrochements plats s'était constitué, de façon spontanée, un lieu de sociabilité, de jour comme de nuit.

Nous savons peu de choses sur les débuts du site. Le toponyme apparaît sur une carte postale des années 1885, mais dès juin 1877, Jean Lombard, chroniqueur au *Bavard*, laisse un des tout premiers témoignages sur le site :

> Toute la journée ce ne sont que cris, jeux, battements de mains. On y voit courir des baigneurs en caleçon (...). On y entend tous les dialectes colorés du Midi de l'Europe : Italiens, Espagnols, Grecs, toute la pauvraille cosmopolite, mêlée à celle de la ville, s'y rend et se livre aux baisers de la Thétis classique, et cela gratis, aux portes de Marseille, à la clarté du soleil méridional. Il serait difficile de ne pas admirer l'intensité de ce tableau curieux ; ces flâneurs qui se prélassent contre les parapets ou s'y assoient à califourchon ; ces nageurs, qui fendent l'eau en ébrouant d'aise ; ces vêtements de toutes sortes déposés sur les pierres aux couleurs diverses – pantalons bleus, chemises jaunies, paletots marrons, ceintures rouges – et cela

[95] Nous prenons appui ici sur le dossier réalisé par le MuCEM, sous la direction de Denis Chevallier, à l'occasion de l'exposition de préfiguration intitulée « Entre ville et mer, les Pierres Plates » du 20 mai au 30 novembre 2006 : Objets et documents sont présentés dans la tour du Roi René pour faire un état des lieux avant les transformations et compléter le dossier instruit par Euroméditerranée lors de la concertation publique sur le projet de la Cité de la Méditerranée en 2005. Ecrits, films, enregistrements sonores, images actuelles ou anciennes ont été rassemblés pour proposer au public un état de la mémoire et des usages du site. Il s'agissait aussi de poursuivre le travail de mémoire sur un site relativement ignoré et pourtant au cœur du réaménagement urbain.

> jusqu'au soir, qui amène de nouveaux flots de monde au bruit d'un tumulte continu, pendant que filent les paquebots, passent les bricks au vent du large, s'agitent des voiles lestes et fuyantes.[96]

L'histoire de la fréquentation des Pierres Plates s'appuie sur de rares écrits et témoignages de journalistes ou d'écrivains séduits par le pittoresque du lieu. [97] Le site est peu ou pas cité dans les guides touristiques, mais plusieurs chroniqueurs de la vie marseillaise mettront l'accent sur le caractère populaire et spontané de l'occupation du site. Chez Louis Blin, par exemple : « Aux Pierres Plates, pas de cabines, ni de roulottes, ni d'ombrelles, ni baccara, ni boule, ni chemin de fer, ni trente et quarante. Ce sont des distractions dont on se passe fort bien. (...) Y fréquentent surtout ceux de Saint-Jean, ceux de la Cathédrale, ceux du Panier, ceux des Carmes, ceux de la Joliette, ceux du Vieux-Port, ceux de la Porte-d'Aix ». [98] En 1912, Jean-Baptiste Astier, dans une chronique de la vie marseillaise au site des Pierres Plates, note que la baignade est l'activité essentielle durant toute la belle saison où « de nombreux baigneurs s'y succèdent de l'aube au crépuscule ». [99] On y apprend également que peu avant la guerre de 1914 s'y développent des activités liées à la pêche par des ouvriers qui « (...) fuyant l'atelier, venaient aux Pierres-Plates se livrer à la recherche des appâts de pêche connus sous le nom d' « esques » ou « escavènes » qu'ils allaient ensuite revendre au quai de Rive-Neuve ». [100]

Jean Tourette regrette la disparition des Pierres Plates au moment du comblement du canal Saint-Jean, décrivant les deux activités le plus souvent mentionnées, pique-nique et baignade. « C'est là que les familles venaient faire des pique-niques (...). C'est aux Pierres Plates que la marmaille venait se baigner. La roche Napoléon, assez éloignée, décernait quand on y parvenait un brevet aux nageurs audacieux. » [101]

---

[96] Jean Lombard, chroniqueur au « Bavard », article du 30 juin 1877, cité par Pierre Echinard, « les bains de mer marseillais au XIXe siècle », Marseille l'Hebdo, supplément du 17 mai 2006, p. 3. Dossier de l'exposition « Entre ville et mer, les Pierres Plates », MuCEM, Tour du Roy René, Fort saint-Jean, Marseille, du 20 mai au 30 novembre 2006.

[97] A ce sujet voir Muriel Calvier, « Entre ville et mer, les Pierres Plates », Marseille l'Hebdo supplément du 17 mai 2006, p. 8.

[98] Louis Blin, *Marseille inconnue*, chapitre IV (Les Pierres Plates), Avignon, Edouard Aubanel, 1941, p. 33 cité par Muriel Calvier, « Entre ville et mer, les Pierres Plates », Marseille l'Hebdo supplément du 17 mai 2006, p. 8.

[99] Jean-Baptiste Astier, « Tableau de la vie marseillaise », 1912, extrait publié dans Marseille, 135, 1984, p. 74, cité par Denis Chevallier, Dossier de l'exposition « Entre ville et mer, les Pierres Plates », Mucem, du 20 mai au 30 novembre 2006.

[100] Jean-Baptiste Astier, « Tableau de la vie marseillaise », *op.cit.*

[101] Cité par Jean Tourette, *Marseille au temps du Transbordeur*, Marseille, La Savoisienne, 1965, Collection « 100 ans de photographie ».

Le caractère populaire est souligné par Louis Roubaud : « Les Pierres Plates restèrent le domaine d'élection des gens du peuple pour y goûter les joies de la baignade gratuite et sans vaines façons. Là, des générations d'enfants apprirent à nager à la bonne franquette, sans complexe – et souvent – sans le caleçon de bain. (...) longtemps l'endroit resta synonyme de vagabondage ou d'école buissonnière et quand un vieux marseillais voulait faire excuser son manque d'instruction, il disait simplement " moi j'ai été à l'école des Pierres Plates" ». [102]

Si les sources sont rares pour retracer l'histoire des Pierres Plates, leur image a pourtant été très présente dans les récits littéraires, la photographie, et bien sûr la mémoire des habitants. [103] Les revues et chansons marseillaises ont souvent célébré ce paradis des Pierres Plates.[104] Le cinéma en garde aussi la trace : « Quand, aux environs de 1930, on tourna « Marius », une scène eut les « Pierres Plates » pour décor. A l'avant-port du bassin de la Joliette venaient mouiller les langoustiers de Carloforte, des goélettes aux lignes élancées et basses sur l'eau. Ce soir-là, grâce aux sunlights, ce paysage maritime était complètement métamorphosé. Une lumière opaline éclairait les mâts et les coques, donnant des reflets argentés à la mer. » [105]

De nombreux photographes marseillais du XIXe siècle (Detaille, Terris, Baudelaire, Michel) et des créateurs de cartes postales (Lacour) ont immortalisé le lieu. On peut ainsi observer sur les prises de vue des photographes du XIXe siècle les activités de baignades et de pêches pratiquées aux Pierres Plates. [106] Ce sont des baignades populaires à caractère festif, dans des espaces naturels de plus en plus restreints. Les plaisirs gratuits de la baignade enchantaient alors la jeunesse. Des générations d'enfants apprirent à nager aux Pierres Plates, avec ou sans caleçon de bain. Les enfants s'amusaient la plupart du temps avec des chambres

[102] Louis Roubaud, « Chez nous à Marseille...ainsi parlaient mes parents et grands-parents », Marseille, Club cartophile marseillais, 1993.
[103] Parmi les références dans la littérature, on peut citer : Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, tome III, Paris (1838), Paris, La Découverte, 1981 ; Gustave Flaubert, *Par les champs et par les grèves* ou *Pyrénées-Corse*, Paris, Gallimard ; Emile Zola, *Les mystères de Marseille*, 1867 ; Gérard de Nerval, *Les filles du feu*, Octavie, 1842; E. Jünger, *Jeux africains*, Paris, Gallimard, 1978 ; J.-B. Astier (1866-1923), *Tableaux de la vie marseillaise*, 1912, Les Pierres Plates ; Albert Londres, Marseille, porte du sud, 1927. L. Blin, *Marseille inconnue*, 1941, chapitre IV (Les Pierres Plates), p. 33. Jean-Claude Izzo, *Soléa*, Paris, Gallimard, série noire 2500, 2000, p. 82-83.
[104] Chanson populaire sur les Pierres Plates (fin XIX, début XXe) de Marc Darbon, in *Marseille*, Revue municipale, n°135, 1er trimestre 1984, p. 74.
[105] Jean Tourette, *Marseille au temps du Transbordeur*, Marseille, La Savoisienne, Collection « 100 ans de photographie », 1965.
[106] On venait pêcher en hiver aux Pierres Plates avec des *girelliers* (nasses rondes) et des *jambins* longs en roseaux refendus. Les pêcheurs étaient nombreux au quartier Saint-Jean. Certains allaient sur les roches des Pierres Plates à la recherche d'une *écouflaise*, ou pour racler les *orties*, ces anémones de mer délicieuses en friture ou pour décoller les *arapèdes* (patelles). En hiver, on venait y chercher les *esquinades* et les *favouilles* (crabes).



Fig. 26: Les Pierres Plates, Carte ancienne, Lacour, 1898.
Source : J.P. Chamant, *Meilleur souvenir de Marseille. Cartes postales anciennes de Marseile*



Fig. 27: Coup de mistral aux Pierres Plates, avant 1905, Detaille.
Source : *Marseille d'antan*, A.-L. et I. Rauch



Fig. 28: Baignade aux Pierres Plates, 1905, Detaille.
Source : *Marseille, son Vieux Port*, Elzéard Rougier.

à air non loin du bord de l'eau. Ce sont les cartes postales tirées de ces premiers clichés qui, au tournant du XIXe siècle, vont graver dans les mémoires le caractère populaire du site. Ensuite de nombreux chroniqueurs décriront cette ambiance populaire et verront la dimension romantique de cette « échappée sur la mer au milieu de l'espace clos du port ».[107]

Pour cerner les us et coutumes de ce lieu, il faut le comprendre à partir des relations entre la ville de Marseille, son port et la mer. Dès sa naissance vers 1854, des générations de Marseillais du centre ville et tout particulièrement des quartiers populaires de la vieille ville, ceux du Panier, de la Tourette, de Belsunce ou de l'Evêché, vont prendre pied sur un littoral de plus en plus confisqué par les bateaux et les activités portuaires. Le site, une des seules ouvertures sur la mer du centre ville, leur donne la possibilité de prendre un bain, de pêcher et de se retrouver en famille ou entre amis, il est le lieu du farniente populaire. Par ailleurs, les Pierres Plates constituent un carrefour des nationalités, tenant véritablement d'une sorte de « Babel marseillaise » avec ses « dialectes colorés du Midi de l'Europe ».[108]

Seul le petit peuple qui n'a pas les moyens d'accéder aux coûteux bains publics y trouve une occasion de loisir. Pour lui, la journée ou la soirée à la mer est le comble du bonheur, et ne mérite pas qu'on regarde de trop près à la promiscuité voire à la décence. Tout doit se passer *à la bonne franquette*. C'est précisément ce qui fera à partir du milieu du XIXe siècle la réputation des Pierres Plates, symbole d'un art de vivre populaire consistant à profiter gratis des petits bonheurs qu'accorde généreusement la nature. Les plus jeunes viennent s'ébrouer, les autres « souper à la mer » et rêver en regardant les bateaux quitter le port pour les terres lointaines.

Les Pierres Plates ont toujours été associées à l'escapade, « celle que l'on fait au plus près de chez soi mais qui vous permet, pour un instant, une heure ou une journée, de vous échapper hors du temps, hors du monde quotidien ».[109] L'*Esprit des Pierres Plates* se serait d'abord l'attachement à l'ambiance d'un lieu. Aux Pierres Plates, les gens du quartier se sentaient chez eux, libres et heureux de vivre. Le site était également le lieu propice pour observer les bateaux en partance pour la Corse, dont de nombreux habitants du Panier étaient

[107] Denis Chevallier, « "Les Pierres Plates ", l'invention d'un espace de loisirs populaires au cœur de Marseille », in *De la nature sauvage à la domestication de l'espace : enquêtes ethnologiques en Provence et ailleurs. Hommage à Annie-Hélène Dufour*, Christian Bromberger, Marie-Hélène Guyonnet, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, pp. 75-87. Cet article fait suite à une exposition de préfiguration du MuCEM au Fort Saint-Jean à Marseille inaugurée le 20 mai 2006 et intitulée « Entre ville et mer, les Pierres Plates ». Denis Chevallier en était le commissaire.

[108] Jean Lombard, article du 30 juin 1877, cité dans le dossier de l'exposition « Entre ville et mer, les Pierres Plates », Mucem, du 20 mai au 30 novembre 2006.

[109] Denis Chevallier, Dossier de l'exposition « Entre ville et mer, les Pierres Plates », Mucem, 2006.

originaires. On les regardait à la veillée s'éloigner avec une touche de nostalgie, une même émotion ressentie en silence. « L'évocation même de la veillée indique une nouvelle transposition. Elle fait référence aux soirées villageoises, quand les familles se regroupent autour du *fucone* ('feu') pour manger des châtaignes et des gâteaux et passer la soirée ensemble, en rappelant le passé. La veillée dans les rues du Panier ou aux Pierres Plates, au pied du Fort Saint-Jean, reproduit cette pratique de transmission et de partage. « Quand on ne partait pas en vacances, on descendait avec les enfants aux Pierres Plates, on apportait notre repas, et on allait le manger au bord de la mer. On faisait une sorte de pique-nique, comme on dirait maintenant ; mais c'était plus que çà, parce qu'on y mangeait et qu'on y faisait la veillée. » On regardait aussi le trafic du port, on voyait passer le soir les bateaux éclairés en pensant : « çà pourrait être moi qui retourne au village », et on se taisait un moment. » [110]

Mais le canal est comblé en 1936 et la construction du môle J4, entre 1949 et 1951, réduit les Pierres Plates à l'extrémité ouest du terre-plein.

> Les travaux d'expansion englobaient le domaine portuaire qui empruntait lui aussi sur la mer vers l'Estaque. Après le môle E, le môle G surgit. Les nouveaux môles de la Joliette J1, J2 et J3 furent édifiés à leur tour sur les anciennes Pierres Plates, à l'ombre du Fort Saint-Jean. La population de ce quartier Saint-Jean et du Panier en fut consternée. C'est là, en été, que les familles venaient faire des pique-niques, quand le soleil s'enfonçait sous la ligne d'horizon sous les fulgurants incendies du soleil couchant, les plus beaux aux dires du commandant Thémèze, directeur des ports de Marseille, un marin qui avait bourlingué sur toutes les mers. C'est aux Pierres Plates que la marmaille venait se baigner. La roche Napoléon, assez éloignée, décernait quand on y parvenait, un brevet de nageur aux audacieux. Les caleçons de bain étaient loués un sou dans un établissement qui dressait son architecture branlante au-delà du premier pont (Pont en amont du fort Saint-Jean qui relie le quartier Saint-Jean aux Pierres Plates). Enfin il fallait adresser un dernier adieu à la plage des Sablettes, longeant les contreforts de la muraille de Vauban. C'en était fini aussi du canal Saint-Jean où les balancelles italiennes débarquaient les caroubes et s'en retournaient leurs flancs pleins de ferraille. [111]

Preuve que nous avons affaire à davantage qu'un lieu physique, l' « Esprit des Pierres Plates » perdure au-delà du comblement progressif du site à partir de 1936. Lorsque les berges sont rendues difficilement accessibles du fait des activités portuaires, les habitués se replient au pied du fort pour continuer les activités traditionnelles.

La destruction des Vieux Quartiers en 1944 par l'armée Allemande donne un coup de frein à la fréquentation du lieu. Les habitants de ces quartiers reprennent leurs habitudes après leur retour. Ceux qui sont relogés dans d'autres quartiers, notamment dans des H.L.M.,

[110] Marie-France Attard-Maraninchi, *Le Panier, village corse à Marseille*, Paris, Autrement, coll. Français d'ailleurs, peuples d'ici, 1997.
[111] Jean Tourette, *Marseille au temps du transbordeur, op.cit.,* pp. 108-109.

reviennent seulement de temps en temps aux Pierres Plates. En 1951 a lieu la mise en place définitive du môle J4 destiné à accueillir le futur hangar dès 1954. C'est encore en 1954, que « la Municipalité marseillaise a obtenu, par une cession temporaire du Ministre des Armées, l'autorisation d'aménager l'ancienne batterie Barbette en promenade, qui, complétée par un passage créé artificiellement le long de la passe et devant la Tour Carrée, a redonné aux vieux Marseillais les « Pierres Plates » que l'aménagement du môle J4 avait fait disparaître. » [112]

Les Pierres Plates ont été un espace de loisirs informels et gratuits accueillant les familles d'ouvriers et de pêcheurs des quartiers jouxtant le port. Au cœur du port industriel, elles accueillaient ceux qui étaient privés des loisirs balnéaires organisés sur d'autres parties de la côte. On parlait du site comme un « cabanon sans cabanon » en référence à l'habitat bien spécifique de la côte sud de Marseille où les habitants des quartiers populaires du centre de Marseille aimaient se retrouver en fin de semaine.

Aujourd'hui encore les Pierres Plates sont un lieu populaire, cher au cœur des Marseillais qui se baignent jusqu'au pied de la Tour du Roy René, au lieu-dit des Sablettes. Pourtant, les personnes qui viennent sur le site ne sont pas tout à fait les mêmes. Bien sûr, on y trouve toujours des habitants des Vieux-Quartiers, mais plus exclusivement. A l'origine cependant, le lieu, longtemps assimilé par le reste de la population marseillaise à la mauvaise réputation des quartiers voisins, n'était pas fréquenté par les habitants d'autres quartiers de la ville.

Les personnes que l'on trouve aujourd'hui aux Pierres Plates sont soit des habitués, soit des promeneurs occasionnels. Les premiers viennent là depuis des années, chaque jour ou presque à n'importe quelle saison, pour certains, mais surtout durant l'été pour l'essentiel d'entre eux. Ils ont leur « coin » sur le site et n'en changent pas. Les heures auxquelles ils restent aux Pierres Plates sont aussi invariables. Ils forment des groupes ou sont seuls. Les seconds viennent aux Pierres Plates pour admirer le bord de mer. Ils peuvent apprécier la vue privilégiée qu'offre le site sur l'entrée du Vieux-Port, les Îles au large. Ils peuvent observer les bateaux rentrant au bassin de la Joliette. Quel que soit le type de personne, ils expriment tous un attachement particulier au site des Pierres Plates et du Fort Saint-Jean. Nous reviendrons au début de notre troisième partie sur cette occupation contemporaine des Pierres Plates.

[112] J. Buis, *Le Fort Saint-Jean,* 1969.

B. Historiographie du projet du MuCEM

Nous nous proposons à présent de retracer plus en détail la genèse du projet du MuCEM en le resituant tout d'abord au sein de l'élaboration d'un vaste projet urbain. C'est à une série de projets « gigognes » que nous avons affaire, le MuCEM jouant alors un rôle de tête de pont pour la rénovation d'une partie de Marseille. Nous verrons qu'il participe de la fabrication d'une nouvelle image pour Marseille et de la restitution, grâce à la démarche de projet, d'une partie de la culture urbaine et d'anciens usages du site.

B.1. Un grand projet urbain pour changer l'image de Marseille

Au début des années 1990, l'Etat intime à Marseille de changer d'image et décide une intervention forte en créant l'opération d'intérêt national Euroméditerranée. Les experts sont en colère devant cette métropole inachevée, contre l'incurie de ses dirigeants. Tous sont au chevet de la seconde ville de France, dégradée, abandonnée par ses habitants, appauvrie, aux surnoms évocateurs de « Colombie française », capitale de la « french connexion ». Depuis lors c'est un vaste chantier qui s'est ouvert, une opération de chirurgie urbaine esthétique visant à remodeler complètement l'image de la ville en la valorisant par les aménagements urbains et les interventions architecturales. Parmi celles-ci, le projet du MuCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) se présente comme un futur emblème en tête de proue de l'opération Euroméditerranée.

La localisation du projet du MuCEM est éminemment stratégique puisqu'elle correspond au lieu où ont convergé tous les regards des acteurs, experts consultés, cherchant par où commencer le renversement de l'image symbolique de la ville. Il fallait commencer par le môle J4. Avant de détailler la manière dont l'image de Marseille vit et se remodèle de l'extérieur, rappelons que le choix de l'emplacement du MuCEM est le fruit de la rencontre entre le môle libéré de son affectation portuaire et de son hangar, le monument historique du Fort Saint-Jean en attente d'une rénovation et d'une nouvelle affectation, et du projet d'un Musée de Civilisation porté par Michel Colardelle, alors directeur de l'ancien Musée des Arts et traditions populaires de Boulogne (MNATP), et dont l'aire scientifique doit faire le lien entre l'Europe et la Méditerranée. Il s'agit d'un lieu unique et d'une charge symbolique et historique incomparable à Marseille. Le seul choix d'intervenir à cet endroit concrétise au

plus haut point la volonté de changer d'image symbolique pour la ville, et signe déjà un parti pris : celui de prendre appui sur la réouverture de la ville aux horizons maritimes.

Le concept sur lequel est actuellement fondée l'opération Euroméditerranée est forgé progressivement au fil d'une évolution marquée par des réflexions, des études autant que par des décisions et des réalisations. Depuis la création des bassins de la Joliette et de la gare Saint Charles au milieu du XIXe siècle, le territoire situé au nord de la ligne joignant le fort Saint-Jean au plateau Saint-Charles est devenu tout à fait stratégique. Il appelle l'extension du centre historique vers le nord, ce qui devient un objectif prioritaire pour plusieurs projets et quelques réalisations jusque dans les années 1970 (interventions du Centre directionnel sur les terrains de la Bourse, à Belsunce ou au Panier).

A la mort de Gaston Defferre en 1986, le président de la Chambre de Commerce et d'Industrie de Marseille évoque dans un rapport « une nouvelle ambition » pour Marseille et affirme sa vocation internationale. [113] Dans ce même rapport, M. Mercier évoque le rôle que pourraient avoir les secteurs du fort Saint-Jean à la Joliette dans un redéploiement du centre de Marseille.

La ville connaît cependant une situation de crise aigue depuis les années 1970 qui provoque, conjointement aux contraintes nationales et internationales, différentes réactions politiques. L'émergence d'un grand projet économique et urbain apparaît alors comme le moyen de sortir la ville de sa crise en même temps qu'une occasion d'y réformer les règles de la gestion urbaine. Or, la récession démographique, la crise économique et l'importance de la dette de la ville ne permettent pas d'envisager la poursuite d'une politique d'aménagement fondée sur une action publique forte. Marseille est ainsi conduite à redéfinir ses priorités et à privilégier un aménagement favorisant l'accueil des entreprises. En outre, la forte part du maritime dans le développement des échanges internationaux contribue à positionner favorablement le premier port de la Méditerranée. La plus importante ville de la façade méditerranéenne française semble pouvoir jouer un rôle majeur dans la structuration économique d'un « arc latin » entre Barcelone et Gênes.

[113] Henri Mercier, *Marseille, Provence, International, une nouvelle ambition pour l'économie de Marseille et de la Provence dans la perspective de 1992*, CCIM, juin 1987.

B.1.a) Un nécessaire changement d'image

La crise du système industrialo-portuaire

Le territoire qui nous occupe connaît sa descente aux enfers dans la crise industrielle, économique et urbaine qui touche Marseille dans les années 1970. Cette crise est le résultat d'un processus dont l'origine remonte XIXe siècle et ses origines sont à chercher dans deux types d'explication. En premier lieu, la décomposition de ce que Marcel Roncayolo nomme le système du négoce industrialisant est en cause. Le système industrialo-portuaire marseillais n'a en effet pas su moderniser son modèle productif et a commencé de se déliter dès l'après seconde guerre mondiale. [114] En second lieu, la crise économique se double d'une crise urbaine qui touche en particulier le centre ville de Marseille. Les politiques d'aménagement menées par l'Etat constituent un facteur d'aggravation de cette crise urbaine dans la région marseillaise au cours des années 1960 et 1970.

A l'origine de la crise marseillaise, il faut tout d'abord faire état de la crise d'un système productif spécifique qui naît au XIXe siècle. Celui que Bernard Morel nomme le « district industrialo-portuaire » est fait de « solides complémentarités productives, du lien organique entre le port et les activités de valorisation, d'activités de commandement localisées à Marseille, de fonctionnements communautaires autour de hiérarchies sociales et des modes de régulation spécifiques, d'une logique de reproduction endogène, de valeurs partagées et d'une volonté commune de préserver l'intégrité de ce système local ».[115] Mais les liens qui unissaient le port à la ville, à son tissu social et économique, connaissent d'importants bouleversements au cours du XXe siècle qui entraîneront la fin de ce système. « Le bel agencement industrialo-portuaire s'est effondré au cours des décennies 1950 et 1960. Et, en 25 ans, il n'en restera bientôt plus rien ».[116]

L'isolement de Marseille vis à vis de son *hinterland* et donc de ses zones d'approvisionnement en matières premières, aussi bien que du marché national, avait rendu nécessaire une forte intégration entre commerce portuaire et industrie. A partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, la concurrence des grands ports européens, adossés à de véritables bassins industriels, contraignait Marseille à développer son industrie et à la répartir sur de nouvelles bases. Les marchandises importées devaient être traitées localement par l'industrie

[114] Marcel Roncayolo, *Les grammaires d'une ville. Essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille*, *op.cit.*, p. 168.
[115] Bernard Morel, (1999) *Marseille. Naissance d'une métropole*, Paris, L'Harmattan, p. 31.
[116] Bernard Morel, *op.cit.*, p. 31

dont les produits étaient ensuite réexpédiés par voie maritime. [117] L'industrie, dont le traitement des corps gras constituait un des piliers majeurs, n'était ici qu'une excroissance de l'activité négociante, un complément de la fonction commerciale et d'entrepôt du port.

Le cœur du système et de l'identité économiques marseillais demeurait, malgré les nouvelles exigences du marché, le négoce et la spéculation sur les matières premières. Et plutôt que d'envisager la construction d'un appareil industriel de pointe, les élites économiques marseillaises gardaient pour objectif, au tournant du XIXe et du XXe siècle, l'augmentation des trafics et des profits issus des matières premières. Dès la fin du XIXe siècle, la logique économique marseillaise se trouvait en décalage avec l'espace économique national. Ailleurs en France, l'industrie privilégiait l'innovation technologique, l'investissement productif continu, le protectionnisme et la création de grands empires industriels. Le négociant marseillais restait, quant à lui, libre-échangiste pour trouver les matières premières au meilleur prix. [118] Or, le protectionnisme contraignait les négociants marseillais à se replier sur des matières premières coloniales plus chères.

On peut dire ainsi qu'au tournant du XXe siècle, le système productif marseillais, est fondé sur deux piliers principaux : le port et la spéculation sur les matières premières, avec un pilier annexe, l'industrie. C'est parce qu'elle est d'abord un port de transit et une place financière où sont fixés les cours de ces matières premières que Marseille s'impose comme un grand port.

Dans les années 1950-60, le capital marseillais se voit peu à peu retirer son pouvoir sur l'activité locale. Les entreprises marseillaises se trouvent en grande partie absorbées par de grands groupes nationaux ou internationaux. Entre 1962 et 1990, le nombre d'emplois industriels passe de 104 000 à 54 000.[119] « En 1974, la commune de Marseille comptait 203 établissement industriels de plus de 50 salariés ; dix ans plus tard, en 1984, elle n'en comptait plus que 119 et en 1994, 64 ».[120]

Le rayonnement du port va en diminuant et ses liens au tissu industriel local se réduisent. Dès la première moitié du XXe siècle, le protectionnisme l'avait contraint à restreindre son activité aux produits des colonies.

---

[117] André Donzel, (1998) *Marseille. L'expérience de la cité*, Paris, Anthropos/Economica, p. 59.
[118] Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet, Urbanisme et gouvernance des villes européennes, op.cit.*, p. 65-66.
[119] *Id.*, p. 66.
[120] André Donzel, (1998) *Marseille. L'expérience de la Cité, op.cit.*, p. 73.

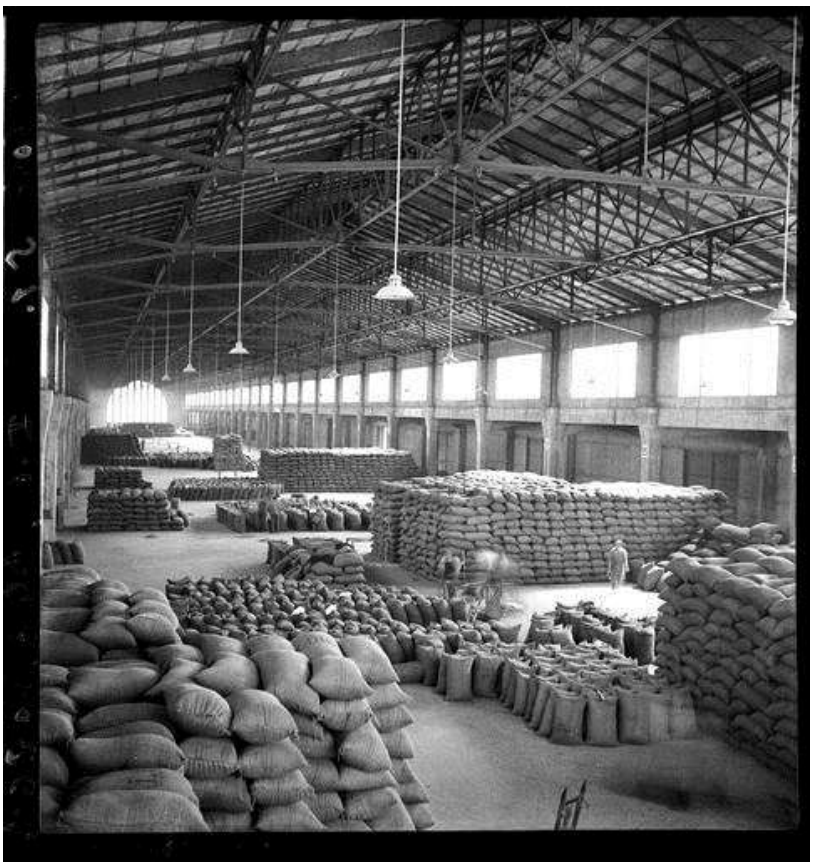


Fig. 29: Entrée du Bassin de la Joliette, construction du J4, Kollar,
Source : Base mémoire (MCC).



Fig. 30: Hangar de marchandises, vers 1932, Kollar,
Source : Base mémoire (MCC).



Fig. 31: La grande jetée et les quartiers nord depuis le quai du J4. Nov. 2008. Photo : N. Marneffe.



Fig. 32: La grande jetée et les collines de l'Estaque. Nov. 2008. Photo : N. Marneffe.

Mais après la seconde Guerre Mondiale, le trafic du port est essentiellement concentré sur l'Afrique du Nord pour répondre aux besoins de la guerre d'Algérie. En outre, à partir de 1960, le trafic pétrolier croît rapidement et les activités se développent autour de l'étang de Berre, ce qui donne l'illusion d'un port moteur de l'économie locale. [121] Le trafic d'hydrocarbures, puis la sidérurgie et la chimie, se développent d'abord à l'instigation de l'Etat et des grands groupes nationaux et internationaux. « Pour l'essentiel, le port de Marseille est devenu un port d'éclatement des trafics pétroliers intégré dans un schéma d'organisation de la production à l'échelle nationale mais coupé fonctionnellement – puis institutionnellement avec la création du statut du port autonome en 1965 – du système socio-économique local ».[122]

Le projet de Zone Industrialo-portuaire sur le golfe de Fos constitue une mutation dans laquelle l'action de l'Etat contribue fortement à la déstructuration du système productif marseillais.[123] On peut dire qu'une série d'interventions qui privilégieront les pôles périphériques (Etang de Berre, Aix-en-Provence, Aubagne, Vitrolles) se feront au détriment de Marseille et contribueront notamment à vider la ville-centre. La prise en main par l'Etat de l'économie marseillaise aura pour effet de « marginaliser la ville-centre au sein de sa propre métropole, générant le déclin des quartiers qu'Euroméditerranée vise justement à régénérer ».[124] De 1953 à 1986, l'Etat devient progressivement l'acteur central du développement économique de la ville tandis que les mandats de Gaston Deferre gèrent les à-côtés, le quotidien et assurent les médiations entre la société urbaine et les services de l'Etat.

Le problème du « centre ville »

Le problème du centre-ville de Marseille et de son occupation sociale remonte, nous l'avons vu, au XVIIe siècle, et à cette bipolarisation inscrite dans la structure urbaine, aggravée par la création du « nouveau port » sur le littoral nord. Depuis la tentative infructueuse de Mirès de réaliser une suture entre les deux espaces de centralité au cœur de la ville, cette problématique n'a cessé d'occuper la mémoire locale et les agendas des différentes municipalités. La question du centre ancien comme obstacle au bon fonctionnement de la ville est très ancienne dans l'histoire des politiques urbaines marseillaises. Seulement, jusqu'à la seconde guerre mondiale, ni la Chambre de Commerce qui a pourtant tout pouvoir sur les

[121] Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet, Urbanisme et gouvernance des villes européennes, op.cit.,* p. 67.
[122] *Id.,* p. 67.
[123] César Centi, (1996) *Le laboratoire marseillais. Chemins d'intégration métropolitaine et segmentation sociale*, Paris, L'Harmattan, p. 316.
[124] Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet, Urbanisme et gouvernance des villes européennes, op.cit.,* p.68

questions d'aménagement, ni la Ville de Marseille par manque de moyens, ne sont capables de proposer une stratégie claire pour ces quartiers centraux. Reste la destruction qui apparaît comme l'ultime remède. De 1912 à 1929, les îlots situés derrière la Bourse sont démolis et resteront à l'état de terrains vagues jusqu'aux années 1970. Après la seconde guerre mondiale, les efforts de la reconstruction se concentrent surtout sur les quartiers du Vieux Port sans apporter de résolution au problème de la division Nord/Sud du centre. Marcel Roncayolo évoque un phénomène de « décantation sociale »[125], d'homogénéisation sociale par le bas avec le départ des classes moyennes qui continue de marginaliser la partie Nord du centre tout au long de l'après-guerre.

Le projet d'aménagement, dans les années 60 et 70, du centre directionnel sur les terrains inoccupés de la Bourse concentre toutes les caractéristiques des tentatives de reconquête urbaine marseillaises : « un pouvoir municipal relayant la volonté de la bourgeoisie locale de transformer l'occupation du centre mais dont les efforts concrets sont peu relayés par cette bourgeoisie ; une stigmatisation des populations modestes et souvent d'origine immigrée présentes sur le périmètre ; une certaine dépendance vis-à-vis d'une intervention de l'Etat que l'on réclame mais que l'on redoute également ». [126] Le chantier de construction du complexe administratif et commercial est interrompu en 1967 par la découverte d'importants vestiges archéologiques, et un nouveau projet est approuvé fin 1970 qui réserve un espace d'un hectare à l'exhibition des vestiges et ajoute au programme une tour de 26 étages.

Dans les années 1970 et 1980, les quartiers du centre ville de Marseille (Panier, Belsunce, Bourse, porte d'Aix) connaissent une accentuation de leur dégradation physique et sociale de par la crise démographique et les nouveaux comportements résidentiels vers la périphérie, ainsi que par un approfondissement de la crise du système industrialo-portuaire.

En outre, la crise de la ville-centre ne sera pas compensée à Marseille au tournant des années 1990, comme dans d'autres villes européennes, par le « retour au centre » des classes moyennes. « Marseille semble échapper au nouveau « moment urbain » qui saisit les villes européennes. L'occupation du centre, et notamment de sa partie nord, reste populaire et ethnique ce qui apparaît de plus en plus comme une anomalie aux yeux des élites locales. »[127]

[125] Marcel Roncayolo, *Les Grammaires d'une ville*, *op.cit.*, p. 396.
[126] Gilles Pinson, « Projets et pouvoirs dans les villes européennes - une comparaison de Marseille, Venise, Nantes et Turin », *op.cit.*, p.173.
[127] Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet, Urbanisme et gouvernance des villes européennes, op.cit.*, p. 39.



Fig. 33: Les terrains de la Bourse. Roger Henrard, 1948-1972. Source : Archives municipales.



Fig. 34: Les Fouilles du quartier Bourse. 1970. Source : *Un siècle d'images*, Detaille.

Au début des années 90, le centre-ville se vide de ses habitants au profit des communes périphériques et perd encore davantage sa fonction de pôle d'attraction. La rupture entre le nord et le sud de la ville ne cesse de s'accentuer et avec elle la dégradation du fonctionnement urbain de la métropole. [128]

Au diagnostic alarmant sur les plans économique et urbain s'ajoute celui d'une image très négative construite essentiellement par les médias et qui provoque l'exaspération des acteurs locaux. Cette image négative influe sur la perception qu'ont les chefs d'entreprise de la ville qui s'exprime dans les termes de « mauvaise qualité de l'environnement de vie – insécurité, détérioration du centre ville, « problème maghrébin », déclin économique, particulièrement au plan international, déclin du port, « apathie » des milieux d'affaires ».[129] Des atouts sont cependant évoqués qui résident principalement dans la situation géographique du port et la taille de la métropole qui constituent des opportunités en raison des perspectives de développement des échanges vers l'Orient et du rééquilibrage économique nord/sud prôné par les instances européennes.

Le changement d'image s'impose comme enjeu politique dès le milieu des années 80 à Marseille. La première enquête d'image sur la ville est menée, à la demande de Gaston Defferre en 1985, auprès de nombreux décideurs non-Marseillais à qui l'on demande : « Que faut-il faire savoir pour inciter les décideurs étrangers à développer ou à créer à Marseille de nouvelles activités génératrices d'emplois ? ». La conclusion de l'enquête tient essentiellement dans le fait qu'il est nécessaire que le discours que les Marseillais tiennent sur leur ville soit modifié progressivement, faute de quoi, la communication qui sera mise en place perdra de son efficacité. Les Marseillais, non seulement en tant que cible visée par la communication mais en tant que vecteurs et producteurs de l'image, doivent prendre en charge les nouvelles images que l'on souhaite faire correspondre aujourd'hui à Marseille.[130]

Le secteur de la communication met alors lui-même en lumière la remise en cause de la définition de la ville par son image extérieure, son image de marque, et révèle que pour séduire les partenaires économiques et touristiques, il est nécessaire de montrer une

[128] Hugues de Cibon, « Euroméditerranée, accélérateur de métropole » in Philippe Langevin et Jean-Claude Juan (dir.), (2007) *Marseille, une métropole entre Europe et Méditerranée*, La Documentation française n° 5255, Paris, p. 46.
[129] Bruno Guillermin, « Euroméditerranée. Généalogie des propositions d'aménagement 1986-1995 », document interne, AGAM (Agence d'urbanisme de l'agglomération Marseillaise), 1997, p. 2.
[130] Pierre Vergès et Véronique Pruneau, « Vivre à Marseille, Marseille vue par les marseillais », in Philippe Langevin et Jean-Claude Juan (dir.), (2007) *Marseille, une métropole entre Europe et Méditerranée*, La Documentation française n° 5255, Paris, p. 119.

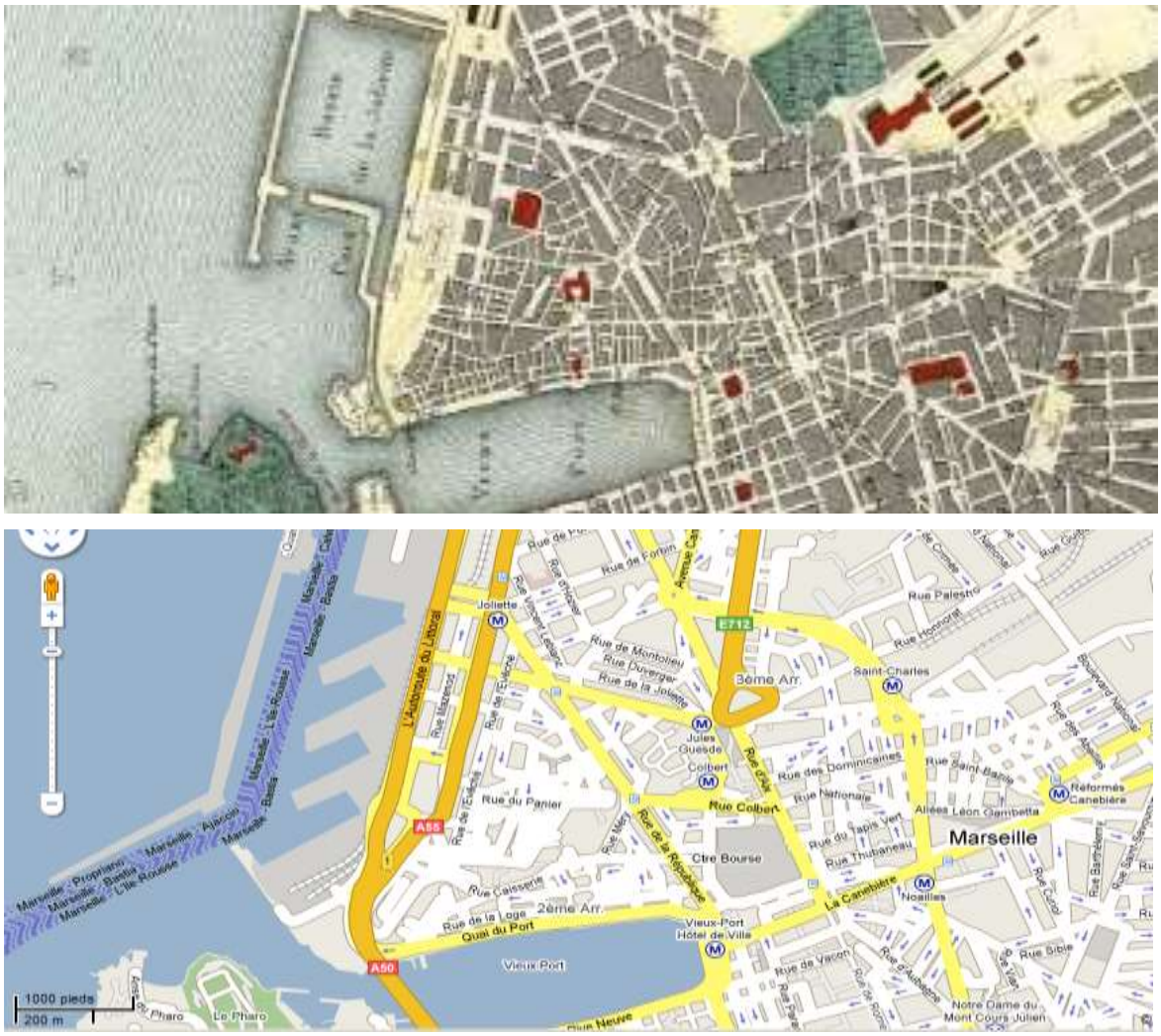


Fig. 35: Centre ville, 1874/ 2009. Fayard, 1874,
Source : archives de Marseille / Google maps, 2009.

représentation de la ville qui repose sur des réalités investies par ses habitants. La réussite du renouveau urbain est conditionnée par la nécessaire adéquation entre les campagnes de communication et les représentations des Marseillais, entre les grands projets d'aménagement et les attentes des habitants.

B.1.b) Le réveil de l'imagination politique

L'année 1986 constitue une césure historique qui fait « pivot ». Date de la mort de Gaston Defferre, elle marque aussi une charnière dans la vie des espaces portuaires. Cette année-là en effet, les deux grands mondiaux du transport de conteneurs, l'Américain US Lines et le Taïwanais Evergreen, décident de délaisser leurs escales du sud, Gênes et Marseille, pour les ports nordiques d'Anvers et de Rotterdam. Les 130 millions de francs d'investissements réalisés sur le port de Fos pour séduire ces transporteurs l'auront été en vain. Ainsi, dès la fin des années 1980, un redéploiement des activités portuaires s'avère nécessaire.

Le projet urbain comme outil politique

La période 1986-2010 correspondant à l'élaboration du projet urbain à Marseille et au moment où le territoire que nous observons est devenu un lieu de projet. La césure historique de 1986 vaut tant au niveau local qu'au niveau national avec le début d'une période de transition en France entre le début des lois de décentralisation (1982-83), et l'ouverture du marché unique européen fin 1992. Le milieu des années 1980 est marqué par une « recomposition institutionnelle » [131] dans laquelle les rôles de l'Etat et des collectivités locales sont redéfinis par les lois de 1982, et par la perspective de l'entrée en vigueur de l'Acte unique européen du 1er janvier 1993.

Il s'agit en particulier du moment où le projet urbain acquiert toute sa valeur politique. En effet, les lois de janvier et juillet 1983 transforment le cadre juridique et institutionnel du projet et prévoient le transfert de compétences en matière d'urbanisme de l'Etat aux communes : les maires reçoivent le pouvoir de fixer les règles de l'occupation des sols à travers le plan d'occupation des sols (POS) et ne sont plus dépendants des structures de l'Etat.[132] Dans le cas des grandes municipalités, le choix des maires se porte sur la méthode dite de « planification stratégique », où le projet urbain occupe une place centrale. Dans cette

[131] Jean-Claude Nemery et Serge Wachter, *Entre l'Europe et la décentralisation, les institutions territoriales françaises*, DATAR, Editions de l'Aube.
[132] Patrizia Ingallina, (2001) *Le projet urbain*, Paris, PUF, Que sais-je ?, p. 14.

approche, le maire devient manager de sa ville-entreprise et l'aspect économique et social, en particulier la lutte contre le chômage des jeunes, devient l'objectif principal de la planification. Les lois de décentralisation sont alors la cause d'une double évolution. D'une part, la dimension marketing des politiques urbaines se développe, y compris en instrumentalisant le projet urbain. D'autre part, l'échelle du projet s'étend à celle de l'agglomération.

L'urbanisme devient un facteur indispensable pour attirer les investisseurs et un préalable à l'expansion économique. Le plus souvent, le projet n'a pas vocation à être réalisé ; il correspond au désir d'avoir une vision plus globale que celle du POS et surtout par ses images constitue une médiation de choix pour le maire qui souhaite fidéliser son électorat en lui montrant le développement *possible* de certains lieux de leur ville.[133]

Si le projet du MuCEM émerge d'une démarche de « projet urbain », il convient de nous arrêter un moment sur les enjeux de cette réalité. Parce qu'elle est « historiquement significative » comme l'affirme Marcel Roncayolo, retraçons brièvement l'émergence de la notion de projet urbain dans le champ des politiques urbaines. [134] L'expression « projet urbain » contient toute la complexité difficilement réductible à un concept unique. Elle induit à la fois la souplesse, l'adaptation aux réalités du « projet » et la référence au contexte politique, économique, culturel, social de l' « urbain ». La notion de projet urbain supplante historiquement celle de plan. Elle fait déjà son apparition dans les années 1970 comme synonyme de « composition urbaine », associée à l'idée d'un projet d'architecture « à grande échelle ». Progressivement, architectes et urbanistes y recourent pour dénoncer à la fois le caractère non démocratique et technocratique des procédures de l'urbanisme de plan, les atteintes à la ville ancienne, la non-prise en compte de ses traces, et pour en appeler au retour à l'art de la composition urbaine du XIXe siècle. La notion de projet urbain a trouvé une première dimension formelle dans les débats organisés par le Ministère de l'Equipement à partir du début des années 1990 autour de l'« Atelier Projet Urbain » animé par Ariella Masboungi, associant des architectes comme Christian Devillers, Antoine Grumbach ou Bernard Huet. Cet atelier véhiculera dans ses travaux le souci d'un décloisonnement des savoirs, la nécessité de partir d'une analyse de l'existant et de prolonger les traces de la ville, l'attention à la qualité des espaces publics.

[133] Christian Devillers, (1994) *Le projet urbain*, Paris, Ed. du Pavillon de l'Arsenal.
[134] Patrizia Ingallina, *Le projet urbain*, *op.cit.*, p. 10.

Notons que l'on retrouve nombre de principes opérationnels dégagés par cet atelier dans la mise en œuvre du projet urbain de Marseille (ainsi que dans ceux de Nantes, Rennes, Amiens). Parmi ceux-ci : « La soudure entre les différentes composantes de la ville, la lutte contre les coupures urbaines physiques et fonctionnelles »[135], la priorité à l'espace public comme moyen de recoudre le tissu urbain, l'interdisciplinarité, la promotion des partenariats public-privé, la mise en place des structures de maîtrise d'œuvre sur la longue durée afin de gérer les rapports entre le projet général et les interventions concrètes sur le temps long, le partage impératif des partis d'urbanisme généraux pour donner une continuité à l'intervention, et l'innovation en matière de formulation et de représentation des projets pour permettre ce partage. [136]

Ces principes seront présents dans la loi Solidarité et Renouvellement Urbain (SRU) promulguée le 13 décembre 2000. Dans ce nouveau dispositif, le développement urbain prend appui sur certains espaces stratégiques. « Il s'agit de passer d'un travail en 'nappe', c'est à dire précis sur la totalité du périmètre concerné à des polarisations sur des points (ou morceaux de ville) situés dans un périmètre large, focalisant sur ce qui paraît souhaitable ou réaliste d'aménager en priorité et souple sur ce qui relève d'un avenir plus lointain. Cela signifie l'abandon d'une vision totale et le renoncement à un plan de masse précis couvrant tout le territoire concerné. » [137] On privilégie ainsi une démarche qualitative plutôt que quantitative et qui s'applique tant à l'espace public, au bâti qu'au paysage urbain.

Dans la littérature urbanistique, Christian Devillers plaide dès la fin des années 1970 pour un urbanisme de projet qu'il défend dans une critique plus large sur la production de l'espace urbain en France et la prise en compte insuffisante de la manière dont les habitants entrent en relation avec cet espace, notamment de la composante affective et symbolique de cette relation. Cette approche sera relayée par Bernard Huet et Henri Raymond, puis Philippe Panerai et Jean Castex. Elle prend chez C. Devillers un caractère presque éthique à partir de la décentralisation (1983) où il s'agit de défendre le concept de projet urbain contre son instrumentalisation et sa déformation au service de la communication des municipalités. Il s'agit en effet de faire face à la demande de plus en plus pressente des maires de lancer leur projet urbain comme outil de démonstration, d'affirmation et de promotion de leur politique.

[135] Ariella Masboungi, « Projet urbain. De la planification au dessin urbain. De l'intention aux réalisations », ronéo non daté, non paginé, cité par Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet, Urbanisme et gouvernance des villes européennes, op.cit.*, p. 13.
[136] Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet, Urbanisme et gouvernance des villes européennes, op.cit.*, p. 13.
[137] *Id.*, p. 13.

Ainsi investi, le projet urbain est la garantie de l'existence d'une vision, d'une stratégie, et vitrine pour attirer les investisseurs potentiels. Christian Devillers introduit la notion d'« embrayage » entre forme urbaine et architecture comme un des enjeux du projet. Pour lui, le travail architectural vise à qualifier l'espace urbain et à se confronter aux autres architectures en établissant des relations avec elles. Projets architecturaux et urbains doivent s'emboîter les uns dans les autres. « La réconciliation de la ville et de l'architecture dépend en premier lieu de notre capacité à imaginer un nouveau projet pour la ville dont les instruments appropriés restent à découvrir. (…) Il est nécessaire de repenser les termes de « projet urbain » qui servent d'instruments de médiation entre la ville et l'architecture et qui, s'appuyant sur les conventions urbaines, fournissent un contexte à partir duquel l'architecture puisse produire son plein effet de différence. »[138]

Christian Devillers redéfinira les caractères propres du projet urbain autour de trois thèmes principaux : l'introduction du temps, la multidisciplinarité, la participation. [139] Le projet urbain est en effet d'abord pensé comme stratégie et non comme fixation rigide d'un plan, et accompagne le processus de transformation de la ville dans la durée. Il comprend un souci de « jouer avec les temporalités présentes dans l'espace urbain, les héritages, l'articulation entre continuité et innovation, qu'il s'agisse de structures matérielles, de pratiques ou de représentations ».[140] Il œuvre à la frontière entre la ville très ancienne et la ville toujours jeune parce qu'en constante évolution.

En tant qu'il s'applique à la ville comme processus complexe, où formes matérielles et formes sociales sont liées, le projet urbain doit réunir des compétences multiples pour prendre en charge cette complexité et en rendre compte. Il est l'occasion de l'ouverture disciplinaire comme processus ouvert, inscrit dans la durée, faisant intervenir une pluralité d'acteurs et de groupes, d'intérêts, de savoirs professionnels et de dynamiques de transformations urbaines.[141] Le travail de l'urbaniste se trouve lui aussi requalifié dans le contexte de concurrence urbaine où l'établissement urbain, le territoire et son aménagement deviennent

[138] Bernard Huet, propos de 1987 cités par David Mangin, Philippe Panerai, (1999) *Projet Urbain*, Marseille, Editions Parenthèses, p. 19.
[139] Christian Devillers, (1994) *Le projet urbain*, Paris, éd. du Pavillon de l'Arsenal ; Christian Devillers, « Le projet urbain en question : continuité et discontinuité » in *La recherche en architecture*, Marseille, Parenthèse, 1986.
[140] Marcel Roncayolo, préface, in Patrizia Ingallina, *op.cit.*, p. 4.
[141] Gilles Pinson, *Projet et Pouvoir dans les villes européennes*, *op.cit.*, p. 47.

facteurs de développement par leur capacité d'attraction des investissements et des hommes.[142]

Enfin, puisqu'il est à l'échelle d'une vue d'ensemble, il doit permettre le débat et l'échange avec les habitants et valoriser leur avis. Parmi les composantes essentielles du projet urbain, la concertation tient dès les premières démarches de ce type une place cruciale. Il s'agit, idéalement, de substituer à un urbanisme qui impose et rigidifie, un processus de fabrication de la ville favorisant l'expression du rapport intime des habitants à leurs lieux de vie, une démarche délibérative, ouverte, itérative. D'autant plus que c'est par la participation, l'association des habitants à la conception, qu'est garantie l'appropriation des lieux par ces mêmes usagers. Autour de la notion de projet urbain, l'urbanisme est repensé comme une activité politique.

On peut alors dégager ainsi les lignes de force de la démarche de projet : Sur le plan culturel et des contenus, la valorisation de la ville comme sédimentation de pratiques, de relations et le souci du rapport subjectif aux lieux - au *génie du lieu* – et de leur spécificité radicale. Sur le plan opérationnel, est mis en avant le processus démocratique, concerté, ouvert et indéterminé, par opposition au plan.[143] Le projet urbain comme *processus* est déjà historiquement aussi important que le plan sur lequel il débouche. « Le projet urbain (…) remet en question la notion même de conception : il ne précède plus le programme, mais il l'engendre grâce à sa capacité prospective ». [144] Comme processus unique, spécifique à une localisation et une société précises, il assume la dimension partiellement indéterminée de son issue. « Le projet urbain participe à la pensée urbaine en formation, pensée fragmentaire et non-totalisante, substituant à l'ancien urbanisme par convergence un urbanisme par émergence ». [145] Cet aspect est précisément ce qui nous intéresse ici, à savoir la capacité du projet urbain de former un « foyer » pour la pensée urbaine en formation, et dans lequel émergent les voies pour transformer la ville.

[142] Marcel Roncayolo, in Patrizia Ingallina, *op.cit.*, p. 3-4.
[143] Gilles Pinson, *Projet et Pouvoir dans les villes européennes*, *op. cit.*, p. 54.
[144] Patrizia Ingallina, *op. cit.*, p. 76.
[145] Jacques Rey, « Une nouvelle manière de faire la ville ? », in Jean-Yves Toussaint, Monique Zimmermann (dir.), (1998) *Projet urbain : ménager les gens, aménager la ville*, Bruxelles, Editions Mardaga, p. 45.

La mise en concurrence des villes européennes

Les années 80 voient aussi la multiplication des classements de villes dans la presse professionnelle et grand public et par la publication du GIP-Reclus établissant une nomenclature des villes européennes. [146] Le succès de cette étude favorise la diffusion en France de la notion de compétition urbaine élargie à l'espace européen. Le thème de la concurrence internationale fait son entrée dans les agendas des acteurs et suscite un renouveau de la prospective urbaine, comme à Marseille à l'initiative de la Chambre de Commerce par exemple. C'est dans ce contexte que les dynamiques de projet vont peu à peu apparaître.

Pour bien comprendre la nécessité du changement d'image de Marseille, il faut ainsi se situer à l'échelle nationale et européenne où de nouveaux enjeux apparaissent. Entre 1990 et 2003, la DATAR [147] (Délégation à l'aménagement du territoire et à l'action régionale) mène une étude comparative des villes européennes qui concerne 180 villes de plus de 200 000 habitants. [148] L'objectif est de déterminer le positionnement des villes françaises en termes de rayonnement international. L'étude quantifie les principaux facteurs d'attractivité et de rayonnement en passant au crible des indicateurs tels que le nombre de sièges sociaux, de congrès, d'étudiants ou de touristes, d'équipements culturels, de publications scientifiques. Elle présente un classement par catégories qui met en évidence les caractéristiques du tissu métropolitain de chaque Etat. Il ressort de cette étude l' absence de métropoles d'envergure internationale en France en dehors de Paris ainsi que la très mauvaise position de Marseille, 2è ville de France (28ème position), au même niveau que plusieurs villes françaises ou étrangères deux fois moins importantes en termes de population. Plus grave encore, la position particulièrement faible de Marseille sur des critères tels que le nombre de sièges sociaux de grandes entreprises, son rôle de place financière, le nombre de congrès internationaux. Sans le port d'envergure internationale, la ville serait encore plus loin dans les classements. En outre, l'étude manifeste la faiblesse de la ville sur la question du tourisme en 1995.

Cette situation a bien sûr un impact sur la capacité de rayonnement de Marseille, et entraîne une mauvaise qualité de l'environnement économique des grands groupes. Sont en

[146] Roger Brunet, (1989) *Les villes européennes*, Paris, GIP-Reclus, DATAR, La documentation française.
[147] Devenue DIACT (Délégation interministérielle à l'aménagement et à la compétitivité des territoires) en 2006.
[148] Voir à ce sujet Céline Rozenblat et Patricia Cicille, DATAR, (2003) *Les villes européennes : analyse comparative*, La Documentation française, Paris ; Ville de Marseille, AGAM, *Territoires en devenir. Quelles perspectives pour l'aire métropolitaine marseillaise ?*, septembre 2003 ; Philippe Langevin, Edith Chouraqui (dir.), (2000) *Aire métropolitaine marseillaise, encore un effort*, Editions de l'Aube, La Tour-d'Aigues.

jeu l'attractivité du territoire (disponibilité de services), la performance des entreprises (disponibilité de compétences, connaissances et services), la croissance de l'économie résidentielle. Sur tous ces aspects le retard de Marseille est manifeste et explique en partie le taux de chômage élevé de la ville. [149]

Le contexte de cette étude est marqué par l'émergence d'une Europe de plus en plus multipolaire qui donne sens aux stratégies de valorisation et conforte les principaux sous-espaces européens. [150] L'actualisation en 2003 du classement de la DATAR prend acte des réalisations d'Euromed et accorde une avancée de 5 places à Marseille qui passe en classe 4 (Grandes villes d'importance européenne, avec Lyon et Toulouse, Florence et Athènes). En classe 5 (Grandes villes à potentiel européen) se trouvent Nice, Montpellier, Séville, Naples et Turin. Gênes recule en classe 6 (Villes d'importance nationale affirmée). Rome et Barcelone en classe 3 (Métropoles européennes) et Madrid et Milan, en classe 2 (Métropoles européennes majeures). [151] Dans la compétition avec d'autres villes méditerranéennes, Marseille est au 23ème rang concernant le poids démographique avec 1,3 millions d'habitants. Elle est ainsi en concurrence avec des « poids lourds » de la croissance démographique ou des capitales d'Etat.

Pour l'Union Européenne, qui vise à asseoir sa politique en faveur d'une compétitivité plus équilibrée du territoire européen, Marseille a une vocation stratégique pour la Méditerranée nord occidentale sur l'Arc méditerranéen latin. Le Schéma de développement de l'espace communautaire (SDEC), approuvé à Potsdam en mai 1999 par la DG Regio (direction générale de la politique régionale de la Commission européenne) a pour objectif politique le « développement spatial polycentrique et équilibré dans l'UE » par le « renforcement de plusieurs grandes zones d'intégration économique d'importance mondiale», la « promotion de la coopération avec les villes des pays d'Europe du Nord, du Centre et de l'Est, ainsi qu'avec celles du bassin méditerranéen ». [152] Parmi les espaces alternatifs de développement étudiés par la DG Regio se trouve l' « arc latin » ou « arc méditerranéen latin », soit l'ensemble des régions européennes qui, de l'Andalousie à la Campanie sont riveraines de la Méditerranée.

[149] Au début des années 90 le taux de chômage à Marseille est de plus de 20 %. La population a perdu près de 150000 habitants en 20 ans et le tissu économique accuse une perte de 50000 emplois sur la même période. Voir Hugues de Cibon, « Euroméditerranée, accélérateur de métropole » in Philippe Langevin, Jean-Claude Juan (dir.), *Marseille, une métropole entre Europe et Méditerranée*, *op.cit.*, p. 45.
[150] Jean-Claude Juan, « Marseille et les Méditerranées », in Philippe Langevin, Jean-Claude Juan (dir.), *Marseille, une métropole entre Europe et Méditerranée*, *op.cit.*, p. 35.
[151] *Id.*, p. 36.
[152] *Id.*, p. 37.

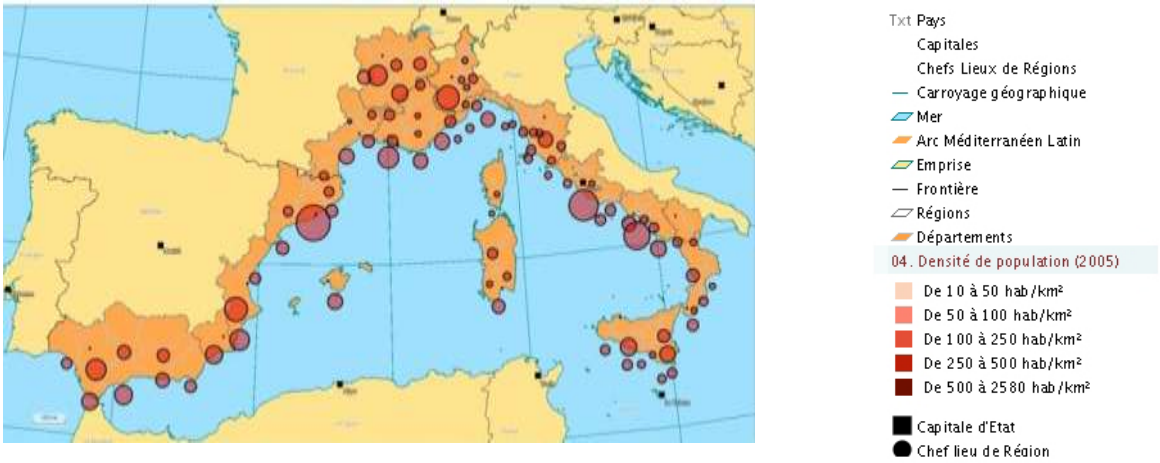


Fig. 36: Population par département en 2005. Source : http://www.metropolisation-mediterrannee.equipement.gouv.fr 2008

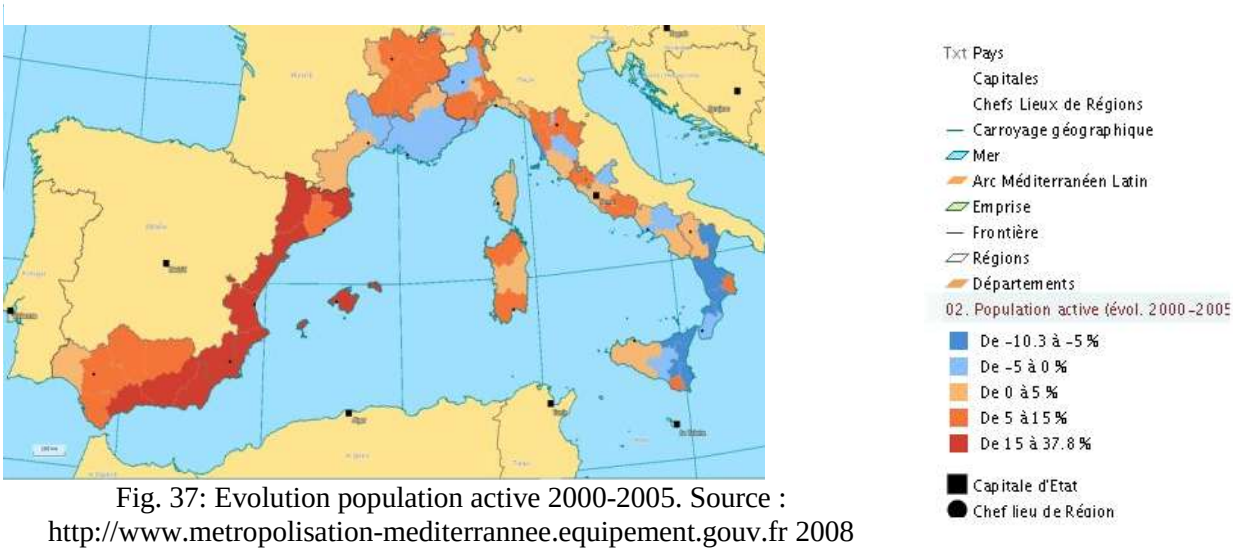


Fig. 37: Evolution population active 2000-2005. Source : http://www.metropolisation-mediterrannee.equipement.gouv.fr 2008

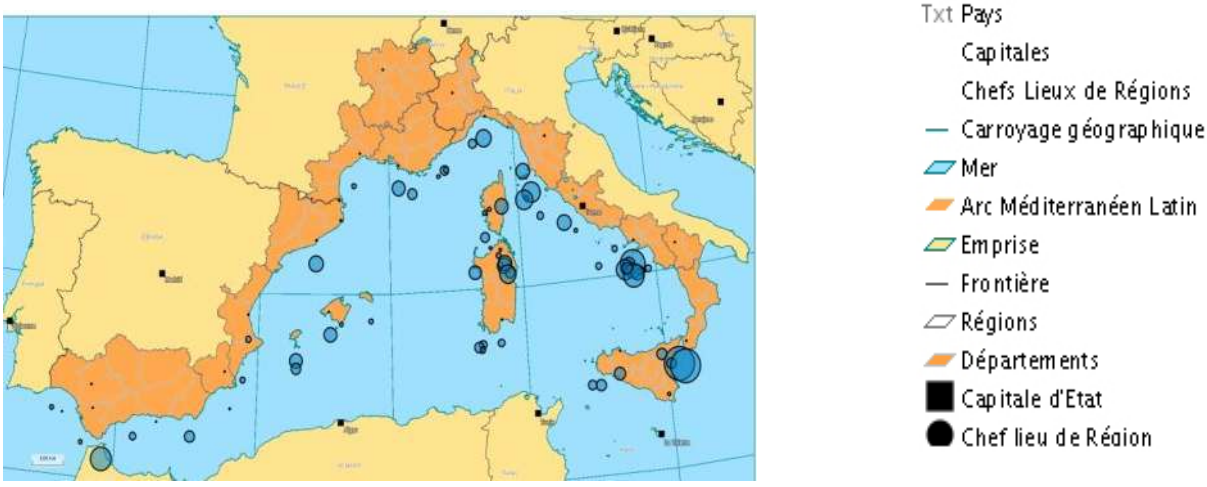


Fig. 38: Ports, trafic passager 2005.
Source : http://www.metropolisation-mediterrannee.equipement.gouv.fr 2008

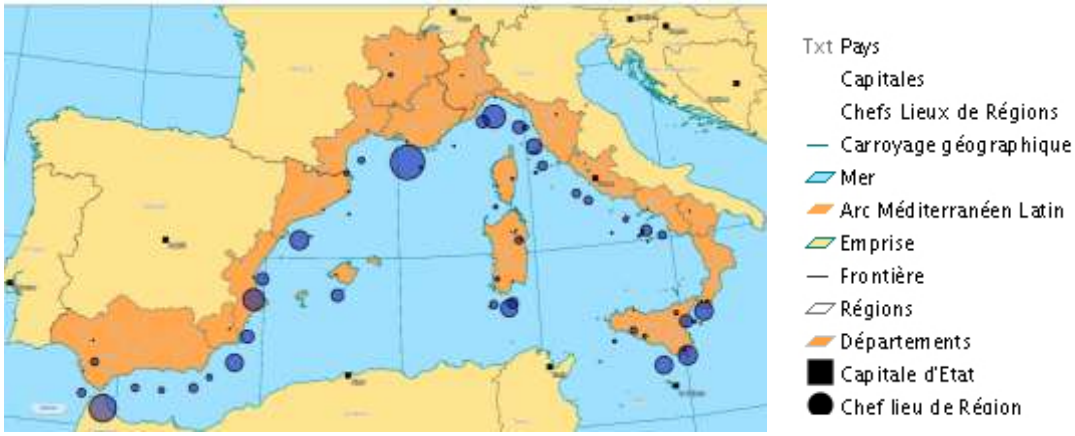


Fig. 39: Ports, trafic commerce 2005.
http://www.metropolisation-mediterrannee.equipement.gouv.fr 2008



Fig. 40: Taux d'emploi des 15 ans et plus en 2005.
http://www.metropolisation-mediterrannee.equipement.gouv.fr 2008

Pour structurer l'arc méditerranéen latin, l'Union Européenne compte sur le développement de Marseille pour laquelle se présentent plusieurs scénarios. Le plus intéressant d'entre eux est le scénario volontariste de l'intégration latine, le rééquilibrage de l'Europe du sud autour d'un axe structurant Barcelone-Marseille-Gênes. Il s'agit du premier parmi les grands chantiers de la DG Regio. Pour la partie française, il comporte trois enjeux : ancrer régionalement les modèles économiques fondés sur les hautes technologies (Marseille, Montpellier et Nice), capter et gérer les flux de transit par le développement des services de marché et de logistique de transport (avantage de l'articulation avec la mer), structurer cet espace comme un ensemble articulé dont le pôle majeur serait l'aire métropolitaine marseillaise. [153]

Pour Marseille, il s'agit de relever trois défis : mieux s'ancrer sur l'Europe en étendant son hinterland vers le nord ; structurer l'arc méditerranéen latin ; animer le partenariat euro-méditerranéen. Marseille jouera son rôle d'interface entre Europe et Méditerranée si elle garantit la fluidité des courants de circulation sur l'axe Saône/Rhône. (Cf. Carte de synthèse de l'Agam des dix projets d'infrastructures pour améliorer la grande accessibilité de la métropole). Pour structurer l'arc méditerranéen latin, la DG Regio indique les 4 domaines d'intervention pour les 7 chantiers majeurs dont le premier est l'axe Barcelone-Gênes : le développement des infrastructures de communication et de transport avec la future LGV (achèvement pour 2020) ainsi que le prolongement du TGV vers Toulon et la Côte d'Azur ; la culture d'entreprise adaptée au contexte économique ; le développement durable ; des stratégies d'alliances interrégionales. Enfin, animer le partenariat euro-méditerranéen constitue le défi le plus décisif et le plus difficile à réaliser en raison de la compétition locale, régionale, nationale, des enjeux concurrents, voire contradictoires.

Aux origines de l'établissement public Euroméditerranée

Revenons au milieu des années 80 à Marseille. Entre 1983 et 1986, le système de gouvernance de la ville est à bout de souffle et paralysé par l'absence de Gaston Defferre retenu à Paris par ses responsabilités ministérielles et les conflits opposants les prétendants à la succession du maire et les « barons » du defferrisme. Dans ce contexte survient la mort brutale de Gaston Defferre et l'arrivée de Robert Vigouroux. C'est avec ce dernier, neurochirurgien considéré comme un « pape de transition » par Edmonde Charles-Roux,

[153] *Id.*, p. 37.

veuve de Gaston Defferre, que la rupture avec le système defferriste va pourtant s'opérer et que la ville va connaître le passage à la logique de projet.

Au moment des élections municipales de 1989, la situation économique de la ville, le retard qu'elle a pris par rapport à d'autres villes françaises, notamment dans les domaines du développement économique ou des politiques de reconquête urbaine, orientent les programmes des candidats à la succession de G. Defferre vers des solutions de sortie de crise. Robert Vigouroux axe sa campagne sur le positionnement international de Marseille et met en avant le nouveau rôle de « maire-entrepreneur ». « Il entend inaugurer à Marseille une pratique de la gestion urbaine mettant au centre de ses préoccupations la création d'une image de ville, fédératrice à l'intérieur de ses murs et valorisable à l'extérieur ».[154] Plusieurs projets voient alors le jour parmi ses concurrents dont celui de Jean-Paul Gaudin, candidat UDF-RPR. Ce dernier réunit autour de lui un comité d'experts qui élaborent le projet « Euthymènes »[155] pour faire de Marseille une métropole internationale et y développer les fonctions tertiaires et touristiques.

Sorti vainqueur des élections, R.Vigouroux fait du développement économique et du lancement de ce qui deviendra l'opération « Euroméditerranée » les priorités de son mandat. Il réorganise la gestion municipale non plus selon une logique clientéliste mais autour de projets permettant de requalifier certaines zones de la ville et de la repositionner dans la compétition territoriale. Il impose un nouveau style de gouvernement non plus axé sur la *gestion du fief* mais sur la *promotion du territoire*. Pour ce faire, il créé un cabinet autour de lui de 80 personnes qui contrôleront chacune une délégation. Une réflexion est lancée sur l'avenir économique et social du centre-ville et notamment sur les quartiers faisant l'interface ville-port. Celle-ci mènera à la mise en cohérence des « 50 dossiers pour Marseille », grâce auxquels R. Vigouroux avait gagné la mairie, et dégagera la vision stratégique consistant à refaire l'unité de la ville à partir de son centre. L'équipe Vigouroux reprend ainsi à son compte l'idée de la construction d'un quartier d'affaires à la Joliette. C'est dans ce contexte, marqué par une réforme du style de gouvernement et une volonté nouvelle de confronter la ville à son environnement qu'émerge progressivement le projet Euroméditerranée.

L'état des finances de la ville convainc vite les acteurs locaux de la nécessité d'une intervention de l'Etat. Robert Vigouroux demande alors la création d'une opération d'intérêt

[154] Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet*, *op.cit.*, p. 93.
[155] Euthymènes était un navigateur phocéen qui, deux siècles avant Jésus-Christ, franchit le détroit de Gibraltar et atteignit l'embouchure du fleuve Sénégal.

national et d'un établissement public d'aménagement. [156] Tant la CCI que les études menées à l'AGAM démontrent la nécessité d'un appel à l'Etat comme garant d'une continuité et d'une crédibilisation du projet. La création d'un établissement public se présente comme le moyen de préserver le projet d'une dilution dans les querelles politiques locales. Lors du Conseil Interministériel d'Aménagement du Territoire (CIAT) du 5 novembre 1990, le gouvernement retient le principe de la nécessité de l'aménagement d'un centre tertiaire à Marseille.

Le premier acte politique dans le processus de création d'Euroméditerranée consistera en la création au conseil municipal en décembre 1991 de la « ZAD (Zone d'Aménagement Différé) Joliette », sur une zone qui recouvre peu ou prou le périmètre avant extension d'Euroméditerranée. En janvier 1992, Robert Vigouroux demande à Pierre Fiastre, son adjoint à l'aménagement de 1989 à 1992 et futur directeur adjoint de la Mission de Préfiguration de l'EPAEM, de monter le projet que l'on n'appelle pas encore « Euroméditerranée » avec Alain Villaret, secrétaire général à l'époque.[157]

Le 22 juin 1992, les responsables locaux – Jean-Claude Gaudin, Président du Conseil Général, Lucien Weygand, Président de la CCI Marseille Provence, Henri Roux-Alezais, Président du Port Autonome, le directeur régional de la SNCF – sont invités par Robert Vigouroux, en présence du Préfet de Région, à signer un engagement de participation au projet Euroméditerranée. Les membres de cette coalition territoriale inédite demandent également la mise en place par l'Etat d'un Etablissement Public d'Aménagement. Le 23 juillet suivant, le Conseil Interministériel d'Aménagement du Territoire (CIAT) désigne une mission d'étude chargée d'analyser la faisabilité d'un grand projet urbain et économique à Marseille et de faire une première série de propositions.

Lors de cette étape, les intérêts locaux et nationaux convergent pour faire de Marseille « un des instruments majeurs de l'Etat français et de l'Union Européenne dans le cadre de leur politique en Méditerranée, en Extrême Orient, voire même en Amérique du Sud ». [158] Cette convergence est concrétisée ce 22 juin 1992 dans un « projet stratégique pour l'Aire

[156] Les opérations d'intérêt national sont des dispositions dérogatoires au droit de l'urbanisme permettant à l'Etat de transférer la compétence de délivrance des permis de construire, les droits de préemption et d'expropriation et la délimitation des périmètres de ZAC ou de ZAD du maire à son représentant local, préfet ou établissement public d'aménagement. Voir Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet*, *op.cit.*, p. 39.
[157] Gille Pinson, « Projets et pouvoirs dans les villes européennes - une comparaison de Marseille, Venise, Nantes et Turin », *op.cit.*, p. 189.
[158] *Schéma de Référence - objectifs, concept et contenu*, AGAM in Bruno Guillermin, « Euroméditerranée. Généalogie des propositions d'aménagement 1986-1995 », *op.cit.*, p. 3.

Métropolitaine Marseillaise », projet économique et urbain auquel les acteurs en présence conviennent de donner un caractère prioritaire. Ce projet stratégique exprime les priorités que se sont données ces différents acteurs, notamment dans le cadre de la préparation du XIe Plan : Faire de Marseille la capitale économique du sud de la France, valoriser les points forts de la ville en matière scientifique et culturelle, renforcer la cohésion sociale et améliorer le cadre de vie (dont la requalification du centre), accroître l'ouverture de la ville (tourisme, rôle international, coopération). « Le caractère stratégique du projet Euroméditerranée est mis en évidence et formulé dans le concept de « métropole internationale maritime ». A partir de ce concept et du refus de le traduire par le modèle d'un « quartier d'affaires », ce projet « économique et urbain » va donner lieu à la définition d'un programme et d'un schéma d'aménagement, mais aussi d'un dispositif de développement *à l'international* ».[159] Notons qu'à ce stade du processus du projet, le programme de l'opération n'est pas encore clairement défini et que l'image de la « métropole internationale maritime » suffit à mobiliser les acteurs de différentes instances et à créer une première coalition qui permettra par la suite de préciser les contenus du projet. En outre, l'aspect stratégique du projet contribue à mettre le port en tant qu'activité économique et en tant qu'espace au centre du débat sur la nouvelle organisation ville-port. Le souhait de construire une grande métropole internationale est associé à celui de « renouer avec l'identité historique et culturelle de la ville » ce qui étend le projet hors des limites du seul aménagement urbain.[160]

B.1.c) Le projet urbain, restitution de la culture urbaine

Une ville décryptée et esquissée depuis l'extérieur

C'est à l'extérieur de Marseille que l'on demande une lecture de la ville, un diagnostic et des projets d'aménagement, au travers d'une mission interministérielle et d'une consultation originale [161] : En 1992, la ville de Marseille, le département, la région, la chambre de commerce et d'industrie, la SNCF, le port autonome signent un protocole d'accord pour la construction d'un nouveau centre d'affaires au niveau de la place de la Joliette et des Docks, et sollicitent l'Etat, la DATAR qui lance une première mission dirigée par Alain Masson. Le projet est alors indéfini et la mission va le faire éclore avec l'apport

[159] Bruno Guillermin, *op. cit.*, p. 3.
[160] « Marseille 2015 – un projet pour Marseille à l'échelle européenne », Schéma de Cohérence, AGAM, Ville de Marseille.
[161] Cécile Maillard, *Marseille Euroméditerranée, un nouvel imaginaire pour la ville*, Consultation urbaine, Projet urbain, Editions Villes et Territoires, Paris, 1994.

d'études existantes et nouvelles, notamment sur le marché du tertiaire ainsi que sur un comparatif entre 4 villes-port, Gênes, Barcelone, Anvers et Hambourg.

La mission d'Alain Masson imprime déjà au projet la contrainte du « respect de l'identité historique et culturelle » de Marseille. Elle lance en 1993, une consultation d'un type original qui fera émerger le parti pris de prendre appui sur la réouverture de Marseille à la mer. L'objet de cette consultation est d'initier une démarche de projet urbain « non pas pour dessiner un projet (…) mais au contraire pour explorer le champ des possibles, faire réagir à des images contrastées, tester la capacité du site à accueillir diverses exigences spatiales, fonctionnelles ou programmatiques ».[162] C'est un véritable renouveau de la démarche de consultation urbaine. L'action de clarification de la mission d'Alain Masson offrira une lecture renouvelée de la ville et une première esquisse de son renouvellement – une image « exogène », ce qui ne signifie pas dans le cas présent une image-simulacre.

Cette consultation urbaine sera menée auprès de 4 équipes de concepteurs non concurrentes – aucun lauréat ne devant être désigné au terme de la démarche - et opérera une mise en commun des projets en vue de débats futurs avec les acteurs urbains concernés. La mission interministérielle retient donc au nombre des acteurs la ville de Marseille, l'état, le Port Autonome, les agences d'urbanismes consultées. Notons le parti pris voulu par la mission, à savoir celui de « mettre l'architecture et l'urbanisme au service d'une grande idée et d'un grand projet et non l'inverse ». La demande qui est faite aux concepteurs est d' « inscrire dans la puissance et l'étendue du site, autant que dans l'intimité de la continuité urbaine centrale, les signes témoins de son centre tertiaire international ». Et d'insister : « le projet, loin de se réduire à une vitrine plaquée en front de mer, devra s'enraciner fortement dans le tissu urbain jusqu'à cet autre point singulier d'où la ville se découvre ou se quitte, la gare Saint-Charles »[163].

L'image exogène ou le regard porté depuis l'extérieur sur la ville ne signifie pas nécessairement image mensongère. En effet, l'intérêt de la consultation de 1993 a montré qu'une lecture plus claire de la ville pouvait être fournie depuis l'extérieur, apportant une mise en lumière des points clés de la rénovation urbaine et même une forme d'évidence dans les actions à entreprendre.

---

[162] Alain Masson, « Introduction » in Cécile Maillard, *Marseille Euroméditerranée, un nouvel imaginaire pour la ville*, Consultation urbaine, Projet urbain, Editions Villes et Territoires, Paris, 1994.
[163] Cécile Maillard, *Marseille Euroméditerranée, un nouvel imaginaire pour la ville, op.cit.*



Fig. 41: Dessins projet pour le J4, Aldo Rossi, 1993
Source : *Marseille Euroméditerranée, un nouvel imaginaire pour la ville*, Cécile Maillard.

La formulation de ces projets, leurs dessins offrant une nouvelle lisibilité de la ville, a par ailleurs contribué, dans un effet inattendu, à l'entreprise de séduction des investisseurs potentiels. « Marseille est une ville difficile à lire et à appréhender dans sa totalité. Les concepteurs ont révélé les potentialités d'un site, et en ont proposé une lecture nouvelle, source de lisibilité et d'évidence »[164]. Les projets ont ainsi permis de confirmer les intuitions, de visualiser et de confronter les réponses, de clarifier les choix de principe. Du point de vue d'un des concepteurs, Xavier Fabre pour l'agence d'Aldo Rossi, il est clair que ces projets font partie intégrante de la création du nouvel imaginaire marseillais : « On attendait d'Aldo Rossi et de nous un dessin, une image de Marseille. Les projets construisent l'imaginaire de la ville. Cela fonctionne à condition de ne pas prendre les choses à la lettre et de ne pas contester les détails du fonctionnement ».

Dans leurs dessins, Aldo Rossi et Xavier Fabre proposent un "nouveau Vieux-Port". Il s'agit de recomposer le centre historique à partir de sa propre histoire et sans déplacer la centralité vers le nord, ce qui apparaît comme dangereux aux yeux des architectes. « L'enjeu primordial de recompostion de l'image du centre ne peut se faire ni à coup de grandes opérations, ni près de la gare d'Arenc, qui est trop loin. Il faut travailler Marseille au corps, c'est à dire dans le détail et au plus près de son centre historique. »[165] Il faut désormais mieux intégrer le port à la forme urbaine, croiser l'activité maritime avec la ville. Il y a une beauté propre des bateaux en centre ville, des darses, du port en activité qu'il faut conserver. On voit ainsi dans les dessins d'Aldo Rossi la mise en valeur de l'infrastructure portuaire au travers d'une densification du bâti qui vient comme prolonger le tissu urbain jusqu'au bord de l'eau. On maintient aussi la digue du large, ouvrage merveilleux du XIXe, monument de l'histoire technique portuaire. Nous voyons également comment la cathédrale de la Major, qui disparaît derrière les infrastructures, est remise en scène dans ces dessins. Son rôle monumental, partie intégrante de l'image de la ville, est réaffirmé. Le signal architectural du projet d'Aldo Rossi consiste dans une tour construite sur la mer en prenant appui sur la digue du large et qui pourrait accueillir les fonctions directionnelles d'Euromed. « Il faut retravailler le concept de centre d'affaires, non seulement parce que nous sommes à Marseille, mais aussi parce que l'époque attend une réponse différente. La force de Marseille est assez présente pour pouvoir la magnifier par quelques édifices monumentaux, qui témoigneraient de la volonté marseillaise et nationale de s'ouvrir sur la Méditerranée »[166]. Elle n'a pas besoin d'être très

[164] *Id.*
[165] Aldo Rossi, Xavier Fabre, cités par Cécile Maillard, *op.cit.*, p. 16.
[166] *Id.*

haute, selon les architectes, son emplacement étant suffisant pour lui donner sa force. Avec elle, un système de liaison entre digues est imaginé qui restitue au paysage marseillais son Pont à transbordeur.[167]

Le port comme atout

La consultation de 1993 a permis de remettre la ville sur la voie de son identité, de sa mémoire collective. Lors de cette consultation, un consensus se crée pour la préservation ou la réactivation du port urbain, et le croisement des activités maritimes avec la ville. Cette insistance prend à contre-pied le divorce ville-port entamé au XIXe siècle. La recomposition d'un centre urbain pour Marseille doit en outre s'opérer au plus près du centre historique, là où s'est jouée son histoire ; une action trop au nord est jugée dangereuse.

Le port est considéré comme un atout dans sa dimension de représentation, en ce qu'il crée l'originalité paysagère de la ville. La fonction poétique, esthétique des bateaux et du port en activité en centre ville est mise en avant. On propose même de reconstruire les darses. Un rapport nouveau entre port et ville est ainsi recherché par l'ouverture d'un accès public au bord de mer. Partant du port, le nouveau parti urbain doit fabriquer le nouvel imaginaire marseillais, en référence au caractère spécifique et méditerranéen de Marseille. Il doit « mettre en scène la ville dans son rapport à la mer, afin de recréer dans ce lieu, plus porteur que d'autres de l'identité de la ville, une dimension magique ».[168]

Pour Antoine Grumbach, participant à la consultation, ce paysage est un monument historique à lui seul où se joue l'identité marseillaise : « le paysage urbain doit être préservé et le perspective offerte en arrivant de la mer, sur la cathédrale et le Panier doit garder son intégrité ».[169] Ces paroles conditionneront fortement l'intégration du projet du MuCEM dans la façade maritime. Ce dernier devra s'inscrire avec « politesse » au regard du paysage historique, et sera l'occasion d'une remise en valeur des monuments isolés par les infrastructures routières et portuaires.

Dans cette optique les môles deviennent des lieux précieux à mettre en valeur en tant qu'espace public et visuel et doivent être libérés du bâti. En effet, les installations d'accueil des passagers, anciennes et bétonnées, donnent une mauvaise image du port. Tous les candidats mettent l'accent sur l'espace public de la promenade en bord de mer, avec un

[167] Cécile Maillard, *op.cit.,* p. 16
[168] *Id.*
[169] *Id.,* p. 22.

marquage architectural fort. Les modèles sont ici Gênes ou Barcelone, pour l'articulation entre le lieu, l'histoire et la modernité.

Il ressort des études et de la mission interministérielle un concept de développement : faire de Marseille une métropole maritime internationale. Plusieurs points incontournables se dégagent, jugés comme tels d'ailleurs parce qu'ils viennent de la bouche des investisseurs extérieurs. Le premier de ces points est celui de l'image pluri-culturelle, appréciée de ces derniers, que Marseille doit conforter en devenant, par son « melting pot », un « comptoir international ». Le second point est celui de créer « un lieu de vie que puissent s'approprier les Marseillais autant qu'un centre métropolitain accueillant pour les investisseurs », et ce par le biais de la culture, du tourisme, des loisirs, de l'enseignement. A côté du tertiaire donc, de nouvelles valeurs sont mises en avant qui situent le projet plus précisément dans son enjeu urbain. La troisième requête concerne l'activité portuaire qui « doit être mise en scène ». Les investisseurs sont très sensibles à l'image portuaire de Marseille, les bateaux créent une animation et affirment l'identité de la ville, ils doivent faire partie de la vie marseillaise davantage afin de « faire de ce quartier non pas un centre d'affaires anonyme, comme on en voit tant, mais un lieu de vie typique de Marseille et de la Méditerranée ».[170] Il est indispensable de réduire la coupure ville/port, et d'ouvrir au public un espace dans lequel jusqu'alors les grilles et hangars occultent l'activité et le paysage maritime.

Les investisseurs veulent un centre ville multifonctionnel et vivant en bord de mer, avec une facilité de communication très grande, un lieu de vie d'une grande qualité urbanistique et architecturale où se mêlent sur un plan d'égalité les fonctions économiques, culturelles et ludiques, et représentant une adresse de qualité connue dans le monde entier, celle de « La Joliette », celle d'un port.

Nous voyons ici combien l'image de la ville qui se conçoit de l'extérieur avec cette fois le point de vue des investisseurs, s'identifie au paysage urbain en ce qu'il correspond ou non aux modèles de villes-port en circulation, notamment sur les rives de la Méditerranée. Il s'agit de se mesurer, voire de se conformer, aux solutions de mixité d'usages, mises en œuvre à Gênes notamment.

Par ailleurs, lorsqu'il est fait mention du paysage portuaire, on ne peut manquer de souligner que le point de vue choisi est celui de l'arrivée par la mer, point de vue historique et devenu celui des croisiéristes. L'image de Marseille semble se construire d'abord pour les

[170] *Id.*, p. 7.

touristes désireux de contempler la carte postale de Marseille. Bilbao et son musée phare en façade maritime font bien sûr partie des modèles convoqués. La référence est ici celle d'un espace à connotation internationale, vitrine d'une métropole dotée des meilleurs atours en matière d'équipements culturels, ces derniers devenant en eux-mêmes de nouveaux objets symboliques portant l'image de marque de la ville.

De part les objectifs qu'elle s'est fixés, la ville développe une stratégie impulsée dès son origine par les investisseurs et décideurs extérieurs : ce sont eux qui ont donné la mesure, le concept urbain en exprimant leurs attentes, et commencé à dessiner la nouvelle image de Marseille. Les études comparatives avec d'autres villes portuaires ont situé la rénovation dans le contexte de la concurrence des grandes métropoles méditerranéennes, avec le risque de façonner de l'extérieur une image-idole de la ville, une image-simulacre ne correspondant pas à sa réalité, à sa culture et à ses habitants.

Pour renverser l'image actuelle et déclencher une dynamique urbaine, un démarrage de l'opération est décidé sur le môle J4, emplacement du futur MuCEM, à la Joliette et en bord de mer. Le J4 libéré de ses fonctions portuaires devient en 1998 le symbole d'une nouvelle image de Marseille.

Le modèle reconverti des waterfronts anglais et américains

La perte de l'identité portuaire, qui touche Marseille malgré le maintien du transport voyageurs à la Joliette, a fait apparaître a contrario l'importance de l'activité portuaire pour l'image de la ville, les représentations de la relation ville-port. L'évolution marseillaise est déterminée par deux phénomènes constatés dans les grandes villes portuaires : la métropolisation et la mutation des fronts portuaires urbains. La concentration des fonctions de direction économique et des services de haut niveau au sein d'une ville-centre dynamique apparaît comme nécessaire au développement de l'aire urbaine marseillaise et de la région PACA. Quant aux friches portuaires, plusieurs exemples parmi lesquels les villes proches de Barcelone et de Gênes, mettent à profit les possibilités offertes par le déclassement des zones portuaires pour restructurer leur centre ville.

Le dispositif du port adossé à la ville de Marseille décrit une limite physique, fonctionnelle tout autant qu'imaginaire entre les zones où s'exerce la maîtrise d'ouvrage du Port Autonome, aujourd'hui Grand Port Maritime, et celles de la souveraineté municipale. Cette limite détermine des espaces dont la qualité est aujourd'hui un enjeu crucial dans la

requalification des infrastructures des villes-portuaires. L'aspect juridique ne peut suffire à rendre compte de l'imaginaire associé à cette limite entre la ville et son port. Celle-ci porte au contraire « à rechercher les divers sens qu'elle peut avoir à travers l'analyse de la morphologie paysagère, des pratiques et représentations de divers groupes sociaux, de l'économie et de l'inscription territoriale des flux qu'elle génère ».[171] Le territoire dont nous parlons ici est celui qui, à Marseille, s'étend du Vieux-Port à l'Estaque, et non celui de la rade sud qui relève d'une relation entre la ville et la mer.

La question des nouveaux espaces de la limite ville-port est à resituer dans le contexte mondial de mutation des *waterfronts.* Plusieurs exemples de ces requalifications sont mentionnés explicitement comme modèles pour le projet Euroméditerranée, et notamment le concept de Cité de la Méditerranée. En vue de redynamiser les quartiers Nords qui longent le port de la Joliette sur 2, 7 km et sur un territoire de 100 hectares, Euromed a lancé en 2000 le concept de Cité de la Méditerranée présenté alors en ces termes : « Un concept qui tient en trois mots-clés : mixité, vitrine, rayonnement. L'idée fondatrice de la Cité de la Méditerranée est d'utiliser comme vitrine et vecteur du rayonnement de Marseille cet espace emblématique pour les Marseillais à travers une réalisation exemplaire ». Ce concept doit être rapporté au modèle d'inspiration américaine et anglaise qui apparaît à partir des années 50 lorsque les activités des ports urbains disparaissent ou sont transférées hors des villes.

Il s'agit alors d'un véritable « divorce » entre la ville et son port que le terme de « friche » traduit au plan spatial. Pour Bruno Guillermin, le port ne *quitte* pas la ville mais se trouve chassé par elle, du fait de la pression foncière liée à la recherche de terrains bien desservis, avec « vue sur mer » et à proximité du centre.[172] Jusque dans un passé récent, les villes et leur port étaient étroitement imbriqués, l'interface urbano-portuaire constituant un lieu privilégié d'interaction. La mutation des *waterfronts* va désigner au contraire la dissociation des espaces et la reconquête des friches ainsi créées, espaces à la fois littoraux et centraux, par des fonctions urbaines diverses. Les infrastructures abandonnées par l'activité portuaire sont souvent importantes et participent d'un récit de la ville sur son histoire. « La survivance des formes à travers la réhabilitation des docks, la conservation des quais, de certains équipements, de la toponymie constituent ce témoignage, ce récit, mais le sens en est modifié, par l'affectation du *waterfront* à des activités sans rapport avec l'histoire et parfois

[171] Guillermin Bruno, « La ville et le port, problématique de la limite à Marseille », in Michèle Collin (dir.), *Ville et Port, XVIIIe-XXe siècle,* Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 13-24.
[172] Bruno Guillermin, « La ville et le port, problématique de la limite à Marseille », *op.cit.*, p.14.

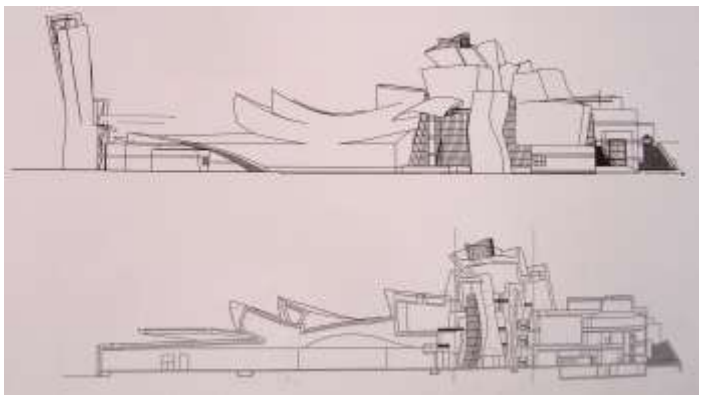
même la géographie du lieu ; activités de bureaux, de commerces, de loisirs. Dans ces conditions, la conservation, au sens muséal, du patrimoine portuaire ne suffit pas à assurer l'identité de la ville-port ».[173] Dans cette réinterprétation du patrimoine industriel et portuaire, les aspects esthétiques sont déterminants.

Ces opérations, dont Baltimore incarne l'exemple ultime, présentent un ensemble de caractéristiques communes. Concernant l'espace lui-même, il s'agira de friches dégradées bénéficiant de vues sur la mer et de la proximité du centre ville ; concernant le programme, il comprendra un quartier d'affaires, de résidence et de loisirs « de haut niveau » ; et concernant le montage financier de l'opération, il associera investisseurs privés et puissance publique, en raison du statut généralement public du foncier, de la taille et de la durée de ce type d'intervention. La mutation des waterfronts définit ainsi une « nouvelle frontière urbaine »[174].

Dans le modèle anglo-saxon, la conversion des quais, leur gentrification, s'opère donc au détriment des activités portuaires et provoque une inversion d'identité des territoires concernés en « l'exact contraire de ce qui avait déterminé leur existence ».[175] Elle a donc des conséquences sur le plan spatial mais aussi culturel et social. La société concernée, se trouvant en manque de sa mer, revendique de nouveaux aménagements ou s'autorise de nouveaux usages des friches.

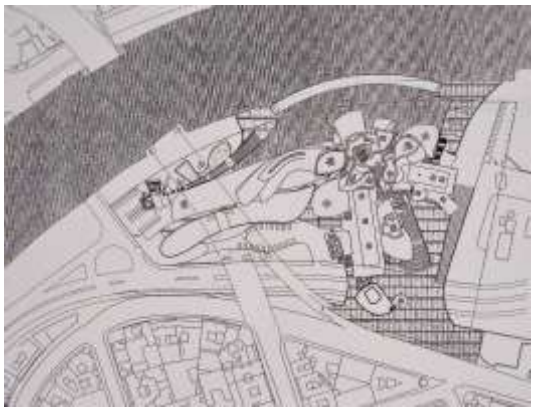
A Marseille, par exemple, la demande de « faire tomber les grilles » a fortement agité la société locale au moment des premiers projets de reconversion des sites portuaires dans les années 1986-1988. Ces derniers, comme nous le verrons plus loin, faisaient d'ailleurs référence aux *waterfronts* américains, en particulier dans leur dénigrement de l'activité portuaire. Ils se fondaient sur la disparition pure et simple du port et portaient une atteinte grave à son intégrité. Il fallu une réaction du Ministre de la Mer pour apaiser la communauté portuaire marseillaise et rappeler les règles. Dans son discours de mars 1990, M. Mellick rappelle que le domaine public maritime « conservera une destination conforme à l'intérêt public », celle de son affectation par nature, le transport des marchandises et des personnes nécessitant une clôture de sécurité.

[173] *Id.*, p. 16.
[174] *Id.*, p. 15. Voir aussi : Claude Chaline, *Centralité urbaine et réaménagement des espaces portuaires délaissés. Rencontres de Sète, 25 et 26 juin 1992*, PUCA (Cité Projets).
[175] Bruno guillermin, « La ville et le port, problématique de la limite à Marseille », *op.cit.*, p. 15.

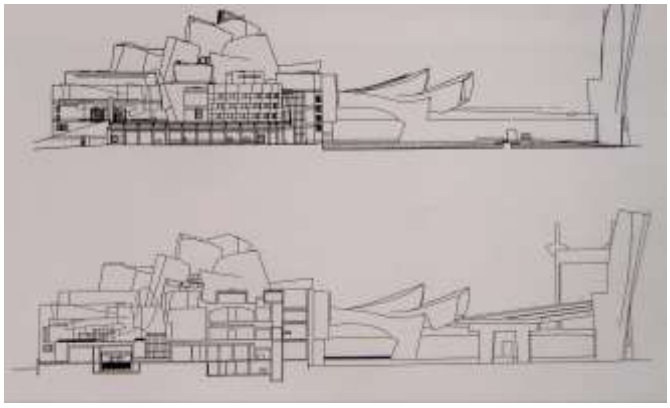




Façade nord et coupe longitudinale salles nord. Hall principal.



Le musée vu de la rive sud du Nervion.



Façade sud et coupe longitudinale salles sud.

Fig. 42: Musée Guggenheim, Bilbao, Frank O'Gehry, 1991-1997.
Source : P. Jodidio, L. Lebon.

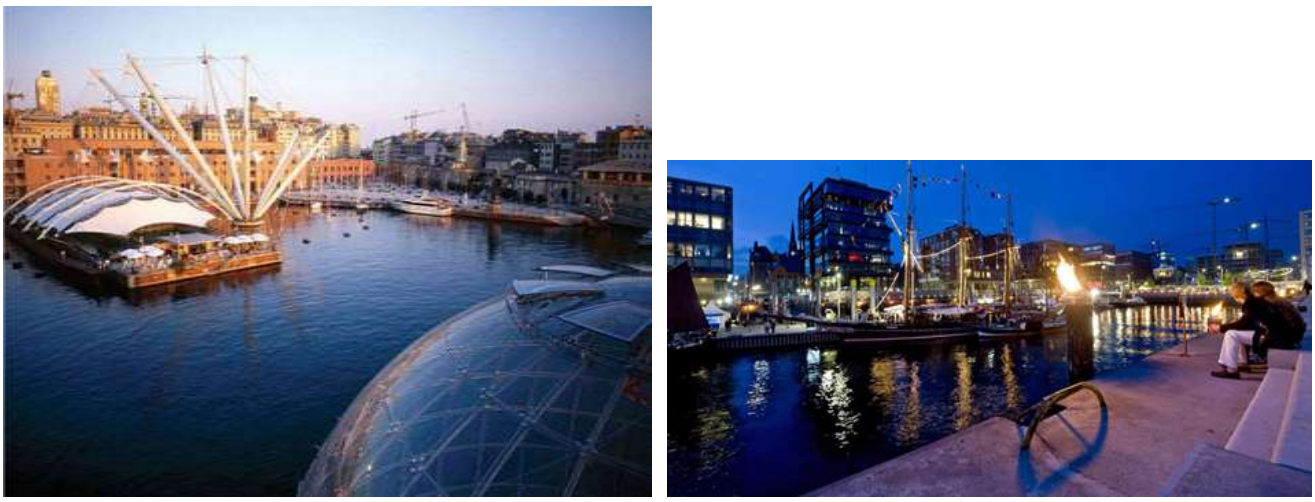


Fig. 43: La rénovation urbaine dans les villes portuaires,
les exemples récents consacrent la mixité d'usage. Gênes, Hambourg.
Source : Camille Moirenc, sept. 2009.



Fig. 44: Les équipements culturels, Musée Guggenheim, Centre Tjibaou, Bibliothèque d'Alexandrie,
Opéra de Sydney. Source Agam.

Il affirme également dans ce même discours : « Les Marseillais, je le sais, ont l'impression que le port les coupe de la mer. Le vœu des Marseillais de retrouver la mer, sans que jamais le port et ses activités en souffrent, doit être entendu »[176].

Les revendications d'accès public vont parfois jusqu'à franchir les grilles du port lorsque c'est interdit et pour y faire tout autre chose qu'une activité portuaire. Ce « désir de port » pousse des personnes à développer dans le domaine portuaire des activités de loisirs, promenade, jogging, pêche à la ligne qu'elles pourraient pratiquer ailleurs. Pour ces usagers qui transgressent les règles du port, c'est précisément dans le port comme « espace sauvage », « non-ville » au cœur de la ville que ces activités prennent sens.[177]

Baltimore et Boston constituent les grands modèles des *waterfronts* où la ville a envahi les quais désertés. A Liverpool, le port serait seulement endormi malgré la réhabilitation emblématique de l'Albert Dock ; l'urbanisation n'a pas eu lieu en raison du manque de pression urbaine liée à la récession démographique et économique. Au regard de ces modèles, Marseille présente une situation originale, ayant pour ainsi dire « reconverti » le modèle lui-même des *waterfronts* en maintenant son activité portuaire tout en cherchant à la mettre en scène. Bien que le projet Euroméditerranée s'inspire dans ses prémices des opérations menées outre-Atlantique, le port reste actif, la ville reste à son contact, et la limite entre les deux espaces est non seulement bien matérialisée, mais aussi traversée d'interactions de plus en plus nombreuses.

Un des concepts opératoires pour Euroméditerranée est la notion de balcon ou de promontoire sur la mer allant de pair avec la suppression des barrières visuelles – ces obstacles étant constitués par les hangars et les viaducs autoroutiers. Pour créer la Métropole Maritime Internationale, Euromed cherchera à constituer des lieux urbains exprimant l'identité de la ville-port en faisant participer les espaces portuaires à l'espace public par superposition, mise en relation, mixité des espaces. L'objectif n'est plus alors de déplacer la frontière urbaine mais celui d'une valorisation mutuelle des espaces et d'une mise en valeur de l'urbanité sur leur ligne de démarcation.

[176] *Id.*, p. 20.
[177] *Id.*, p. 20.

Refaire la ville sur la ville ancienne, la restitution de la culture urbaine

Le cadre général de notre réflexion est, rappelons-le, celui du projet comme requalification urbaine qui vise, comme c'est le cas à Marseille, à recréer la ville sur la ville. On renouvelle ainsi une partie de la ville à des fins d'amélioration du fonctionnement général et du cadre de vie, du socle économique et de l'image dans un contexte de concurrence inter urbaine. A l'intérieur du projet urbain, le projet architectural participe nécessairement de ces trois enjeux en prenant place au sein de l'existant, souvent porteur d'une forte charge historique et symbolique pour l'ensemble de la cité.

A l'origine, l'expérience du projet urbain commence souvent à l'intérieur des villes existantes où des contraintes fortes s'imposent à l'architecte. [178] Comme travail de « la ville sur la ville », elle nécessite une connaissance approfondie de la ville actuelle et de ses configurations passées. Selon Antoine Grumbach, « pour intervenir sur la ville, il faut avoir une représentation, une figure que chacun puisse partager, qui n'ait pas une fonction uniquement iconique ».[179] Cette connaissance nécessite une approche qui intègre l'histoire, la mémoire, la dimension symbolique. Il s'agit d'une culture dégagée à partir de l'analyse de la formation urbaine. Il faut entendre ici le « processus de formation » plutôt que la forme comme quelque chose de donné. Le projet urbain porte sur les relations plutôt que sur les objets à travers « une pensée de la reconnaissance de ce qui est là, des traces, du substrat ». La démarche de projet convoque un savoir spécifique sur la ville capable de faire jouer ses différentes échelles, de la parcelle à la ville entière, de comprendre son processus de transformation. Ce savoir spécifique se construit à la croisée de plusieurs disciplines.

Lorsque Marseille réalise la consultation de 1993, elle est la première ville de France à présenter la problématique de la création de la ville nouvelle sur l'ancienne et de la modification de l'image d'un quartier entier, habité, le centre historique avec son quartier du Panier et sa façade maritime. D'emblée l'opération pose une alternative concernant le changement d'image : celle d'un effet « vitrine », d'une pure logique de front de mer, ou celle d'un enracinement plus profond dans le tissu urbain. Cette tension sur le plan urbanistique entre un effet de façade et des réalisations faisant davantage corps avec Marseille est l'incarnation dans la matière sensible de la ville de celle plus immatérielle existant dans l'imaginaire du projet urbain, traversé d'images endogènes et d'images exogènes, d'images « plaquées » ou d'images enracinées dans la culture de la ville.

[178] David Mangin, Philippe Panerai, *op.cit*., p.17.
[179] Antoine Grumbach, « La ville, processus et langage », in *Projet urbain*, n°15, décembre 1998, p. 4.

La rénovation des centres anciens est au cœur de bon nombre d'opérations d'urbanisme, ce qui est le cas à Marseille. Elle est l'occasion d'une réinvention globale de ces quartiers et non d'un retour à l'identique compte tenu des démarches de métropolisation entreprises. « Contrastant avec tant d'images neuves, les anciens centres qui commençaient de grisonner imposaient un retour sur les cœurs de villes, qui ne fût pas seulement une restauration. Ce retour s'est donc conjugué à la prise en considération de nouvelles échelles territoriales. C'est ainsi que l'intégration des paysages portuaires a pu relayer la redécouverte du « grand paysage », nouveau motif d'élargissement du champ d'investigation, sinon d'urbanisation. Peut-être faut-il voir là l'indice que la gestion du patrimoine et de l'environnement tend à remplacer l'activisme urbanistique comme cadres de l'ajustement de la ville à l'échelle du territoire, devenu " pays " ». [180]

La mise en scène du port et des activités portuaires, la création d'une promenade plantée permettant de contempler le spectacle du littoral, parti pris des concepteurs pour Euroméditerranée, réveille l'imaginaire du XIXe et retrouve une longue tradition du port comme tableau, scène sociale, point de vue privilégié. Alain Corbin, dans son ouvrage *Le territoire du vide*, décrit bien comment, à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle, « le site portuaire va devenir l'archétype du point de vue » : « Aux yeux du spectateur du tableau comme à ceux du visiteur, le pittoresque du port se trouve accentué par la mixité des personnages et par la récapitulation des statuts sociaux. (…) Le port appartient à l'espace public sur lequel se déploie la théâtralité des positions. (…) Dans le même temps, la bigarrure ethnique, particulièrement accentuée à Amsterdam, à Londres, à Marseille, autorise le voyage immobile, procure l'exotisme à domicile, désigne la mission civilisatrice du port, devenu implicite musée ethnologique ». [181]

Le scénario qui se joue aujourd'hui semble s'être écrit au milieu du XIXe siècle, époque où Marseille, souffrant d'une image de ville fermée et isolée, reconstruit ses espaces et son port et par là infuse un nouvel imaginaire à la ville. Epoque où Marseille s'est mise en scène et représentée comme prospère, sûre de son génie de ville-port et de ville ouvrière. Elle est devenue spectacle dans son travail – les impressionnantes installations de son port, son pont à transbordeur notamment – et par ses horizons maritimes sources de profit. Les thèmes de l'imaginaire marseillais du XIXe siècle sont alors celui du milieu naturel (eau, mer,

[180] Patrick Dieudonné, « Reconstruire les limites, remparts, franges et extensions des villes reconstruites », in *Les échelles de la ville*, Les Annales de la Recherche Urbaine, n°82, mars 1999, p. 115.
[181] Alain Corbin, *Le Territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, 1750-1840, Paris, Champs Flammarion, 1990, p. 217.

horizons lointains), celui de la « grande ville populaire » ou du « Chicago français », celui enfin des ambitions commerciales mondiales et du rayonnement en Méditerranée au travers des colonies. Un imaginaire totalisant, point d'équilibre entre les ambitions de Marseille et les ambitions pour Marseille. Une vision chargée de travail mais aussi de relations humaines, « de sociabilités du proche, d'un cosmopolitisme du quotidien et du commun ». [182] C'est aussi l'époque de la création du site des « Pierres Plates », autre nom actuel du site du MuCEM, lieu de convivialité populaire entre ville et mer.

Dans les slogans d'aujourd'hui, évoquant Marseille « porte de l'Orient », « port du sud », « grande métropole euro-méditerranéenne », se retrouvent, nous dit Marcel Roncayolo, les écrits des années 1830-1850. S'intéresser à cette archéologie de l'imaginaire marseillais ne signifie pas ici réduire le projet actuel aux permanences, fixités dans les représentations de la ville, ni chercher une lecture trop limpide à partir des solutions passées mais évoquer le contenu d'un imaginaire porteur de dynamisme, motivant, inspirant. C'est évoquer la manière même dont vit et agit l'imaginaire urbain, selon des « fluctuations de longue durée » qui affleurent comme en strates et se reconjuguent au présent. Le projet urbain et architectural est ici l'occasion de révéler de nouveau un site à lui-même.

La rémanence de l'imaginaire du XIXe siècle et la reprise de la « matrice inspirante » dans les projets successifs pour Marseille, ont été abordées par Marcel Roncayolo : « Les représentations font une grosse partie de la ville et se reproduisent à la manière d'un texte musical inscrit dans la cire. La matrice demeure dans le tissu de la ville et de ses territoires comme dans l'esprit de ses habitants, matrice sensible, matrice pensée ». [183]

B.1.d) Le port comme aménageur urbain

Depuis 1962, le Port Autonome de Marseille (PAM) est un établissement public géré et financé par l'Etat qui en nomme le directeur. Fort de ce statut, le PAM s'appuie sur ses compétences nouvelles en matière d'aménagement pour intervenir comme il l'entend à l'intérieur de son propre territoire. Acteur majeur et donc très « autonome », le PAM « n'a de compte à rendre aux communes dont il occupe le territoire et à qui il paye rente que dans son propre conseil d'administration, dont il contrôle l'organisation et où elles figurent – au sens

[182] Alain Corbin, *Le Territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, *op.cit.*, p. 357.
[183] Marcel Roncayolo, « Imaginaire », in *Lectures de Villes, Formes et temps,* Marseille, Editions Parenthèses, 2002, p. 355.

théâtral du terme, faire de la figuration ».[184] En aménageant à Fos une gigantesque zone industrielle, sur laquelle il fut tenté un temps d'installer une ville nouvelle, le PAM a ainsi délaissé depuis les années 60 une grande partie des bassins et espaces portuaires intra muros marseillais.

Par ailleurs, du fait de la dimension internationale de ses activités, et notamment de sa place dans le jeu concurrentiel entre les ports européens, le PAM est un acteur international qui « tutoie le monde ».[185] Son objectif est par conséquent de rassurer sans cesse les transporteurs internationaux qui risquent de bouder le port, et pour ce faire, le réaménagement fonctionnel des quais marseillais n'est pas une question secondaire. Dès le milieu des années 1990, le PAM opère sa révolution politique : il se met en mesure de se passer de la médiation politique des notables marseillais pour ce qui est du règlement de ses affaires intérieures, de ses rapports avec les syndicats, comme pour l'aménagement urbain de ses propres espaces.

Du point de vue des acteurs locaux, notables et institutionnels, comme pour les architectes et urbanistes, il était alors entendu que le réinvestissement urbain du port passerait nécessairement par le recul voire l'abandon des prérogatives du PAM sur les espaces concernés. Mais il n'en fut rien. Le PAM s'ingénia au contraire à montrer qu'il était un aménageur urbain capable de « faire de la ville dans le port », notamment à l'occasion de la candidature de Marseille à l'America's cup en 2003, où ses ingénieurs, associés à la mairie, face à ceux d'Euromed, furent capables de redessiner en une semaine l'entrée du port et d'y concevoir un port de plaisance.

En juillet 1989, réagissant aux premiers projets naissant autour de la requalification des zones portuaires et qui dans leur ensemble manifestent une hostilité latente à l'égard des activités du port, le PAM publie son schéma directeur des bassin Est dans lequel s'exprime « une certaine réticence à l'amputation du domaine portuaire pour une utilisation urbaine ».[186] En février 1990, le rapport de Jean-Pierre Escande, commandité par le ministre de la Mer pour évaluer la situation économique et sociale du port de Marseille, vient conforter cette position en concluant à la viabilité économique des bassins Est.

[184] Michel Péraldi, Michel Samson, (2006) *Gouverner Marseille, Enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, La Découverte, p. 252.
[185] Michel Péraldi, Michel Samson, (2006) *Gouverner Marseille, Enquête sur les mondes politiques marseillais*, *op.cit.*, p. 253.
[186] André Donzel, (1998) *Marseille, l'expérience de la cité*, Paris, Anthropos, p. 159.

C'est sous la direction d'Eric Brassart, nommé en 1998 par l'Etat socialiste à la tête du PAM, que ce dernier se lance dans la clarification de la répartition de ses activités, en concentrant sur Fos l'essentiel des activités industrielles, en les modernisant techniquement, et en les privatisant. Sur la partie marseillaise du port, Eric Brassart initie la mixité fonctionnelle avec des activités touristiques et des « concessions » d'emplacements pour des activités non directement liées à l'activité portuaire, par exemple pour la Fiesta des Suds qui a lieu dans des locaux appartenant au PAM. La remise en état de la gare maritime de la Joliette est décidée pour 2007, ce qui permet aujourd'hui d'assurer un trafic d'environ 800 000 passagers vers la Corse, 500 000 vers le Maghreb, et environ 400 000 croisiéristes. [187]

Le PAM est pris dans une convergence de logiques d'acteurs qui provoquent le tournant spéculatif de la rénovation des activités portuaires. Les deux événements que sont la création d'Euromed et le réaménagement des Docks, rachetés en 1992 par Christian Pellerin, provoquent conjointement un intérêt croissant des investisseurs immobiliers. C'est bien le couplage de la logique de l'Etat aménageur, avec ses urbanistes et leurs utopies, avec celle des grands groupes de promotion immobilière qui redessine le profil de la façade maritime marseillaise. Ainsi la vocation commerciale du port semble conquise, à l'instar de Baltimore, Gênes, Liverpool. Pourtant, peu d'espaces sont rendus à la collectivité et leur sort, comme celui du MuCEM et de la promenade du Fort Saint-Jean, semble rester incertain.

B.1.e) Le paradoxe d'une construction dépolitisée de l'image de la ville, des aménagements pour quel public ?

Les modèles de façades maritimes-spectacles qui traversent les débats posent la question du caractère et de la vocation de la rénovation urbaine à Marseille. Pour reprendre l'expression de Marcel Roncayolo, il s'opère un « décollement » d'ordre esthétique, particulièrement net dans les villes-port :

> On vend une image plus ou moins folklorisée de « ville-port » (…). Le paysage devient le seul point de fixation, détaché de la fonction productrice autour de laquelle s'est construite sa symbolique. Nous revivons à l'intérieur de la grande ville un processus de décollement qui a été mis en évidence à propos du XVIIIe siècle anglais, quand des paysages agricoles sont devenus des paysages d'agrément, des parcs ou bien encore à propos de la fabrication du paysage provençal, dans la seconde moitié du XIXe siècle. (…) Avec tous les dangers inhérents à la ville musée, l'inconvénient majeur, d'abord, pour ses habitants, de coûter très

[187] Michel Péraldi, Michel Samson, *op.cit.*, p. 255.

cher et le risque, ensuite, de ne plus trouver de fondement réel à ce prestige qui fait sa valeur. [188]

Nous avons vu combien l'adéquation entre les grands aménagements et l'attente des Marseillais était déterminante pour la réussite du changement d'image. Cette adéquation se construit à partir de consultations, de débats publics avec les représentants des comités de quartier (CIQ) qui ont une grande importance à Marseille. Or le mode de pilotage du projet Euroméditerranée induit une paradoxale dépolitisation de l'aménagement, au sens où le débat public n'y trouve plus sa place.

Euromed vise à impulser « une nouvelle appropriation par les Marseillais de leur littoral et d'un centre élargi ». [189] L'originalité du projet ne tient pas seulement à la nature unique du site mais aussi aux modes de pilotages adoptés. Si l'Etat y est présent, c'est pour susciter des initiatives locales. Or la négociation, placée au centre du dispositif, entraîne un processus tâtonnant, fait de compromis négociés avec les collectivités, les investisseurs, les propriétaires fonciers, d'objectifs toujours révisables, et qui pose la question de la possibilité du débat public. On touche ici aux limites d'un pilotage fondé sur l'engagement financier : la concertation vise à créer les conditions d'une coopération locale et non celles du débat public. Il s'agit d'une sorte de « dépolitisation par le haut » [190] : les élus sont davantage les porte-parole de l'institution que de la population, « partenaires » du projet.

D'autre part, les occupants du site ne sont pas les principaux destinataires de l'opération. La population visée par le projet n'existe que dans la prospective économique. On peut même affirmer que ce sont les images du projet, puis le projet devenu nouvelle image de la ville, qui vont créer cette nouvelle population faite, selon les espérances des investisseurs, d'une majorité de jeunes foyers travaillant dans le tertiaire. Le projet vise ici à faire apparaître son public. « L'usager d'opérations compliquées n'est pas saisissable en tant que tel : d'une part, il est encore largement méconnu, d'autre part, il ne peut mesurer qu'à long terme les effets de l'opération ».[191]

Pour le cas du site d'Euroméditerranée, force est de constater que l'occupation présente est surtout pensée comme provisoire, voire accidentelle « puisque liée à la

[188] Marcel Roncayolo, *Lectures de villes, Formes et temps, op.cit.*, p. 372.
[189] Source : Euromed, EPAEM, *Schéma de référence d'urbanisme d'Euroméditerranée*, 1998, p. 3.
[190] Marcel Roncayolo, *Lectures de villes, Formes et temps, op.cit.*, p. 21.
[191] Marion Segaud, « Entre publics et usagers, la concertation », in *L'aménageur urbain face à la crise de la ville*, Club des maîtres d'ouvrages d'opérations complexes (Ed), La Tour d'Aigues, L'Aube.

paupérisation des quartiers concernés ». Cette situation pose deux questions principales : la première est celle de la prise en compte du public et de l'ancrage de la nouvelle image dans la culture de la ville ; la seconde est celle du statut du patrimoine dans l'opération de rénovation urbaine qui n'est plus conçu comme un lieu de vie à protéger mais comme une ressource à valoriser.

Les actions entreprises depuis 2002 dans le sens d'une plus grande concertation avec les habitants (visites du site, scolaires, expositions du projet animées par une personne issue des politique de la ville) s'apparentent à du management des opérations urbanistiques et répondent davantage à l'objectif premier de « valoriser les performances de projets urbains »[192], c'est à dire d'en favoriser l'acceptation. Cette nouvelle forme de gouvernance tend à évacuer les discussions sur le sens du projet et le devenir de la ville au profit des stratégies professionnelles, spécialisées, d'une « mise en publicité »[193] des arguments de chacun.

La fabrique d'une image authentique susceptible d'être portée par les habitants de Marseille est pourtant un enjeu crucial. Pour tenter de rendre plus intelligible la dichotomie entre image exogène et image endogène, nous empruntons à la philosophie de l'image un couple de catégories, image authentique ou image-intercession, et image-simulacre. La première renvoie à un rapport juste et véridique avec son modèle, la ville telle qu'elle est vécue, pratiquée par les hommes qui en sont le visage multiple. Elle fait le lien entre le public et un authentique espace public. La seconde produit un effet d'illusion, un stéréotype qui ne renvoie pas à la ville comme société, à rien sinon à d'autres stéréotypes de villes. L'une et l'autre décrivent deux logiques différentes, l'une d'appartenance et l'autre d'apparence.

L'image-intercession existe et demeure dans le tissu urbain et l'esprit des habitants à côté ou plutôt en dépit des opérations de communication politique. Elle est perçue et reçue par les habitants, usagers, elle prend chair dans leur pratique du site et recrée une animation perdue. L'image-simulacre circule sans ancrage, d'une opération de communication à une autre, bouclée sur elle-même car elle vise un public qui n'existe pas, le public fantôme des opérations de prospective du renouvellement urbain. Le couple de catégories image endogène/image exogène est mis en question par la dichotomie précédemment exposée : en

[192] Source : Euromed.
[193] François Bastien et Neveu Erik, « Pour une sociologie politique des espaces publics contemporains », in François Bastien et Neveu Erik (dir.), (1999) *Espaces publics mosaïques. Acteurs, arènes et rhétoriques des débats publics contemporains,* Rennes, Presses Universitaires de France.

effet, il ne s'agit pas seulement de séparer les provenances des représentations mais de tenter de mesurer leur efficacité d'inspiration, d'animation, de mise en mouvement dans le contexte de la restauration d'une centralité sociale. En outre, une partie de la société locale peut éventuellement être vecteur d'une image-simulacre tandis qu'un regard extérieur offrira une lecture en vérité de la ville.

L'image que portent les Marseillais sur leur ville est fondée sur la pratique qu'ils en ont, et se rapporte à leur appartenance, leur identité. Par là, elle convoque la mémoire des lieux, de leurs usages, de leurs formes passées, voire de leur traumatisme. « Les représentations font une grosse partie de la ville et se reproduisent à la manière d'un texte musical inscrit dans la cire. La matrice demeure dans le tissu de la ville et de ses territoires comme dans l'esprit de ses habitants, matrice sensible, matrice pensée ». [194]

La matrice, pour ce qui nous concerne ici, est l'imaginaire du XIXe siècle qui a modelé la façade maritime de Marseille et continue d'habiter les esprits et les propos des acteurs du projet urbain. Il nous faut considérer combien les images de la ville ont leur vie propre, combien l'imaginaire urbain s'envisage sur la longue durée et reste actif en une forme de rémanence.

Bien qu'elle soit le résultat fortuit d'espaces libérés par la désindustrialisation, d'une disponibilité inespérée du monument historique du Fort Saint-Jean, l'implantation du MuCEM, dont le contenu renvoie à la curiosité pour d'autres horizons, est en grande cohérence avec l'histoire du site et sa charge symbolique. Elle est susceptible de le révéler à nouveau et d'avoir un écho dans l'esprit des habitants.

Le projet est peut-être alors ce travail sur le lieu de la mémoire qui permet l'émergence d'un véritable espace public, à la mesure de sa « retenue », du « jeu » et des disponibilités qu'il ménage non pas seulement vis à vis du paysage patrimonial, mais dans la forme de vie et de relation qu'il imprime à nouveau sur le môle J 4.

[194] Marcel Roncayolo, « Imaginaire », *op.cit.*, p. 355.

B.2. Des « projets-objets » au projet du MuCEM. Etudes, missions, expertises : le projet comme création de ressources pour l'imaginaire urbain

L'agence d'Urbanisme de l'Agglomération Marseillaise (AGAM) est une structure technocratique « parallèle » mise en place par Gaston Deferre en 1969 comme alternative à une administration municipale trop difficile à mobiliser. Avec le Secrétariat Général à l'Expansion créé en 1971, Gaston Defferre s'est doté d'une technostructure sur laquelle il s'appuie pour redonner de l'unité à l'action municipale.[195] La construction du métro, l'élaboration du POS, la gestion des dossiers de ZAC sont à l'actif de cette structure. Entre 1986 et 1990, l'AGAM produit dix études qui présentent le projet d'une grande opération d'urbanisme de prestige comme étant le moyen de rendre Marseille compétitive vis-à-vis des autres villes européennes. [196]

En 1997, Bruno Guillermin est chargé, pour l'AGAM, de faire la généalogie des propositions d'aménagement sur le territoire d'Euroméditerranée depuis la fin des années 1980.[197] Cette démarche sur la « mémoire et la sédimentation des projets » est suggérée par le "groupe qualité" de la mission de préfiguration Euroméditerranée pour « dégager les acquis et les questions fondamentales qui demeurent posées ».

L'initiative de ce travail est en elle-même révélatrice d'un état de la réflexion autour du projet Euroméditerranée. Les projets successifs sont ainsi considérés comme une production de connaissances sur ce territoire. Il devient alors nécessaire de capitaliser ces connaissances en vue d'une compréhension des logiques de sa formation. D'autre part, Bruno Guillermin souligne combien l'intérêt de retracer cette histoire réside dans le fait que « les définitions d'aménagement que véhiculent ces projets entrent dans la construction de références, de représentations et éventuellement de modèles susceptibles d'orienter les choix des concepteurs et des décideurs ». En 1997, cette histoire apparaît déterminante pour les intervenants du processus de projet dans leurs propres options.

---

[195] Gilles Pinson, « Projets et pouvoirs dans les villes européennes - une comparaison de Marseille, Venise, Nantes et Turin », *op.cit.*, p. 178.

[196] Etudes et rapports produits par l'AGAM entre 1986 et 1990 : *Quelle stratégie d'urbanisme pour la Porte d'Aix à Marseille ? ; Pour un complexe de congrès à la Porte d'Aix ; De la Joliette au Môle J4, ouvrir le port sur la ville ; Eléments pour une stratégie de développement de la zone portuaire.* En 1990, elle sort : *Marseille, objectif centre nord* ; En 1991, *Marseille Centre ; La ville d'un port ; Marseille Centre-Nord, données de base ; Réflexions sur un programme pour un centre d'affaires à Marseille ; Marseille Euroméditerranée, un ensemble tertiaire au centre de Marseille. Premiers éléments* et *Marseille Euroméditerranée, le centre international d'affaires. Avant projet.*

[197] Bruno Guillermin, « Euroméditerranée. Généalogie des propositions d'aménagement 1986-1995 », document interne, AGAM (Agence d'urbanisme de l'agglomération Marseillaise), 1997.

Quelque quinze ans plus tard, nous nous proposons de ressaisir cette généalogie et d'analyser ces projets au travers des choix qui ont été faits depuis lors et des nouvelles représentations du projet. Ceci pour nous permettre de comprendre l'itinéraire des images qui habitent le projet, leur pérennité ou leur caducité ; pour nous permettre aussi de saisir les images « fécondes » autour desquelles une mobilisation durable s'organise. Il s'agit en outre de chercher les images au travers desquelles se reconstruit une cohérence dans la construction de la ville et par lesquelles une connaissance sur la ville émerge au sein du projet urbain.

B.2.a) Une série de « projets-objets »

En 1984, le rachat et la reconversion à usage de bureau des 100 000 m2 des Docks à la Joliette par la SARI – filiale de promotion immobilière de la Société Générale - constitue le signe et l'élément déclencheur du projet de renouvellement urbain. Les rêves de reconquête occupent de nouveau les esprits. A la suite de ce signal de départ, plusieurs cabinets d'architectes prennent l'initiative de réaliser des projets d'urbanisme pour la partie du domaine portuaire la plus proche du centre-ville. L'agence Atelier 9 et l'agence Delta font des propositions pour la reconversion du môle J4. Le cabinet Stern, en collaboration avec la Comex, l'entreprise marseillaise d'ingénierie sous-marine, propose d'y installer un aquarium géant. Ces réactions en chaîne constituent un événement fondateur pour le projet Euroméditerranée.

La presse locale accompagnera ces initiatives et nourrira le débat sur l'avenir de l'interface ville/port, obligeant les responsables politiques locaux à se positionner, en particulier à l'approche des élections municipales de 1989. A l'époque, ces projets sur l'espace portuaire ont d'autant plus de retentissement qu'un conflit très dur portant sur l'avenir, le statut et l'organisation du travail des dockers secoue la communauté portuaire.

Parallèlement à ces initiatives, l'idée d'un quartier d'affaires en front de mer voit le jour à la Chambre de Commerce et à l'Agence d'urbanisme de l'agglomération marseillaise (AGAM).[198] Il s'agit de resituer l'opération immobilière de la SARI dans le cadre d'un projet plus large. Dès 1986, sous la présidence d'Henri Mercier, la CCI de Marseille publie un rapport intitulé « Marseille Provence International » qui présente un diagnostic économique, urbain et démographique de la ville. L'idée d'une grande opération de réhabilitation des quartiers arrière-portuaires y refait surface. L'échec du Centre Méditerranéen de Commerce

[198] Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet*, *op.cit.*, p. 39.

International et l'enlisement des opérations du Centre Directionnel rendent nécessaire un redéploiement des services à l'économie régionale, des activités d'affaires et du tourisme articulé au centre-ville, au port et au quartier Saint-Charles. Ces considérations vont confirmer la nécessité d'un « centre tertiaire de haut niveau ».

En 1988, Henri Delauze, médiatique patron de la puissante Comex en train de devenir leader mondial de la recherche sous-marine, prend l'initiative sans que personne ne lui ait rien demandé de s'associer un cabinet d'architectes, Thétys, et de proposer un vaste projet de modernisation de la partie la plus urbaine des espaces portuaires, celle-là même qui nous occupe. [199] Même si ce projet n'aboutit pas, il constitue un tournant : « Le message est désormais passé : cette partie des espaces portuaires a été en quelque sorte symboliquement restituée à de possibles fonctions urbaines, comme désacralisée de sa vocation industrielle ».[200]

Le projet Thétys proposait l'installation d'un terminal pour les croisières, de surfaces marchandes et d'un complexe touristique bâti autour d'un parc marin. Il fut présenté en mairie devant le maire Robert-Paul Vigouroux et Jean-Claude Gaudin, alors président du Conseil Régional, qui proclamèrent l'un et l'autre leur intérêt, ce qui ne manquera pas d'être relayé par la presse locale. Des contre-projets sont alors présentés par d'autres cabinets d'architectes, avec l'appui de différents acteurs et entrepreneurs locaux. En juillet 1988, le quotidien *Le Méridional* organise notamment un « referendum populaire » parmi ses lecteurs, qui préfèrent au projet Thétys un autre projet signé de l'architecte André Stern.

Les projets d'architectes, d'origine privée, qui apparaissent entre 1985 et 1989, se réapproprient les espaces portuaires sans pour autant prendre suffisamment en compte le type spécifique d'activités qu'ils accueillent. Ces premières formulations du projet mettent davantage l'accent sur le plan urbanistique plutôt que sur les conditions d'une relance de l'économie marseillaise. Ils témoignent, la plupart du temps, d'une forte fascination pour les exemples étrangers de quartiers d'affaires aménagés en bord de mer et porteurs d'une nouvelle image pour la ville.

Ainsi les exemples des *Waterfronts* de New York et Baltimore sont évoqués régulièrement. En outre, la préférence accordée au tertiaire supérieur pour le renforcement d'une « image de marque haut de gamme » et la « suppression des activités secondaires

[199] Michel Péraldi, Michel Samson, *op.cit.*, p. 254.
[200] *Id.*

(usines, entrepôts…) » [201] est elle aussi une constante de ces projets. Il ressort une volonté partagée, dans ces projets privés comme dans ceux de la CCI, de l'AGAM et des candidats aux élections municipales de 1989, d'un retrait des activités portuaires des quais Sud. Pour R. Borruey et M. Fabre, l'époque connaît alors une hostilité générale à l'égard du port nourrie par la méconnaissance d'une activité coupée de la ville et rendue par là-même invisible depuis le statut de 1965.[202] « Ces projets s'appuyaient non pas sur une analyse quelconque des disponibilités d'espaces sur le port, mais sur l'opinion diffuse que le port étant mort, on peut s'en approprier les espaces. Tout naturellement, les programmes utilisaient le littoral portuaire à des fins sans relations avec l'activité portuaire (tourisme, immobilier de bureau ou d'habitat, grands équipements) ». [203] Les réactions du milieu portuaire et des habitants sont relayées par les élus communistes dans le conseil municipal où l'on dénonce des projets spéculatifs, l'expropriation d'une partie de la population pour « des projets qui continuent de poursuivre le mirage d'une ville-vitrine pour le tourisme de luxe et les grandes affaires internationales ».[204]

Ces premiers projets, dans lesquels la vision urbanistique l'emporte sur les nécessités économiques, mettent l'accent sur le plan esthétique incarné par le paysage du *Waterfront* marseillais. Ce dernier présente avec constance un « signal architectural » fort permettant de rendre visible la reconversion du site portuaire. Les regards convergent vers « le lieu symbole des ratés urbanistiques marseillais, la zone arrière-portuaire de la Joliette ».[205]

La campagne municipale de 1989 provoque l'apparition d'une série de « projets-objets » pour Marseille et ses nouvelles ambitions européennes. Ceux-ci ont en commun de désigner les espaces portuaires à proximité du centre-ville comme lieux névralgiques pour le démarrage du renouvellement urbain et de les rêver comme le nouveau *waterfront* de Marseille. A travers ces projets apparaissent les prémices de l'opération Euroméditerranée sur le Centre-nord. Parmi eux nous avons déjà cité les rapports de la CCIM (1987 et 1989), du groupe Euthymènes de Jean-Claude Gaudin et les « 50 dossiers pour Marseille » de Robert

[201] AGAM, *Marseille Euroméditerranée, un ensemble tertiaire au centre de Marseille. Premiers éléments*. Octobre 1991, p. 5.
[202] René Borruey, Mario Fabre, « Marseille et les nouvelles échelles de la ville portuaire », in *Les annales de la recherche urbaine*, n° 55-56, sept. 1993.
[203] Didier Picheral, « Ville et port, l'exemple de Marseille », in Bernard Lamizet, Pascal Sanson, (1997) *Les langages de la ville*, Marseille, Parenthèses, p. 163.
[204] Guy Hermier lors du Conseil municipal du 29 novembre 1991, cité par Gilles Pinson, « Projets et pouvoirs dans les villes européennes - une comparaison de Marseille, Venise, Nantes et Turin », *op.cit.*, p. 186.
[205] Gilles Pinson, *op.cit.*, p. 186.

Vigouroux. Conjointement à ces études sont apparus des projets d'architectes locaux soutenus par des initiatives privées, tels que « Triangle Or-Bleu » de Stern, « Avenir Marseille » d'Atelier 9 ou Thétys par l'agence Delta. Comme les schémas de l'AGAM et du PAM ces projets présentent des propositions portant sur tout ou partie du secteur portuaire et arrière-portuaire, du fort Saint-Jean à Arenc, et parfois au-delà vers le nord. S'y ajoute également le projet Botta autour de la Porte d'Aix (1988).

Entre 1990 et 1992, le PAM entame avec Aéroports de Paris, en concertation avec la ville, l'étude du réaménagement du domaine portuaire, du môle J4 au môle d'Arenc. Ceci fait suite au discours du Ministre de la Mer annonçant la réalisation de la nouvelle gare maritime, le « Roissy de la Mer ». L'intérêt du territoire concerné est confirmé par un exercice de programmation physico-financière réalisé par la Mission Marseille Métropole Euroméditerranée et l'AGAM qui dessine les grandes masses d'un programme. [206]

Dans les propositions de la période 1986-1989, les pôles et les axes de centralité s'organisent principalement autour de la porte d'Aix, du J4 et de la Joliette. Nous nous intéresserons principalement ici aux deux derniers. L'espace littoral, et le J4 en particulier, est, nous l'avons vu, le support de projets très variés produits par des architectes, par l'AGAM, la CCIM, les élus. Grâce à l'analyse de Bruno Guillermin, notamment du point de vue de l'armature urbaine, nous pouvons tenter une première description de ces *images* qui sont peut-être porteuses d'une réactualisation de la culture urbaine marseillaise. Pour mémoire B. Guillermin évoque d'abord le projet de la « Compagnie Marseillaise de la Mer » qui propose une sorte de ville nouvelle entre le littoral portuaire et le Frioul, et qui se développe également vers la rade sud dont la relation à la ville existante n'est pas traitée. Il note aussi que quelques propositions d'îles artificielles ont été évoquées dans le cadre de la Mission Masson.

L'AGAM est l'auteur de plusieurs propositions concernant le J4. Celle de 1986 n'envisage qu'une réutilisation des hangars existants pour un programme commercial basé sur un transfert du « marché maghrébin » de Belsunce. Dans celle de 1989, le « Centre sur Mer », on trouve la présence de logements considérés comme nécessaires à la constitution de la centralité : « Le « nouveau quartier » comprend, outre les équipements déjà évoqués, un grand parc en contact avec l'eau. Sa relation au Panier, par une intégration au projet de l'îlot

[206] « Marseille Euroméditerranée : actions foncières, scénarios d'aménagement », juillet 1992. « Marseille Euroméditerranée. Ebauches de bilan financier. Août 1992 », AGAM.

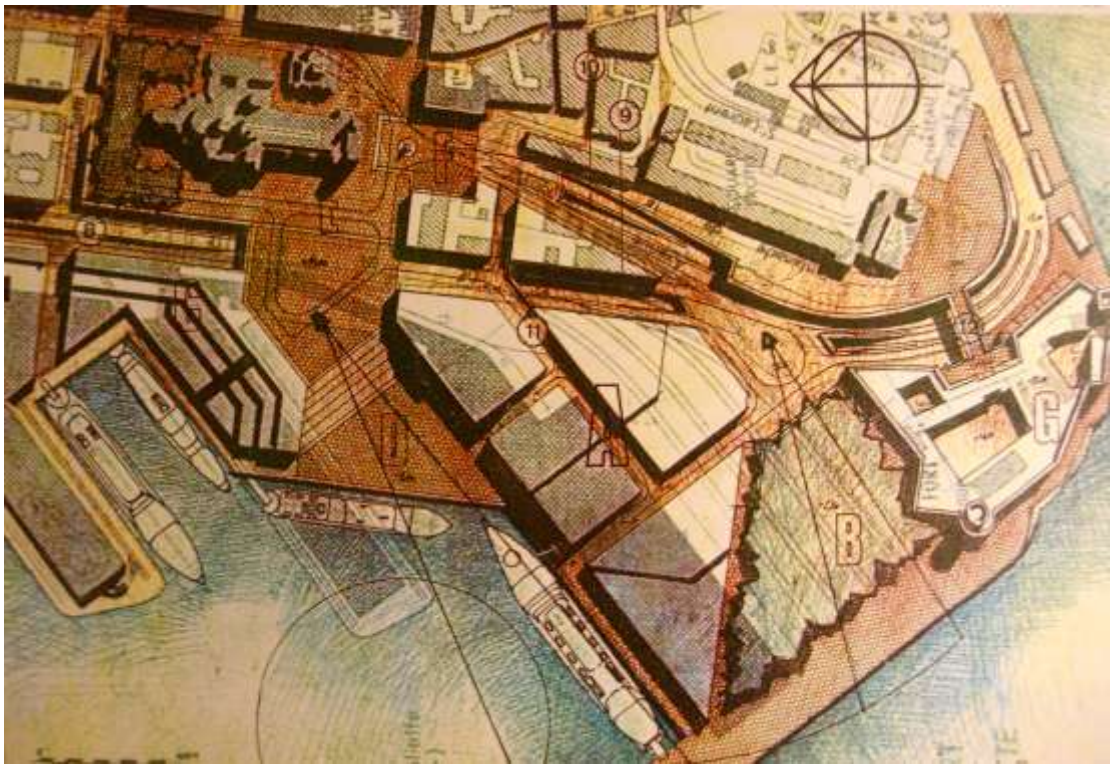


Fig. 45: Projet AGAM, Centre sur mer, 1988. Source AGAM.

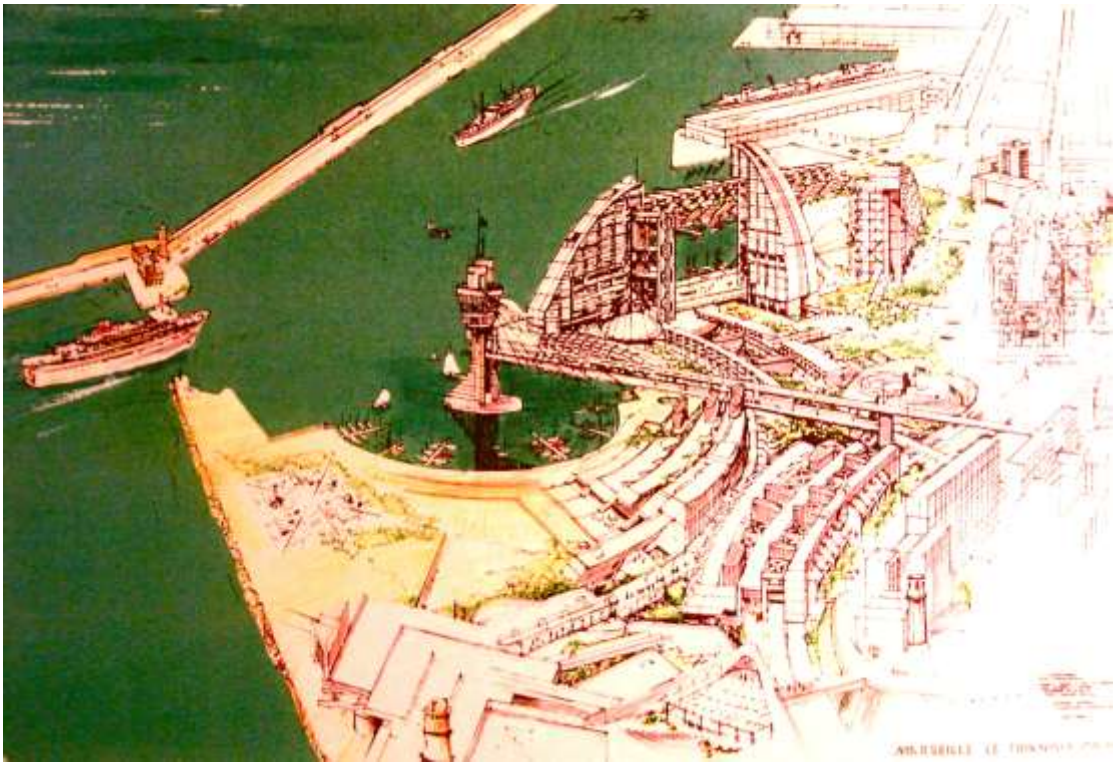


Fig. 46: Projet Triangle or bleu, Stern, 1986. Source AGAM.

Vaudoyer et un retraitement du dispositif circulatoire à la tête nord du Tunnel du Vieux-Port, fait l'objet de diverses hypothèses ». [207]

Les projets Thétys, déjà évoqué, et Protis sont plus ambitieux bien qu'ils se limitent au domaine portuaire entre Saint-Jean et Joliette. Le projet Thétys associe sur le J4 un complexe culturel et de loisirs fondé sur le principe d'un parc à thème, à des gares maritimes restructurées. Il s'agit davantage d'un grand équipement que d'un espace de centralité. Le projet Protis reprend les propositions des rapports CCIM 1987 et Euthymènes consistant en un ensemble d'équipements assez proches du programme Thétys. L'ajout de logements oriente cependant le programme vers l'idée d'un nouveau quartier urbain sur le domaine portuaire.

Alors que ces trois projets maintiennent les gares maritimes en proposant leur restructuration, « le projet « Triangle Or-Bleu » repousse vers le nord les gares maritimes et propose un port de plaisance dans le J3 et un J4 reconfiguré, entouré d'un grand espace de promenade et d'exposition au sud, et à l'est des logements s'étageant entre le plan d'eau et la Tourette. » [208] Il s'agit d'une sorte de marina reliée au quartier du Panier par une passerelle piéton qui traverse les immeubles de la Tourette. Trois immeubles de bureaux et divers équipements sont implantés plus au nord au milieu d'espaces publics situés sur une dalle piétonne qui rejoint à niveau le parvis de la cathédrale de la Major.

Les deux études « Avenir Marseille » et « Confort Urbain 1989 » portent sur un périmètre plus vaste s'étendant sur l'ensemble du littoral. Le projet « Avenir Marseille » de 1987 présente un vaste quartier constituant une nouvelle façade maritime. Ce quartier comprend les mêmes éléments de programme que les projets précédents mais en quantité plus importante. A ceux-ci s'ajoutent « une fonction foire et présentation de produits : le Centre International de la Méditerranée ».[209] Au sud du môle d'Arenc se trouve un port de plaisance bordé de logements, d'activités tertiaires et d'équipements urbains tels que la Mairie et les services municipaux. « Le J4 et le J3 sont affectés aux fonctions croisières, hôtellerie, musée et congrès et à de vastes espaces ouverts et plantés ». [210] Ce projet s'étend au nord sur la zone arrière portuaire d'Arenc –Villette, la gare d'Arenc et les bassins de Radoub, pour

[207] Bruno Guillermin, *op. cit.*, p. 11.
[208] *Id.*
[209] *Id.*, p. 12.
[210] *Id.*.



Fig. 47: Projet d'Avenir Marseille, Atelier 9, 1987. Source AGAM.

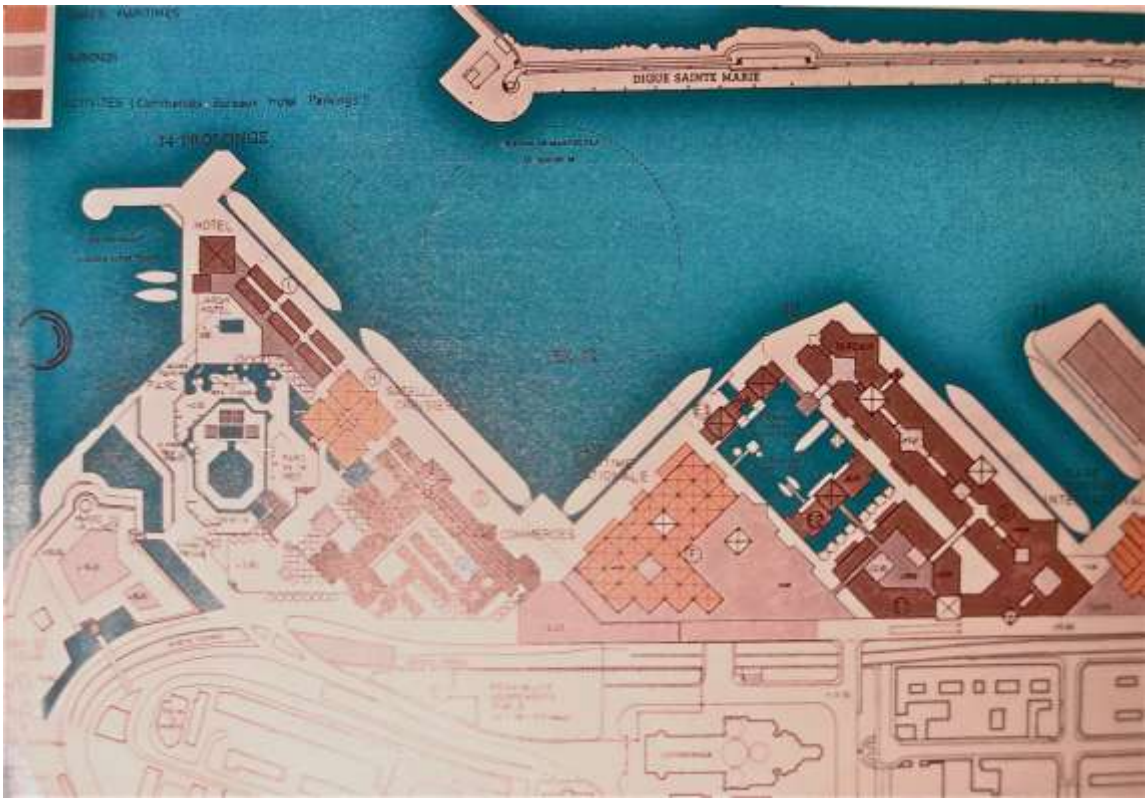


Fig. 48: Projet Thétys, Ocean Parc, COMEX, 1988. Source AGAM.

accueillir les fonctions d'exposition et de loisirs nautiques. Le projet « Confort Urbain » [211] propose de « continuer la ville jusqu'au rivage », y compris sur le Vieux-Port en éliminant les barrières pour enrichir les relations avec la mer par divers équipements et espaces publics reliés au réseau de transports urbains terrestres et maritimes. « Un bâtiment-phare sur la place de la Joliette prolongée jusqu'au quai symbolise le renouveau de Marseille sur les thèmes programmatiques de la gare maritime et du tertiaire-loisirs-tourisme ». [212]

Le J4 fait l'objet de nombreuses propositions et l'on peut dire, au regard des différents partis pris retenus, que l'enjeu de ce petit territoire semble être le choix entre un espace public rendant la mer aux Marseillais et « une quelconque marina ». En raison de la convergence des projets sur le J4, « un prolongement du quai du port, articulant le Vieux Port à l'espace Saint-Jean et aux J, figure dans la plupart des projets. Cet aménagement a une vocation de promenade piétonne, mais son prolongement sur l'axe Tourette-Joliette-Lazaret n'est pas toujours évident, du fait de la présence du viaduc autoroutier ». [213] Un « Tunnel de la Joliette » est prévu uniquement dans le « dossier 3 », permettant la création d'un nouvel axe « pour la redécouverte d'un des plus beaux sites historiques de Marseille ». Le « dossier 4 » insiste lui sur l'intégration du Port à la ville pour ouvrir les quais aux Marseillais.

Le J4, territoire récent, puis excentré par les activités portuaires et enfin déserté pas celles-ci, acquiert au travers de ces différents projets un statut de site d'enjeu à vocation de centralité urbaine. Cependant, sur cette question de la centralité, les premiers projets ne présentent pas un réel consensus : les projets énumérés ci-dessus tendent à transférer vers le Centre-Nord les fonctions centrales instutionnelles, culturelles et économiques tandis que ceux de la CCIM, d'Euthymènes et des « 50 dossiers » ont pour objectif de renforcer la centralité dans le centre « traditionnel ». Pour Euthymènes, il s'agit de « développer une stratégie de renaissance et d'extension du Centre », et pour la CCIM « de constituer un axe tertiaire de commandement (…) de la porte d'Aix jusqu'au Prado ». Force est de constater que les « projets-objets » des architectes de l'époque semblent tourner le dos aux quartiers voisins du port et n'en proposent pas une restructuration réelle. « Inspirés du modèle nord-américain de mutation des *waterfronts*, ces projets présentent les mêmes risques de

[211] Le service Confort Urbain est devenu par la suite l'Atelier d'Aménagement Urbain (ATAU) rattaché à la Direction Générale de l'Urbanisme et de l'Habitat.
[212] Bruno Guillermin, *op.cit.*, p. 12.
[213] *Id.*

ségrégation socio-spatiale que certaines opérations de restructuration de zones portuaires centrales réalisées aux Etats-Unis à partir des années 60 ».[214]

Dans la période 1990-1992, les analyses convergent vers la création d'un grand boulevard maritime, avec une vue entièrement dégagée sur le port, mais cet objectif s'avère incompatible avec le projet de gare maritime conçu par le PAM qui ne permet pas de dégager les 50 mètres d'emprise demandés par la ville, ni de supprimer la plupart des hangars en première phase. Cependant, la suppression des activités restant sur le J4 libère cet espace qui reste néanmoins affecté, selon le PAM, à l'accueil des croisières et/ou à la grande plaisance.

Grâce aux approches plus fines menées lors de cette période, « 13 thèmes pour le Centre nord » sont repérés qui synthétisent les approches antérieures et qui seront souvent repris dans les études ultérieures. Bruno Guillermin en fait état ainsi : « Contribueront à la définition de l'armature urbaine du projet les thèmes de « l'ouverture de la ville sur la mer ». Grâce au « boulevard urbain » du Vieux-Port à la Joliette et à la restructuration des « unités résidentielles » du Panier et de la Tourette, une « ville portuaire » plurifonctionnelle doit se redéployer autour du « Grand Entrepôt », de la « gare maritime », d' « équipements d'enseignement supérieur, d'accueil et de culture ». La porte d'Aix devient une « entrée de ville » attractive et fonctionnelle dont le caractère de centralité s'affirme et s'étend vers le « parvis Saint-Charles » et « l'université ». La « gare Saint-Charles » dotée d'une façade urbaine sur la gare des Abeilles, les friches « SEITA », atout pour la Belle de Mai s'articulent au « boulevard national » fédérateur de la mutation possible des casernes. » [215] Les premiers schémas d'ensemble de l'opération Euroméditerranée sont établis sur ces thèmes. [216]

B.2.b) Intervention de l'Etat et esquisse du projet Euroméditerranée

L'intervention de l'Etat va donner au projet un cadre institutionnel et dans un premier temps permettre d'amender le processus de construction d'une coalition territoriale autour d'Euroméditerranée. Le revers de cette stabilisation du projet est sa réduction au cadre organisationnel de l'établissement public et à sa dimension d'aménagement. Deux rapports émanant des structures étatiques vont confirmer et amplifier l'échelle territoriale et le concept du projet, celui de Jean-Paul de Gaudemar et celui de Jean-Pierre Escande. Le premier rend compte de la mission exploratoire pour l'élaboration d'un nouveau Schéma d'Aménagement

[214] *Id,* p. 13.
[215] *Id.*, p. 14.
[216] « Marseille-Euroméditerranée, un ensemble tertiaire au centre de Marseille. Premiers éléments », AGAM, octobre 1991.

pour l'Aire Métropolitaine d'Aix-Marseille en 1990.[217] A l'époque, l'aire métropolitaine marseillaise est pratiquement dépourvue de tout document de planification à long terme. Le second de Jean-Paul Escande, déjà évoqué ci-dessus, traite de « L'europort du sud ». Ces deux rapports seront suivis du « Livre Blanc de l'Aire Métropolitaine Marseillaise » de l'économiste Priscilla de Roo, chargée par la DATAR en 1992 d'une mission d'étude sur l'Aire Métropolitaine Marseillaise ayant pour objectif de modéliser un processus économique de sortie de crise. [218]

Ce Livre Blanc vient enrichir les premières formulations du méta-projet en affirmant qu'une stratégie de développement des fonctions tertiaires ne peut se passer d'une stratégie industrielle. Il s'agit de renouer les liens entre le port de Marseille et l'économie urbaine en développant dans la ville-centre des fonctions tertiaires liées au commerce international et à l'activité portuaire. D'autre part, la faiblesse de la structure économique de Marseille, notamment dans le service aux entreprises, est imputée à la perte de la centralité de la ville-centre au sein de sa métropole. En conséquence, la renaissance économique de Marseille passe, pour Priscilla de Roo, par la promotion « des projets tendant à faire émerger une métropole généraliste par des mises en complémentarité d'espaces ».[219] Il s'agit de construire une véritable « métropole européenne » et de « restaurer une centralité fonctionnelle perdue au fil du temps ».

En 1992, au moment de la signature d'un protocole d'accord pour la construction d'un nouveau centre d'affaires au niveau de la place de la Joliette et des Docks, la DATAR lance la première mission dirigée par Alain Masson, que nous avons précédemment évoquée. Elle a pour objectif d'évaluer la faisabilité du projet et de proposer aux ministères concernés les modalités d'une participation de l'Etat à l'opération. Le principal problème pour cette mission est qu'il n'existe pas encore de définition spatiale du projet qui n'est encore qu'un concept et « dont le contenu n'a pas fait l'objet d'une véritable démarche programmatique, ni d'un schéma validé par les collectivités locales ». [220]

La Mission interministérielle (MIM) dirigée par Alain Masson et la ville confient à l'AGAM l'élaboration d'un schéma de référence qui pourra servir de base au débat entre la

[217] Jean-Paul de Gaudemar, « SAM 3 ou l'esquisse d'une métropole euroméditerranéenne ? », Rapport d'étape au Ministre délégué chargé de l'Aménagement du territoire et des Reconversions, septembre 1990.
[218] Mission AMM de la DATAR, *Aire Métropolitaine Marseillaise. Renaissance d'une Métropole*, 1992.
[219] *Id.*, p. 10.
[220] Bruno Guillermin, « Euroméditerranée. Généalogie des propositions d'aménagement 1986-1995 », *op.cit.,* p. 6.

MIM et les partenaires locaux. L'AGAM prend en compte le périmètre d'études esquissé par les propositions précédentes. En effet, la superposition des propositions des années 1986-1989 dessine déjà l'espace du projet Euroméditerranée. Le territoire concerné est celui qui jouxte l'hyper centre, au nord de la ligne des anciens remparts. L'enjeu est de prolonger, sur un axe Saint-Charles/Joliette, les opérations de rénovation et de réhabilitation du Centre Ville initiées 20 ans plus tôt enter le Centre Bourse et la porte d'Aix, Belsunce et le Panier.

Mais la principale évolution de cette période est que les propositions réintroduisent le domaine portuaire dans le territoire urbain et dans le débat sur son devenir. Elles témoignent d'un « redéploiement du Centre par la restructuration des bassins portuaires : du fort Saint-Jean à la Joliette ». [221] La principale caractéristique du périmètre d'études retenu par l'AGAM, qui fait que « le choix du territoire du projet Euroméditerranée est en lui-même une option essentielle » davantage que son accessibilité ou ses opportunités foncières, réside dans « la potentialité qu'il offre de devenir un nouveau quartier du Centre Ville ».[222] La MIM mettra en évidence les contraintes liées aux barrières multiples entre le port et la ville mais considérera le front de mer comme un atout majeur. Ce dernier motivera la proposition de la MIM de changer le nom de l'opération en « Opération Joliette », du nom du port connu dans le monde entier, et d'inclure dans son périmètre le domaine portuaire entre le fort Saint-Jean, la Digue du Large et le môle A (au nord du môle d'Arenc).

L'Etat décidera de s'engager sur une opération dont le programme physique et financier est sensiblement réduit par rapport aux propositions du rapport de la MIM transmis en août 1993. « Tout en restant, dans l'énoncé du concept, un projet économique et urbain, les grandes options programmatiques sont réorientées prioritairement vers une valorisation de l'espace de projet pour l'accueil d'activités tertiaires et de services ». [223] La MIM entreprend en 1994 une programmation détaillée qui exclut toute élaboration de « projet ». « La méthodologie adoptée prévoit, en effet, en matière de définition d'aménagement, de « remettre à plat » les propositions antérieures et de ne procéder aux définitions spatiales que lorsque le programme sera défini et validé de manière détaillée ». [224] La MIM n'élaborera qu'en fin de période les « Premières propositions du schéma de référence, juillet 1995 ».

[221] CCIM 1987, cité par Bruno Guillermin, *op.cit.*, p. 8.
[222] Bruno Guillermin, *op.cit.*, p. 8.
[223] *Id.*, p. 6.
[224] *Id.*

La définition du périmètre d'Euroméditerranée confirmera la très grande importance des propriétés publiques sur la zone, des opportunités et des contraintes qu'elles présentent pour les objectifs de l'opération. « La taille et la complexité de ce territoire conduisent à une sectorisation estimée nécessaire pour affiner les analyses. Cette sectorisation basée sur une analyse typologique des tissus et de l'occupation des sites propose un découpage en 9 zones et 31 secteurs ». [225]

Du point de vue de la gouvernance, la mise en place de l'établissement public en 1995 se déroule dans des conditions peu encourageantes. Jean-Paul Gaudin est obligé de laisser la présidence de l'EPAEM à son premier adjoint et principal rival à droite, Renaud Muselier. Il impose cependant Dominique Becker, directeur régional de l'Equipement en PACA comme directeur de la structure. Gaudin et Muzelier cherchent à se neutraliser, situation qui se révèlera défavorable pour Euroméditerranée.[226] L'opération est dotée d'un budget de 260 millions d'euros pour la période 1995-2000, puis de 370 millions d'euros pour la période 2001-2006 et de 180 millions d'euros pour la période 2007-2012 auquel contribuent l'Etat et les différentes collectivités territoriales.[227] Dès sa mise en place, le projet est réduit par l'équipe dirigeante à un programme immobilier. L'EPAEM se coupe de son environnement local dans lequel aucun travail de mobilisation n'est réalisé.

En 1997, la gauche revient au pouvoir au plan national et un audit de l'établissement public est lancé. Un grand nombre de dysfonctionnements se révèlent à cette occasion et provoquent un renouvellement de l'équipe. Jean-Michel Guenod arrive à la direction de l'EPAEM en 1998 et conduit une évolution des pratiques et des relations avec l'environnement local. « Des formes d'élaboration de projet plus ouvertes et plus interactives, moins surdéterminées par l'expertise aménageuse des responsables de l'EPAEM permettent de tisser des liens avec d'autres types d'acteurs ».[228] Les questions du logement social, de l'insertion socio-économique des habitants et de la qualité architecturale font leur retour dans les composantes du projet. En conséquence, l'EPAEM s'intègre davantage dans son environnement.

Mais en 2004 le retour de la droite au pouvoir au plan national et le conflit qui oppose la mairie et la direction de l'EPAEM entraînent un nouveau changement de direction et

[225] *Id.*, p. 9.
[226] Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet, op.cit.*, p. 40.
[227] *Id.*, p. 40.
[228] *Id.*, p. 40.



Périmètre actualisé après extension. Euroméditerranée. 2009



Ancien périmètre d'Euroméditerranée.

Fig. 49: Périmètre Euromed actualisé 2009, ancien périmètre. Source MuCEM.

l'approche immobilière et aménageuse l'emporte une nouvelle fois. François Jallinot, nouveau directeur d'Euromed, supprime la direction de la stratégie et de la qualité urbaine et la Direction de l'existant où œuvraient jusque-là les partisans des approches innovantes. Il s'agit désormais de crédibiliser l'opération en faisant sortir de terre des opérations le plus rapidement possible. Et la démarche de projet est ainsi réduite à néant.

Du point de vue programmatique, Euroméditerranée est aujourd'hui présentée comme la plus grande opération de rénovation urbaine en France. Rappelons ses caractéristiques : définie par le décret du 13 octobre 1995, Euroméditerranée est une opération d'intérêt national de réaménagement urbain et de développement économique et social, éducatif et culturel. Elle porte sur un périmètre de 311 ha au sein de la ville de Marseille allant des Friches de la Belle de Mai au Nord-Est, au littoral portuaire au sud-ouest, en pa »ssant par la Gare Saint-Charles et la Porte d'Aix. La zone comprend 110 ha du domaine public maritime entre le Fort Saint-Jean et les bassins d'Arenc. La population résidant dans le périmètre est de 28000 habitants en 2000 vivant dans des conditions économiques souvent difficiles.

Euroméditerranée formule ainsi ses objectifs : en premier lieu, attirer les investissements et les entreprises en favorisant la diversification de l'économie et en permettant la création d'emplois ; en second lieu requalifier les quartiers concernées par une stratégie diversifiée de l'habitat et le développement de services et d'équipements publics ; en troisième lieu, inscrire Marseille dans la dynamique d'échange et de développement des 15 pays de l'Union Européenne et de 12 pays méditerranéens signataires du « Processus de Barcelone » en novembre 1995, visant à créer d'ici 2010 une « zone de prospérité partagée » entre les 300 millions d'habitants concernés. [229]

En 2000, pour la requalification de la bande littorale de 2,7 km entre Arenc et le Fort Saint-Jean, Euroméditerranée lance le concept de Cité de la Méditerranée : « Un concept qui tient en trois mots clés : mixité, vitrine, rayonnement. L'idée fondatrice de la Cité de la Méditerranée est d'utiliser comme vitrine et vecteur du rayonnement de Marseille cet espace emblématique pour les Marseillais à travers une réalisation exemplaire, au sens où elle donne un contenu à la notion d'accélérateur de métropole par laquelle se définit Euroméditerranée ».[230]

[229] Source Euromed, document d'orientation, 2000.
[230] Dossier d'information du Jury, concours d'architecture pour la création du Mucem, 17 octobre 2002, Ministère de la Culture et de la Communication/Emoc p 10.

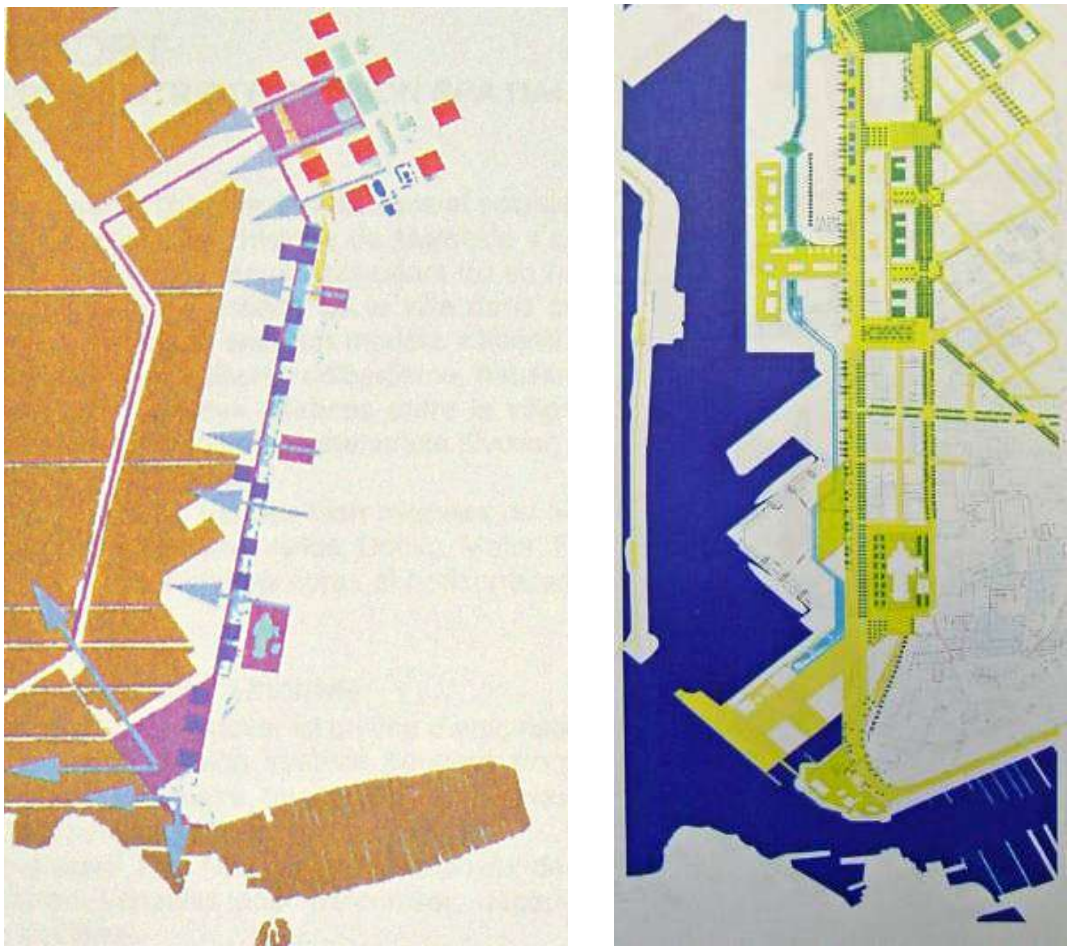


Fig. 50: La Mer aux Marseillais, Schéma des espaces publics, Yves Lion, 2002. MuCEM.

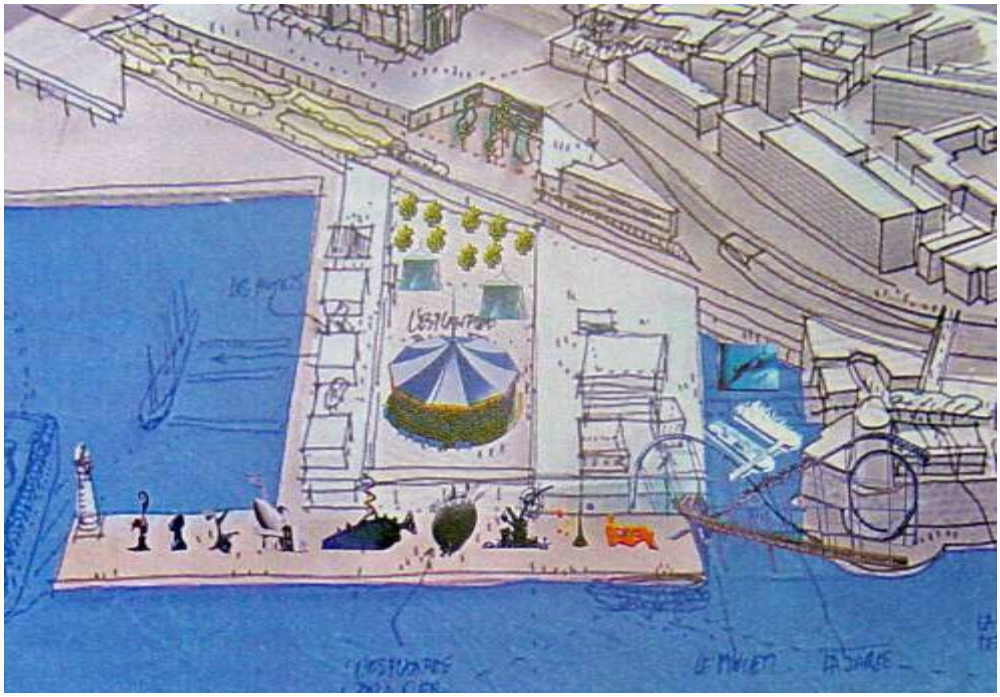


Fig. 51: Môle J4, Site du MuCEM, Yves Lion, 2002

En 2001, Euroméditerranée lance la programmation et les études de définition de la Cité de la Méditerranée, et l'équipe d' Yves Lion, déclarée lauréate, se charge des principes d'organisation urbaine de la Cité de la Méditerranée et de la maîtrise d'œuvre des espaces publics. Yves Lion propose une série de partis ayant un impact sur le musée : la création d'une place publique ; la création d'une darse le long du Fort Saint-Jean, permettant ainsi son dégagement, le bâtiment neuf étant relié au Fort Saint-Jean par une passerelle, idée originale de Michel Colardelle ; le prolongement de la promenade des Pierres Plates vers le quai par une passerelle sur la darse.

La période 1996-2000 prévoyait la construction de 600 000 m2 de bureaux, 200 000m² de commerces et 4000 logements neufs, la réhabilitation de 6000 logements. 10 000 habitants supplémentaires étaient attendus sur le périmètre. L'opération comprend plusieurs réalisations « phares » : la réhabilitation de la gare Saint-Charles, la réalisation d'un complexe culturel à la Belle-de-Mai à l'emplacement de l'ancienne manufacture des tabacs, la réhabilitation de la rue de la République (filiale du fonds de pension américain Lone Star acquéreur de 130 immeubles), l'enterrement partiel de l'autoroute A55 et la destruction du viaduc séparant les quartiers de la Joliette et d'Arenc des quais, la réalisation sur les quais de la Cité de la Méditerranée qui comprendra notamment le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM), la transformation du Silo à grains en salle de spectacle et les Terrasses du port offrant 40 000 m2 de promenades et d'espaces de loisirs et de commerces. A cela s'ajoute, dans la zone d'extension du périmètre, la construction d'un quartier de gratte-ciels avec notamment la tour de Zaha Hadid pour le siège de la CMA-CGM, et les trois tours de Constructa Promotion (une tour de bureaux par Jean Nouvel et deux tours de logements d'Yves Lion et Jean-Baptiste Pietri).

B.2.c) La rencontre du projet de musée avec les objectifs d'Euroméditerranée

Au cours des années 1990, le projet Euroméditerranée a créé un nouveau contexte urbain, renforçant d'autant plus l'aspect choquant de l'état de quasi-abandon du site du Fort Saint-Jean dont nous avons vu précédemment toute l'importance historique pour Marseille. Tous les projets pour le Fort Saint-Jean ont été suspendus pendant douze ans, entre 1984 et 1996, jusqu'à ce que les promoteurs du projet de Mémorial des Français d'Outre-Mer y renoncent. En 1996 le Fort est donc de nouveau vacant de tout projet cohérent mais l'idée d'une vocation publique a fait entre-temps son chemin. Simultanément, le ministère de la culture cherche une solution à la déshérence du Musée national des Arts et Traditions

Massimiliano Fuksas , projet **Euromed Center**
hôtel Marriott 4 étoiles, centre de convention et multiplexe EuropaCorp (société de Luc Besson) de 3 200 fauteuils

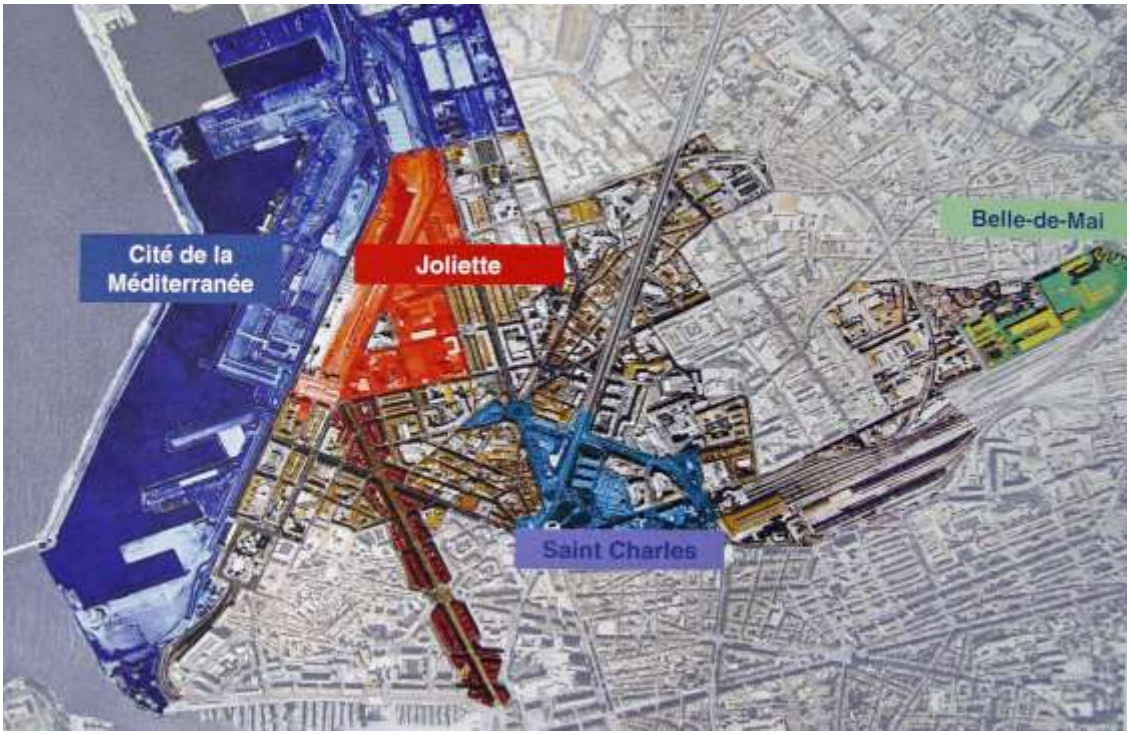
Skyline, Euromed. 2009



Zaha Hadid, **tour du siège CMA CGM.**
33 étages , en verre, béton et acier, culminera à 148 m.
55 000 m² de bureaux
2 700 salariés du 3e armateur mondial.

Jean Nouvel,
Yves Lion, Jean-Baptiste Piétri et **Roland Carta**,
programme SAS
Suède (Constructa)

Fig. 52: Projet Euromed, skyline et plan, Source Euromed.



52. Projet Euromed. Source AGAM.

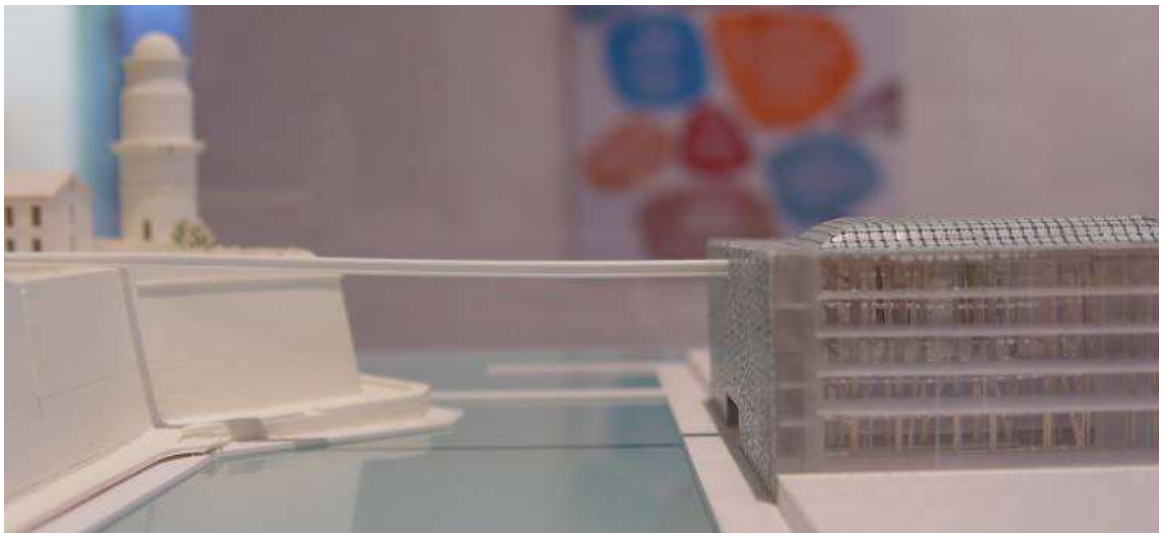
populaire de Boulogne (MNATP). La création du Musée du Quai Branly à Paris entraîne une reconfiguration des collections d'ethnologie européenne du Musée de l'Homme et des collections d'ethnologie française du MNATP, reconfiguration qui contribue aussi à faire émerger l'idée d'un musée de l'Europe.

La rencontre de ce projet muséographique avec la stratégie d'Euroméditerranée de doter la Cité de la Méditerranée d'un grand projet culturel structurant au Fort Saint-Jean donne naissance en 1999 au projet du Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.[231] « La richesse archéologique et historique du lieu, son inscription dans la topographie marseillaise, les visions qu'il offre sur les monuments de référence du paysage urbain et du littoral deviennent alors co-fondatrices du projet d'un musée dédié aux apparentements, aux échanges et aux diversités des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée ».[232] Il est alors proposé d'installer le Musée à la fois dans le Fort, dans le respect des contraintes historiques, et dans un bâtiment neuf à construire sur le môle J4 libre de toute occupation depuis la démolition du hangar de marchandises. La proposition d'un bâtiment relié au Fort, pour fonder l'équipement culturel principal du programme de Cité de la Méditerranée d'Euromed, rencontre l'adhésion des collectivités territoriales qui décident d'apporter leur concours à cet investissement de l'Etat.[233] La culture joue un rôle fondamental pour l'opération Euroméditerranée, comme « moyen essentiel d'appropriation par les habitants et un vecteur de communication du projet Euroméditerranée en même temps qu'elle contribue à la dynamique économique, y compris dans la dimension transméditerranéenne ».[234] Le musée projeté dans le Fort Saint-Jean et sur le môle J4 revêt une valeur stratégique pour la ville comme pour le port.

La lisibilité et la contemporanéité du bâtiment moderne du MuCEM, dans le contexte de respect du site et de « politesse » vis-à-vis du caractère patrimonial de l'environnement bâti (Fort, Major, édifices de Fernand Pouillon…) sont des conditions absolues de la création à Marseille de cet établissement. Ce musée, qui parle des cultures populaires des pays de l'Europe et du pourtour méditerranéen d'aujourd'hui en faisant réfléchir le public sur leurs

[231] Michel Colardelle (dir.), *Le Musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Etude préalable pour un projet de délocalisation du MNATP-CEF de Paris à Marseille*, rapport du 20 octobre 1999. Voir aussi : *Le Musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée*, rapport complémentaire du 20 juillet 2000, par Michel Colardelle et Christian Bromberger.
[232] Dossier d'information du Jury, concours d'architecture pour la création du Mucem, 17 octobre 2002, Ministère de la Culture et de la Communication/Emoc p.6.
[233] CIADT du 18 mai 2000. Voir aussi : Michel Colardelle (dir.), *Projet scientifique et culturel, mise à jour d'octobre 2001.*
[234] Source Euromed, document d'orientation sur la culture, 2000.





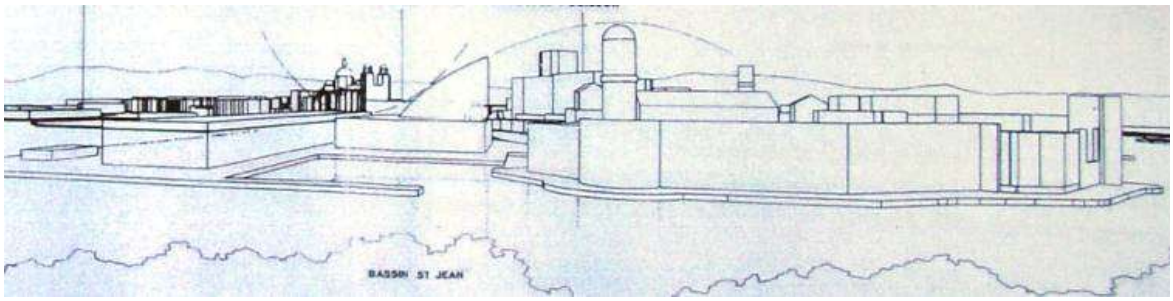


Fig. 53: MuCEM projet depuis la promenade Louis Brauquier, maquette et façade historique. Source : Euroméditerranée.

parentés et les conditions de leur diversification (immigration, commerce, affrontements…) utilise les traces patrimoniales du passé pour livrer des éléments de compréhension. Symboliquement, son enveloppe architecturale se doit de signifier cette double préoccupation du présent et du passé qui en forme la racine implicite et qu'il s'agit d'expliciter. Dès lors, l'emplacement et la forme de cette partie moderne, qui contiendra l'essentiel des parties visitables du musée, ne peuvent être considérées comme secondaires. [235]

Pour le port, l'enjeu du MuCEM est de bénéficier de la proximité d'un équipement susceptible d'intéresser les touristes de croisière et les voyageurs en transit. Pour la ville, le musée, à la jonction du Vieux port, de la Joliette, du quartier du Panier et de la Major, met potentiellement en relation ville haute et ville basse, port de pêche et port de plaisance, port de commerce et port de croisière, quartiers nord et centre-ville.

Le projet s'inscrit dès lors dans la ville en devenir comme participant de la mutation portuaire et urbaine. Euroméditerranée lance en 2001 la programmation et les études de définition de la Cité de la Méditerranée sur les 110 hectares de littoral qui vont du nord d'Arenc au Fort Saint-Jean en incluant dans son champ d'étude le môle J4 et le Fort Saint-Jean. Ce processus d'étude arrive à son terme en 2002 et l'équipe d'Yves Lion, déclarée lauréate le 23 septembre 2002, sera en charge des principes d'organisation urbaine de la Cité de la Méditerranée et de la maîtrise d'œuvre des espaces publics.

Parallèlement à ces études de définition, la Direction des Musées de France et le Musée national des arts et traditions populaires engagent, avec le concours de l'Etablissement public de maîtrise d'ouvrage des travaux culturels (EMOC), le travail d'élaboration du programme architectural du musée. Les études de définition d'Euromed pour définir les grands principes d'organisation urbaine du littoral, et la proposition d' Yves Lion ont servi de guide à l'établissement du dossier de données de site qui sera remis aux huit équipes de maîtrise d'œuvre candidates au concours d'architecture pour le MuCEM le 17 octobre 2002, concours dont la restauration du Fort Saint-Jean est exclue.

Le projet du MuCEM est celui d'un musée de société dédié aux cultures populaires de l'Europe et de la Méditerranée. Remplaçant l'ancien « musée d'ethnologie », le musée « de société » ou de « civilisation » a pour sujet l'expression des cultures dites *populaires*, qu'elles soient matérielles (objets usuels, techniques, décoratifs, religieux) ou immatérielles (langues,

[235] Source : document Euromed, *Recommandations du Ministère de la Culture à l'Equipe Yves Lion*, Etude de définition, Décembre 2001.

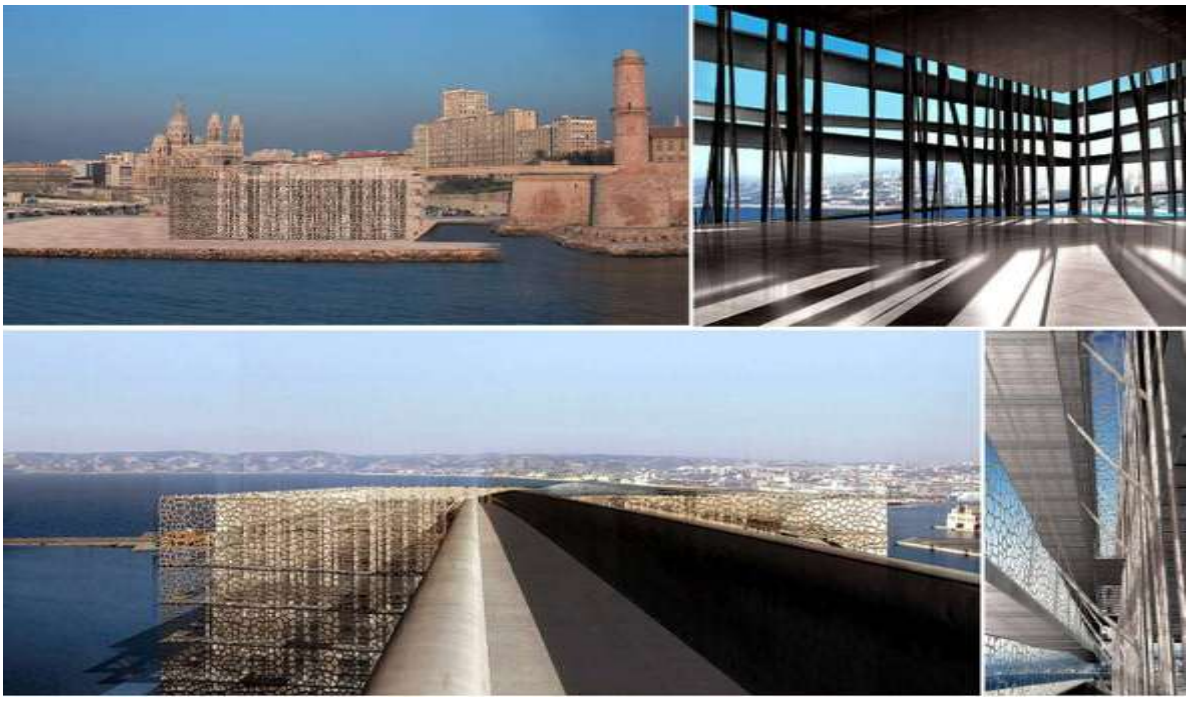


Fig. 54: MuCEM, passerelle, projet, 2002. Source : Rudy Ricciotti.



Fig. 55: Maquette du projet Euroméditerranée. Exposition Euromediterranée, 2008. Source : N. Marneffe

traditions orales, musiques, savoirs et croyances). L'enjeu est de souligner la parenté de ces cultures par la transdisciplinarité, la compréhension de leur genèse. Doivent être abordés, en particulier dans le cadre souple des expositions temporaires, des sujets difficiles et nouveaux tels que les cultures urbaines, les formes interculturelles, interethniques, le rôle des différentes immigrations. Le laboratoire de recherche y sera conservé comme une ressource essentielle.

Les collections du MuCEM doivent donc réunir celles du Musée national des arts et traditions populaires et celles du Laboratoire d'ethnologie du Musée de l'Homme (seules subsistantes après le départ des objets ethnographiques des autres continents vers le Musée du Quai Branly) ainsi que des œuvres provenant d'autres musées nationaux et des acquisitions complémentaires. Une politique d'acquisition sous forme d'achats, de donations ou d'enquêtes-collectes de terrain a été engagée grâce à la mobilisation du Fonds du Patrimoine.

Au delà de sa fonction de patrimonialisation et de conservation de la mémoire populaire, le nouveau musée se veut un véritable outil social. « Du fait de la forme évocatrice, comparative, concrète de leur mode de communication, les musées de société se prêtent particulièrement bien à une action culturelle élargie. »[236] L'enjeu est la compréhension réciproque des différents groupes sociaux. « Un musée consacré à la parenté et à la diversité des cultures ainsi qu'à leurs processus d'élaboration au travers des usages, des pratiques du quotidien, mettant le présent dans la perspective du passé, est un moyen d'intelligence de soi-même, de tolérance, d'ouverture aux autres ». [237] Au travers du projet intellectuel et culturel, l'ambition exprimée ici est d'étendre l'efficacité du musée au delà de son public attendu, traditionnel, en liaison avec les intervenants sociaux et éducatifs comme avec les partenaires économiques de Marseille.

B.2.d) Deux visions pour Marseille

La succession des projets, études et rapports préalables à la création d'Euroméditerranée, puis accompagnant l'opération, est l'occasion d'une réactualisation des ressources concernant la ville et de ses identités urbaines, économiques, productives, culturelles. Au cours de ce travail de capitalisation des propositions et des analyses, deux visions opposées se dégagent à Marseille et déterminent les inflexions du projet selon que l'une ou l'autre position accède à la direction ou non. Cette alternance de gouvernement ne

[236] Dossier d'information du Jury, concours d'architecture pour la création du Mucem, 17 octobre 2002, Ministère de la Culture et de la Communication/Emoc p. 22.
[237] *Id.*

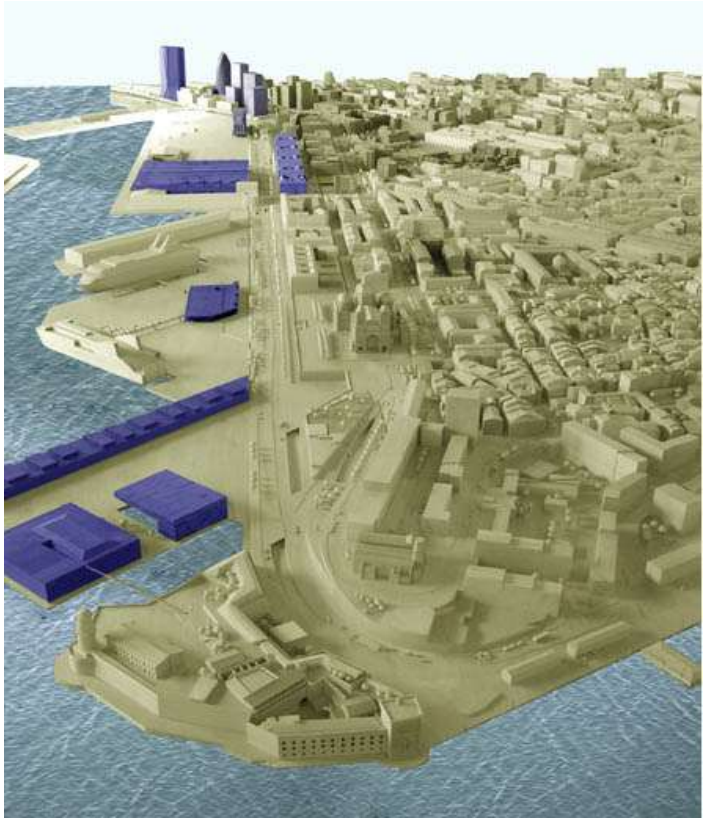


Fig. 56: Projet Euroméditerranée. Source Euromediterranée.



Fig. 57: Maquette du projet Euroméditerranée. Exposition Euromediterranée, 2008.

Photo : N. Marneffe.



Fig. 58: Les Terrasses du port, projet. Source : Euromediterranée.



Fig. 59: Joliette et Arenc, vue aérienne, 1988. Source: MuCEM.



Fig. 60: Centre régional de la Méditerranée, Stefano Boeri, 2002. Source Euromed.



Fig. 61: Plan du J4, MuCEM, CRM, Centre de la Mer. 2010. Source : Atelier Lion, Euromed.



Fig. 62: Travaux de l'autoroute du littoral depuis le Fort Saint-Jean. Photo : N. Marneffe, 2008.



Fig. 63: Fête foraine et travaux de l'autoroute du littoral, carrefour Vaudoyer.
Photo : N. Marneffe, 2008.



Fig. 64: Les Docks, le viaduc autoroutier, le carrefour Vaudoyer. Photo : N. Marneffe. 2008.



Fig. 65: Entrée du tunnel sous le Vieux Port. Photo : N. Marneffe, 2008.



Fig. 66: Tour CMA-CGM. Zaha Hadid. Photo : N. Marneffe, 2008.






Fig. 67: Quartier du Panier, Autoroute du littoral, Parvis de la Major,
Fouille de la Vieille Major.
N. Marneffe 2008







Fig. 68: Tour CMA-CGM (Z. Hadid). Cathédrale de la Major. Mai 2012.
Photo : Jean Attali.

joue pas toujours en faveur d'une émancipation des pratiques du projet-objet dans le cas d'Euroméditerranée, mais parfois au contraire dans le sens d'un retour en arrière vis à vis des ambitions théoriques du projet urbain. On peut distinguer ainsi une vision « tertiaro-touristique », qui prévaut aujourd'hui dans le projet, et une vision plus articulée, sociale et culturaliste revendiquée par une autre partie d'acteurs.

Le projet, parce qu'il permet une réactualisation des identités de la ville et des partis d'urbanisme notamment, spécifiques à chaque ville, provoque un « processus d'autonomisation et d'hétérogénéisation des agendas urbains » et valorise les spécificités de chaque territoire. « La spécificité des sociétés urbaines et des ressources qu'elles recèlent existaient avant les projets, mais elles ne s'exprimaient pas forcément par des agendas spécifiques du fait de la forte présence d'acteurs tiers (Etat, intérêts économiques nationaux) (…). Avec les projets, cette spécificité s'exprime davantage, à la fois dans la forme que prennent les processus de projet et dans le contenu de politiques urbaines sur lesquelles ils débouchent ». [238]

La vision tournée vers le public tertiaire et le tourisme est celle qui guide le projet Euroméditerranée aujourd'hui, et pour l'essentiel est portée par des élus. Elle est présente dès 1989 dans le projet Euthymènes de Jean-Claude Gaudin alors candidat aux élections municipales. Elle correspond à une volonté de « reconquête » des quartiers dégradés et de leur gentrification au détriment des habitants, souvent d'origine très modeste et issus de l'immigration.

Sur le plan des formes urbaines, les modèles sont à trouver dans les quartiers centraux rénovés des grandes villes portuaires. Sur le plan économique, c'est la fascination pour le tertiaire qui prévaut, ainsi que l'enjeu touristique des territoires concernés. Cette vision transparaît dans l'hostilité au port présente dans les premières formulations du projet urbain, lorsque les projets investissent les espaces portuaires pour les transformer en escale de croisière, dans les choix financiers retenus pour la requalification de la rue de la République (revente à un fonds de pension américain, renoncement à la vocation de logement social, installation des grandes enseignes commerciales).

La proposition de « Roissy de la mer » dans le rapport de la mission Masson, en 1992, relève de cette vision. Celle-ci domine enfin lorsque la tendance est à la droite dans le conseil d'administration de l'établissement public, c'est-à-dire entre 1995 et 1997, puis après 2002,

[238] Gilles Pinson, *Gouverner la ville par projet, op.cit.,* p. 152-153.





Fig. 69: La digue du large et les escaliers du Panier. Mai 2012. Photo : Jean Attali.

ainsi que sous les directions Becker puis Jallinot avec leur approche très « immobilière » du projet. C'est aussi à cette vision qu'il faut rapporter l'initiative inattendue de la mairie, en 2003, de candidater pour l'accueil de l'*America's cup* et d'organiser la manifestation sur l'espace choisi par Euroméditerranée pour installer le MuCEM.

Une deuxième vision, plus articulée, consiste à prendre en compte l'héritage, l'existant, et notamment la place des activités portuaires et maritimes qui doivent être valorisées et non pas condamnées. Elle est portée « par des experts, techniciens et universitaires œuvrant au sein des structures techniques qui sont à l'origine du concept d'Euroméditerranée comme la CCI ou l'agence d'urbanisme (AGAM), dans les cercles universitaires et d'expertise locaux (Cercle d'études et de réflexion sur l'aire métropolitaine marseillaise, club Marseille au sein de la CCI) mais aussi parmi les représentants de l'Etat au sein des missions successives puis au sein de l'Etablissement public ».[239] Ce sont par exemple Bernard Morel, Jean Viard, Priscilla de Roo, Thierry Fellmann, Edith Choura ; certains ont évolué dans les sphères d'influence de certains élus de gauche.

Outre le rôle du port, un autre élément de vision de l'identité marseillaise que ces acteurs partagent est le rôle de la culture, de l'enseignement supérieur et de la recherche comme moteur de développement. Enfin, « la volonté de maintenir une identité et une présence populaire dans les quartiers centraux de la ville apparaît également dans le discours et les pratiques de ces acteurs. Cette conception de l'identité marseillaise s'est exprimée notamment dans le cadre du travail de la mission de préfiguration de l'établissement public de 1993 à 1995, travail faisant une place non négligeable aux enjeux de relance des activités portuaires et d'insertion socioprofessionnelles des populations fragiles présentes sur le périmètre. » [240] Ainsi pendant sa direction de l'Epaem, Jean-Michel Guénod a-t-il défendu le logement social. Pour Jean Viard, le projet doit être « un outil de traitement des inégalités sociales, condition nécessaire à l'accueil d'entreprises et de touristes, et non pas uniquement une opération immobilière ».[241]

[239] *Id.*, p. 131.
[240] *Id.*
[241] *Id.*

Partie II. Image

A. Architecture(s) du MuCEM

Le déclassement du môle J4, avec la destruction de l'ancien hangar de marchandises et l'aménagement provisoire en parc urbain permettant un acte de réouverture de la ville sur la mer et le port, constitue un événement fondateur du projet architectural du MuCEM. Avant l'aménagement provisoire, le môle J4 et ses entours constituaient une surface très importante d'espaces non bâtis, non accessibles au public et peu valorisés. Les coupures visuelles et physiques y étaient renforcées par les infrastructures autoroutières (passerelle de l'A55, tunnel du Vieux-Port) et portuaires (hangars longitudinaux et de fond de darses). Le môle J4 s'inscrit toujours aujourd'hui dans un paysage à l'identité forte qui se caractérise par une topographie contrastée faite de ruptures et de belvédères autour du terre-plein, la linéarité du port moderne et de la mer, une architecture constituée de soubassements, soutènements, d'éléments patrimoniaux monumentaux (Cathédrale de la Major, Eglise Saint-Laurent, Fort Saint-Jean). Des échelles de perceptions très variées confèrent à ce paysage une dimension qui dépasse largement ses propres limites. L'ensemble constitue un site fragmenté, découpé en secteurs autonomes : les îlots de la Major, de Saint-Jean, de la Tourette, du Panier d'une part et le port d'autre part, chacun fonctionnant selon sa propre logique.

L'esplanade du J4, par sa surface de 6 hectares environ, sa planéité et son niveau par rapport à la mer à + 2.00 NGF (Nivellement Général de la France), constitue une véritable assise aux monuments historiques situés sur le site. La très forte dénivellation entre les collines du Panier (+ 40.00 NGF) et de la Tourette (+ 20.00 NGF) et la plate-forme artificielle du môle J4 (+ 2. 00 NGF) contribue à la mise en scène spectaculaire et unique des lieux. Les murs de soutènement forment socles et le bâti se trouve mis en évidence par le relief.[242] C'est cet environnement imposant visuellement et physiquement que le projet architectural du MuCEM doit à la fois intégrer, unifier et magnifier. Si nous nous intéressons principalement dans ce travail au projet du MuCEM qui prend place sur le môle J4, nous n'oublions pas que le musée comporte un autre pôle situé près de la Belle de Mai avec le nouveau Centre de Conservation et de Ressources construit par Corinne Vezzoni et sur lequel nous reviendrons.

[242] « Quel devenir pour le J4 ? », AGAM, mai 1996, Fonds spécial Urbamet.

A.1. Le programme, le concours, les autres projets

L'étude de programmation architecturale et fonctionnelle du MuCEM a été élaborée, à la demande du Ministère de la Culture et de la Communication en 2000, par le cabinet Aubry-Guiguet, à partir du projet scientifique et culturel établi sous la direction de Michel Colardelle, ancien directeur du MNATP de Boulogne. Cette étude réalisée en collaboration avec l'Etablissement public de Maîtrise d'ouvrage des travaux culturels (EMOC, aujourd'hui OPPIC) a conduit à la rédaction du programme validé en juillet 2002 et au concours architectural en 2004. Y ont également participé la direction des Musées de France et le Musée national des Arts et traditions populaires, la direction de l'architecture et du patrimoine, la direction des affaires culturelles de la région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le service départemental de l'architecture et du patrimoine des Bouches-du-Rhône et l'architecte en chef des monuments historiques.

Cette étude a notamment révélé l'importance de la promenade piétonne, dite promenade Louis Brauquier, qui longe le Fort pour accéder à l'accueil du musée. [243] Elle présente dès cette époque l'hypothèse de l'ouverture de l'ancienne porte Royale et la création d'une liaison aérienne avec le parvis Saint-Laurent, en surplomb de la voirie, hypothèse confirmée et actée aujourd'hui grâce à une évolution tardive du projet. Cette seconde passerelle, sur laquelle nous reviendrons, fait donc partie intégrante aujourd'hui du projet du MuCEM. L'étude a confirmé également la nécessité d'une liaison en site propre entre le Fort et le bâtiment neuf. Le projet muséographique quant à lui a fait l'objet d'une démarche distincte et la muséographie, ainsi que la restauration stricto sensu du Fort, ont été exclues du champ du concours[244].

Le travail de programmation a été conduit en parallèle des études de définition commandées par Euroméditerranée pour définir les grands principes d'organisation urbaine du littoral, d'Arenc à Saint-Jean ; ces études ont conduit au choix du schéma directeur d'Yves Lion le 23 septembre 2001. Cette proposition lauréate a servi de guide à l'établissement du dossier de données de site remis aux huit équipes de maîtrise d'œuvre réunies pour le concours du Musée. Le programme du MuCEM s'inscrit donc à part entière dans le concept

[243] Dossier de synthèse du Concours d'Architecture du 17 octobre 2002, source : Euromed.
[244] Le programme du musée a fait l'objet, le 7 octobre 2002, d'une présentation devant la Commission supérieure des monuments historiques et des sites et a reçu un avis favorable, assorti notamment d'une recommandation relative au dégagement de la pointe du Fort Saint-Jean.

de la Cité de la Méditerranée dont l'idée fondatrice est d'« utiliser cet espace emblématique pour les Marseillais à travers une réalisation exemplaire ». [245]

Comme nous l'avons vu précédemment avec les deux visions pour Marseille, deux dimensions se croisent dans le programme du musée, celle de l'emblème et de la fabrication d'une image symbolique pour la ville et la Méditerranée, celle d'un projet social permettant de sauvegarder la culture populaire du site : « Le nouvel établissement, qui conservera comme une ressource essentielle son laboratoire de recherche, se veut, au-delà de sa fonction de patrimonialisation et de conservation de la mémoire populaire, un véritable outil social ».[246] L'ambition du projet s'exprime dans le souhait des acteurs de l'époque d'attirer au musée la population défavorisée de Marseille. Sur le plan architectural, le parti urbain proposé par Yves Lion impose un volume global, externe et cubique, une volumétrie horizontale et non rivale avec le Fort Saint-Jean, contraintes qui seront plus ou moins acceptées par les différents projets proposés.

En octobre 2002, un jury international désigne 8 équipes parmi les 116 qui ont fait acte de candidature et se réunit une seconde fois le 13 février 2004 pour proposer au Ministre de la Culture et de la Communication un classement des projets : Rudy Ricciotti et Roland Carta (1er), Steven Holl et André Jollivet (2d), Patrick Berger et Jacques Anziutti (3è), Pierre-Louis Faloci (4è), OMA-NY (Rem Koolhaas, Dan Wood avec Amale Andraos et Jens Holm) associé à Julien Monfort (5è), Andrea Bruno avec Sophie Jardin et Laurent Mathoulin (6è ax-aequo), Zaha Hadid (6è ex-æquo), Tod Williams avec Billie Tsien et Tim Culbert (7é). Le 19 février 2004, Jean-Jacques Aillagon, Ministre de la Culture, désigne Rudy Ricciotti et Roland Carta lauréats du concours au cours d'une conférence de presse à Marseille.

Les différences entre les projets consistent principalement dans les choix de continuité avec le Fort (Faloci, Berger) ou au contraire de distinction (S. Holl). Les différences d'écriture architecturale ont ainsi révélé des préférences pour la discrétion et l'effacement ou à l'opposé pour l'affirmation, malgré les contraintes du schéma directeur, d'une architecture-événement. Les 8 architectes sélectionnés par le jury ont cependant été ceux qui ont le mieux interprété l'esprit de la grande ville maritime méditerranéenne, l'intégration au site. L'enjeu de cette sélection semble avoir été de dégager les projets dont il était possible de dire qu'ils ne pouvaient être que là, à Marseille, à cet endroit précis et nulle part ailleurs. Nous les

[245] Dossier de synthèse du Concours d'Architecture du 17 octobre 2002. Source : Euromed.
[246] *Id.*

présentons ici succinctement, de manière à mieux comprendre les vertus du projet retenu et les potentialités d'un site comme celui du J4.

Le projet de Steven Holl, associé à l'architecte marseillais André Jolivet, ne tente pas une réinterprétation directe du site mais propose une structure poreuse et dynamique, en opposition avec le Fort Saint-Jean. Il dessine un dialogue entre le nouveau bâtiment, changeant, perméable, léger, suspendu et le Fort imposant, ancré, immuable, agissant comme une masse close. Le nouveau bâtiment propose un grand vide central autour duquel s'organisent les salles du musée ; l'enveloppe carrée est percée de 5 spirales, le thème de la spirale étant inspiré de l'œuvre du land artiste Robert Smithson, *Spiral Jetty*, (1970). Une « jetée en spirale » qui devient ici une suite de spirales qui « répercutent l'espace et le temps » et caractérisent les mouvements intérieurs du musée. Les spirales proviennent de la direction du Mistral, de l'esplanade, de la relation avec le Fort à l'Est et du prolongement de la promenade de la mer. Intégré dans le schéma urbain initial, le musée s'appuie sur une trame de neuf carrés de 20 mètres permettant de faire disparaître les structures porteuses à l'intérieur des salles d'exposition suspendues au-dessus d'un hall disposé en atrium.[247] La principale spirale dessine un parcours cadrant des vues sur le paysage maritime et se déroule depuis le hall d'entrée, offrant une vue dégagée, puis traverse une séquence de galeries carrées, jusqu'au « toit jardin » qui « tel une calanque est une forme d'espace de méditation ». [248] Le toit végétalisé du Musée créé un lien avec le jardin du Fort. Plusieurs parcours sont possibles à l'intérieur du musée, qui traversent ou contournent les galeries et laissent au visiteur le choix d'établir sa propre trajectoire de visite. Le Fort, qui concentre la majorité du programme administratif, est mis en valeur par un effet de retrait du nouveau bâtiment ainsi que par un bassin d'eau. Les architectes ont privilégié un dialogue du neuf et de l'ancien, le nouveau bâtiment contrastant avec la pierre sédimentaire du Fort par son matériau, un béton blanc composé avec un agrégat de verre et qui laisse transparaître, comme une conque, la lumière à travers ses épaisseurs les plus fines. Ce matériau module la réflexion de la lumière extérieure et la couleur du bâtiment tout au long de la journée.

Le projet de Patrick Berger et Jacques Anziutti se caractérise par un volume unique relié au Fort par une passerelle et dont le toit-terrasse aménagé en jardin forme avec la végétation du Fort Saint-Jean une seule et même ligne d'horizon végétale. La construction

[247] Denis Moreau, « Une boîte noire échouée au bord de la Méditerranée », L'Architecture d'aujourd'hui, 2004, n° 352, p. 90.
[248] Note de synthèse de Steven Holl et André Jolivet pour le concours. Source : MuCEM.

Fig. 70: Projets des 8 équipes retenues pour le concours du MuCEM en 2002.

Steven Holl, André Jolivet.

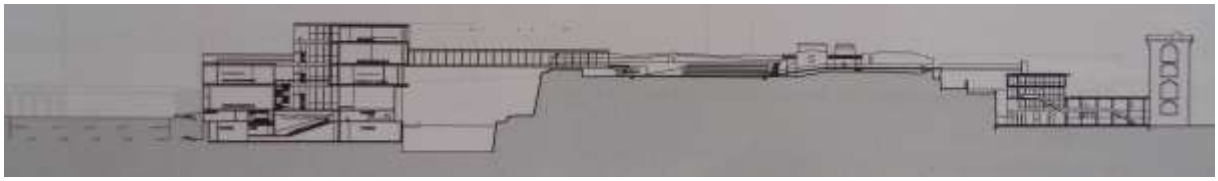


Patrick Berger, Jacques Anziutti



Pierre-Louis Faloci



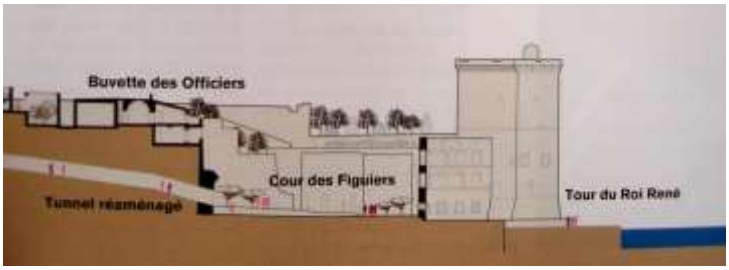


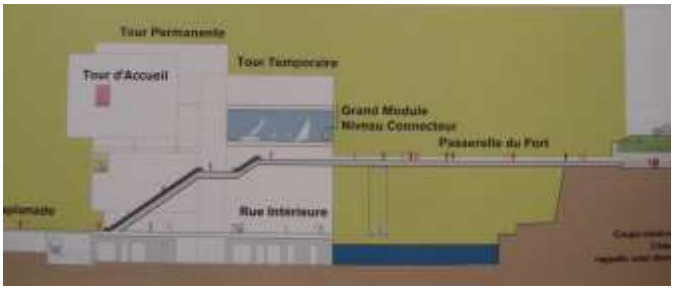
Source : MuCEM / *L'architecture d'aujourd'hui*, n°352, 2004, p. 90.

O.M.A (Rem Koolhaas, Dan Wood, Josh Kams) avec Julien Monfort









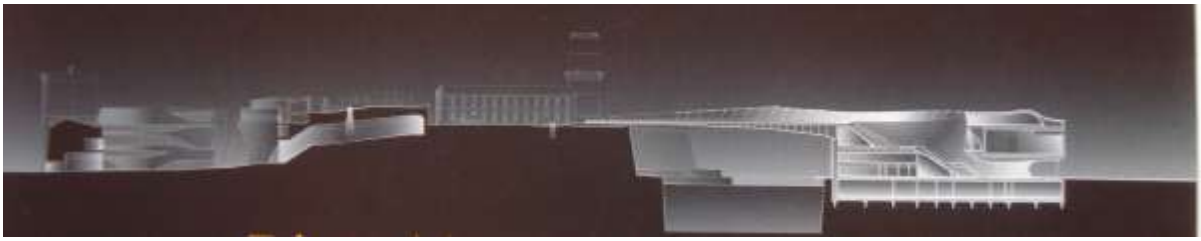


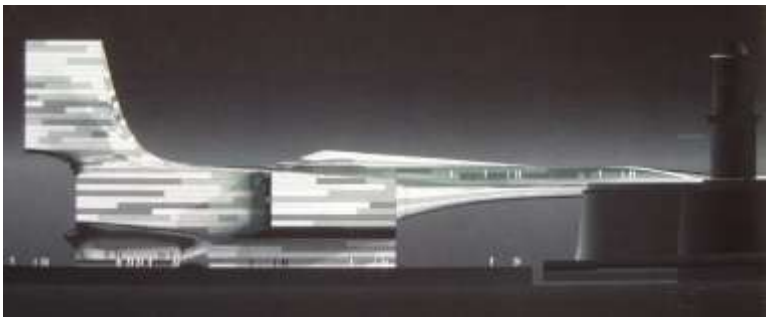
Andrea Bruno avec Sophie Jardin et Laurent Mathoulin



Zaha Hadid







Tod Williams, Billie Tsien avec Tim Culbert







figure une nasse, « volume ombré le jour et brillant la nuit ». L'idée de « passage », d' « architecture de passages » sous-tend le projet et se matérialise par des coursives et des rampes couvertes et de plein air. Le parcours ouvert distribue les lieux d'exposition répartis à la fois dans le MuCEM et dans le Fort. La circulation de plein air autour de l'édifice ménage des vues sur la mer. L'ensemble constitue pour les architectes un « paysage de franchissement de l'esplanade à la Tour du Roy René ».

Pierre-Louis Faloci prend soin de préciser, en présentant son projet, qu'il conduit une démarche en retenue au regard des références citées dans l'un des textes de présentation pour le concours : Bilbao, Sydney, le futur musée des Confluences à Lyon. Ces références sont pourtant déjà contradictoires avec les dimensions imposées par le schéma directeur, soit 19 mètres et 25 % d'émergence, et qui incitent au calme, à la composition avec l'existant, avec les paysages proches ou lointains. C'est par son articulation architecture-paysage, par sa volumétrie, ses matériaux et sa mise en œuvre que le projet de P.-L. Faloci entend être à l'intérieur de ces contraintes fortes un projet qui appartienne au XXIe siècle et « sublimer un lieu d'une manière plus modeste ». [249] Retenant que la notion de passage avait été fortement évoquée dans les différentes hypothèses de nom pour le musée, l'architecte en fait le concept central du projet, « musée-passage » tant sur le plan intellectuel et culturel que sur le plan physique et urbain : passage de la ville au Fort, de la ville au musée, du Fort au Panier, au moyen de passerelles et passages entre de nombreux niveaux de référence (escaliers, couloirs, tunnel, ascenseurs, escalator...). Cette notion de passage est aussi prise en charge par le parti-pris de créer une « composition optique entre sujet et lieu ». « Le projet appartient beaucoup plus à l'idée d'un dispositif optique qu'à celle d'une sculpture habitée »[250]. Pour répondre à cette mise en relation du sujet du musée avec son environnement optique chaque espace est quantifié techniquement et optiquement, conduisant à des séquences d'approche, des cadrages, des fragments de paysage ou d'architecture. Afin de valoriser l'accueil, celui-ci est hissé à 3 mètres par une rampe à 4 %, permettant ensuite au visiteur de découvrir un premier passage avec le hall dominant une séquence filtrée sur l'horizon marin. Depuis le hall un vaste puits de lumière permet de comprendre l'ensemble des espaces d'exposition. La coupe générale du musée et du Fort a dicté le choix des emplacements des expositions. La question des matériaux est aussi envisagée sous l'angle du passage et avec le souci que le nouveau bâtiment et le Fort fusionnent « dans un échange de matériaux pour ne faire qu'un seul et

[249] Note de synthèse de Pierre-Louis Faloci pour le concours. Source : MuCEM.
[250] *Id.*

même sujet, qu'un seul et même bâtiment dans le paysage »[251]. Les matériaux s'inspirent ainsi de l'histoire du paysage architectural et topographique de Marseille : acier noir et rouge des bateaux, du pont transbordeur, des grues ; bois foncé, gris, neuf ou usé ; pierre et béton dans tous leurs états : bombardés, éventrés, usés par le temps et la guerre ; nouvelle stratification avec les travaux d'Euroméditerranée. Partant du principe que les matériaux sont déjà là mais doivent seulement être utilisés à la pointe de leur temps, le bâtiment présente donc une articulation d'éléments en béton poli et brillant en poudre de pierre, des éléments en double face microbillé d'acier rouge ou noir, des parties vitrées avec des filtres détachés de l'un des trois matériaux cités. L'acier microbillé rouge doit résonner avec le Fort. Le travail sur les matériaux ainsi que sur le dispositif optique défend l'idée fondamentale que « le projet proposé ne peut être que là et nulle part ailleurs (...) qu'à Marseille, scellé dans son paysage et ses matières ».[252]

Le projet de Rem Koolhaas (O.M.A, avec Dan Wood, Josh Kams) associé à l'architecte marseillais Julien Monfort, se distingue des précédents en particulier par le traitement qu'il fait du Fort Saint-Jean. Celui-ci, laissé à l'état de ruine, se transforme en parc public, lieu de passage à l'articulation de trois quartiers actuellement isolés les uns des autres : l'ouest du Vieux-Port, la place de la Méditerranée sur le J4, le quartier du Panier et en particulier le square Protis de Pouillon aujourd'hui enclavé sur la falaise. L'architecte considère le MuCEM comme une « opportunité urbaine unique », celle d' « intégrer le Fort Saint-Jean, inaccessible au public depuis sa création, aux différents quartiers historiques et futurs qui le jouxtent »[253]. A cet effet, l'architecte propose de reconstituer la Porte Royale comme troisième point d'accès au Fort, rappelant qu'au XIXe siècle, un pont reliait l'église Saint-Laurent au rempart avant d'être supprimé au moment du comblement du canal de liaison. L'aménagement du Fort en parc est aussi une réponse à la forte demande d'espaces verts pour les quartiers proches qui en manquent. Ainsi le projet de R. Koolhaas fait-il de l'état actuel du Fort Saint-Jean, ruine recouverte en partie d'une prairie, un principe d'aménagement. Dans la continuité du parc urbain, la passerelle de liaison prévue entre le Fort et le J4 est elle aussi accessible au public à partir de la place de la Méditerranée par un escalator. Les exemples du Kunsthal de Rotterdam ou de la Staatsgalerie de Stuttgart, qui présentent un passage public servant de vitrine à l'activité du musée, sont des références pour le projet. Le MuCEM se concentre donc essentiellement sur le môle J4, où il prend la forme

[251] *Id.*
[252] *Id.*
[253] Note de synthèse d'O.M.A. pour le concours. Source : MuCEM.

d'une petite ville avec 6 bâtiments : tour d'accueil, tour temporaire, tour permanente, tour forum, tour bibliothèque et tour administrative. Leurs fonctions se « contaminent » les unes les autres par des passages mais chaque volume a sa propre identité, une vitrine publique et un accès direct.[254] Des ruelles étroites et ombragées, conçues comme des passages publics, permettent de monter en pente douce à travers le musée et de découvrir progressivement le Port Autonome, le jardin du Fort puis la ville vue d'en haut. La référence méditerranéenne est également présente dans le caractère « très fermé » du projet et le traitement de la lumière systématiquement filtrée. Ainsi des moucharabiehs de ciment composites abritent les espaces de bibliothèque, salle de réunion et bureaux. Les espaces d'exposition sont cachés derrière des panneaux d'acier corten pratiquement opaques afin de répondre aux exigences du contrôle climatique. L'architecte a cherché une emprise au sol minimale pour empêcher le moins possible la relation visuelle entre la place de la Méditerranée et le Fort. Les rues intérieures traversant le musée participent de cette transparence et d'un apport de lumière naturelle au cœur du musée. On retrouve le thème de la circulation suspendue dans un petit système transbordeur supporté par la passerelle de liaison entre le Fort et le J4, évoquant le pont détruit pendant la seconde guerre mondiale. Il est proposé comme une alternative plus souple et moins coûteuse au lourd pont tournant prévu initialement à l'entrée de la darse. L'attention à l'existant se traduit par une relation d'échelle entre les nouveaux bâtiments et le Fort, mais aussi les paquebots, la Major, le Pharo, dans une logique d'harmonie et d'équilibre des masses.

Le projet d'Andrea Bruno, avec Sophie Jardin et Laurent Mathoulin, se présente avec une simplicité revendiquée, comme un monolithe « que la mer a déposé sur le rivage de Marseille ».[255] La nécessité de restaurer l'intimité de la mer avec la côte marseillaise motive une forme semblable à une émergence, « le kiosque d'un sous-marin crevant la croute du môle, apportant d'un seul coup le lien entre les limbes de la mémoire des marins et l'histoire d'un avant-poste d'un continent en perpétuelle construction »[256]. L'architecte compare les côtes nord et sud de la Méditerranée, Marseille où la ville a gagné sur la mer et la Libye sur la côte opposée où, à l'inverse, la mer a englouti la ville romaine de Leptis Magna ne laissant émerger à fleur d'eau que quelques colonnes des anciennes constructions. Le MuCEM est ainsi conçu comme un monolithe émergeant et affleurant, figurant une culture portée par la mer, par ses vaisseaux, remontant des profondeurs de la civilisation. Entre le Fort et le

[254] *Id.*
[255] Note de synthèse d'Andrea Bruno pour le concours. Source : MuCEM.
[256] *Id.*

monolithe où se concentrent l'essentiel des activités du musée, la passerelle courbe prolonge la composition d'ensemble. Plus qu'un simple franchissement, elle joue comme un parcours entre ciel et mer, l'occasion d'une « promenade méditative dans l'espace et le temps »[257]. L'intégration du nouveau bâtiment avec le tissu urbain s'enracine dans un tracé respectueux des alignements existant au cœur de la ville, entre le Fort Saint-Jean et Notre-Dame de la Garde.

Le parti pris architectural de Zaha Hadid pour le MuCEM tient dans l'idée centrale de volumes repoussant les limites de la volumétrie donnée par le schéma initial, à la fois dans un volume principal sur le J4 et dans l'intervention sur le Fort. Le Musée s'étend sur l'ensemble du site, et ses deux parties principales sont volontairement éloignées aux différentes extrémités afin de générer une multitude de parcours. Ce parti pris d'un mouvement d'expansion se traduit par des projections en porte à faux qui s'étirent, à partir du volume principal, de chaque côté de la masse du bâtiment et repoussent l'enveloppe. Dans un mouvement inverse d'absorption, la partie centrale de ce volume principal semble avaler l'enveloppe et marque ainsi le parcours public traversant l'ensemble du bâtiment. Le musée se présente dans une forme organique dont l'élasticité rend nettement compte d'une conception numérique, et qui se veut une image forte et inhabituelle, dépourvue de toute connotation. Il est difficile pourtant de ne pas voir dans l'importante saillie verticale qui vient marquer la façade sur l'Esplanade de la mer la silhouette d'une tête de proue s'avançant fièrement vers la mer. Le traitement sculptural de l'ensemble du musée correspond à une volonté de créer un symbole et un point de repère pour le littoral marseillais. L'originalité de ce projet tient dans le fait que les deux corps du musée, sur le J4 et à l'intérieur du Fort, sont liés par le même discours architectural, reprenant une seule et même identité esthétique. Dans le cas du Fort, les saillies produites par l'étirement des volumes viennent combler les vides de l'enceinte jusqu'à être en surplomb sur l'eau. Les interventions sur le patrimoine historique sont limitées mais le bâtiment H du Fort est cependant réhabilité en îlot d'expositions temporaires. L'articulation fonctionnelle de l'ensemble du site est assumée par le passage public entre le J4 et le Fort et qui traverse ici en biais toute la hauteur du bâtiment. Deux rangées d'escalators y montent et descendent jusqu'à un anneau central ouvert au cœur du bâtiment neuf au niveau du premier étage. Les espaces d'expositions permanentes sont accessibles à partir de cet espace et s'enroulent autour de son vide central. Le deuxième étage est incomplet et ouvert,

[257] *Id.*

permettant à la passerelle d'entrer et de plonger dans le vide transversal, coupant le bâtiment dans toute sa hauteur.

Le projet de Tod Williams et Billie Tsien, avec Tim Culbert, se veut poétiquement un « navire d'or en filigrane ».[258] Inversion formelle des murs d'enceinte du fort, le voile tissé et doré forme un réceptacle pour les différents éléments du musée tout en ménageant un espace tampon pour accueillir les déambulations périphériques du musée ; multifonctionnel, il permet de filtrer la lumière et les vues sur l'extérieur, de protéger du soleil et du vent, et d'exploiter la chaleur du soleil grâce à des capteurs reliés à un plancher radiant. Le programme est réparti au sein de trois volumes indépendants et de taille décroissante. Le projet se fonde sur une multiplication de parcours tout en mettant en valeur un parcours public principal qui traverse de manière aérienne le musée et le Fort. Le centre névralgique du bâtiment est son accueil principal juché sur une terrasse extérieure à 19 mètres de hauteur directement reliée au Fort par une passerelle.

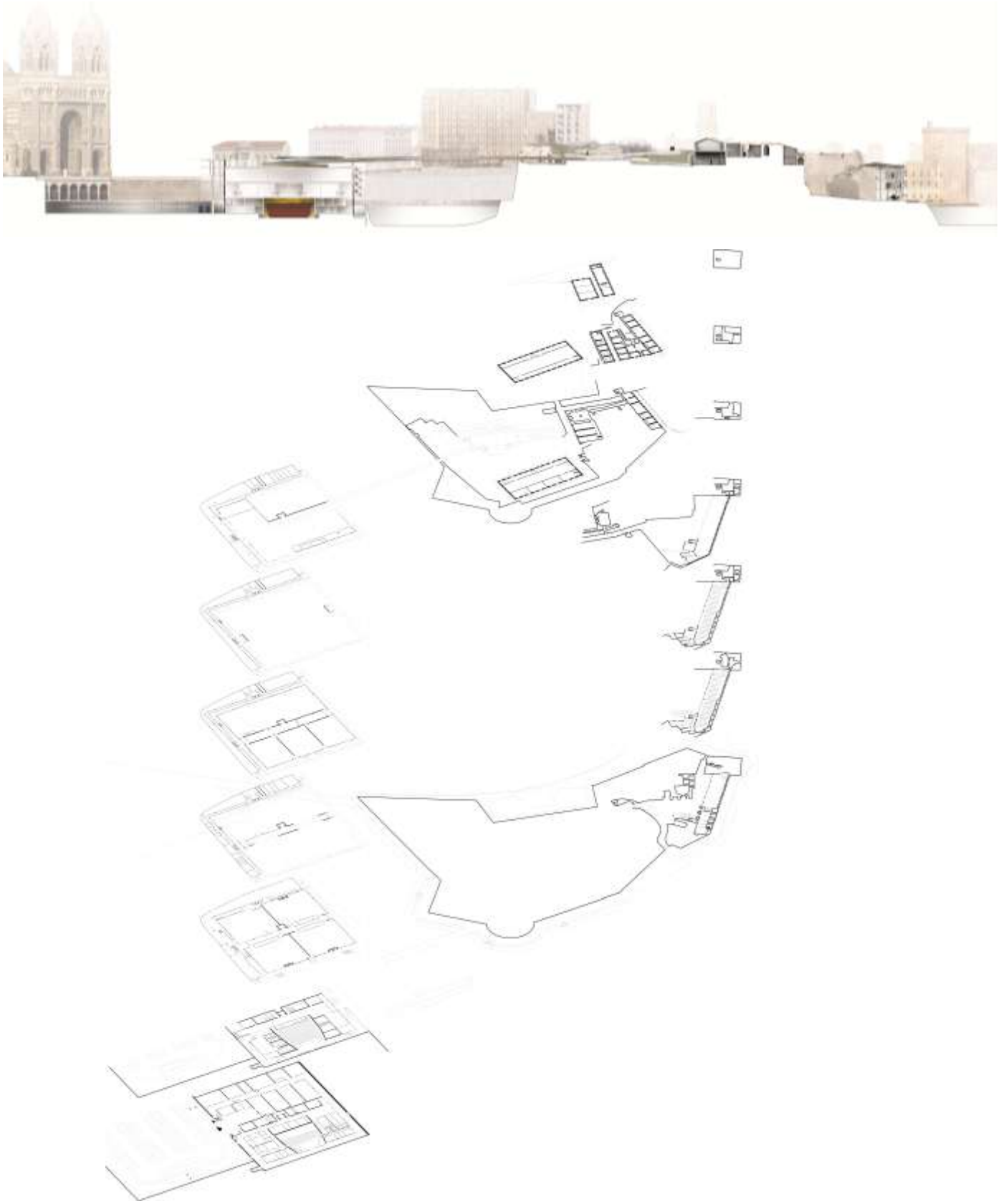
A.2. Le bâtiment de Ricciotti : Carte d'identité

Le projet de Ricciotti accepte comme fondatrices les exigences urbanistiques d' Yves Lion et hiérarchise, sans oublier les attentes fonctionnelles de l'institution muséale, six grands principes : principes urbains, vues, mer, soleil, image du musée-symbolique, accès. Le Musée est un musée-pivot dans un projet urbain qui en détermine la géométrie, l'implantation et le découpage interne. Le volume global, externe au Fort et cubique est imposé par le schéma directeur. L'identité du Musée est avant tout une identité à creuser à l'intérieur de ce schéma fortement contraignant.

Rappelons que l'assiette du projet est constituée du terre-plein du J4 qui s'avance entre l'avant-port et le bassin de la Grande Joliette ainsi que du Fort Saint-Jean. Sur ce terrain à la frontière entre les quartiers nord et sud, un aménagement de préfiguration a été réalisé par le cabinet Lévy-Magnan en 2004 ainsi qu'une tour « d'assaut » marquant le futur chantier par l'agence de R. Ricciotti. Le schéma de développement du J4 prévoit une longue esplanade dans le prolongement du boulevard du littoral, bordée de lots à construire dont celui du MuCEM. L'emprise au sol du bâtiment de Ricciotti est considérable et correspond à l'emprise maximale autorisée par le schéma directeur d' Yves Lion, soit un carré de 72 mètres de côté. Une partie du bâtiment sur l'esplanade doit être cependant limitée à de simples

[258] Note de synthèse de Tod Williams pour le concours. Source : MuCEM.

Fig. 71: Le Projet de Rudy Ricciotti. Souce : R Ricciotti



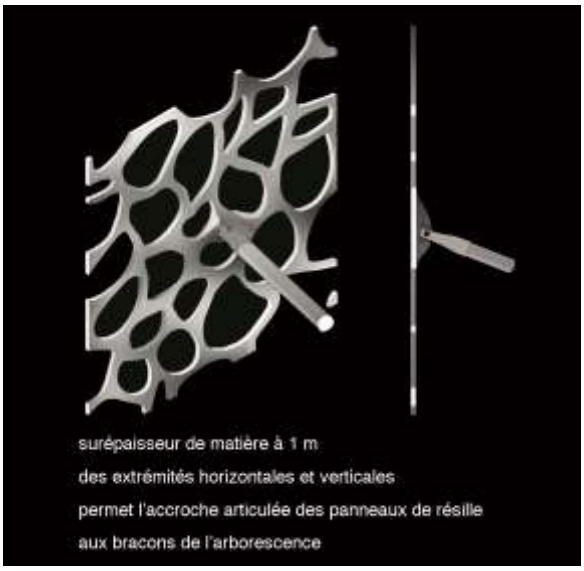
Source : Rudy Ricciotti.

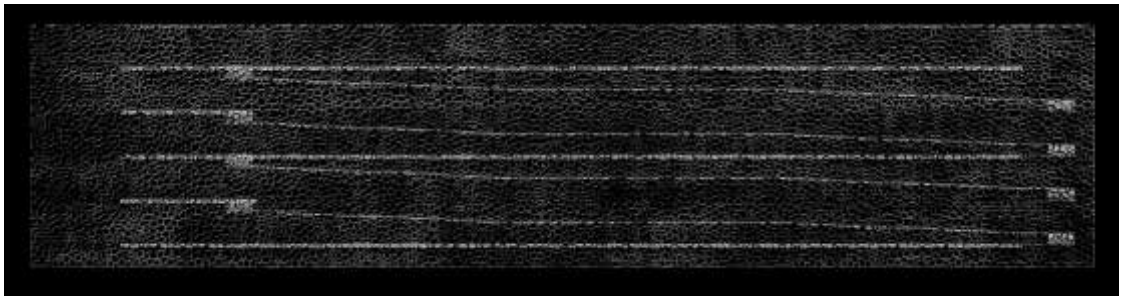












Source : Rudy Ricciotti.

excroissances ou porte à faux. Ricciotti utilise également la hauteur maximale autorisée, à savoir 19 mètres NGF avec un dépassement autorisé et utilisé de 25 % de l'emprise minimale au sol. [259]

Le musée accueille, avec des propriétés spatiales distinctes (surfaces et hauteur utile variables) trois grandes familles de fonctions : les services, les salles d'exposition, la logistique. Dans le souci de préserver les abords et les cônes de vue sur la Major et le Fort Saint-Jean, il privilégie l'horizontalité de l'esplanade.

Le bâtiment se présente dans une volumétrie simple. Le musée est conçu comme un volume gigogne comprenant deux boîtes l'une dans l'autre. Le volume intérieur, de 52 mètres de côté et 18 mètres de hauteur, comprend les salles d'exposition. Le futur musée de 15000 m^2 comporte deux plateaux principaux d'exposition, modulables. Avec le rez-de-chaussée, ce sont trois niveaux d'espaces libres de tous points porteurs sur 1200 m^2 qui permettent la modularité de salles de 300, 400, 800 ou 1200 m^2 et des hauteurs libres d'environ 6 à 8 mètres. Au total, le MuCEM offrira plus de 4000 m^2 d'exposition.

L'administration du musée est accueillie dans un bâtiment d'angle d'environ 6 niveaux de faibles épaisseurs et en porte à faux au droit de l'esplanade, de hauteurs libres moyennes de 3 mètres sur une structure porteuse arborescente. En sous-sol, un socle commun aux deux sous-ensembles du bâtiment d'angle et du carré d'exposition comprend la logistique reliée à l'accès livraison. Concernant l'orientation, la protection aux vents d'Ouest et au vent de la mer a naturellement influencé le projet. Le carré central est ainsi protégé au Nord par le bâtiment des services en angle droit. La terrasse l'est également par la résille de la façade. La dureté et l'agressivité du bord de mer, des embruns, et la corrosion qu'elles provoquent ont ainsi été prises en compte.

Sur le toit du musée une terrasse accessible à 15 mètres de hauteur bénéficiera de la meilleure exposition au Sud et à l'Est, protégée également par le volume du restaurant panoramique au Nord-Ouest et par le volume de la direction du Musée au Nord-Est. Non demandé au programme, cet espace privilégié de 1400 m^2 constitue un élément important de l'identité du musée. Abritée du soleil par la treille de béton, face à la mer, au Pharo, au Fort Saint-Jean et au Vieux-Port, cette partie du musée en plein air et destinée aux événements festifs fait la transition vers le jardin du Fort Saint-Jean en se prolongeant par la passerelle de

[259] Les informations fournies dans ce paragraphe proviennent de l'agence de Rudy Ricciotti et de la note de synthèse du projet présentée au concours.

130 m de long reliant les deux édifices. Sur la terrasse, soit au 4ème étage du musée, doit prendre place un restaurant de 550 m^2 et d'une capacité de 180 personnes assises et 550 debout.

L'entrée au public est située au niveau + 2 mètres 50, en débord de l'alignement du côté de l'esplanade, au Nord-Ouest mais à l'abri d'un parvis protégé par la future Cité de la Méditerranée, bâtiment à vocation commerciale. L'angle Nord-Ouest largement évidé offre une large disponibilité sur le domaine public de l'esplanade ; il présentera des façades transparentes et tendues, avec des retraits et des courbes dessinant un large parvis d'accueil, les terrasses du restaurant et du café internet, l'accueil des groupes. Une seconde entrée, plus basse, sera accessible depuis la darse.

Le béton BFUP (béton fibré à ultra haute performance, ici de marque Ductal) comme unique matériau offre une grammaire de la matière et des espaces, à la fois méditerranéenne et contemporaine. Nous reviendrons sur les qualités esthétiques de ce matériau en évoquant la résille en façade mais déjà ses qualités physiques et mécaniques nous permettent de saisir l'identité du bâtiment et l'enjeu technique du chantier. L'utilisation exclusive du Bfup fait de ce dernier une innovation technologique. La technologie utilisée pour la passerelle du J4 est une technologie de travaux publics, sur laquelle travaillent 15 ingénieurs, avec notamment un assemblage de voussoirs extrêmement précis (0,2 millimètres par mètre de tolérance). Le Bfup possède très peu de porosité et davantage de densité qu'un béton classique. Vu au microscope, il présente une matrice granulaire très fine associée à des éléments encore plus fins, les ultra fines, qui offre une compacité extrême du matériau et des pores réduits à leur strict minimum. Cette porosité capillaire extrêmement faible confère au Bfup une durabilité remarquable ainsi qu'un coefficient de perméabilité à l'eau de 1,5 % soit dix fois moins que le béton ordinaire. Le Bfup montre également une forte résistance aux agressions chimiques, à l'abrasion. Dans les centrales nucléaires de Cattenom et de Civaux où il fut utilisé pour la première fois en 1997 et 1998, les poutres en Bfup ont montré une capacité à « s'autocicatriser » en cas de faible fissuration. En cas de pénétration d'eau, le réservoir de particules de ciment non hydraté présent dans le matériau, entraine l'autocicatrisation des fissures. [260] Ces qualités en font un matériau idéal pour affronter un site aussi agressif et oxydant que le bord de mer.

[260] Stan Getzen, "Les Bfup, des structures élancées qui laissent place à l'imagination", Construction moderne / hors série Ouvrages d'art 2004.

Fig. 72: Journal du Chantier du MuCEM, octobre 2010 – Octobre 2011. Souce: www.mucem.org





Octobre et novembre 2010





Décembre 2010, Janvier 2011





Février et mars 2011




Avril et Juin 2011



Visite de Ricciotti après la pose des voussoirs de la passerelle, juin 2011




Septembre et Octobre 2011

Source : www.mucem.org



Fig. 73: Chantier du MuCEM et du CRM de S. Boeri. Mai 2012. Photo : Jean Attali.

Le Bfup permet un travail à la compression à 250 MPA (Mégapascals) contre 30 MPA dans les bétons courants, il réduit ainsi les besoins mécaniques du bâtiment et permet de n'en garder que « la peau et les os » selon l'expression de Rudy Ricciotti. C'est précisément cette capacité à réduire la matière qui a séduit l'architecte, un des premiers à avoir utilisé ces bétons de nouvelle génération. Leur résistance et leur compacité extrêmes rendent en effet possibles des structures élancées, des formes et des textures plus légères et plus libres.

Le projet du MuCEM est audacieux sur le plan de l'utilisation du Bfup dont il tire pleinement parti des qualités mécaniques. Fort de son expérience sur la *Passerelle de la Paix* à Séoul (1999)[261], Rudy Ricciotti fait appel à ce matériau en structure, en particulier pour des poteaux verticaux de section variable, des planchers élancés, les deux passerelles. La passerelle entre le nouveau bâtiment et le Fort, criblée de perforations, possède une portée de 50 mètres. Dans cette structure du bâtiment que l'architecte qualifie « d'ossature à forme organique », il est devenu possible grâce au Bfup de s'affranchir d'armatures passives classiques et donc des contraintes de forme et de mise en œuvre inhérentes au ferraillage. Les éléments de structure périphériques sont comme des os qui vont travailler sur rotule et porteront des planchers d'environ 4000 m^2 conçus comme des diaphragmes sans joints de dilatation afin de répondre aux nouvelles orientations sismiques européennes. D'une apparente simplicité, l'ouvrage est donc relativement sophistiqué. Pour la première fois en France, toutes les ossatures du bâtiment seront postcontraintes.

Autour du bâtiment, les darses sont destinées à recevoir l'excès d'eau de mer consécutif aux variations du marnage et de la houle (le niveau de l'eau est à moins 0, 30 m par rapport au niveau ponton). Elles contribueront à donner le sentiment de proximité avec la mer voulu par l'urbaniste. Le PAM est chargé de leur création. Le souhait de l'architecte est qu'elles aient assez de profondeur pour que de vieux gréements puissent y accoster, voire que les « minots » y fassent le saut de l'ange ; dans ce but, et pour réaffirmer la fonctionnalité des darses, Ricciotti a fait supprimer le pont prévu pour prolonger la promenade Louis Brauquier jusqu'au bout du quai du J4. Une liaison maritime avec d'autres parties du littoral est également en projet sous la forme d'un batobus. Les darses devraient donc pouvoir être aménagées en quais accostables.

Concernant le financement du Musée, l'Etat investit dans le MuCEM à hauteur de 141,66 M€, les collectivités territoriales apportant leur contribution à hauteur de 58,05 M€

[261] Rudy Ricciotti, *La Passerelle de la Paix à Séoul*, Editions Jean-Michel Place, Paris, 2001. Voir aussi Paul Ardenne, *Rudy Ricciotti*, Paris, Ante Prima, 2004.





Fig. 74: MuCEM. Façade Nord et Ouest. Mai 2012. Photo : Jean Attali.



Fig. 75: MuCEM. Façade Sud. Mai 2012. Photo : Jean Attali.





Fig. 76: MuCEM, passerelle et façade Sud et CRM (S. Boeri). Mai 2012. Photo : Jean Attali

dont 19,35 M€ pour la Ville de Marseille, 19, 35 M€ pour le Département des Bouches-du-Rhône, et 19,35 M€ pour la Région PACA. Le coût d'investissement total s'élève à 199,71 M€ dont 8,26M€ sont consacrés aux études préalables, 120,16 M€ à la Construction du bâtiment principal sur le môle J4, et 40,61 M€ pour la restauration et l'aménagement intérieur et extérieur du Fort Saint-Jean. Le Maître d'ouvrage mandataire de l'opération pour le J4 et le Fort Saint-Jean est l'OPPIC (Opérateur du patrimoine et des projets immobiliers de la culture, anciennement EMOC depuis juillet 2010). Le descriptif global de l'opération est formulé comme « un musée en trois sites » : le bâtiment neuf sur le môle J4, le Fort Saint-Jean, le Centre de Conservation et de Ressources (CCR) situé dans la caserne du Muy (en PPP avec Icade). [262]

[262] Source : MuCEM, mars 2011.



Fig. 77: MuCEM, façade sud et est, passerelle et future darse depuis la promenade L. Brauquier, Mai 2012. Photo : Jean Attali.



Fig. 78: MuCEM, façade sud, passerelle, CRM et future darse avec Pierres Plates. Mai 2012

A.3. Un musée bi-polaire. L'intervention sur le Fort Saint-Jean

La proposition d'un nouveau bâtiment relié au Fort Saint-Jean apparaît dès l'origine du projet et les premières démarches à Marseille de Michel Colardelle, lui-même ayant réalisé le premier croquis montrant l'idée de la passerelle entre un nouveau bâtiment et le Fort Saint-Jean. C'est bien de la rencontre entre le projet de refondation du Musée national des Arts et traditions populaires (MNATP) et la nécessité pour le ministère de la Culture et de la communication de requalifier le Fort Saint-Jean que le projet architectural du MuCEM est né.[263] Aujourd'hui, un dispositif bipolaire se concrétise avec le bâtiment de Ricciotti, comme « enté » au Fort Saint-Jean, et confère une particularité intéressante au projet. La réhabilitation du Fort Saint-Jean est bien sûr source de contraintes liées aux lois et règlements régissant les abords des monuments historiques [264], mais elle introduit dans le projet architectural contemporain la question des vestiges, de l'emblème et de leur réappropriation par la population au travers de la création d'un espace public. Comment s'articulent les deux pôles du musée sur le plan architectural ?

Le Fort Saint-Jean est le résultat d'un long processus de transformations, véritable accumulation de strates architecturales. Sa réhabilitation s'inscrit dans cette continuité historique en venant à la fois sauvegarder et ajouter une nouvelle expression architecturale contemporaine. Mais elle opère également un changement d'orientation en modifiant la vocation militaire et défensive du bâtiment pour lui préférer une nouvelle fonction culturelle et surtout une ouverture au public. L'aspect ruiniforme fera partie intégrante de la qualité du Musée, maintenue volontairement ; c'est avec les vestiges et sans vouloir réparer les brèches ouvertes que se composent les nouvelles affectations du Fort Saint-Jean. Le musée dans son ensemble entrera en résonance avec l'architecture militaire et monumentale laissée par endroit à l'état de traces ou de ruines.

Situé à l'articulation du Vieux-Port et du port de la Joliette, le Fort domine le port de Marseille et fait pendant au fort Saint-Nicolas qui lui fait face sur la rive opposée. Il constitue un ensemble patrimonial qui marque le site par sa valeur symbolique voire poétique :

[263] La proposition d'un bâtiment relié au Fort, pour fonder l'équipement culturel principal du programme mixte développé dans le cadre de la Cité de la Méditerranée a rencontré l'adhésion des collectivités locales qui ont apporté leur concours à cet investissement de l'Etat, décision prise lors du CIADT du 18 mai 2000 et confirmée lors du CIADT de décembre 2003.

[264] Placé en co-visibilité de la cathédrale de la Major et du Fort Saint-Jean, le Mucem relève d'un avis conforme de l'architecte des bâtiments de France et pouvait être débattu en Commission supérieure des monuments historiques et des sites. Le Fort Saint-Jean lui-même relève de la législation sur les monuments historiques classés.

Fig. 79: Le Fort Saint-Jean, Photos : N. Marneffe. Mars 2010.







Bâtiment des officiers et ancienne Chapelle de la Commanderie de St Jean de Jérusalem (12è siècle)



Bâtiment des officiers et sortie du chemin des canons.



Socle rocheux du Fort.



Façade sud du Fort et promenade Louis Brauquier.



Vestiges de la Commanderie du 12è siècle

belvédère sur la mer, porte d'entrée du port, signal dans la ville. Sa situation en avancée sur la mer lui confère un statut de presqu'île à laquelle se rattache un imaginaire à la fois sombre et enchanté, à commencer par la mémoire des chevaliers de l'Ordre de Malte, des soldats et des exilés qui l'ont habité. Sa silhouette imposante est interrompue aujourd'hui par la brèche causée par l'explosion en 1944 des munitions entreposées par les Allemands et qui détruisit une grande partie des constructions des XIIe, XVIIe et XIXe siècles. Cette silhouette éventrée laisse apercevoir les vestiges de la Commanderie de Saint-Jean de Jérusalem (XIIe siècle), dont sa chapelle du XIIIe siècle, elle-même construite sur les vestiges grecs et romains de l'antique Cité-Etat. Des vestiges des premières murailles de la première colonie phocéenne arrivée en 540 subsistent encore sous le sol du haut Fort. [265] La tour médiévale du Roi René (1448-1452) et la tour du Fanal (1644) structurent cet ensemble unifié par Vauban en 1668 sur décision de Louis XIV. A cette époque, la nef de l'église est aux deux tiers emplie de terre, le dernier tiers et l'abside restant exploités à des fins utiles ; l'hôtel du Commandeur est incorporé au mur d'enceinte longeant la passe ; les restes de l'hôpital des Hospitaliers de Saint-Jean, encastrés dans le rocher, sont utilisés comme caserne.

Aujourd'hui, l'esplanade supérieure reliée à la partie inférieure par un tunnel en équerre, supporte les vestiges d'un petit « village » qui regroupait en deux rues parallèles les logements des sous-officiers. Ceux des officiers s'ouvrent sous une galerie à arcades surplombant le Fort inférieur et sont adossés à un corps de bâtiment destiné à l'intendance, construit autour d'un gros moulin à vent du XVe siècle et incorporé dans les constructions nouvelles. La façade donnant sur la passe a été reprise et percée d'ouvertures régulières au moment où une caserne a été construite en 1909 sur l'esplanade de la partie haute ; à partir de 1918, la plupart des locaux du bas Fort furent transformés en bureaux.

Concernant les principales hypothèses archéologiques, patrimoniales et architecturales retenues pour l'intervention sur le Fort Saint-Jean, un parti pris général a été d'ouvrir le Fort Saint-Jean au public et de l'utiliser dans toutes ses potentialités sans le mutiler ni le muséographiquer à l'excès.[266] Les interventions au sol et sur le bâti seront limitées au maximum et il est décidé dès avant le concours pour le bâtiment neuf – la restauration du Fort

[265] Marie-France Chatenet, *A l'assaut du Fort Saint-Jean ou la reconversion à Marseille d'un patrimoine historique,* in *Marseille,* 1983, n°134, p. 92-97.
[266] Source : Euromed, Document du concours d'architecture, non paginé.

Fig. 80: Le Fort Saint-Jean avec la deuxième passerelle depuis la Porte Royale jusqu'au parvis de l'Eglise Saint-Laurent, plan et vues du projet de jardin. Source : Agence APS.









faisant l'objet d'un autre concours – de préserver ou de transposer les ambiances indigènes et des perceptions proches de celles déjà existantes. [267]

Sur la place haute, il a été proposé de conforter et de mettre hors d'eau et hors d'air les bâtiments des Casernements ; le « village » de la garnison avec le moulin et la boulangerie pourrait, après mise en valeur des vestiges du moulin et consolidation de l'existant, conserver son aspect de ruine et accueillir les activités de plein air du musée. Le bâtiment « H » a été restauré et a pu accueillir les expositions de préfiguration du MuCEM.

Deux exceptions au parti général sont toutefois proposées : la possibilité de reconstruire la brèche dite « Palais du Commandeur » ou « Ancien logis du lieutenant du Roi » ouverte par l'explosion de 1944 par restitution du mur extérieur de courtine. L'objectif est d'offrir des surfaces supplémentaires pour le musée et des liaisons publiques entre niveau bas et niveau haut. A noter que le bâtiment du DRASSM [268] construit par l'architecte en chef des monuments historiques J. Sonnier en 1970, qui devait à l'origine se déployer sur la totalité de la brèche, a changé d'affectation après le déménagement à l'Estaque du DRASSM en mars 2009. Il accueille aujourd'hui les bureaux temporaires de l'administration du MuCEM.

Les principes programmatiques d'intervention sur le Fort peuvent s'énumérer ainsi : une liaison avec le bâtiment construit sur le J4 ; la réutilisation optionnelle du bâtiment du DRASSM ; la restitution d'un volume construit dans la brèche dite « Palais du Commandeur » ou « Ancien Logis du lieutenant du Roi » ; la reconstruction du morceau de courtine non reconstituée ; la restitution du volume de la Chapelle ; la réutilisation de la galerie des officiers, du bâtiment F après confortations, mise hors d'eau et hors d'air ; la réutilisation partielle, après mise en valeur des vestiges du moulin et la consolidation de l'existant, mais sans mise hors d'eau et hors d'air du bâtiment E ; la réutilisation du bâtiment G ; l'exploitation potentielle des salles basses de la herse et des gardes ; l'utilisation en l'état de la rampe des canons ; la réutilisation du bâtiment H (Bâtiment Georges-Henri Rivière) après d'adaptation ; l'exploitation, pour des seules visites ponctuelles de point haut, de la tour du Fanal ; la restitution des ambiances paysagères.

Une fois restaurés et aménagés, les différents espaces de casernement situés à l'intérieur du fort offriront plus de 1100 m^2 de surfaces d'exposition. Ainsi, à l'intérieur des

[267] Une enquête botanique a été réalisée par une équipe d'éco-anthropologues du CNRS et du Muséum national d'Histoire naturelle dans le cadre des études préalables au lancement du concours. L'abandon du site et son climat ont en effet produit une flore spontanée exceptionnellement présente en site urbain et qui participe de l'identité du lieu.

[268] Département des Recherches Archéologiques Subaquatiques et Sous-marines créé en 1966 par André Malraux.

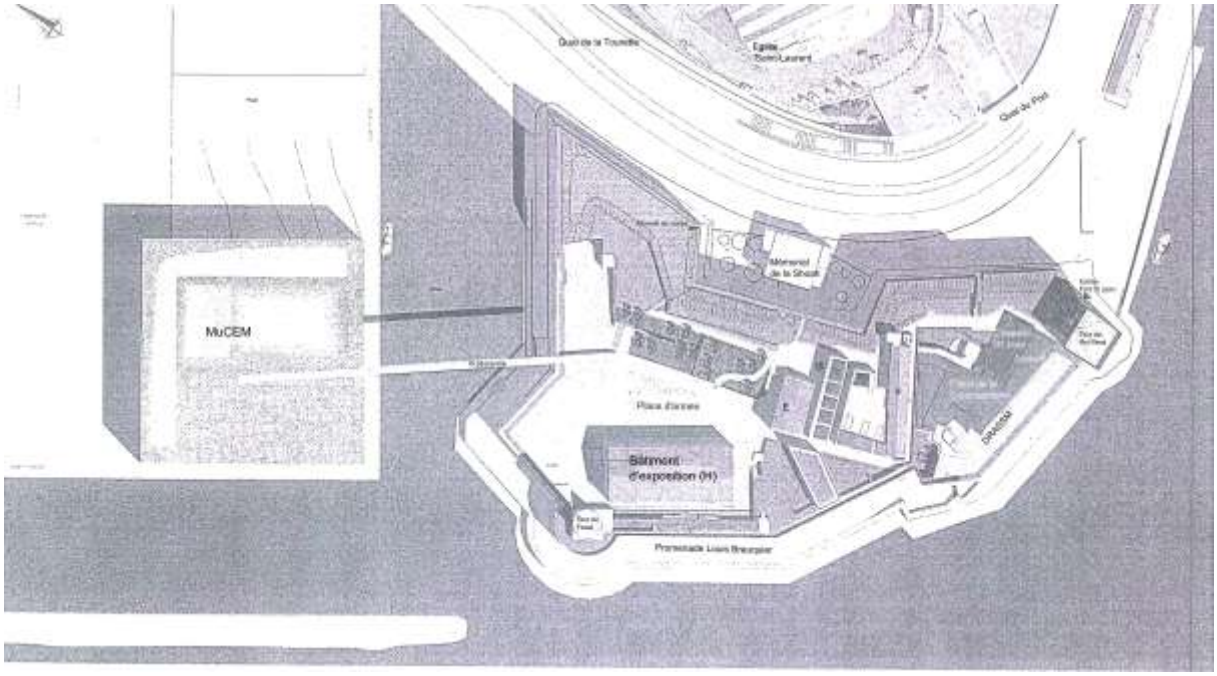


Fig. 81: MuCEM, Fort Saint-Jean. Source : MuCEM.

casemates et des galeries sous arcades seront exposés les œuvres du MuCEM correspondant aux thèmes des fêtes et des spectacles populaires. [269] L'espace George-Henri Rivière, du nom du fondateur du Musée National des Arts et Traditions Populaires de Boulogne (1937), doit offrir un espace d'actualité et de rencontres d'une surface de 317 m^2 prolongé par une terrasse de 120 m^2. Attenante au bâtiment Georges Henri Rivière, la Place d'Armes de 2000 m^2 doit permettre de profiter de la vue exceptionnelle sur la ville et le littoral, ainsi que sur le jardin méditerranéen.

Les espaces extérieurs (15000 m^2) sont quant à eux l'objet d'un aménagement paysager sur le principe d'un jardin-promenade en plusieurs tableaux. Différents parcours seront proposés, plus spécialement dédiés à la mémoire du site et permettant d'évoquer les souvenirs associés à chaque partie du Fort.

Une évolution importante du Projet du MuCEM concernant le Fort Saint-Jean a été décidée au cours de l'année 2011, qui consiste à créer une seconde passerelle, construite également par Rudy Ricciotti, reliant l'ancienne Porte Royale au parvis de l'Eglise Saint-Laurent. Cette évolution est majeure à plus d'un titre puisqu'elle permettra de désenclaver un peu plus le Fort Saint-Jean, de poursuivre la promenade piétonne et gratuite depuis les jardins du Fort jusqu'au quartier populaire du Panier, et inversement d'accéder depuis ce dernier jusqu'à l'équipement muséal tout en évitant la barrière physique dangereuse de l'avenue Vaudoyer.

Jusqu'à la réouverture au public du monument à l'occasion des premières expositions de préfiguration du MuCEM (« Parlez-moi d'Alger », novembre 2003-mars 2004), l'accès au Fort Saint-Jean est resté pendant des siècles confidentiel bien qu'il forme un repère essentiel du paysage et permette à Marseille de garder la façade maritime d'une ville « située sur un sol rocheux en forme de théâtre qui regarde le Midi » telle que la voyait Strabon au 1er siècle de notre ère.[270] L'accès d'origine au Fort se faisait par la Porte Royale située sur la façade Est de la fortification. Cette porte était reliée par un pont de pierre franchissant le fossé, à un bastion construit face à l'église Saint-Laurent. En 1844, lorsque le fossé qui isolait le Fort fut

[269] La fête et les spectacles populaires seront abordés au Fort selon trois approches différentes : « Le temps des fêtes » montrera comment nous sommes passés d'un cycle calendaire à un cycle urbain ; « Spectacles forains » sera consacré aux spectacles populaires itinérants : foires, cirques et théâtres de rue ; « Le peuple entre en scène » montrera comment, au théâtre, le valet a pris la place du maître. Le Fort accueillera également l'Institut méditerranéen des métiers du patrimoine (I2MP).
Source : MuCEM.

[270] Cité dans l' *Etude documentaire* sur l'histoire du Fort Saint-Jean réalisé sous la direction de François Botton, Architecte en chef des Monuments historiques.

aménagé en canal de communication entre les deux ports ancien et moderne, le bastion et le pont furent démolis. Le Fort, ayant perdu sa porte d'entrée principale ou porte « royale », ne conservait que la porte de secours située au pied de la tour du Roi René par laquelle on y accède encore aujourd'hui en venant du quai du Vieux-Port. La seconde passerelle permettra de franchir la voie à grande circulation qui a remplacé en 1938 le canal de liaison entre la Joliette et le Vieux-Port. Les deux liens aériens du Fort Saint-Jean, vers le J4 et vers le Panier, renforcent paradoxalement son caractère de socle, de forteresse ouverte, son autonomie.[271]

La Porte Royale a été réouverte dans le rempart à l'automne 2011, offrant une trouée sur l'avenue Vaudoyer et les contreforts du Panier. La seconde passerelle est prévue depuis cette porte pour relier le parvis de l'Eglise Saint Laurent en 2013.

Le Fort Saint-Jean joue un rôle crucial dans l'ancrage du futur MuCEM à Marseille. Sur le plan physique, il est construit sur le sol rocheux, le socle géologique et antique de la première Cité marseillaise. Son contour suit très exactement celui du massif de poudingue [272] et a englobé les diverses constructions préexistantes. Il situe l'analyse du projet architectural dans un univers de référence éloigné dans le temps, les préoccupations, les partis pris constructifs et nous renvoie au temps long de la ville. Mais c'est précisément ce qui en fait un élément fondateur pour le futur musée : la chance d'un ancrage physique et historique, d'être mieux accepté non seulement par la population locale mais plus largement pour tout visiteur soucieux de repérer les strates architecturales, leur cohérence et leur mise en valeur patrimoniale.

On peut penser que le Fort Saint-Jean constitue ainsi l'élément du MuCEM qui lui permettra d'être mieux compris par les Marseillais.[273] L'ancrage marseillais du MuCEM se traduit dans la relation entre le Fort et le bâtiment de Ricciotti. Le Fort est « le tronc historique qui nous relie à Marseille »[274] affirme la direction du musée. L'implantation très ancienne et très forte dès l'origine sur le site du Fort Saint-Jean fait de lui un « lieu de la construction de l'identité marseillaise »[275]. L'ancrage du MuCEM à Marseille se traduira également dans la muséographie pour « se dire sous la forme d'un parcours permettant au

[271] Rudy Ricciotti, Conférence « Construire un musée, l'architecture d'un projet », avec Rudy Ricciotti, Corine Vezzoni, Bruno Suzzarrelli, Thierry Fabre, dans le cadre des *Mardis du MuCEM* à la bibliothèque de l'Alcazar, Marseille, 14 juin 2011, disponible sur http://www.mucem.org/.
[272] Roche sédimentaire compacte où sont mélangés des éléments grossiers aux formes ovoïdes (des galets) pris dans un ciment naturel, le plus souvent du grès.
[273] Entretien avec Denis Chevalier, directeur adjoint du Mucem et responsable de l'équipe de Marseille, 2 mars 2010, Fort Saint-Jean.
[274] *Id.*
[275] *Id.*

public de comprendre où il est »[276], vraisemblablement à l'intérieur du Fort Saint-Jean lui-même.

La réhabilitation du Fort Saint-Jean fait partie d'un ensemble d'interventions architecturales montrant comment le monument historique est devenu aujourd'hui un lieu d'expérimentation et d'invention ; la question de la greffe contemporaine sur le patrimoine y est traitée avec une certaine délicatesse grâce à la passerelle juste posée sur le jardin du Fort. Ce type de réhabilitation a d'autres repères historiques, par exemple dans le musée du Castelvecchio à Vérone par Carlo Scarpa (1958-1964) qui prend place dans une forteresse médiévale remaniée au XIXe siècle et déjà transformée en musée en 1924. L'intervention de Carlo Scarpa y marque un tournant historique et anticipe la Charte de Venise (1964) [277] en instaurant un dialogue entre les différentes strates de l'édifice historique, sa restauration et l'intervention contemporaine. La muséographie elle-même prend le parti de sélectionner les œuvres plutôt que de les accumuler, libérant ainsi l'édifice et permettant à l'architecte de mieux maîtriser la mise en lumière des espaces.[278] On pourrait encore citer la Piscine de Roubaix transformée en musée par Jean-Paul Philippon, le Carré d'Art par Norman Foster à Nîmes, l'opéra de Lyon de Nouvel qui dialogue avec le centre ville de Mansart.

Comment revisiter les lieux ? Comment endosser les habits du passé ? Parmi les exemples de musées réalisés en association avec une architecture militaire médiévale, arrêtons-nous sur l'Historial de la Grande Guerre d'Henri Ciriani à Péronne (1992). Le musée est situé au bord d'un étang sur les ruines d'un château fort du XIIe et offre une promenade architecturale au contact de la nature. L'environnement urbain n'est cependant pas comparable avec Marseille puisqu'il s'agit là de la petite ville de Péronne dans la Somme (10000 habitants) à 120 km au nord-est de Paris. Il s'agit pourtant aussi d'un musée de société d'un nouveau genre créé « de toute pièce » au milieu des années 1980 et aux ambitions internationales. [279] L'entrée dans le nouveau bâtiment se fait par la forteresse médiévale à laquelle il est accolé. L'Historial, construit sur pilotis, prend place juste derrière le bastion ancien et la promenade publique à laquelle il conduit se dessine autour du plan d'eau. A l'inverse du MuCEM, les quatre salles d'exposition, conçues comme des espaces de réflexion correspondant chacun à une période de la Grande Guerre, sont très peu ouvertes sur

[276] *Id.*
[277] Signée en 1964 lors du deuxième Congrès international des architectes et techniciens des monuments historiques, la Charte de Venise définit des principes de restauration et les règles à respecter pour l'insertion d'interventions contemporaines dans les monuments historiques.
[278] Christine Desmoulins, *Vingt-cinq musées,* Paris, Editions du Moniteur, 2005, p. 8.
[279] *France, Musées récents,* AMC hors série, Le Moniteur, 1999, p. 66.

l'extérieur. La lumière naturelle parvient cependant dans le musée au travers de grandes failles, par une grande vitrine en vis-à-vis du bastion de briques, par des cassures verticales se terminant par des sheds et qui marquent les différents volumes. La façade est constituée de murs de béton blanc hérissés de cabochons de marbre.

A.4. La Résille du MuCEM, pour une « écriture du dense et du fragile »

Les qualités plastiques et tectoniques du Bfup permettent la création de la résille qui formera écran sur trois côtés du MuCEM : la façade Sud-Est, la façade Sud-Ouest et la toiture.[280] Davantage qu'une prouesse technologique, cette résille est aussi un geste esthétique posé à l'entrée du Vieux-Port, quasiment un manifeste pour l'architecte. Le choix d'un béton d'exception a ici un double intérêt : l'intégration du bâtiment au site et le fait de constituer une référence architecturale contemporaine en opposition avec d'autres modèles de nouveaux musées. Le matériau retenu, dans sa matité et la finesse de sa mise en œuvre, est « mis au service d'un éloge du dense et du fragile » selon les termes de l'architecte. [281]

Le Bfup pouvant être utilisé avec une épaisseur minimum tout en gardant ses caractéristiques mécaniques exceptionnelles offre ici un système d'écran de 3 cm d'épaisseur. Il permet ainsi un habillage tectonique audacieux constitué d'éléments de 5 mètres par 2, 5 mètres qui forment une sorte de mantille ajourée « tel un morceau de corail » ou « une section de roche marine ». [282] L'utilisation de fibres polymères, les « fibres » du Bfup, permet la création d'éléments très minces et autorise des calepinages intégrant des panneaux d'habillage légers et de grandes dimensions. Ces panneaux bénéficient d'un moulage de haute précision : la consistance des Bfup est telle qu'elle permet de reproduire fidèlement les plus petits détails.[283] Les panneaux de la résille sont ensuite accrochés par des bracons aux modules de la structure périphérique en forme de branches. L'absence de contraintes liées au ferraillage leur offre une quasi-totale liberté de forme. La découpe volontairement irrégulière des perforations participe de la conception bioclimatique du projet, la protection du soleil et du mistral.

[280] Rudy Ricciotti a également réalisé la façade en résille du Multiplex « Les enfants du paradis » à Chartres en 2008 avec la même technologie de Bfup.
[281] Note de synthèse du projet pour le concours, 2004. Agence de Rudy Ricciotti.
[282] *Id.*
[283] Stan Getzen, "Les Bfup, des structures élancées qui laissent place à l'imagination", revue Construction moderne / hors série Ouvrages d'art 2004.



Fig. 82: La résille du MuCEM, projet 2002. Source : Rudy Ricciotti.



Fig. 83: Musée de la Dentelle, Calais, Moatti/Rivière, S. Trelcat.



Fig. 84: Toiture du Centre Pompidou Metz, Shiregu Ban. Photo : N. Marneffe. 2010.



Fig. 85: Ministère de la Culture, Soler et Druot, S. Trelcat.



Fig. 86: Musée d'Art Moderne de Villeneuve-d'Ascq, Manuelle Gautrand, S. Trelcat.



Fig. 87: Musée du Louvres, Abu Dhabi, Jean Nouvel, livraison 2013. S. Trelcat.

En donnant à l'apparence extérieure du musée une unité chromatique et de texture, le béton facilite son intégration dans le paysage minéral où les hauts remparts en pierre du Fort Saint-Jean, la roche calcaire omniprésente, le socle de la Major, le rocher du Pharo et les tours et barres de béton d'Egger et Pouillon font l'identité de la cité phocéenne. Le dur contexte du bord de mer a confirmé « le choix d'un bâtiment minéral à la fois austère dans sa relation visuelle au Fort et généreux dans sa relation à l'esplanade ». [284] Il a intimé au projet de Ricciotti une écriture de discrétion, de terrasses et de façades minérales, dans une résistance à la mer et aux embruns qui prolonge l'histoire du site. Le matériau unique, avec ses qualités de compacité et de finesse conjuguées déjà évoquées, confère à cette écriture densité et fragilité. La résille sans armatures, ou plutôt grâce à sa micro-armature de fibres, affirme l'écriture très contemporaine du projet. Elle fait référence au moucharabieh, mais le projet n'est pas citationnel de la culture arabe. Avec le jeu de ses alvéoles elle joue comme un filtre et recadre des vues sur la mer, accrochant le soleil, diffusant la lumière et projetant des dentelles d'ombres portées. Le MuCEM devient à son tour paysage de pierre, une « peau à la couleur de poussière opaque ». [285] Il fait corps avec le Fort Saint-Jean, l'architecture brute des lieux : paysage âpre, fort et saisissant balayé par les vents, exposé au soleil et aux embruns, à la proue de la ville sur la mer, à la fois aride, solide et ouvert.

Cet aspect du MuCEM rejoint des tendances contemporaines dans le rapport de l'architecture à son contexte. En site naturel, l'intégration de l'architecture, du musée, ouvre la question de l'impact du contemporain sur le paysage, et de l'architecture comme paysage. La critique a reproché au projet du MuCEM une architecture de l'effacement. « Aux antipodes d'une apparition spectaculaire dans le paysage de Marseille, le projet retenu procède d'une esthétique de la disparition, se présentant profil bas devant la monumentalité patrimoniale du fort Saint-Jean, la silhouette de la tour du Fanal et de celle du Roi René. (...) Peut-être la dissimulation du musée relève-t-elle du rapport qu'entretient la ville avec les images. Les anciens marins phocéens qui fondèrent Marseille ont choisi ce lieu parce qu'il leur permettait de camoufler leur implantation ».[286]

[284] Note de synthèse du projet, Agence de Rudy Ricciotti.
[285] *Id.*
[286] Denis Moreau, « Une boîte noire échouée au bord de la Méditerranée », L'architecture d'aujourd'hui, 2004, n° 352, p. 90.



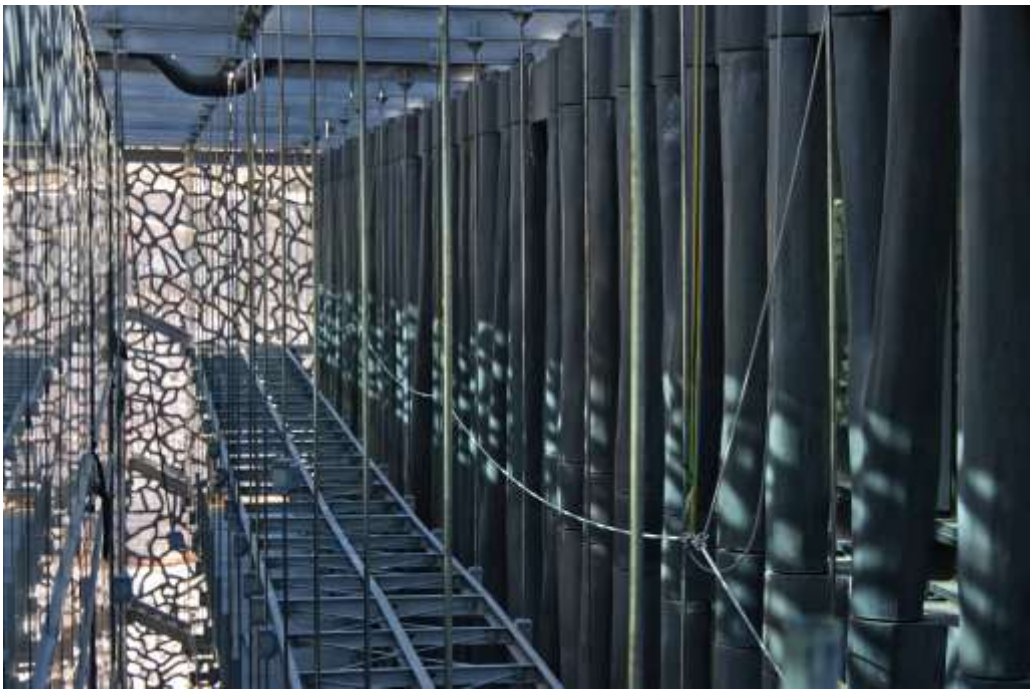


Fig. 88: MuCEM, résille. Photo : Lisa Ricciotti. 2013.

Si le MuCEM ne présente pas la façade et la morphologie conquérantes de projets de musées plus spectaculaires, il ne peut que constituer un nouvel emblème pour Marseille, un emblème discret. En tout cas loin de cette esthétique de la disparition dont on l'accuse. Les « stratégies de disparition » sont il est vrai une alternative possible pour un nouveau musée qui ne cherche pas à faire signal ou spectacle : l'Historial de la Vendée réalisé en 2006 par lecollectif Plan 01 ou le projet du musée archéologique de Paladru par Hérault et Arnod (abandonné en 2010), sont emblématiques de cette démarche. [287]

Le MuCEM sera sans conteste un repère, sinon un signal. La résille est à la fois légère et élégante mais traduit paradoxalement un effet de masse. Cette façade-filtre permet de réinterpréter en l'allégeant la muraille défensive toute proche. Renversant l'icône du Fort, elle incarne la nouvelle vocation d'accueil du lieu, l'élargissement du regard qui traverse, la lumière méditerranéenne qui pénètre jusque dans les salles du musée. Le traitement du volume, grâce à la résille, présente une force maîtrisée et paradoxale : non pas de façon littérale, avec des parois pleines et massives, mais par le traitement de la surface donnant un effet de concrétion marine. Un jeu de force dans la légèreté qui transpose la muraille militaire en exploitant les possibilités plastiques et esthétiques d'un matériau nouveau. Un jeu d'écho se met en place entre les deux bâtiments, leurs qualités plastiques, leur géométrie, leur volumétrie, la matérialité de leur façade. Ce qui se décline est pourtant toujours le même jeu de la lumière sur la matière minérale, un paysage de pierres et de poussières. Le MuCEM semble être un contrepoint au « Pavillon noir » de Rudy Ricciotti pour le Centre chorégraphique d'Angelin Preljocaj dans le centre historique d'Aix-en-Provence (1999) : une performance technique pour un exosquelette en béton coulé en œuvre.

S'il y a une forme d'effacement dans le MuCEM, c'est dans la référence, la révérence d'une composition avec l'environnement. Ce qui caractérise cette partie du front de mer d'Euroméditerranée est cette intégration d'éléments patrimoniaux forts dans une transformation historique de la ville, et non une façade conquérante. C'est la question de la mémoire qui travaille au cœur d'une réinterprétation, voire d'une prolongation du site dans une sédimentation historique allant du Fort Saint-Jean à l'architecture du XXIe siècle. Le MuCEM, dans cette lecture, apparaît comme une « extraction de l'histoire et de la géographie

[287] Francis Rambert, « L'enjeu de l'architecture, entre génie du lieu et sens du contexte », in Dominique Aris et Elisabeth Henry (dir.), *Architectures de la culture, culture de l'architecture,* Editions du Patrimoine/CMN, 2009, p. 25.

du site, un signal à qui veut bien le découvrir, quand on vient de la mer, mais pas un non-signal ». [288]

A Marseille, le Fort est premier pour l'architecte, et le projet lui doit une véritable révérence. Il s'agit pour R. Ricciotti de faire cohabiter deux minéralités différentes, celle massive de l'architecture militaire, celle fragile et comme dématérialisée du MuCEM. Ce dernier valorise une nouvelle minéralité faite en Bfup et qui constitue à elle seule une sorte de manifeste pour la matité. Il s'agit aussi pour l'architecte de dégager les enjeux culturels et politiques du choix d'un matériau et de sa mise en œuvre.

Le béton permet ici une écriture nouvelle pour le musée, dans le respect de la valeur du travail portée par le port. Un béton qui pour lui n'a d'ailleurs que le nom puisque le Bfup s'apparente à un matériau nouveau, et le chantier du MuCEM à l'exploration d'un champ expérimental de la matière. « Il y a la sémantique du béton, celle de l'acier, peut-être faut-il en inventer une nouvelle, spécifique aux Bfup, plus proche de la fonderie, pour des matériaux qui permettent une écriture technologique et architecturale nouvelle ». [289] Le bâtiment de Ricciotti appelle un coefficient de main-d'œuvre important. L'architecte y revendique la valeur du travail au sein même du lieu culturel, le chantier devenant à ses yeux un manifeste dans sa minéralité, l'utilisation spécifique du Bfup, l'état de recherche permanent. A ses yeux, l'utilisation du béton permet de reprendre la main sur le discours architectural et de réengager un processus de main-d'œuvre important qui ne se limite pas à un assemblage en bout de chaîne d'éléments préfabriqués. Il s'agit de chercher à réintroduire la complexité dans l'acte de bâtir, de réactiver une chaîne de travail non délocalisable, engagement pour une mémoire des métiers de la construction où se situe la finalité politique de l'architecture. [290]

Matité et dématérialisation sont une réponse à la perception qu'a l'architecte du site du MuCEM, dont il retient surtout « une forte inquiétude, un site anxiogène, confronté à une puissance physique incroyable, à un horizon ouvert aux vents, à la puissance du mistral, à la présence de la mer ». [291] La difficulté éprouvée par l'architecte est renforcée par le fait de « devoir travailler sur des remblais, sur un site qui n'est pas nourri d'une mémoire topographique, foncière, urbaine ». [292] Les deux passerelles prennent ici tout leur sens, qui

[288] Entretien avec Frank Geiling, Directeur de l'architecture et de l'urbanisme d'Euroméditerranée, le 5 novembre 2008, Docks, Atrium 10.2, Marseille.
[289] Rudy Ricciotti, Conférence « Construire un musée, l'architecture d'un projet », *op.cit.*
[290] *Id.*
[291] *Id.*
[292] *Id.*

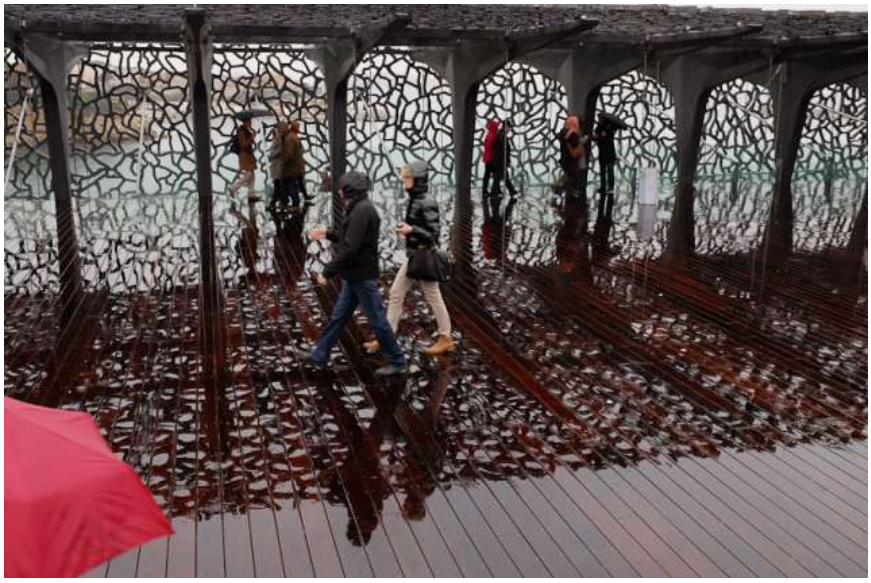




Fig. 89: Sur le toit du MuCEM. Photo : Lisa Ricciotti, Ventilo, D. Bœuf.

relient le nouveau bâtiment sur le môle au Fort et au Panier, c'est-à-dire au socle géologique et historique de la ville. En réponse à l'angoisse de l'architecte face à un remblais trop récent, Thierry Fabre objecte à juste titre que le môle J4 tire son épaisseur historique et humaine de son ancien statut de site d'arrivée et de départ de tous les exilés et migrants du Proche Orient, de la côte sud de la Méditerranéenne. Louis Brauquier qui donne son nom à la promenade qui entoure le Fort était le grand poète des Messageries Maritimes et des *Cahiers du Sud,* celui de la mémoire des exils dont il ne reste, en dehors de sa poésie, aucune trace physique dans Marseille pour l'instant. C'est pourquoi une partie de la nouvelle affectation du Fort Saint-Jean est pensée comme une sorte d'Ellis Island marseillais : un parcours historique permettant de raconter l'histoire du site à l'intérieur du Fort, prenant en compte cette dimension de l'exil et la mémoire de la décolonisation.

Le projet de Ricciotti est pensé en regard de cette physique puissante du territoire. Sa situation est perçue comme « unique en Europe, avec à la fois la présence marine, la présence urbaine, la masse historique et industrielle du port qui est aussi extrêmement romantique, celle du travail, du fracas du travail qui sent le gasoil, le mazout, la transpiration, cette mémoire méditerranéenne ».[293] Ainsi la dématérialisation que permet le Bfup en façade permet de répondre à la nécessaire sensibilité qu'appelle le site. « Un site violent, déroutant, minéral et monoculturel qui suscite l'effacement de la structure du musée face aux pierres massives du Fort ».[294] Mais la vraie difficulté aux yeux de Ricciotti était la destruction de l'ancien hangar du J4, un endroit « chaleureux, généreux, puissant » qui avait accueilli la manifestation culturelle de la Fiesta des Sud. Ces représentations du site que porte l'architecte nous permettent peut-être de mieux saisir l'interprétation qu'il en fait, recherchant dans la résille une ombre portée aussi bien esthétique que politique, une grammaire des formes à la fois féminine et nerveuse, tendue, puissante par les qualités de son matériau. La résille incarne une sorte de « morale » esthétique, « celle du cheminement critique de la culture des efforts et de son raisonnement constructif ». [295]

L'image de la Méditerranée portée par le projet de Ricciotti est celle d'une mer noire, anxieuse et puissante qui a « une densité et un secret ». [296] La Méditerranée n'a rien à voir avec les autres mers du globe, des mers qui, de l'Atlantique, à la mer du Nord, en passant par l'Adriatique, ont toujours des couleurs de gris, gris rose, gris vert. Ici la mer est d'un bleu

[293] *Id.*
[294] *Id.*
[295] *Id.*
[296] Entretien retranscrit avec Rudy Ricciotti, le jeudi 17 juin 2010, Marseille, au domicile de l'architecte.

puissant et son fond part à pic ; après un kilomètre en bateau sa profondeur est de plus de 1500 mètres soit plus que la plupart des mers au monde. Mer fermée mais aussi gigantesque à traverser, c'est un monde, et une matrice.

La résille du MuCEM ne porte pas une nostalgie, une citation arabisante idéalisée et caricaturale. Si elle fait référence à un orientalisme lointain, cela passe par la dématérialisation, celle d'un très ancien artisanat marocain relevant du génie aux yeux de l'architecte. C'est la complexité du tracé directeur islamique, des schémas, la question de la trame, de la microécriture abstraite qui inspire la résille du musée.

La résille du MuCEM nous renvoie à la question de l'ornement en architecture et à une écriture architecturale qui questionne la surface, la texture, la tectonique, une centaine d'années après qu'Adolf Loos ait fait de l'ornement un crime et que Le Corbusier ait écrit son pamphlet sur l'art décoratif. [297] Une nouvelle vie est donnée à l'ornement, avec les liens de l'architecture et du monde du textile, dans des ouvrages comme celui d'Alain Moatti et Henri Rivière pour le Musée de la dentelle à Calais (2009). Il s'agit là de la greffe d'un bâtiment contemporain sur une ancienne usine à dentelle restructurée, et dont la façade de verre sérigraphié reprend à grande échelle le motif des cartons perforés Jacquard. [298] Un nouveau traitement de l'ornement se trouve porté à la fois par un champ d'expérimentation concernant les matériaux, les nouvelles technologies de la conception architecturale, et par des constructions qui revendiquent « la beauté pour projet ». Cette expression formulée par A. Moatti et H. Rivière exprime leur projet d'un nouveau vocabulaire formel sur la base d'une multiplicité variée de courbes et de membranes tactiles : « Souvent organiques, elles évoquent la vannerie avec leur tressage et leur enveloppe continue, un univers plastique qui bouleverse l'orthodoxie architectonique avec l'absence de différenciation entre les parois et la toiture ».[299]

La dimension tactile que produit la dentelle en façade participe de l'effet de séduction du dispositif, elle contribue à une intensification du volume simple, à la volonté de l'orner en le rendant plus proche. Pourtant l'ornement, la résille en façade qui nous occupe ici, soutient aussi l'expression d'une complexité, non seulement dans les nouveaux rapports spatiaux qu'il institue avec l'environnement, mais sur le plan symbolique, de ce que l'architecture instaure

[297] *Ornement et crime,* Adolf Loos, Vienne, 1908. *L'art décoratif aujourd'hui,* Le Corbusier, Paris, 1925.
[298] Sophie Trelcat, « Architecture et dentelle ou « la beauté comme projet » », in *Dentelles d'architecture*, Lille, Maison de l'architecture et de la ville, octobre 2009, p. 9.
[299] Sophie Trelcat, *op.cit.*, p. 8.

et dit de son programme. En l'occurrence la résille est une image pertinente des réseaux et cheminements réticulaires de la pensée que le musée est appelé à produire. Ce dont il est question dans cette architecture est bien d'établir de nouveaux rapports au monde, à l'espace méditerranéen, qui prennent en compte des forces aussi antagonistes que l'artisanat et la production industrielle de nouveaux matériaux hi-tech, tout en ne reniant pas une certaine séduction esthétique.

Si la société industrielle a proclamé le déclin de l'artisanat, il est intéressant de constater qu'aujourd'hui les technologies les plus avancées nous renvoient à une tradition décorative passée et à des gestes artisanaux abandonnés : « Outre qu'il est un complément à la beauté, l'ornement, comme l'évoquait Saint-Augustin, est un art de la mise en relation ; il emprunte la voie difficile et retorse de la volonté libre, celle de l'acte créateur en architecture qui garde en mémoire les gestes de sa fabrication. Aussi, ce type de projets à la forte plasticité marque-t-il le retour à une poésie de la fabrication et un intérêt pour la beauté du geste qui évoque les gestes simples de l'artisan, ceux de la production artisanale des tapis ou des corbeilles. Désormais, l'objet architectural cherche à raconter l'histoire qui l'a fait naître ». [300] On pense ici à la toiture du nouveau Centre Pompidou Metz par Shigeru Ban, inspirée de l'artisanat japonais. Sous l'angle de l'ornement traditionnel qui vise à enrichir et à constituer une marque de reconnaissance et d'identification, la façade du MuCEM constitue une membrane et une interface hautement symbolique entre le musée et l'espace public marseillais, en particulier sur ce site si sensible du J4. Hors de tout sentimentalisme elle incarne la rencontre de références culturelles arabes très anciennes avec une écriture architecturale pleinement contemporaine et même expérimentale.

Parmi les exemples de traitement de la dentelle en façade, le bâtiment du Ministère de la Culture à Paris, signé Francis Soler et Frédéric Druot, offre du premier étage jusqu'à la toiture une mantille géante de 5000 m^2 en plaques d'acier inoxydable qui entoure le bâtiment et unifie un ensemble ancien et disparate. [301] Il vise, au-delà de sa fonction tertiaire, à établir une nouvelle relation au patrimoine, emblématique d'une époque soucieuse de réutiliser les bâtiments anciens. Le patrimoine donne aussi naissance au motif abstrait de la mantille, puisqu'il provient d'un tableau de la Renaissance italienne de Giulio Romano, du palais du Té

[300] *Id.*, p. 9.
[301] Francis Rambert, « L'enjeu de l'architecture, entre génie du lieu et sens du contexte », in Dominique Aris et Elisabeth Henry (dir.), *Architectures de la culture, culture de l'architecture,* Editions du Patrimoine/CMN, 2009, p. 26.

à Mantoue, que l'architecte a déformé informatiquement jusqu'à obtenir la dissolution des personnages et des formes d'arabesques. [302]

En 2010, Manuelle Gautrand livre l'extension pour l'art brut et l'art contemporain du Musée d'Art moderne de Villeneuve-d'Ascq, œuvre de Roland Simounet de 1983. Le projet a consisté à envelopper le bâtiment initial avec un double éventail aux plis plus ou moins serrés. L'enveloppe de béton brut, lisse ou lasure avec un vernis nacré aux reflets changeants, constitue une résille dont les perforations permettent un contact avec le parc tout en protégeant les œuvres fragiles de la lumière. [303]

L'élégance et l'enchantement du moucharabieh se retrouvent dans la proposition de Jean Nouvel pour le Musée du Louvre à Abu Dhabi (ouverture prévue en 2013) implanté en bord de mer sur l'île artificielle de Saadivat. Il s'agit d'une mini ville-musée évoquant d'anciennes cités telle l'Atlantide, enfouie sous les eaux et le sable et susceptibles de ressurgir un jour au gré de fouilles archéologiques. Un gigantesque dôme translucide de 180 mètres de diamètres abrite une partie du bâti et semble flotter en lévitation sur seulement quatre points porteurs. Il est fait d'un réseau de motifs entrelacés dont les perforations filtrent la lumière, projettent des ombres sur les parois et les bassins intérieurs, et rappellent les plus beaux exemples de l'architecture traditionnelle arabe. [304]

A.5. Une faille périphérique « démuséifiante »

Le bâtiment de Ricciotti se compose de deux boîtes placées l'une dans l'autre et qui ménagent entre elles un vide de liaison, une faille périphérique. Le vide intermédiaire vient sertir le carré central, cœur muséal, et constitue un entour semi-ouvert sur la cité. Multifonctionnel, il assume des fonctions logistiques autant que le statut d'espace symbolique en référence directe à l'architecture méditerranéenne. Il constitue un espace de liaison entre l'idée traditionnelle du musée et celle d'un nouvel espace public. Cette faille intermédiaire est conçue pour offrir un climat de quiétude – la quiétude contrastant avec l'agitation urbaine constituant une valeur importante de la nouvelle architecture muséale.

Le dispositif spatial de la *casbah* est la référence première pour cet espace intermédiaire, Rudy Ricciotti l'ayant nommé une « casbah verticale » en étendant d'ailleurs cette image au MuCEM tout entier. En effet, à l'instar de la casbah ou kasbah, citadelle ou

[302] Sophie Trelcat, *op.cit.*, p. 8.
[303] *Dentelles d'architecture*, Lille, Maison de l'architecture et de la ville, octobre 2009, p. 30.
[304] *Dentelles d'architecture*, *op.cit.*, p. 38.

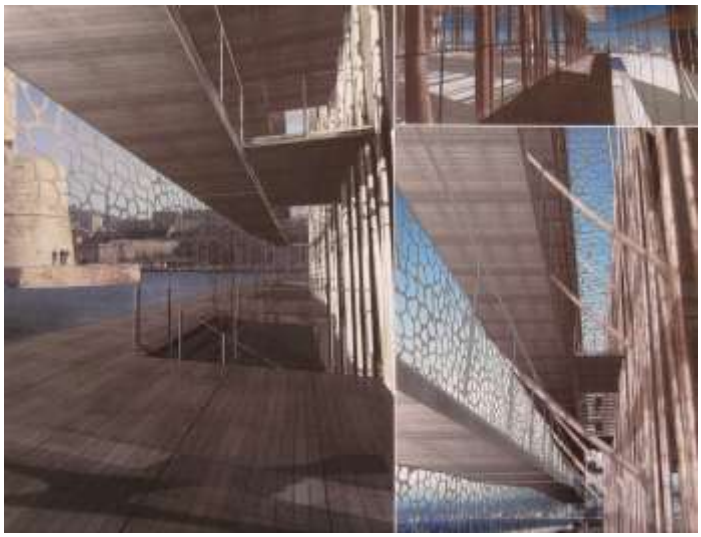


Fig. 90: Une faille périphérique « démuséifiante ». 2002. R. Ricciotti.







Fig. 91: La Casbah d'Alger, 1832, 1900, 2013. Source : http://www.memoria.dz/Viollet 1900.

cœur historique de la ville nord-africaine aux rues ombragées par des roseaux (ou *kasabah* en arabe), la faille du MuCEM constitue un espace de circulation douce à l'ombre de la résille de béton évoquant le *moucharabieh* et protégeant comme l'ancien roseau du soleil, du vent, des embruns. La *casbah* ou *médina* était par ailleurs souvent implantée au bord de l'eau, d'un fleuve ou d'un cours d'eau où le roseau abondait.

« La Casbah » est avant tout celle d'Alger, seule à être mentionnée sans le nom de la ville. Alger, ville jumelle de Marseille, a présenté un type d'habitat étagé, sur un terrain en pente entre la citadelle, et le front de mer, qui a pris le nom de *casbah* par extension, au point que la « casbah » soit aussi la « maison » dans le langage populaire. Les ruelles sinueuses caractérisent l'espace de la casbah tout comme l'organisation des maisons autour d'une cour intérieure carrée munie d'une fontaine. Il est intéressant de noter que la casbah est le premier noyau urbain d'Alger. La référence à la casbah comme « cœur » urbain semble convenir à un musée dont la vocation est d'être un futur lieu de centralité, en lieu et place de l'ancien môle d'embarquement pour la capitale algérienne.

Le MuCEM reprend, par ses deux rampes entrelacées dans le vide intermédiaire, l'idée d'une circulation lente, hélicoïdale, montante et descendante, dans un espace à la fois intérieur et extérieur et qui est partie prenante du dispositif architectural. Cette circulation qui tourne autour du carré central de 70 mètres de côté, soit 280 mètres de promenade, affirme cette référence méditerranéenne de la casbah, en déplaçant le vide de l'intérieur vers l'extérieur de l'édifice.

Les rampes du MuCEM sont munies de passerelles et de belvédères, d'espaces de repos au dessus du vide des douves ou du forum, qui ponctuent un parcours en trois étages jusqu'au toit terrasse. Ici, l'architecte invoque également l'espace piranésien, autre référence méditerranéenne. La déambulation sur les rampes permet de contempler le paysage, et, sur un plan plus fonctionnel, donne aussi accès aux salles d'expositions successives, à des demi-niveaux. Les deux rampes entrelacées « à la Chambord » selon les mots de l'architecte déterminent soit un parcours de visite linéaire et ascendant, soit un parcours à la carte plus sinueux avec des raccourcis possibles, des coupures transversales. Cet entrelacs de circulations déployé entre les deux « volumes gigognes » offre une promenade suspendue au-dessus de l'eau – le thème de la suspension étant loin d'être anodin dans une ville dont

l'imaginaire architectural est si fortement marqué par le système du pont à transbordement[305]. Ce thème est repris, avec une référence explicite au pont transbordeur, par la passerelle reliant le toit terrasse du bâtiment de Ricciotti à 16 mètres de hauteur au futur jardin du Fort Saint-Jean.

Le vide périphérique du musée constitue une « respiration physique et symbolique » pour le bâtiment [306] : l'air naturel circulera au sein même du musée et assurera sa ventilation ; il régulera la température, le désenfumage naturel, la sécurité des visiteurs en cas d'incendie, le renouvellement d'air et son rafraîchissement lors de son contact avec les douves remplies d'eau de mer en apportant aussi l'odeur de l'iode.[307] Le musée s'implante sur un site aux conditions climatiques très variables : le climat peut y être très agressif, en raison du mistral notamment, comme délicieux. La demande d'une architecture « bioclimatique » formulée au programme du musée finit de lui imposer une orientation pertinente, l'inertie thermique de l'enveloppe ainsi que la durabilité des matériaux. Cette « respiration » doit aussi s'entendre comme une « détente » vis à vis du rôle édifiant et imposant de l'institution muséale.

Ainsi, davantage encore qu'un espace de confort sous les fortes chaleurs ou indispensable à la distribution des niveaux du musée, le vide intermédiaire en façade vise à procurer une détente « démuséifiante » où se croisent plusieurs enjeux. Celui, d'abord d'un rapport simplifié et incarné à la culture et ses artefacts présentés dans le carré intérieur. Celui d'un espace public d'un type nouveau, et sur lequel nous reviendrons, qui offre un espace de contemplation devant les vues splendides ménagées par la façade, un des plus merveilleux paysages maritimes et côtier de France, tout en étant adossé à un musée devenu belvédère. Celui enfin, intimement lié à l'interpénétration physique du bâtiment avec son environnement, d'une expérience architecturale traversée d'évocations et de références méditerranéennes et propre à ouvrir l'esprit du visiteur à une échelle plus vaste que la seule localité marseillaise. Ainsi, la présence de la mer, au pied des passerelles aériennes, les aperçus panoramiques, la pénétration de l'air et de la lumière, le jeu des ombres de la résille, font partie intégrante de l'identité du bâtiment et de l'expérience qu'il peut offrir au visiteur. Cette identité comprend aussi sa part d'ambigüité : la faille constitue à la fois un espace d'union et de séparation entre le musée et son environnement. Elle incarne aussi un rapport ambigu et renouvelé au nouveau musée, à la fois proche et distancé, et ménageant la liberté du visiteur en n'imposant pas le

[305] Denis Moreau, « Une boîte noire échouée au bord de la Méditerranée », L'Architecture d'Aujourd'hui, n° 352, 2004, p. 90.
[306] Source : Agence Rudy Ricciotti, texte de présentation du projet, concours 2004.
[307] *Id.*

passage obligé par les expositions à l'instar de la fondation Guggenheim à New York ou de l'Institut du Monde Arabe de Jean Nouvel à Paris. [308] « Cette faille périphérique sera une respiration démuséifiante sous l'odeur de l'iode par la proximité des douves d'eau de mer afin de chasser les doutes que l'on pourrait avoir quant à l'usage de l'histoire de nos civilisations. Le MuCEM sera une casbah verticale ».[309]

Le vide périphérique ménagé entre le cœur du musée et son enveloppe est présent de diverses manières dans l'ensemble de la typologie muséale. Parmi les musées récents proposant des espaces d'interaction entre le lieu culturel et le site naturel, les réalisations des architectes japonais offrent de nombreux exemples, compte tenu de leur architecture davantage orientée vers l'extérieur et plus ouverte sur la nature. Sans être une référence méditerranéenne, la démarche de Tadao Ando peut éclairer notre lecture du MuCEM. Elle revendique une nécessité aujourd'hui de « penser l'architecture (…) comme quelque chose de global, un pont lancé vers un espace qui concerne n'importe quel être humain. »[310] Dépassant un clivage entre Occident et Orient, elle s'inscrit plus largement dans l'histoire de la typologie muséale, dont les grandes références sont communes aux architectes asiatiques comme aux occidentaux. Ainsi de la référence chez Tadao Ando au projet de musée interminable de Le Corbusier tracé sur un carré parfait – que l'on retrouve également dans le MuCEM. La forme carrée, comme « forme géométrique la plus fondamentale » semble mieux pouvoir inscrire au sol la dimension fondatrice et universelle du contenu muséal. « (…) Nos proportions et notre être sont rattachés au carré comme à nulle autre forme. » [311]

Le Musée d'Art moderne de Fort Worth au Texas de Tadao Ando (2002) peut nous permettre de mettre en perspective le parti pris choisi au MuCEM. Il offre un équipement neuf pour le plus ancien musée du Texas fondé en 1892, sur un site de 44 000 m^2 en périphérie de la ville. L'édifice, d'une superficie de 7000 m^2 au sol, est voisin du Musée d'Art de Kimbell de Louis I. Kahn (1966-1972) auquel T. Ando a cherché à faire écho sans imitation ni compétition, notamment au travers de ses six pavillons qui rappellent ceux de L. Kahn. Rappelons que le Kimbell Art Museum repose sur la répétition d'un élément structurel unique, la voûte en béton, qui créé l'ordre à partir duquel sont définis les espaces et les parcours. Ce sont ainsi de vastes galeries aux espaces fluides qui se recloisonnent en fonction

[308] Elena Cardani**, «** Aventure Démuséifiante »**,** Arca international, n ° 58, mai-juin 2004**.**
[309] Source : Agence Rudy Ricciotti, texte de présentation du projet, concours 2004.
[310] Tadao Ando, *Du béton et autres secrets de l'architecture*, Edition de l'Arche, Paris, 2007, p. 45.
[311] Tadao Ando, *op.cit*., p. 65-66.



Fig. 92: Musée d'Art moderne de Fort Worth, Tadao Ando, Texas, 2002.
Source : P. Jodidio, L. Lebon. http://www.artworks.com/



Fig. 93: Fondation Pinault, Tadao Ando, Punta Dogana, Venise, 2009. http://www.artworks.com/

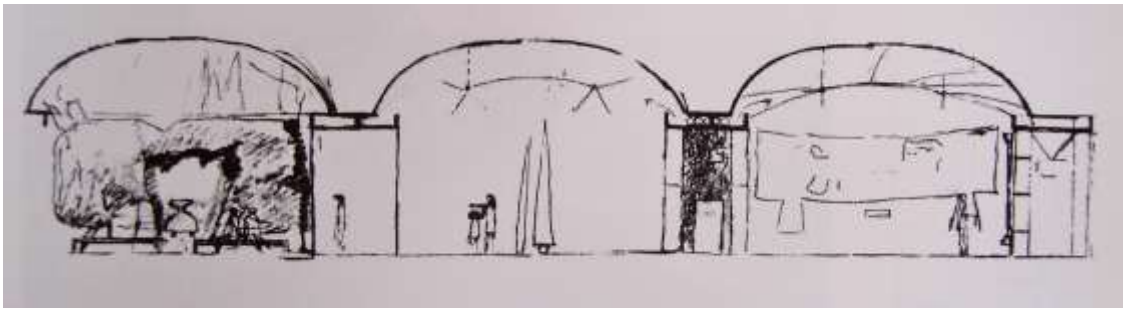


Fig. 94: Musée Kimbell, Louis I. Kahn, Fort Worth, 1966-72. Source : P. Jodidio, L. Lebon.

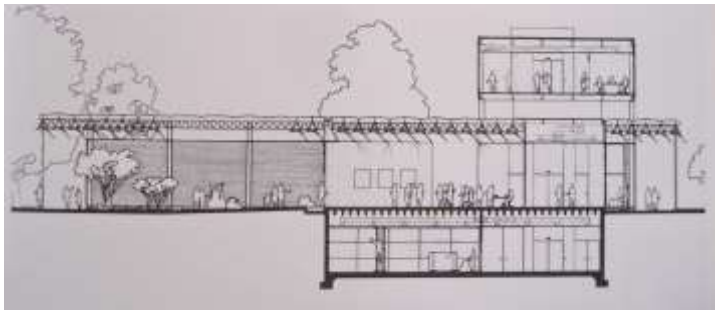


Fig. 95: Fondation de Menil, Renzo Piano, Houston, 84-87. Source : P. Jodidio, L. Lebon.

des besoins des expositions, et dont les voûtes reflètent la lumière naturelle filtrée par un système de réflecteurs métalliques fixés sur la structure. [312]

T. Ando se réfère au musée de Kahn, édifice très élégant à ses yeux, véhiculant une sensation d'ordre très difficile à obtenir et qui « nous rend conscients d'un rythme et d'un équilibre universel plus vastes ». Nous voyons là comment l'architecture elle-même participe de la fonction d'ouverture du musée. Pour T. Ando, « la qualité d'ordre que les édifices de Kahn véhiculent – en particulier celui de Kimbell – permet au spectateur de percevoir cet équilibre. On peut alors se mesurer, découvrir son propre équilibre, découvrir sa propre conscience à l'intérieur de cet ordre plus vaste. »[313] Elégance et intimité sont traduits autrement par T. Ando dans le musée de Fort Worth. L'architecte y réinterprète un élément important du vocabulaire architectural japonais, l'*engawa*, étroit couloir entre l'enveloppe de la maison traditionnelle et son cœur. « L'*engawa* est un lieu de passage, un espace qui rapproche l'intérieur de l'extérieur. C'est à la fois psychologique et physique »[314]. Il constitue pour l'architecte « une frontière importante qui rentre en ligne de compte dans la conception d'un musée ».[315] Dans le cas du musée de Fort Worth, ce couloir périphérique provient d'une structure double constituée de volumes en béton enfermés dans une boîte de verre, la peau de l'édifice. L'enjeu de cet espace est de répondre à la vocation du musée selon Tadao Ando qui est de faire l'expérience d'un espace conciliant nature et culture. « L'engawa de cet édifice, cet espace qui sépare le béton du verre extérieur, symbolise bien cette philosophie, et je pense qu'il aidera à rapprocher la nature et l'art d'une façon assez unique. »[316]

Le thème de l'*engawa* ou du vide intermédiaire est également présent dans le nouveau bâtiment réalisé par Tadao Ando pour la fondation Pinault pour l'art contemporain à la Punta Dogana de Venise (2009). Sur cette pointe symbolique qui peut être vue de très loin - porte d'entrée de la ville qui n'est pas sans rappeler celle de Marseille et de son futur musée - l'architecte a réhabilité les anciens entrepôts de la douane vénitienne en plaçant au centre du projet un cube de béton, une « chapelle profane ». Aucun des murs de ce cube ne touche le reste de l'édifice ancien, selon la démarche décrite plus haut permettant d'offrir vide et respiration, un espace spirituel au cœur du musée où les fenêtres laissent pénétrer la lumière de la lagune.

[312] Christine Desmoulins, *Vingt-cinq musées*, Paris, Editions du Moniteur, 2005, p. 9.
[313] Tadao Ando, *op. cit*, p. 59.
[314] *Id.*, p. 45.
[315] *Id.*, p. 23.
[316] *Id.*, p. 93.

L'expérience recherchée par Tadao Ando est celle de la *quiétude* offerte par le contact avec la nature dans l'enceinte muséale. A Fort Worth, l'architecte recréé son univers animé par des jeux de lumière et de reflets sur l'eau. Un bassin peu profond borde en effet l'ensemble du musée et constitue une sorte de piédestal réfléchissant ; la présence de l'eau proche de la façade de verre rend possible un contact avec la nature environnante. « Un édifice n'est pas seulement une question de forme. Vous devez proposer aux gens l'expérience d'un espace ». [317] Dans le musée de Fort Worth, la frontière entre la surface de l'eau et le sol de l'édifice n'est pas nette, il semble y avoir une prolongation entre les deux éléments. « Dans cet *engawa*, vous aurez presque l'impression d'être debout sur l'eau, et aussi d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur – sans barrières visuelles ». [318] On trouve dans le Musée d'art contemporain (MAC Niteroi, Brésil, 1996) d'Oscar Niemeyer un autre exemple de musée comme célébration de la nature environnante. A la demande du maire de Niteroi de dessiner un musée d'avant-garde pour contribuer au rayonnement de sa ville, O. Niemeyer répond en posant en bord de mer, sur la baie de Rio, un volume en forme de dôme inversé de 6500 m^2. Le musée se tient sur un promontoire rocheux donnant sur la baie et présente une montée en spirale et des fenêtres qui cadrent sur le paysage. [319]

Tant chez Alvar Aalto que chez Louis I. Kahn ou Renzo Piano, la lumière est un matériau fondamental de l'architecture des musées. Après les fenêtres hautes et les verrières zénithales des musées du XIXe siècle, les plafonds diffusants, les baies vitrées, les failles ou fentes latérales, les toitures à sheds et lanterneaux permettent de recueillir, refléter, diffuser dans les espaces d'exposition et sur les œuvres une lumière adaptée.

Le traitement de la lumière, comme celui de la climatisation, est en pleine évolution dans les projets muséaux. En réaction aux années 1980 qui ont vu, pour des raisons de sécurisation des collections, l'occultation des verrières zénithales et des fenêtres par des murs cimaises, on s'attache aujourd'hui à retrouver un contact avec la lumière naturelle et l'environnement urbain. [320] Le bâtiment de la Collection Menil à Houston par Renzo Piano (1986) constituait déjà une référence importante de la relation fusionnelle entre lumière naturelle et concept architectural. Selon les vœux du commanditaire, des lames préfabriquées intégrées à la structure métallique du toit permettent d'éclairer les salles d'exposition par la

[317] *Id.*, p. 29.
[318] *Id.*, p. 46.
[319] Philip Jodidio, Laurent Le Bon, Aurélien Lemonier (dir.), (2010) *Chefs-d'œuvre ? Architectures de Musées 1937-2014*, Centre Pompidou Metz, p. 20.
[320] Christine Desmoulins, *op.cit.*, p. 42.

réflexion de la lumière naturelle sur leurs deux faces. Plus récemment, la réalisation de Brochet, Lajus et Pueyo pour le Musée de l'Orangerie à Paris, rétablit l'environnement des *Nympheas* de Monet dans la lumière naturelle (2006). D'immenses abat-jour tronconiques aux parois pleines et ouverts au sommet viennent ainsi dominer les trémies surplombant la salle des peintures. [321]

La présence de l'eau, de la lumière naturelle, de la nature visible depuis l'intérieur du musée de Fort Worth contribue à faire de lui un espace de respiration au plan urbain, un sas de repos au milieu de l'agitation urbaine. Cette qualité spatiale de l'espace muséal en général contribue aujourd'hui à faire de lui un repère et un opérateur important dans le fonctionnement urbain. Le musée est cet abri d'un type particulier « capable de créer un espace serein et contemplatif. » [322]

« Le musée d'art, comme l'église, crée un espace particulier dans la vie des gens (…) par la contemplation de l'art et de l'environnement, de reprendre possession de vous-même. (…) un pôle d'énergie spécifique. Je ne veux pas que les gens viennent ici pour se divertir, mais pour se retrouver, pour nourrir leur esprit et leur âme. C'est çà l'espace que je veux construire. Donc, pour moi, le lieu idéal est à la fois sacré et profane : (…) vivre les deux possibilités à travers le déploiement serein de l'espace. » [323]

A.6. Tourner autour. L'ascension hélicoïdale et le musée

Le MuCEM offrira deux rampes « entrelacées à la Chambord » mais en version carrée, avec une inclinaison de 4 % et s'enroulant autour du carré central. Continues depuis l'accueil du musée au niveau de l'esplanade de la mer jusqu'au toit terrasse, elles se prolongeront par la passerelle jusqu'au jardin du Fort Saint-Jean à + 16 mètres.

Les perspectives de la circulation périphérique du projet, sur les passerelles suspendues et à l'abri de la façade tenue par des tangons, servent d'appui à l'architecte pour évoquer une référence à la Ziggourat, architecture qui n'est d'ailleurs pas étrangère à la typologie muséale.

[321] La lumière est contrôlée par l'obturation de l'ouverture supérieure des abat-jour à l'aide d'un store à plis rétractable opaque. Une verrière formée de deux verres feuilletés insérant un tissu de verre diffusant referme le sommet des abat-jour, assurant un coefficient de transmission lumineuse strictement contrôlé. Avec le complément d'une lumière artificielle, les rayons de lumière sont ainsi filtrés puis diffusés indirectement grâce aux parois des abat-jour, au sol clair et à une corniche à double inclinaison située au-dessus des œuvres. Sous les abat-jour, un nouveau vélum inspiré de l'original voulu par C. Monet diffuse aussi la lumière naturelle. Cf. Christine Desmoulins, *op.cit.*, p. 43.
[322] Tadao Ando, *op.cit.*, p. 90.
[323] *Id.*, p. 32.

L’ascension hélicoïdale, le plan centré et le musée.

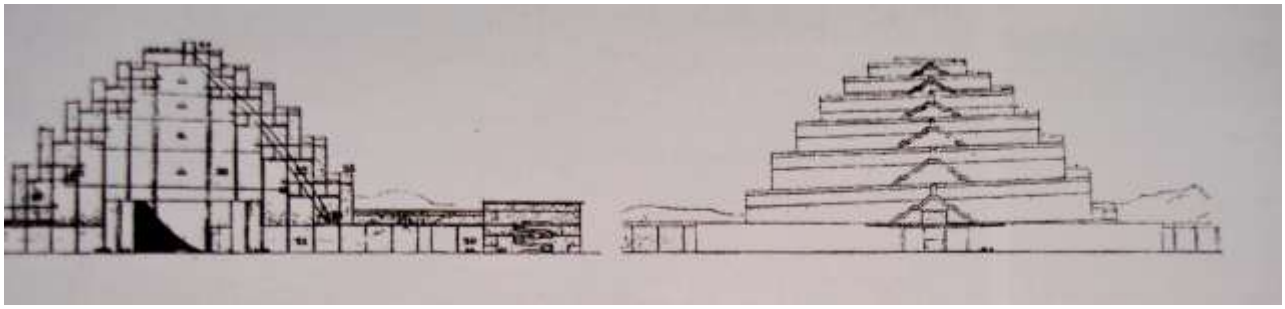


Fig. 96: Projet de Musée sans fin pour le Mundaneum, Le Corbusier, inspiré de la Ziggourat, 1929. Source : P. Jodidio, L. Lebon.



Fig. 97 Projet: de Muséum, 1782, Etienne-Louis Boullée. Source : P. Jodidio, L. Lebon.

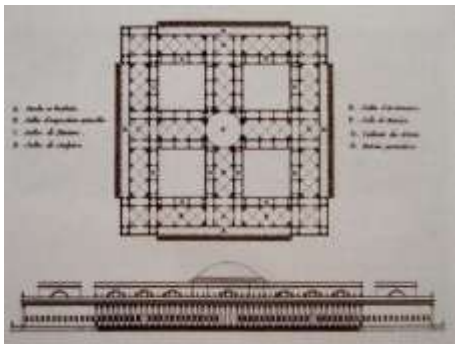


Fig. 98: Projet de Musée, XVIIIe siècle, J.-N.-L Durand, Source : P. Jodidio, L. Lebon.

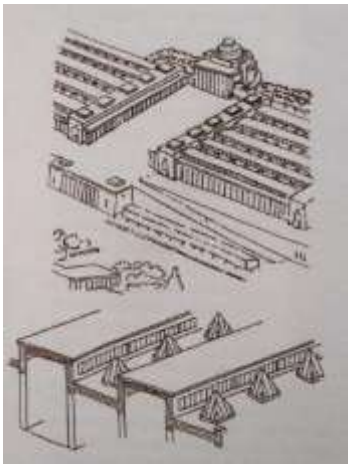


Fig. 100 : Projet de Musée moderne, Auguste Perret, 1929. Source : P. Jodidio, L. Lebon

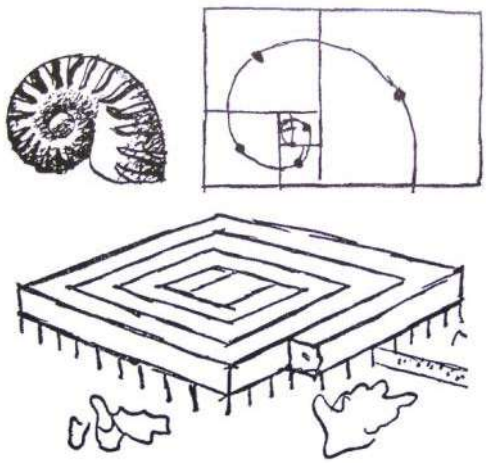


Fig. 99: : Projet de Musée à croissance illimitée, 1931, Le Corbusier. Source : P. Jodidio, L. Lebon.

Cette référence véhicule aussi le mythe de la Tour de Babel, inspiré lui-même par la Ziggourat de Babylone. [324] Que nous dit cette image de la Ziggourat pour l'architecture du MuCEM, pourquoi une telle référence dans la bouche de l'architecte ? Nous retiendrons dans un premier temps les aspects formels, la question de l'élévation, le rôle urbain de cette forme architecturale. Rappelons que l'édifice mésopotamien à plan carré ou rectangulaire est composé d'une superposition de terrasses (de 3 à 7) en retrait les unes par rapport aux autres. La progression vers la terrasse supérieure supportant un temple se fait par des escaliers dont les bases peuvent se trouver dès les fondations ; on connaît également dans la Ziggourat de Dur un cas de circulation hélicoïdale le long d'une rampe. L'édification en hauteur répond à la nécessité de se protéger de la chaleur et de l'humidité du niveau du sol mais correspond aussi à la fonction religieuse de l'édifice - le mot *Ziggourat* signifiant « élever » - et de lien entre le Ciel et la Terre dans la religion mésopotamienne. Maison de la divinité sur terre, l'édifice possède une vocation de fondement et de véritable centre du monde – la Ziggourat de Babylone portait le nom de « Maison-Fondement du Ciel et de la Terre ». Ceci explique le rôle urbain de l'édifice : localisée dans le quartier central de la cité avec les principaux édifices politiques et religieux, la Ziggourat fait partie d'un véritable complexe architectural où le thème de la mixité fonctionnelle trouve une origine archaïque. Cet ensemble constitue un véritable "quartier sacré" avec des espaces cultuels mais aussi des magasins, cuisines, ateliers, résidences et services administratifs. Ce vaste complexe est isolé par une enceinte et seule y a accès une catégorie privilégiée de la population. L'édifice, qui surplombe généralement la ville, est nommé « Maison au fondement imposant » comme à Ur ou « Maison-montagne de l'univers » à Assur, et constitue un élément marquant du paysage urbain par ses dimensions mais surtout par l'importance symbolique de son édification. Un lointain ancêtre méditerranéen, en somme, de l'édifice monumental de prestige à vocation à la fois central et emblématique. [325]

Après ce détour historique, il est intéressant de noter que le MuCEM revendique une analogie avec un édifice très ancien se rapportant à une typologie religieuse (le temple

[324] Ziggourat, de l'akkadien, *zaqaru* qui signifie « élever », « construire en hauteur ». Edifice mésopotamien apparu au 21e siècle avant notre ère sous le règne d'Ur III. Le récit de la Tour de Babel est inspiré de la Ziggurat de Babylone. Le principe de construction est le suivant : plusieurs terrasses empilées supportant probablement un temple auquel on accède par deux escaliers latéraux parallèles à la base et un grand escalier central. Une des plus grandes fait 110 mètres dans le complexe d'Anu à Uruk ; celle de Babylone mesure 91 mètres de côté, pour 7 étages et 90 mètres de hauteur. La moyenne pour le côté du carré de base est généralement entre 40 et 60 mètres. Voir : A. Parrot, *Ziggurats et Tour de Babel*, Paris, 1949 et *La Tour de Babel*, Neuchâtel-Paris, 1953. S. B. Downey, *Mesopotamian Religious Architecture*, Alexander through the Parthians, Princeton, 1988. M. Sauvage, « La construction des ziggurats sous la troisième dynastie d'Ur », dans Iraq 60, 1998, p. 45-63.

[325] Sur Babel et son rapport à la ville contemporaine voir Jean Attali, *Le plan et le détail, Une philosophie de l'architecture et de la ville*, Nîmes Editions Jacqueline Chambon, 2001, p. 94-100.

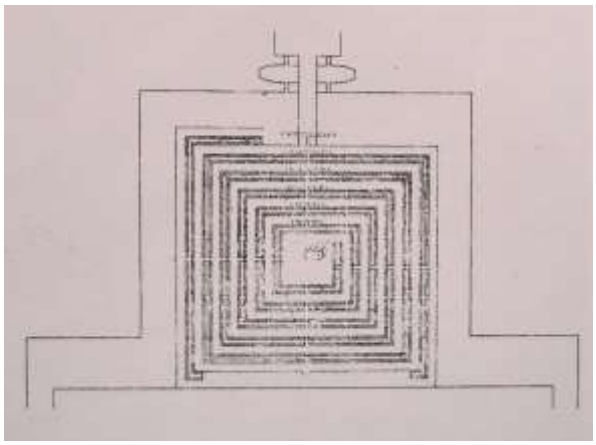


Fig. 101: Projet de Musée moderne, Auguste Perret, 1929. Source : P. Jodidio, L. Lebon

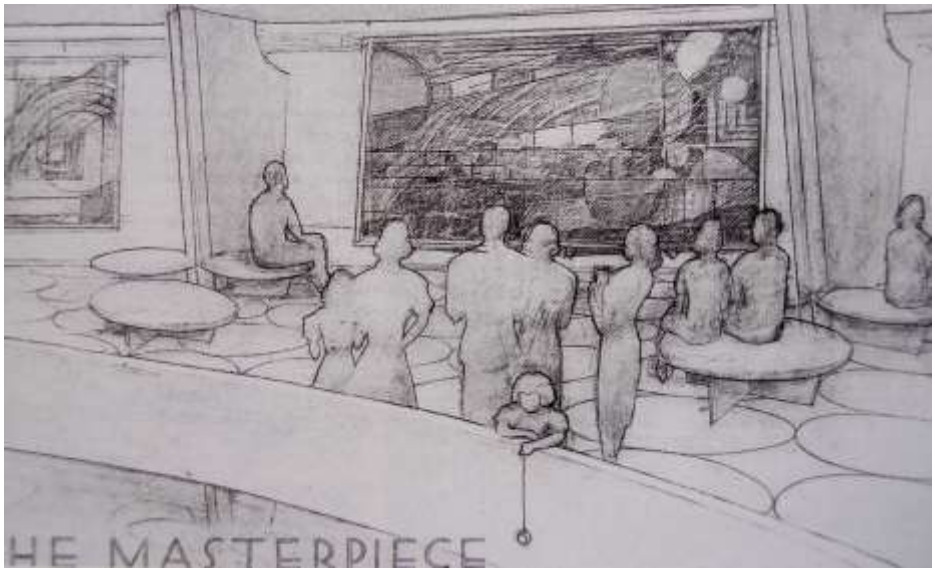


Fig. 102: Etude pour l'aménagement de rampe, F. L. Wright, 1958, Musée Guggenheim. Source : Luca Basso Peressut.

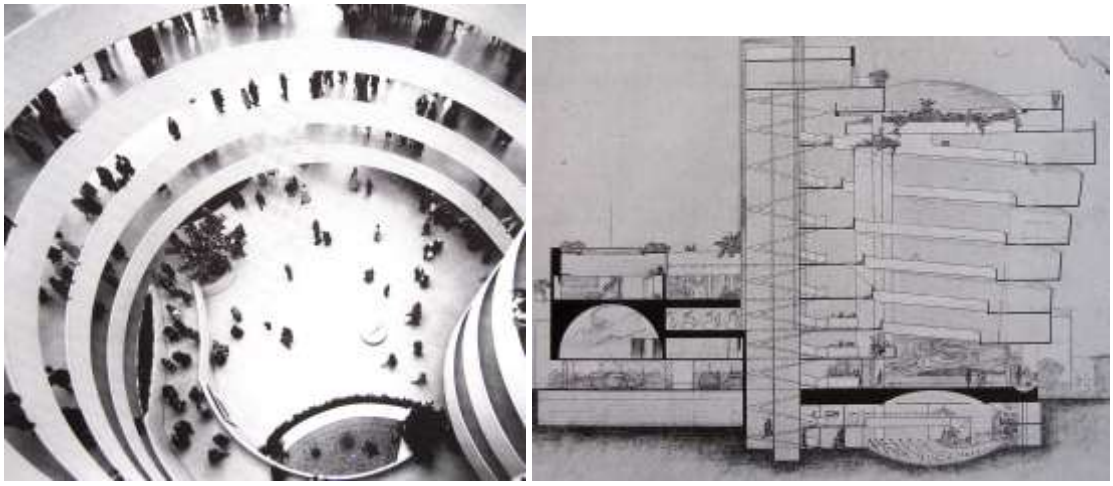


Fig. 103: Musée Guggenheim, F.L. Wright, 1943-59. Source : Luca Basso Peressut.

surélevé sur des terrasses) et qui vaut par une monumentalité issue non seulement de ces dimensions mais de pratiques rituelles et symboliques incluant notamment l'ascension hélicoïdale autour d'un centre.

L'ascension hélicoïdale est aussi une constante dans la typologie muséale. Un nouveau détour par l'histoire de celle-ci nous permettra de comprendre la continuité et le renouvellement de cette forme de circulation en spirale. Elle commence par l'affirmation d'un plan centré. Lorsque commence à se déterminer une typologie architecturale spécifique pour le musée à la fin du XVIIIe siècle, deux types d'espaces privés sont combinés pour structurer les schémas d'organisation fonctionnelle du musée : le cabinet de travail (en référence à la *pinacotheca* vitruvienne) et la galerie (*ambulationes*) de l'amateur. [326] La *domus* classique et le palais Renaissance ou baroque constituent les références historiques de contenant pour un espace d'exposition. Cependant, aux aspects fonctionnels liés aux modes de présentation des œuvres s'ajoutent les préoccupations liées aux valeurs civiques propres à l'époque des Lumières, et la nécessité de représentations symboliques les incarnant. La figure du temple vient alors se superposer à celle du palais. « L'insertion de la rotonde dans l'architecture muséale tend à inscrire l'édifice à la fois comme « monument de la mémoire » et « temple laïque » au sein duquel sont conservés tous les savoirs de la collectivité ». [327] Etienne-Louis Boullée poussera à l'extrême la centralité spatiale du musée dans son projet de 1782. [328] Il place en effet une rotonde au centre de son « Muséum » qu'il conçoit comme un sanctuaire ou « Temple de la Renommée » sans aucune fonction d'exposition mais destiné à l'exaltation de la mémoire civique. Les planches de Jean-Nicolas-Louis Durand qui constitueront la référence incontournable du projet muséal jusqu'à la fin du XIXe siècle, offrent une continuité avec les propositions d'E.-L. Boullée mais de manière plus schématique : la rotonde y devient le point d'articulation de toute la composition du musée, élément fonctionnel davantage que symbolique. Le modèle se compose alors d'un plan carré ou rectangulaire au centre duquel se trouve la rotonde desservie par quatre croisées. [329]

[326] Aurélien Lemonier, « L'architecture du Musée : un « espace autre » », in Philip Jodidio, Laurent Le Bon, Aurélien Lemonier (dir.), *Chefs-d'œuvre ? Architectures de Musées 1937-2014,* Centre Pompidou Metz, 2010, p. 37.
[327] Aurélien Lemonier, « L'architecture du Musée : un « espace autre » », *op.cit.*, p. 37.
[328] Etienne-Louis Boullée, « Temple de la Renommée », Architecture, essai sur l'art, Paris, 1782 (cité par Aurélien Lemonier, *op.cit.*, p. 37.
[329] Aurélien Lemonier, *op.cit.*, p. 38. Pour l'histoire des institutions muséales en France : Dominique Poulot, *Une histoire des musées de France, XVIIe-XIXe siècles*, Paris, La Découverte, 2005 et *Musée et Muséologie*, Paris, La Découverte, 2009.

La circulation en spirale trouvera plus précisément sa référence dans le projet de « Musée à croissance illimitée » (1931) de Le Corbusier qui constitue, avec celui d'Auguste Perret, un des deux modèles théoriques du musée moderne [330]. Le projet de Le Corbusier trouve son origine dans celui du *Mundaneum* [331] dans lequel l'architecte avait imaginé une « pyramide de la connaissance » ou « monument à l'intelligence » haute de 85 mètres et inspirée des *ziggourats* mésopotamiennes. L'entrée de l'édifice est située à son sommet et accessible par un escalier extérieur long de 2500 mètres constituant un « parcours initiatique d'accès à la connaissance ». [332]

Dans le « Musée à croissance illimitée », Le Corbusier reprend la forme de la spirale inscrite dans le carré en abandonnant le caractère monumental et symbolique du précédent projet pour privilégier la dimension fonctionnelle du dispositif. En plan, le projet se présente comme un objet à croissance infinie, la forme en spirale étant une réponse de l'architecte à la croissance des collections des musées d'art moderne. Ce musée évolutif est conçu comme un « voyage dans la connaissance » que l'architecture se doit de mettre en forme. Il incarne le concept de « machine à exposer », soit « un objet architectural décontextualisé, non monumental et évolutif » qui fait disparaître la galerie classique d'exposition pour devenir un espace linéaire et continu. [333] Il s'agit surtout d'un « espace potentiel » apte à se métamorphoser au gré des besoins muséographiques au moyen de parois mobiles. Intégré en 1932 dans le plan Macià pour Barcelone, en 1933 dans le projet de développement d'Anvers, en 1946 au plan de reconstruction de Saint-Dié, le projet de Musée sera aussi présenté par Le Corbusier à Peggy Guggenheim pour sa collection d'art contemporain.[334]

Bien qu'il ait eu une postérité réelle, ce projet sera paradoxalement critiqué pour la faible place qu'il réserve à l'architecture elle-même asservie à la seule fonctionnalité de l'exposition, interdite de distraire le visiteur des œuvres présentées. Il ouvre en effet la voie à des espaces muséaux conçus « comme des ensembles de parois mobiles, en perpétuel état de

[330] Le projet de Le Corbusier est publié en 1931 dans la revue des *Cahiers d'Art, n°1,* par Christian Zervos sous le nom de « Musée des artistes vivants ». Il doit contenir les éléments permettant de « se constituer un jugement » selon l'expression que Le Corbusier emploie dans l'*Art décoratif aujourd'hui,* cité par Aurélien Lemonier, *op.cit.,* p. 42.
[331] Projet utopique d'un centre de documentation à caractère universel créé à la fin du XIXe siècle à l'initiative de deux juristes belges, Paul Otlet et Henri La Fontaine. Ce projet visait à rassembler l'ensemble des connaissances du monde. Le Corbusier réalisera en 1929 les plans et maquettes pour une Cité Mondiale rassemblant les institutions du travail intellectuel et au cœur de laquelle se trouve un « monument à l'intelligence » fédérant une bibliothèque, une université et un musée, le *Mundaneum*. Philip Jodidio, Laurent Le Bon, Aurélien Lemonier (dir.), *op.cit.*, p. 58.
[332] Philip Jodidio, Laurent Le Bon, Aurélien Lemonier (dir.), *op.cit.*, p. 58.
[333] *Id.*, p. 42.
[334] *Id.*, p. 58.

transformation, sans forme et sans attrait, avec pour unique souci de ne jamais détourner l'attention du visiteur, sorte de machine à exposer des œuvres d'art, [alors que] le musée, dans la ville, est l'un des rares édifices où les gens vont chercher une émotion artistique, et il manquerait son but s'il ne contribuait pas à la susciter : ce qui ne peut s'obtenir qu'à travers l'harmonie de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, et des décorations. En un mot, l'architecture, dans le musée, ne peut pas jouer le rôle de parent pauvre. » [335]

Il faut attendre 1959 et le musée Guggenheim de New York (1959) de Frank Lloyd Wright, pour voir se concrétiser l'idée d'une salle continue s'enroulant en spirale autour d'un noyau central évidé. Jusqu'ici ce parti était inédit dans la muséologie. Le musée offrait ainsi pour la première fois une rampe en pente continue trouvant aussi sa source d'inspiration dans la ziggourat mésopotamienne mais de manière inversée. Pourtant il se trouve être l'antithèse du musée évolutif de Le Corbusier en offrant un espace fini et un lien à son contexte urbain. Il correspond à une réponse pour la question du musée comme monument urbain. Wright décrit lui-même son projet comme « un étage de cheminement bien proportionné, en expansion et en extension depuis la base jusqu'au sommet de l'édifice (...). Aucun obstacle nulle part, pas d'écrans qui divisent l'espace sublimement éclairé d'en haut (...). L'atmosphère de l'ensemble devrait avoir une luminosité variant du clair à l'obscur. Partout un grand calme et une sensation d'ampleur qui envahit tout le lieu. »[336] La forme génératrice de l'édifice, « *a true logarithmic spiral* » renvoie d'une part aux motifs abstraits des artistes avant-gardistes comme Kandinsky, Delaunay, Moholy-Nagy et d'autre part à la rotonde classique éclairée d'en haut, associée à un goût archaïsant de Wright pour la *ziggourat* visible dans le premier projet.

L'intérêt de la rampe-galerie proposée par Wright tient notamment dans la vision panoramique qu'elle offre pour la contemplation des œuvres lorsque l'on est accoudé au-dessus de l'espace central. Mais nous retiendrons en particulier le fait qu'elle exprime l'idée d'une composante « théâtrale » du musée contemporain où la « mise en scène » du public devient partie prenante du dispositif d'exposition. Ainsi, dans *The Masterpiece*, un des quatre dessins de Wright de 1958 montrant les possibilités d'aménagement de la rampe, la petite fille accoudée à la balustrade et jouant au yo-yo permet de saisir le concept que l'architecte avait

[335] Paul Cret, architecte du *Detroit Institut of Arts* et premier maître de Louis I. Kahn, stigmatise ainsi la « terreur de l'architecture » transmise aux architectes eux-mêmes dans « L'architecture des musées en tant que plastique », *Mouseion*, 1-2, 1934, p. 9 et 11. Cité par Luca Basso Peressut, (1999) *Musées, Architectures 1990-2000*, Arles, Actes Sud/Milan, Motta, p. 26.

[336] Lettre de F. L. Wright de 1944 à la baronne Rebay, conseillère artistique de S. R. Guggenheim, qui lui fit la commande d'un « temple de l'esprit, d'un monument ». Cité par Luca Basso Peressut, *op. cit.*, p. 28.

placé au cœur de son projet, à savoir le sentiment d' « *enjoyable social experience* », l'idée de la « nature du musée public, nouvelle et plus libérale ». [337] Ainsi la rotonde incarne-t-elle la dimension collective de l'espace urbain placé au centre du musée dans la « place intérieure » du rez-de-chaussée. La rampe d'exposition manifeste alors la continuité du parcours, le trottoir de la 5th avenue paraissant se prolonger jusqu'au sommet de l'édifice. La modernité du musée de Wright correspond à un nouveau rapport du musée avec la ville en même temps qu'à l'invention d'une forme unique annonçant les plus récentes réalisations dans la métropole contemporaine.

La question de la circulation en périphérie du musée rejoint également celle du musée comme espace public, moment particulier d'un *continuum* urbain où l'architecture se met en scène pour la promenade publique et gratuite.

A.7. Le musée comme nouveau maillon de la promenade publique

On peut considérer l'itinéraire de promenade dans la ville comme un fil rouge du projet du MuCEM et de notre lecture de son architecture. La question de la continuité urbaine y est centrale et détermine en grande partie la conception du musée. Pensé dès l'origine pour réinventer des connections urbaines là où règne le disparate, le MuCEM a permis de travailler la question de l'étagement, centrale compte tenu de la géographique du site. [338]

La création du MuCEM oblige à se souvenir de la manière dont le J4 a été créé en 1930, à savoir comme une esplanade *inventée* sur un plateau maritime totalement déconnecté, du point de vue topographique, du plateau urbain historique à la cote de l'esplanade de la Major. Le J4 est un espace « neuf », ou très jeune à l'échelle de l'histoire marseillaise, et sans connexions naturelles avec le quartier auquel il est adossé. Il devient aujourd'hui le lieu d'une articulation qui n'avait donc pas lieu d'être. « Ce lieu ne faisait pas partie de la ville » en plus d'être devenu ce « nouveau port » dont les Marseillais ne voudront jamais.[339]

Aujourd'hui se construit, avec le bâtiment de Ricciotti et l'accès réouvert au Fort Saint-Jean, un édifice conçu comme un escalier entre le niveau du J4 et celui du site

[337] Lettre de Wright au directeur James J. Sweeney, 1959, cité par Luca Basso Peressut, *op.cit.,* p. 29.
[338] Entretien avec Frank Geiling, Directeur de l'architecture et de l'urbanisme d'Euroméditerranée, le 5 novembre 2008, Docks, Atrium 10.2, Marseille.
[339] Entretien avec René Borruey, professeur d'architecture, Ecole d'Architecture de Marseille Lumigny, le 4 mars 2010. Pour une histoire des transformations du port voir : René Borruey, (1994) *Le port moderne de Marseille. Du dock au conteneur (1844-1974),* Marseille, Editions de la Chambre de Commerce et d'Industrie, 1994.



Fig. 104: Les bracons qui tiennent la résille. R. Ricciotti. 2002. MuCEM.

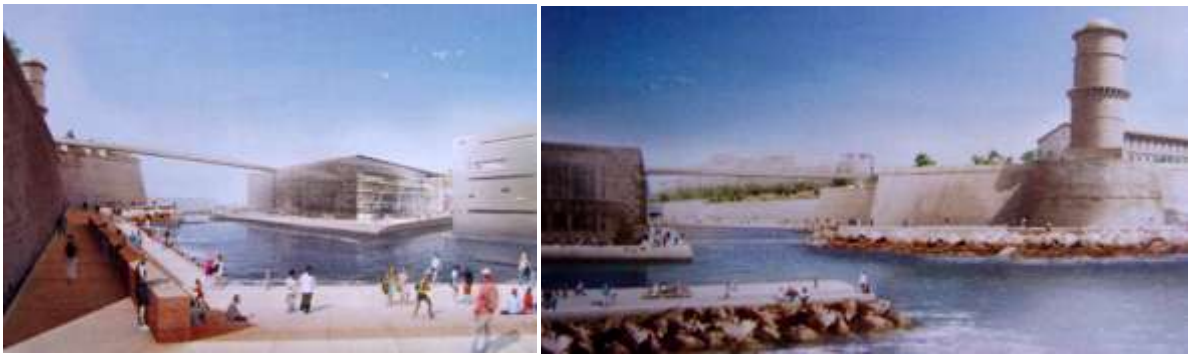


Fig. 105: Promenade Louis Brauquier prolongée le long de la nouvelle darse, R. Ricciotti, 2002.

historique du Panier, nouvelle étape intermédiaire dans l'ascension ou la descente. Selon la logique d'Euroméditerranée qui vise à retisser la ville, à ancrer les extensions, le musée met en relation ville haute et ville basse et joue sur les différents tissus urbains tels que la ligne de crête de l'Eglise Saint-Laurent, les immeubles de Fernand Pouillon, l'esplanade de la Major. La connexion urbaine est un maître mot du projet, défendue par l'architecte qui souhaite un « édifice passage, pont, escalier » et non un « objet introverti, fermé sur lui-même ». [340]

La question des cheminements piétons, de la promenade urbaine comme fil rouge est constitutive de la réponse architecturale que constitue le MuCEM au problème de l'hétérogénéité des niveaux et des tissus urbains. Il s'agit notamment de contourner les difficultés du site et notamment le « verrou historique » que constitue le Fort Saint-Jean. Si nous regardons le dispositif qui existait autour du Fort Saint-Jean avant la création du terre-plein, force est de constater qu'il n'existait pas de possibilité de contourner le Fort par l'extérieur, de relier ainsi l'ancien au nouveau port ni même de rejoindre le littoral en poursuivant le quai nord du Vieux-Port. La création de la promenade Louis Brauquier en 1954 a permis d'accéder au nouveau môle J4 achevé en 1951. Même si l'on parlait dès lors de « promenade des Pierres Plates », l'affectation du site aux activités portuaires ne permettait pas encore aux Marseillais de profiter du bord de mer ou de rejoindre l'esplanade de la Major. Le dispositif du MuCEM propose plusieurs solutions de connexion entre les différents niveaux du quartier qui s'inscrivent à la fois dans l'ancienne promenade et inventent de nouveaux cheminements. Le thème de la passerelle s'y impose comme élément central du parti architectural.

Parmi les propositions d'Yves Lion, la création d'une place basse sous le parvis de la Major permet de faciliter la circulation des piétons venant de plain-pied depuis l'esplanade de la Major jusqu'au MuCEM. En outre, la création de la darse au pied du Fort et le prolongement de la promenade Louis Brauquier crée une continuité entre le quai nord du Vieux-Port jusqu'au quai du J4, répondant à un désir permanent des Marseillais d' « aller jusqu'au bout du quai ». [341] A un niveau supérieur, la passerelle du bâtiment de Ricciotti reliera le toit du musée au jardin du Fort à une hauteur de 16 mètres et sur une portée de 50 mètres. L'hypothèse d'une seconde passerelle reliant le côté opposé du Fort Saint-Jean à la colline du Panier a été évoquée dès l'origine par Rudy Ricciotti afin d'améliorer l'ancrage du

[340] Entretien avec Frank Geiling, Directeur de l'architecture et de l'urbanisme d'Euroméditerranée, le 5 novembre 2008, Docks, Atrium 10.2, Marseille.
[341] Entretien avec René Borruey, professeur d'architecture, Ecole d'Architecture de Marseille Lumigny, le 4 mars 2010.

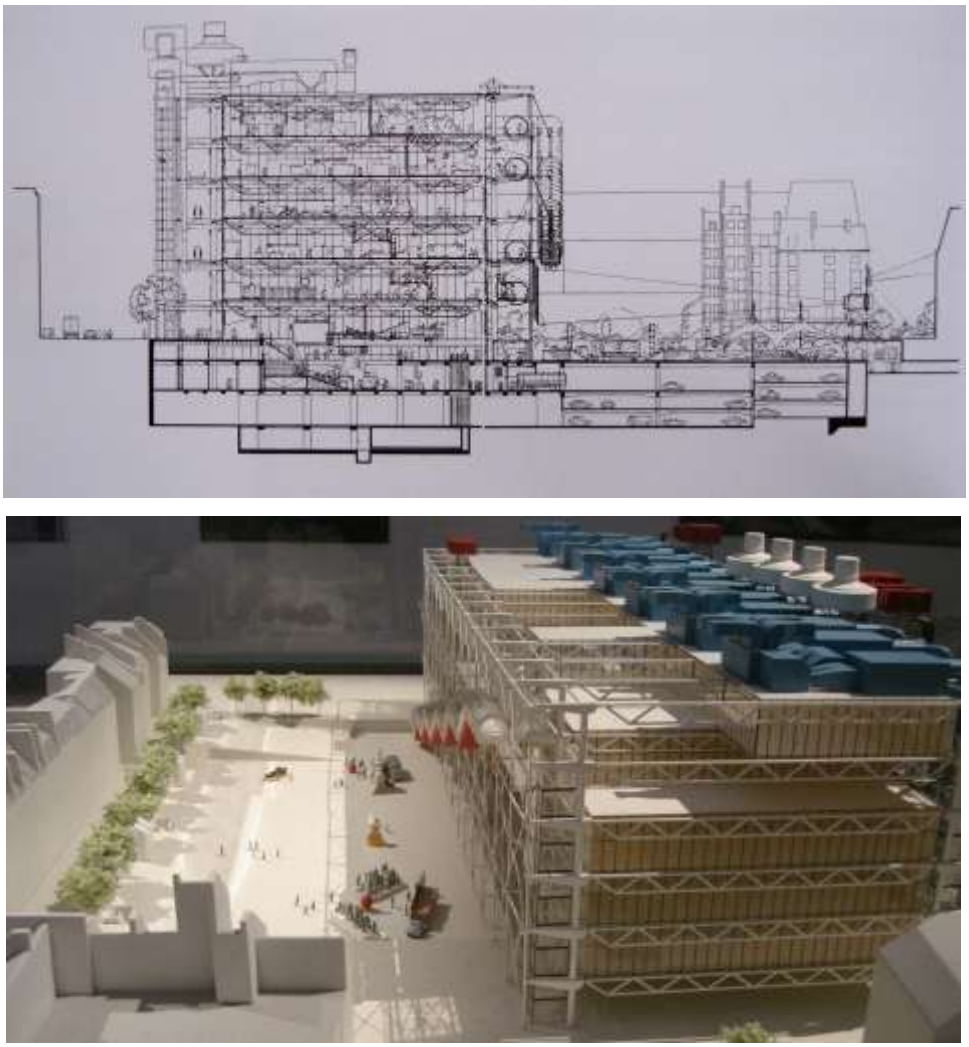


Fig. 106: Centre Pompidou, Renzo Piano, Richard Rogers, 1977. Coupe et maquette. Source : Luca Basso Peressut



Fig. 107: L'esplanade du J4. Centre de la Mer (Stefano Boeri) et entrée du MuCEM. Source : Euromed.

projet à la ville historique et au centre. Cette seconde passerelle constituera une autre solution pour dépasser le verrou physique que constitue le Fort Saint-Jean au niveau du parvis Saint-Laurent. Au niveau du quai nord du Vieux-Port, le passage de l'ancien canal devrait aussi évoluer sur le plan paysager et former une transition plus douce vers la place de la Major.

Le dessin de l'espace public sur le J4 se compose d'abord du mail du boulevard du Littoral qui constitue l'axe d'ouverture vers la mer et se prolonge par un grand escalier vers la place de la Major et encore au-delà de la cathédrale vers le deuxième rang urbain – la démarche d'Euroméditerranée visant également à requalifier les rues à ce niveau pour faciliter la connexion avec le Panier. Le travail sur l'espace public est guidé par la nécessité de nouveaux échanges et cheminements, y compris entre musées dans le cas du parcours entre la Vieille Charité et le MuCEM ou le futur Musée d'art contemporain. Le Panier lui-même, aux yeux des aménageurs n'est pas sans évoquer un musée vivant à ciel ouvert, une sorte de « crèche » grandeur nature pour un parcours touristique pittoresque. [342] Sur le J4 proprement dit le schéma directeur d'Yves Lion crée une place publique protégée du Nord par la construction d'équipements d'une hauteur moyenne de 11 mètres.

Le MuCEM ne doit pas constituer une enclave dans l'espace urbain mais être au contraire intégré à un nouveau quartier de centre-ville caractérisé par une mixité d'usage, fonctionnelle, sociale, générationnelle. Le POS montre que les deux tiers des programmes du J4 sont prévus pour être des programmes publics, de l'espace public ou des bâtiments publics ; un tiers des programmes privés se doit d'être ouvert aux visiteurs en vue de générer une nouvelle animation dans ce morceau de ville. [343] L'intégration dans « la programmation générale de la Cité de la Méditerranée et des autres fonctions que remplira le môle J4 » a constitué un thème fondateur du projet de R. Ricciotti. Le Musée participe ici d'un effet de *continuum* recherché dans la ville où la récréation urbaine voisine avec les lieux d'activité professionnelle.

L'entrée principale du MuCEM se trouve au nord-ouest, au niveau + 2, 50 NGF, à l'abri des futurs équipements du môle J4. Cet angle du volume est largement évidé, offrant une large ouverture sur le domaine public. Les dimensions même du MuCEM, son emprise au sol notamment, offrent une réelle générosité spatiale qui correspond à un futur édifice public. Celle-ci se voit renforcée par différentes caractéristiques de l'espace interne du Musée lui

[342] Entretien avec Frank Geiling, Directeur de l'architecture et de l'urbanisme d'Euroméditerranée, le 5 novembre 2008, Docks, Atrium 10.2, Marseille.
[343] *Id.*



Fig. 108: Centre Pompidou Metz, Shigeru Ban, 2010. Photo : N. Marneffe, 2011.

permettant d'avoir un véritable « fonctionnement sociologique » [344] en lien direct avec l'esplanade du J4. Ainsi l'affectation d'une partie du rez-de-chaussée du musée à un accueil large du public vise à empêcher un fonctionnement du bâtiment comme seul « écrin » pour les objets.

Avec ses deux premières fonctions d'espace d'exposition et de centre de recherche et de documentation (cette dernière fonction étant assumée par le CCR à la Belle de Mai), le MuCEM revendique un troisième pôle cofondateur du projet qui est l'espace « forum », peut-être le « pôle le plus important dans un musée du XXIe siècle ».[345] Le musée doit être avant tout un lieu de rencontre, un espace de convivialité et de spontanéité, offrant des espaces de liberté dans une continuité avec l'usage du site, la promenade calme, la contemplation du rivage. Dans cette optique, le vaste hall d'accueil d'environ 400 m^2 constitue un espace disponible et flexible en fonction des besoins événementiels du musée. En vue de faire part au public des grandes questions liées à l'espace méditerranéen, il doit également contenir une sorte de « salle des cartes » ou galerie de synthèse expliquant les fondements de l'espace de référence du MuCEM. [346] Cette salle d'actualité d'environ 150 m2 permettrait de montrer des objets de la collection choisis en fonction de l'actualité immédiate.

En dessous de ce hall d'accueil, mais au niveau des douves du côté Est soit à 0, 30 NGF, au niveau -2 du musée, un auditorium de 447 m^2 pouvant accueillir 335 places assume également cette dimension de « forum » au travers d'une programmation de conférences, de spectacles vivants de danse ou de théâtre. La question de l'indépendance de cet espace et de sa fermeture tard le soir à l'occasion de spectacles ou de conférences, par rapport aux horaires d'ouverture du musée, est d'ailleurs en discussion, de manière à permettre une fois de plus une large ouverture sur la ville. Il devrait comporter également un foyer susceptible d'accueillir des événements, des salons. Toujours au niveau -2, le forum d'une surface de 660 m^2 et d'une capacité de 220 personnes/700 debout est attenant à l'auditorium et constitue un espace modulable pour l'accueil des groupes et des événements.

[344] Expression de Denis Chevalier, Entretien avec Denis Chevalier, directeur adjoint du Mucem et responsable de l'équipe de Marseille, 2 mars 2010, Fort Saint-Jean.
[345] Entretien avec Denis Chevalier, directeur adjoint du Mucem et responsable de l'équipe de Marseille, 5 novembre 2008, bureaux provisoires du Mucem à la Caserne du Muy.
[346] Entretien avec Denis Chevalier, directeur adjoint du Mucem et responsable de l'équipe de Marseille, 2 mars 2010, Fort Saint-Jean.

C'est à une partition des espaces pour un accueil différencié et large des publics que se livre l'équipe du MuCEM. [347] Ainsi une série d'espaces ludiques et de lieux de restauration complète-t-elle la panoplie de cette fonction d'accueil et de convivialité du nouveau musée. « Je crois que ce musée ne vivra pas comme un simple musée : s'il doit vivre, il vivra parce que c'est vraiment un lieu de rencontre. L'idée est celle de Beaubourg, ouvert jusqu'à 22 h, un lieu où l'on se rend pour rencontrer quelqu'un, voir un film, écouter un concert, voir une expo, boire un verre, aller dans une bibliothèque. Donc il faut que le MuCEM soit réellement une espèce de lieu de rencontre au centre de la ville. C'est comme çà que cela marchera. Si on était un simple musée, ouvert de 9 h à 17 h sauf le mardi, je crois que ce serait un échec ».[348] Reste la question des moyens financiers nécessaires pour fonctionner avec une grande amplitude horaire, tous les jours de la semaine. En outre, l'action culturelle doit venir animer ces espaces disponibles, jusque sur l'esplanade du J4. L'idée, soutenue par l'équipe de direction du musée, est de se rendre présent sur l'espace public lui-même, celle d'un musée sortant aussi de ses murs au travers notamment du spectacle vivant.

Les aménagements provisoires du cabinet Lévy-Magnan en 2004 sur le J4 ont contribué à maintenir, voire à accroître la fréquentation du site. Le J4 ainsi transformé sommairement en parc urbain a continué d'accueillir des liens de proximité sur lesquels le MuCEM entend aussi rayonner. A moins que l'inverse ne se produise et que ce soit davantage une réappropriation populaire du quai qui distille son animation jusque dans les murs du Musée.

En continuité avec les quais et les passerelles extérieures, les deux rampes intérieures du musée permettent de poursuivre la promenade urbaine de manière continue grâce à la gratuité de l'usage décidée en 2010. La gratuité est un aspect crucial du projet tant du point de vue de la direction du musée que du point de vue d'Euroméditerranée, et a été discutée longtemps avec le ministère de la culture. La direction du MuCEM comme celle d'Euroméditerranée considèrent qu'un musée entièrement payant n'a pas de sens et qu'il est nécessaire que le visiteur puisse avoir la liberté de circuler sur les passerelles périphériques jusqu'au Fort sans payer de billet d'entrée. [349] Le scénario de déplacement à l'intérieur du musée se formule ainsi comme une déambulation ininterrompue entre ciel et mer, dans le sens

[347] *Id.*
[348] Entretien avec Denis Chevalier, directeur adjoint du Mucem et responsable de l'équipe de Marseille, 5 novembre 2008, bureaux provisoires du Mucem à la Caserne du Muy.
[349] Entretien avec Denis Chevalier, directeur adjoint du Mucem et responsable de l'équipe de Marseille, 2 mars 2010, Fort Saint-Jean.

ascendant ou descendant, passant par le jardin du Fort comme dans un jardin public, avec le choix d'acheter ou non un billet d'entrée pour pénétrer dans les salles d'exposition proprement dites. Cette hypothèse, souhait de l'équipe de direction du MuCEM, de l'architecte comme d'Euroméditerranée, n'est bien sûr pas sans poser des problèmes de sécurité et de gardiennage. La nécessité de respecter le plan Vigipirate impose des postes de contrôle en bas comme en haut.

L'interpénétration de l'institution muséale avec l'espace public, incarnée de manière historique dans le premier Centre George Pompidou, continue de travailler au cœur de récents projets architecturaux comme nous le voyons ici avec le MuCEM. Dans le premier centre Pompidou ouvert en 1977 semblait se réaliser l'utopie d'une perméabilité entre « le spectacle des arts et le spectacle urbain du quotidien ».[350] Depuis la rénovation du centre en 2000, l'escalator en façade, la « chenille », n'est plus accessible qu'aux visiteurs munis de billets, transformation renvoyant à la question de la peur sécuritaire contemporaine.

En filiation directe de l'édifice de Beaubourg, le nouveau Centre Pompidou Metz de Shigeru Ban, Jean de Gastines et Philip Gumuchdjian qui a ouvert ses portes en mai 2010 poursuit le parti pris d'une grande continuité avec le tissu urbain. Le Musée participe d'un système global conduisant à la ville-promenade ou à la ville-spectacle. Son parti architectural se fonde clairement, à l'instar du MuCEM, sur une démarche urbaine qui rappelle l'ambition du premier Centre Georges-Pompidou. « L'essence de notre démarche urbaine est de profiter du nouvel apport de public, lié à l'existence du futur Centre Pompidou-Metz, pour créer une grande place de rencontre, en territoire commun entre la Vieille ville et la Nouvelle ville, sur le site historique de la foire de Metz ». [351] Le projet urbain auquel s'articule le nouveau musée correspond à une surface d'une cinquantaine d'hectares sur le « Quartier de l'Amphithéâtre » juste derrière la gare de Metz, site de l'ancienne gare de marchandises déplacée en 1997 mais aussi d'un ancien amphithéâtre construit entre le Ier et le IIe siècle – un des plus grands édifices de l'Empire romain. [352]

Le programme du concours demandait aux architectes un lieu d'accueil pour le public à l'instar du rez-de-chaussée du Centre Pompidou à Paris, des espaces d'expositions

[350] Paul Landauer, « Un toit sur le paysage », in *Centre Pompidou Metz, Shigeru Ban, Jean de Gastines, Philip Gumuchdjian, Concours Centre Pompidou-Metz*, Le Moniteur/Centre Pompidou, Paris, 2004, p. 50-51.
[351] Note de synthèse des architectes in *Centre Pompidou Metz, Shigeru Ban, Jean de Gastines, Philip Gumuchdjian, op.cit.*, p. 40.
[352] Philip Jodidio, Laurent Le Bon, Aurélien Lemonier (dir.), *op.cit.*, p. 173. Le schéma directeur du projet urbain a été dessiné par l'architecte parisien Nicolas Michelin.

traditionnels ainsi qu'une « Nef » susceptible d'accueillir les œuvres de très grandes dimensions. Le vaste chapiteau du musée qui occupe la partie Sud du terrain est entouré d'un parvis et d'un espace arboré sur une superficie de 2,8 hectares pour une superficie totale d'environ 12000 m^2. Il est connecté à la gare par le parvis, une passerelle pour piétons et le souterrain qui dessert les quais. Un bassin-canal se trouve le long de la façade Sud participant au rafraîchissement des volumes sous la structure.

L'accès du musée incarne l'idée de continuité urbaine puisque le visiteur pénètre directement et de plain-pied dans la grande nef et le forum haut depuis l'extérieur. Comme à Marseille, le musée vise à créer un nouveau centre urbain et participe de l'invention d'un nouveau type d'espace public, un nouvel *espace culturel public* : « Nous proposons une emprise publique sans rupture depuis le Jardin des Arts du paysagiste Michel Desvigne jusqu'au sein du forum – un espace public culturel d'un nouveau type qui peut s'étendre et se transformer en fonction du temps – comme s'il changeait de vêtements selon les conditions climatiques, programmatiques ou cérémoniales ». [353] La flexibilité du bâtiment est opérée par des parois et de grandes portes coulissantes, des rideaux de théâtre et des stores en verre rétractables. L'objectif de ce dispositif est de fournir, grâce à aux panneaux ouvrants, un environnement contrôlé et tempéré naturellement et dans une progression jusqu'aux salles d'exposition. Le Jardin des Arts constitue le nouveau lieu de rencontre publique et constitue un but de promenade en soi, en même temps qu'un lieu d'exposition en plein air, le prolongement naturel du forum du musée.

La toiture du bâtiment abrite à la fois les galeries d'exposition et les jardins et travaille aussi à cette continuité. Cette structure innovante, inspirée par les constructions traditionnelles en bambous tissés, est constituée d'une série d'éléments modulaires hexagonaux de 2,6 mètres de côté en acier galvanisé et bois multiplis. [354] La toiture n'interfère pas avec le plan des niveaux. [355] Elle est « destinée à accueillir, tel un filet que l'on jette à la mer sans savoir ce qu'il ramènera, les activités du Centre aussi bien que celles de la ville de Metz. Le projet consiste ainsi à déployer autour des espaces les plus contrôlés des espaces flexibles qui se

[353] Note de synthèse des architectes in *Centre Pompidou Metz, Shigeru Ban, Jean de Gastines, Philip Gumuchdjian, op.cit*., p. 42.
[354] Les panneaux multiplis sont composés de trois ou cinq couches de lames de bois massif. Ces couches sont superposées à plis croisés et enduits d'une colle résistant aux intempéries. Les deux couches extérieures font office de parement, les couches médianes croisées sont réalisées en lattage jointif collé uniformément sans vides.
[355] Paul Landauer, « Un toit sur le paysage », *op.cit.*, p. 50.

jouent de la limite entre intérieur et extérieur de l'édifice ».[356] Ainsi les espaces intérieurs couverts par le toit se prolongent-ils vers l'extérieur dans le jardin et inversement l'extérieur pénètre-t-il à l'intérieur du musée. La structure en bois du musée constitue ainsi une sorte d'aimant et l'aboutissement d'une promenade urbaine continue depuis la place de la gare.

En plus de s'intégrer à de nouveaux cheminements, le Musée participe d'une nouvelle mise en scène de la ville pour laquelle il constitue véritablement un belvédère. Le travail sur les vues urbaines est réalisé au moyen des galeries d'exposition elles-mêmes, réparties en trois unités de 1350 m2. Ces trois galeries-tubes, longues de 80 mètres et larges de 15, offrent des cadrages sur la ville comme des longues vues en mettant l'édifice en relation avec le lointain : elles sont orientées dans trois directions différentes et cadrent chacune sur un édifice remarquable - la gare, la cathédrale, le parc de la Seille où coule un bras de la Moselle. Ces galeries sont superposées autour d'une tour de circulation, et leurs extrémités traversent la vaste structure à double courbure de la toiture pour dégager de larges fenêtres sur le paysage. Le tout est recouvert d'une membrane translucide en fibre de verre revêtue de téflon.[357]

L'idée de l'entre-deux ou de la perméabilité entre intérieur et extérieur, traditionnelle dans l'architecture japonaise, est également introduite en France par les architectes japonais Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa de l'agence SANAA au travers du musée du Louvre-Lens. Le nouveau musée s'installe comme à Metz et Marseille sur un ancien site industriel en déshérence, un ancien site minier remodelé par le projet conjoint d'un parc paysagé. [358] Son architecture est guidée par une profonde volonté de respecter le contexte dans lequel elle s'inscrit et de s'affirmer en même temps par un rapport innovant avec la nature et l'environnement.

C'est encore une fois au travers d'un espace mixte, à la fois publique et muséal, que prend forme cette double volonté d'intégration et d'ouverture. De même qu'à Marseille ou à Metz, la question des cheminements et de l'accès libre au musée est constitutive du projet architectural. On y retrouve aussi la double dimension de cette intégration qui se traite à la fois sur le plan visuel, par un travail sur les vues et les façades, et sur un plan physique par l'agencement des volumes sur le terrain, leur générosité spatiale et leur contribution à une circulation douce dans l'ambiance du musée.

[356] Note de synthèse des architectes in *Centre Pompidou Metz, Shigeru Ban, Jean de Gastines, Philip Gumuchdjian*, *op.cit.*, p. 42.
[357] Paul Landauer, *op.cit.*, p. 50.
[358] La conception du parc a été confiée à Catherine Mosbach.

La volonté de préserver l'ouverture du site se traduit par un morcellement du musée en plusieurs petits volumes dont l'agencement suit la légère courbure du terrain. Elle est encore plus manifeste dans le traitement de l'entrée du musée située au centre de l'ancien puits et correspondant au chemin d'accès historique du site. Ici, l'ouverture du musée à son environnement, qui se veut à la fois visuelle et physique, motive un volume central vitré qui marque un vide au cœur du bâtiment. Cette délicate et pourtant imposante boîte de verre de 68,5 par 58,5 mètres offre un espace généreux et sert de foyer d'entrée au musée, constituant un véritable espace public pour la ville de Lens comme pour Liévin et les autres villes avoisinantes. [359] Elle offre des vues dans toutes les dimensions du site, aussi bien sur le bois que sur la ville de Lens, et constitue physiquement un passage ouvert permettant de relier différents quartiers de la ville. Le volume d'entrée est conçu comme un vide faisant partie du paysage et visible de partout. Pour les architectes, cet espace au cœur du musée doit permettre de faire l'expérience d'un nouvel espace public, offert non seulement aux visiteurs du musée mais aussi aux riverains. Plusieurs « bulles » de verre à l'intérieur du hall abritent les différentes fonctions liées au public, offrant des espaces de calme et presque de recueillement.[360]

Comme en contrepartie de cette dimension « en creux » du musée, nouveau lieu d'accueil pour la ville, l'édifice renvoie vers elle sa présence iconique et marque un pôle d'attraction à l'échelle du site. Physiquement, les façades qui enveloppent les volumes en aluminium anodisé poli renvoient une image estompée, des contours du paysage, offrant des reflets changeants au gré de la déambulation et de la lumière. « Nature, Art, Histoire, Paysage, Humains fusionnent sur sa surface ». [361] La façade traitée comme une membrane exclut l'idée de façade principale ou secondaire pour privilégier des rapports subtils entre intérieur et extérieur : « Notre volonté est d'adoucir l'impact de ces volumes, en privilégiant la mémoire de ces paysages uniques. » [362] Le musée et le parc paysager constituent un seul et même ensemble, au point de constituer ici un « musée-parc » pionnier. Le musée de Lens est un nouveau jalon dans une évolution du musée contemporain vers un affranchissement de ses limites physiques. L'architecture de Sanaa fait aussi écho au MuCEM depuis le lointain Japon dans le musée du XXIe siècle à Kanazawa sur la mer du Japon. Elle répond ici à un souhait

[359] « Le projet du Louvre-Lens : architecture et paysage », Conférence de Kazuyo Sejima et Ryue Nishizawa, Catherine Mosbach en présence d'Hans Ulrich Obrist, dans le cadre de « Faces à faces, Conversation d'architecture », le 8 octobre 2008, Auditorium du Musée du Louvre.
[360] *Id.*
[361] *Id.*
[362] *Id.*

proche de l'ambition « démuséifiante » du MuCEM, à savoir celui de déjouer les réticences du public à l'égard de l'art contemporain et de se distinguer des institutions muséales des grandes capitales européennes. [363] C'est l'architecture et son emplacement qui assume cette transformation du musée.

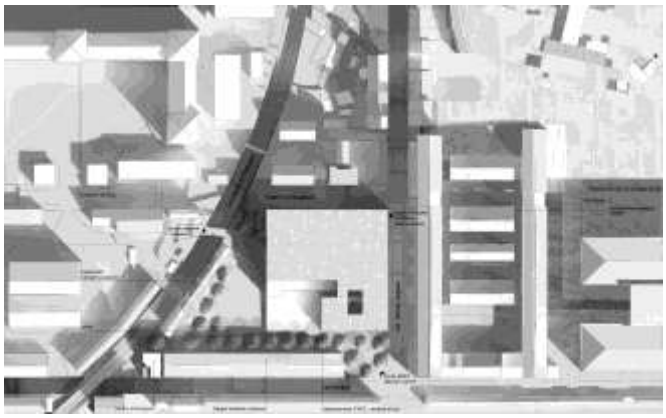
A.8. Le Centre de Conservation et de Ressources (CCR)

Le Centre de conservation et de ressources du MuCEM, conçu par Corine Vezzoni associée à André Jolivet (agence Aura), est construit sous forme d'un partenariat public-privé confié au groupe Icade ; il abritera sur 10000 m^2 de surface utile, les réserves, la bibliothèque et les archives scientifiques du musée. [364] Le programme de ce bâtiment est avant tout la conservation des œuvres, souvent lourdes et volumineuses, et qui nécessitent des conditions de température, d'hygrométrie et d'éclairage particulières. A cette vocation de stockage et de protection s'ajoutent celles d'être un lieu de recherche et un outil de valorisation et de diffusion des collections par une politique de prêts et de dépôts. Le CCR doit permettre une accessibilité maximale aux objets conservés pour les conservateurs et scientifiques de l'équipe du musée (espaces d'études et de préparation des expositions notamment) et une consultation aisée des collections pour les chercheurs, spécialistes et amateurs accrédités.

Le bâtiment du CCR prend place sur un ancien terrain militaire d'1,2 hectares, le quartier Bugeaud de l'ancienne caserne du Muy dans le quartier de la Belle de Mai, où l'administration du MuCEM s'est d'ailleurs installée pendant la restauration du Fort Saint-Jean. Proche de la gare Saint-Charles, le site est facilement accessible et peu éloigné du site principal du musée. Le CCR s'insérera dans le complexe à vocation culturelle et patrimoniale déjà mis en place sur les friches de la Belle de Mai. Il sera situé à proximité immédiate des archives départementales et du pôle multimédia de la Belle de Mai. Le projet, qui a été conçu pour permettre une seconde phase d'extension des réserves, a aussi pour voisins immédiats le Centre interrégional de conservation et de restauration du Patrimoine (CICRP) avec lequel le

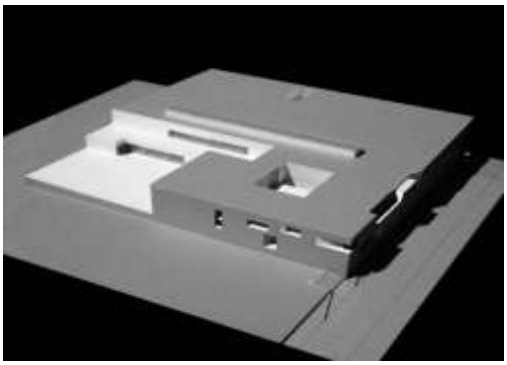
[363] Christine Desmoulins, *op.cit.*, p. 74.
[364] L'équipe Corinne VEZZONI et associés / AURA (Marseille) a été désignée comme lauréate du concours international d'architecture pour la réalisation du centre de conservation du MuCEM. Ce jury s'est réuni pour la deuxième fois à Marseille le vendredi 10 septembre 2004, sous la présidence de Francine Mariani-Ducray, directrice des musées de France. Les cinq équipes candidates étaient : François DESLAUGIERS (Marseille), Bernard DESMOULIN (Paris), Corinne VEZZONI et Associés / AURA (Marseille), N! STUDIO (S. Ferrini – A. Stella) / G. BULIAN – C. De CAMILLIS – R. FIBBI – A. SCHIATTARELLA (Rome), JAKOB + MAC FARLANE (Dominique Jakob et Brendan Mac Farlane) (Paris).

Fig. 109: Centre de Conservation et de Ressources (CCR) du MuCEM, projet, maquette, Corrine Vezzoni, Pascal Laporte, Belle de Mai. Eduardo Chillida, Lo produndo es el aire XVII, 1997, Source : Pascal Laporte.





Le CCR entre la caserne du Muy et les infrastructures ferroviaires



CCR Maquette.



Eduardo Chillida, Lo produndo es el aire XVII, 1997



CCR, Circulations

MuCEM a déjà commencé à tisser des liens, les archives et les réserves des Musées de Marseille, situation qui offre l'opportunité de placer le projet au cœur d'un « pôle patrimonial » [365] et d'un réseau d'institutions au service de la conservation et du partage des savoirs. En outre, le CCR est aussi aux yeux des collectivités territoriales un élément important du réaménagement urbain en cours dans toute cette zone de la ville.

Le terrain présentait un îlot intérieur relativement vert, comme souvent à Marseille, que les architectes ont essayé de révéler. Ils ont notamment utilisé la petite placette à l'angle du futur bâtiment, ancienne placette d'honneur d'entrée à la caserne ; il s'agissait de la retrouver et d'en faire un sas pour annoncer le bâtiment. Corinne Vezzoni parle de son projet comme d'un « container à mémoire », jumeaux du bâtiment de Ricciotti par une surface au sol identique (le carré de 72 mètres de côté), mais aussi fermé et rugueux que le bâtiment du J4 est ouvert, diaphane et tourné vers l'extérieur. Centre de conservation des collections, il est avant tout fait pour conserver l'invisible du MuCEM. L'architecte l'a imaginé en écho à la volumétrie du bâtiment de Rudy Ricciotti afin d'assurer d'un site à l'autre la cohérence de l'institution. Le bâtiment est simple dans sa lecture en silhouette et s'apparente à un grand monolithe en béton. Restant dans le registre des bâtiments industriels qui l'environnent, des grosses surfaces, il tient avant tout son effet d'un rapport d'échelle avec la caserne, avec l'espace des friches. L'architecte a fondé sa réflexion sur cette notion d'échelle, cherchant à faire écho aux masses présentes, fortes, aux échelles colossales et à éviter d'entrer dans le détail d'une échelle intermédiaire en donnant à lire de petits percements correspondant à des bureaux derrière la façade. [366] Il a aussi été décidé de garder l'orthogonalité du quartier qui a une trame du XIXe siècle très forte.

La question du stockage et ses contraintes ont d'emblée constitué un défi et un exercice étonnant pour l'architecte confrontée à la création d'un volume aveugle dans son rapport au contexte, quasiment non percé pour conserver l'invisible et le secret du musée. Elle a développé pour y répondre une référence issue des arts plastiques, le travail du sculpteur espagnol Eduardo Chillida (1924-2002) en particulier ses pièces en forme de bloc entaillé. L'architecte creuse, à l'instar du sculpteur, le cube initial pour répartir les espaces de travail et les réserves de part et d'autre d'une allée autour de laquelle se distribuent les axes de circulation. Derrière cette référence, le projet met en valeur l'idée de l'intelligence et du

[365] Source : MuCEM.
[366] Corrine Vezzoni, Conférence « Construire un musée, l'architecture d'un projet », avec Rudy Ricciotti, Corine Vezzoni, Bruno Suzzarrelli, Thierry Fabre, dans le cadre des *Mardis du MuCEM* à la bibliothèque de l'Alcazar, Marseille, 14 juin 2011, disponible sur http://www.mucem.org/.

labeur humain qui creuse et modèle la matière, depuis les premiers silex taillés jusqu'aux ouvrages les plus élaborés. Le MuCEM est compris comme une boîte à trésors, mémoire des hommes et de leurs activités depuis la préhistoire jusqu'à l'époque contemporaine. Comme Chillida qui travaille la matière brute jusqu'à ce qu'elle devienne polie et brillante par endroit, C. Vezzoni conçoit un bâtiment compact et très rugueux dans son aspect extérieur mais qui présente au niveau des lieux de recherche des parties entaillées, creusées, que la lumière va pouvoir traverser de part en part. Des galeries de lumière mettent ainsi en valeur les lieux de vie où les chercheurs travaillent et « creusent » par la pensée dans le savoir humain.[367] Tout l'enjeu pour l'architecte est de parvenir dans sa réalisation à coller à l'idée du poids de l'histoire, de la pérennité du bâtiment. Le travail de ce bâtiment qui doit être coulé en place se concentre sur la question de la rugosité et de la coloration de la façade en écho aux masses voisines. Cette exigence d'une matière, d'une texture qui signe le bâtiment a d'ailleurs gêné l'EMOC et conduit à une négociation longue avant la signature du PPP en novembre 2009 compte tenu du fait que Corine Vezzoni préfère au béton matricé, dont la répétitivité est l'écueil, une peau vivante, une surface aux accidents les plus aléatoires possible. [368]

Concernant l'organisation fonctionnelle du bâtiment, simplicité et efficacité sont de rigueur. Les zones d'activités semi-publiques (250 m2 réservés aux espaces d'accueil) seront regroupées par rapport aux activités internes, elles-mêmes réunies en pôles (plus de 1500 m2 dévolus aux locaux de transit et de travail sur les collections, 500 m2 pour les locaux logistiques). Sur les 10000 m^2 de surface utile qu'il comporte (pour un total de 13000 m^2 comprenant des parties de logement), les trois quarts sont des parties de stockage, étanches, invisibles, et le dernier quart correspond à des lieux de vie. En cœur d'îlot, côté sud et face aux parties végétalisées se trouvent les lieux de recherche. Avec ses réserves modernes respectant les normes de la conservation préventive, le bâtiment prévoit des ateliers de restauration, une chambre d'anoxie (privation d'oxygène), des ateliers de préparation des objets pour exposition ou prêt, un atelier de prise de vue. Une partie des réserves, environ 800 m^2 pourra être visitée sur rendez-vous et par petits groupes. Une petite surface d'exposition d'environ 100 m^2 sera également ouverte au public.

Plus de 7000 m^2 de réserves s'organisent sur trois niveaux répartis en fonction des matériaux et du type de collection. Les œuvres du MuCEM étant très disparates dans leur

[367] Source : MuCEM.
[368] Entretien avec Pascal Laporte, architecte associé de Corinne Vezzoni, cabinet Vezzoni-Laporte, le mercredi 3 mars 2010 à la Cité Radieuse, Marseille.

support (papier, tissu, pierre, bois...), elles nécessitent des hygrométries très particulières et un traitement au cas par cas. La difficulté principale du bâtiment est en conséquence d'ordre climatique et énergétique. Ce ne sont pas moins de 350 000 œuvres en trois dimensions et 700 000 œuvres ou documents en deux dimensions qui seront stockés. Un tiers des espaces de stockage est muni d'une hauteur sous plafond de 6 m permettant d'accueillir des objets ou ensembles de grandes dimensions, comme le matériel agricole, les véhicules ou les éléments d'architectures. Le bâtiment qui doit être livré à l'été 2012 commencera à accueillir ces œuvres à partir de l'automne 2012. [369] Elles seront acheminées par camion pendant 18 mois depuis Paris.

A.9. Vers une nouvelle typologie des lieux de la culture en France ?

Le nouveau musée relève-t-il de l'architecture des musées ou de celui des Maisons de la culture ? Quel est l'héritage de ces Maisons de la culture sur un projet comme celui du MuCEM, comment se situe-t-il par rapport à elles ? Comment l'histoire des politiques culturelles des cinquante dernières années nous éclaire-t-elle sur les enjeux architecturaux du MuCEM et nous permet-elle de percevoir les attentes devant un tel équipement ? Celles-ci semblent pouvoir être éclairées par la réception d'autres grands équipements culturels comme le Musée du Quai Branly ou le Centre Jean-Marie-Tjibaou de Nouméa, présentant tout deux un projet culturel à très forte valeur anthropologique. Il semble que le MuCEM, héritier de l'ancien MNATP de Boulogne, considéré à son époque comme une alternative aux Maisons de la Culture, soit attendu pour cette valeur ou force anthropologique portée par le projet de Rudy Ricciotti. Quels sont les sources et les ressorts d'une telle attente, comment la resituer dans l'évolution des grands équipements culturels français ? Quelles ont été les tentatives antérieures pour relier projet culturel et projet scientifique dans un même équipement ? Comment le MuCEM se situe-t-il entre ces deux alternatives ? Un détour historique nous permettra de resituer le MuCEM et sa vocation dans l'évolution du rapport des politiques culturelles à l'architecture.

L'histoire des relations entre l'architecture et les différentes politiques culturelles peut se dire comme celle de l'affirmation de l'architecture « expression de la culture » et

[369] Les collections du MuCEM ont été préalablement conservées sur trois sites : la majorité des collections (soit 4100 m^3 d'objets et d'ouvrages) a été conservée à Paris au MNATP ; les très grands objets (soit 2500 m^3) ont été conservés à Saint-Riquier dans la Somme, et une troisième partie des collections (250 m^3) a été conservée à Semur-en-Auxois. Source : Rapport à la Ministre de la Culture et de la Communication relatif au MuCEM, août 2008, Stéphane Martin, Président du Musée du Quai Branly, p. 8.

catalyseur du « développement culturel ». [370] L'architecture a fait partie des éléments fondateurs de l'édification du ministère de la culture en 1959 et ce dernier a assumé dès son origine le rôle d'un maître d'ouvrage audacieux. Pourtant, l'architecture, rattachée pendant vingt ans aux ministères en charge de l'Equipement, n'est revenue qu'en 1996 au Ministère de la Culture dont l'action vise à « placer l'architecture au cœur des politiques de renouvellement urbain, d'aménagement du territoire, des réflexions sur la grande échelle des villes et sur le développement durable ». [371]

Au cours des années 60, la politique des Maisons de la culture est au cœur de l' « action culturelle » d'André Malraux qui veut en faire une des politiques publiques exemplaires de la république gaullienne. La Maison de la culture idéale est décrite comme « polyvalente, accueillante, tentante, confortable, et architecturalement symbolique de la qualité des manifestations qu'elle abrite et du climat qu'elle entretient » ; elle doit correspondre à une architecture de référence « symbolique d'une forme de civilisation ». [372] André Malraux aura cette phrase célèbre : « religion en moins, les Maisons de la culture sont les modernes cathédrales ». [373] Une double question se pose : A quel type d'architecture fait référence le concept des Maisons de la culture ? De quelle conception architecturale doit se nourrir la construction de ces édifices vertueux ? Au travers des Maisons de la culture est promue « une architecture publique expressive et massive, témoignant d'une volonté politique d'institutionnalisation de la culture ». [374] C'est pourtant le concept de maison rassurante et protectrice qui prévaut, proche de son environnement immédiat.

En 1961, André Malraux inaugure la première maison de la culture au Havre : c'est un nouveau concept d'équipement culturel dans un ensemble urbain exceptionnel d'Auguste Perret. Le bâtiment est signé Lagneau, Dimitrijevic, Weill et Audigier (avec la complicité de Jean Prouvé) et se montre « transparent et flexible ». [375] Transformé en musée et rénové par l'équipe de Laurent Beaudouin en 1998, elle est aujourd'hui la « Maison » du Havre. La Maison de la Culture de Reims, par Jean Le Couteur, architecte de la basilique d'Alger est un des exemples majeurs qui sera inauguré en 1969 par Edmond Michelet, successeur d'André

[370] La loi sur l'architecture de 1977 affirmait l'architecture comme « expression de la culture ». Dominique Aris et Elisabeth Henry (dir.), *Architectures de la culture, culture de l'architecture,* Editions du Patrimoine/CMN, 2009, p.13.
[371] Dominique Aris et Elisabeth Henry (dir.), *op.cit.*, p.13.
[372] *Id.*, p. 15.
[373] *Id.*
[374] *Id.*
[375] Francis Rambert, « L'enjeu de l'architecture, entre génie du lieu et sens du contexte », in Dominique Aris et Elisabeth Henry (dir.), *op.cit.*, p. 25.

Malraux. Parmi d'autres exemples d'invention de nouveaux lieux culturels, on peut citer la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence par José Lluis Sert en 1964, nouvelle invitation à découvrir l'art. Les FRAC, Fonds régionaux d'Art contemporain, ont aussi généré de nouvelles propositions architecturales selon différentes écritures – à Marseille le nouveau FRAC sera signé Kengo Kuma.

Dès la fin des années soixante et les événements de mai 1968, le déclin des Maisons de la Culture est entamé. La nécessité de considérer la dimension socio-éducative de la culture s'impose alors, et les équipements intégrés comme le futur Centre Pompidou sont mis en avant. C'est à cette époque qu'une autre voie s'ouvre, celle d'un savoir-faire français de type muséographique : la construction du Musée des Arts et Traditions populaires, dont le MuCEM est l'héritier, commence en 1969 au Bois de Boulogne, en bordure du jardin d'acclimatation. Il réalise une rencontre inédite, la relation entre un projet culturel et un projet scientifique. Ce musée est le fruit d'une longue collaboration entre le conservateur Georges-Henri Rivière et l'architecte Jean Dubuisson. « Pour la première fois en France, peut-on lire dans *Les Lettres françaises*, se construit un complexe muséographique imaginé et calculé point par point selon les perspectives les plus avancées de la science ». [376] Le « Musée-laboratoire » des ATP, remarqué dans le monde entier, constitue une alternative aux Maisons de la culture en matière de nouvelles politiques culturelles. Cependant, les « cathédrales de la culture » d'André Malraux constitueront une contribution fondamentale à l'évolution de l'architecture publique française.

Deux autres musées constituent des jalons importants de la décennie suivante, bien qu'incarnant des démarches opposées. Le Centre Georges Pompidou se voudra l'expression d'une innovation architecturale au service d'une innovation culturelle, portée par le concept de « développement culturel » synonyme d'une meilleure contractualisation de l'Etat et des collectivités territoriales. Il sera innovant car polyvalent et fidèle à l'esprit d'ouverture socioculturelle des équipements intégrés. A l'inverse, le projet du Musée d'Orsay correspond, dès 1977, à une volonté de prestige culturel de la part du président Valéry Giscard d'Estaing. Dans la gare de Victor Laloux, protégée de la destruction par Jacques Duhamel, le président souhaite un musée exprimant l'exact opposé du Centre Pompidou.

Entre 1981 et 1995, époque où se succèdent plusieurs projets parisiens d'équipements culturels, apparaît une maîtrise d'ouvrage éclairée, portée par de grands commis de l'Etat, et

[376] Cité dans Dominique Aris et Elisabeth Henry (dir.), *op.cit.*, p. 16.

motivée par une réalité nouvelle : la recherche systématique d'une qualité architecturale et urbaine pour tout nouvel édifice. Ainsi s'impose « l'impératif architectural comme dimension culturelle galvanisatrice » [377] dont le MuCEM est un récent résultat. Sous le premier septennat de François Mitterand, le projet du « Grand Louvre » révèle les perspectives du renouveau des musées en France et incarne le mieux la dynamique nationale qui impose la question muséale aux politiques culturelles des collectivités territoriales. Parmi les nouveaux musées cofinancés par l'Etat et les collectivités territoriales, on peut citer le Musée d'Art moderne et contemporain de Nice par Yves Bayard et Henri Vidal, le Centre d'art contemporain des Entrepôts Lainé à Bordeaux réhabilités par Denis Valode et Jean Pistre, l'Historial de la Grande Guerre de Péronne et le musée de l'Arles et de la Provence par Henri Ciriani, le musée archéologique du Mont-Beuvray par Pierre-Louis Faloci, le musée de Saint-Etienne par Didier Guichard et celui de Grenoble par Olivier et Antoine Félix-Faure et Philippe Macary. [378] Toujours au cours des années 1980 et 1990, la France a vu la rencontre durable du patrimoine architectural et de la création architecturale. « Mémoire et projet » selon la formule de François Barré, sont les deux aspects complémentaires d'une même réalisation culturelle qui font de la qualité architecturale une composante nécessaire à tout mandat d'élu local.

Le futur MuCEM arrive quarante ans après la construction du Musée national des Arts et Traditions populaires et en est son héritier presque direct. Il est servi lui aussi « par un projet d'architecture à très forte charge anthropologique dont chacun attend beaucoup ». [379] Entre le projet de Jean Dubuisson à Boulogne et celui de Ricciotti à Marseille, il y a presque ce demi-siècle d'histoire des politiques culturelles. Ces deux musées sont révélateurs du fait que lorsque ces politiques culturelles ont l'occasion de s'exprimer à travers l'architecture, « c'est que les pouvoirs publics qui en assument la charge mesurent la dimension anthropologique de cet espace culturel, celui qui fait la qualité architecturale, celui qui façonne la ville contemporaine ». [380] Avant lui, la qualité architecturale du Centre Jean-Marie-Tjibaou de Renzo Piano, inauguré en 1998, a fait l'unanimité en démontrant qu'une architecture contemporaine peut incarner les enjeux d'un projet culturel et scientifique anthropologique. Le Musée du Quai Branly de Jean Nouvel, « Grand Projet » de Jacques Chirac inauguré en juin 2006, a davantage cristallisé les controverses architecturales et

[377] Eric Lengereau, « Entre politiques culturelles et équipements culturels : l'architecture » *in* Dominique Aris et Elisabeth Henry (dir.), *op.cit*., p. 19.
[378] Dominique Aris et Elisabeth Henry (dir.), *op.cit*., p. 19.
[379] Eric Lengereau, *op.cit.*, p. 23.
[380] *Id.*

muséographiques. L'architecture de Jean Nouvel s'est vue reprocher d'être une mise en scène ludique, un divertissement dont la muséographie ne correspond pas aux enjeux d'un équipement culturel à forte charge anthropologique.

L'enjeu n'est plus guère le monument, ni « l'architecture-sculpture », selon l'expression de Michel Ragon, mais la « portée urbaine des projets », [381] l'architecture comme environnement, comme territoire plutôt que l' « architecture objet ». En site naturel, l'insertion de l'architecture confine à la quête de symbiose. A l'instar du MuCEM, l'enjeu des projets inscrits dans un paysage est bien de dépasser leur fonction pour inscrire une modernité dans un site et dans son époque. Sur les anciens sites industriels, c'est à une « architecture de la reconquête » que se livre l'architecte du musée ou de l'équipement culturel en maints endroits : le Centre Pompidou Metz comme le Louvre Lens sont venus régénérer un tissu urbain.

Le MuCEM correspond aussi à une nouvelle typologie des lieux culturels en France, à l'instar du Centre Pompidou, du Site de Création Contemporaine du Palais de Tokyo qui ont anticipé de nouvelles pratiques de la ville. Il semble certes correspondre au concept de musée comme « création patrimoniale du futur » pour les collectivités : « Les nouveaux musées (...) imposent leur souveraineté esthétique de la même façon que les anciens monuments ». [382]

C'est une « requalification esthétique de l'espace à partir du musée comme œuvre architecturale érigée pour les temps futurs ». [383] Mais il poursuit avec un style et une écriture différente ce qui est découvert à Bilbao, la possibilité de faire sens dans un quartier déstructuré, grâce au pouvoir de retisser l'environnement que possède l'œuvre architecturale.

[381] Francis Rambert, *op.cit.*, p. 25.
[382] Henry-Pierre Jeudy, « L'irrésistible ascension des architectes » in Dominique Aris et Elisabeth Henry (dir.), *op.cit.*, p. 33.
[383] Dominique Aris et Elisabeth Henry (dir.), *op.cit.*, p. 33.

B. Architecture et travail des images

B.1. Un « savoir par les images »

Le *work in progress* de la rénovation d'un morceau de ville redouble nécessairement celui de la réflexion et de l'itinéraire intellectuel devant un tel objet. Dans cet itinéraire, la distance tant physique – vis à vis du terrain – que théorique – entre la philosophie de l'image et le projet architectural – est prise comme la possibilité d'un exercice de la liberté de passage, entre les images, entre les disciplines : dans le temps de l'intervalle, celui entre le projet et sa réalisation finale en 2012, celui de la thèse, l'*Arbeitjournal* de Brecht constitue un modèle de parcours expérimentant « la souveraineté du jeu, de la mise en relation, du saut, du lien entre des niveaux de réalité que tout semble opposer ». [384] On ne peut trouver meilleur exemple d'ouverture pour une recherche se rapportant à un terrain contemporain. Car il s'agit aussi, tout en la faisant, de chercher comment faire une thèse en architecture.

B.1.a) Prendre position avec les images

Le travail sur les images de Bertold Brecht, réactualisé dans un ouvrage récent par George Didi-Huberman, « Quand les images prennent position, l'œil de l'histoire I » (2009), constitue donc ici une référence importante dans l'installation des conditions, du climat, de l'horizon de notre propre recherche. Berthold Brecht a incarné un modèle de « prise de position » dans un travail d'instruction d'une situation contemporaine en transformation, ce que nous tentons de faire en observant le projet du MuCEM à Marseille, fini dans son dessin, mais inachevé et ce peut-être pour longtemps, dans l'accomplissement de son projet culturel.

Dans ce *work in progress*, celui à la fois du chantier du musée, de son possible contenu, comme celui de notre chantier de recherche, la position du penseur n'est pas anodine. Brecht a fait de la sienne, l'exil, une position heuristique à part entière. « Pour savoir, il faut prendre position » nous dit-il. Il s'agit de se situer dans l'espace, face à une chose autant qu'à son hors-champ qui nous reste inconnu ; de se situer aussi dans le temps, au présent aussi bien qu'au futur.

> Pour savoir il faut donc se tenir dans deux espaces et dans deux temporalités à la fois. Il faut *s'impliquer*, accepter d'entrer, affronter, aller au cœur, ne pas louvoyer, trancher. Il faut aussi -

[384] Georges Didi-Huberman, (2009) *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I,* Paris, Minuit, p. 23.

> parce que trancher l'implique – *s'écarter,* violemment dans le conflit, ou bien légèrement, comme le peintre lorsqu'il s'écarte de sa toile pour savoir où il en est de son travail. On ne sait rien dans l'immersion pure, dans l'en-soi, dans le terreau du *trop-près*. On ne saura rien, non plus, dans l'abstraction pure, dans la transcendance hautaine, dans le ciel du *trop-loin*. Pour savoir il faut prendre position, ce qui suppose de se mouvoir et de constamment assumer la responsabilité d'un tel mouvement. Ce mouvement est *approche* autant qu'*écart* : approche avec réserve, écart avec désir. Il suppose un contact, mais il le suppose interrompu, si ce n'est brisé, perdu, impossible jusqu'au bout. Telle est, après tout, la position de l'exil (...). [385]

Nous avons fait nôtre ce parti pris, transformant une forme d'exil vis-à-vis de Marseille en une chance d'exploration et de découverte, une *position,* un travail d'écriture dans lequel nous cherchons à installer à la fois le contact et l'intervalle face à la situation actuelle.

Le travail sur l'image engagé ici prend appui aussi bien sur des images au sens strict, bi-dimensionnelles, que sur l'architecture comme projet et comme image tridimensionnelle. En cela, nous rejoignons George Didi-Huberman lorsqu'au sujet du cube de Tony Smith il prend soin de préciser qu'il nomme *image* l' « objet du voir et du regard ».[386] Mais nous n'oublions pas non plus qu'à l'inverse, les images bidimensionnelles « sont toujours déjà des lieux », elles comportent une spatialité propre, une structure spatiale :

> Cela veut dire – et d'une façon qui n'est pas seulement allégorique que *l'image est structurée comme un seuil*. Un cadre de porte ouverte, par exemple. Une trame singulière d'espace ouvert et clos en même temps. Une brèche dans un mur, ou une déchirure, mais œuvrée, construite, comme s'il fallait un architecte ou un sculpteur pour donner forme à nos blessures les plus intimes. Pour donner, à la scission de ce qui nous regarde dans ce que nous voyons, une espèce de *géométrie fondamentale.* (...) Les images – les choses visuelles – sont toujours déjà des lieux : elles n'apparaissent que comme des paradoxes en actes où les coordonnées spatiales se déchirent, *s'ouvrent* à nous et finissent par s'ouvrir en nous, pour nous ouvrir et en cela même nous incorporer. [387]

Nous nous intéresserons donc davantage à la faculté imageante de l'architecture, à l'économie du visible qui a lieu autour des images du projet et notamment aux images documentaires dans leur jeu avec le projet architectural. Dans l'architecture au stade de projet, nous cherchons à dégager la figure d'un nouvel *espace-survivant* avec l'intuition que lui est

[385] Georges Didi-Huberman, *op.cit.,* p. 11-12.
[386] Georges Didi-Huberman, (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, p. 192.
[387] Georges Didi-Huberman, *op.cit.,* p. 192-194.



Fig. 110: Ancienne cabane d'Abdelkader, devant le Fort Saint-Jean, Fonds Hézard, 2005, Source : MuCEM



Fig. 111: Ruines autour de St Laurent, 1945, G. Detaille.

attaché un *espace d'images.* C'est pour mieux comprendre cet *espace d'images* attaché à la figure du projet que nous explorons l'image documentaire ancienne et contemporaine, ainsi que le travail d'artistes qui travaillent en lisière du documentaire et de l'art contemporain telles que Valérie Jouve ou Valérie Mréjen. Le travail cinématographique de Denis Gheerbrant, *La république Marseille* (2009), constitue aussi une référence importante. Nous cherchons ainsi à déployer notre propre lecture du lieu à partir d'un « savoir sur les images » et à vérifier notre hypothèse d'un possible « espace-survivant » sur le site du futur MuCEM. En « broussant les images » comme nous invite à le faire Walter Benjamin, nous cherchons les éléments concrets qui signent le travail des réminiscences sur le lieu.

Brecht a défendu la nécessité de savoir lire les images, de savoir déployer la valeur iconique, monstrative plutôt que discursive de l'*exposition* d'une situation. Mais cette exposition doit passer par un travail sur les images, « la décision de montrer par montage, c'est-à-dire par dislocations et recompositions de toute chose » : « On ne montre, on n'expose, qu'à *disposer* : non pas les choses elles-mêmes – car disposer les choses, c'est en faire un tableau ou un simple catalogue -, mais leurs différences, leurs chocs mutuels, leurs confrontations, leurs conflits. » [388] Ce travail sur les images, parfois subversif, revient parfois à un véritable travail archéologique destiné à faire lever un « inconscient de la vue » dont Benjamin a souvent parlé. « L'apparence aléatoire du montage d'hétérogénéités ne va pas sans une interprétation des relations sous-jacentes : les erratiques phénomènes de surface ne vont pas sans un questionnement sur les profondeurs ». [389] Comment entendre ce montage ? George Didi-Huberman, le nomme aussi bien multiplicité, distance, *distanciation*, écart. Comment l'actualiser pour notre part ?

B.1.b) La chance heuristique du montage

Brecht expose la situation sociale de son temps au travers de son *Arbeitjournal* et de la *Kriegsfibel* dans lesquels il met en œuvre le principe du montage d' « images de toutes sortes : reproductions d'œuvres d'art, photographies de la guerre aérienne, schémas scientifiques, cadavres de soldats sur les champs de bataille, portraits des dirigeants politiques, statistiques, villes en ruines, scènes de genre, natures mortes, graphiques économiques, paysages, œuvres d'art vandalisées par la violence militaire...». [390]

[388] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I, op.cit.*, p. 86.
[389] *Id.*, p. 88.
[390] *Id.*, p. 25.

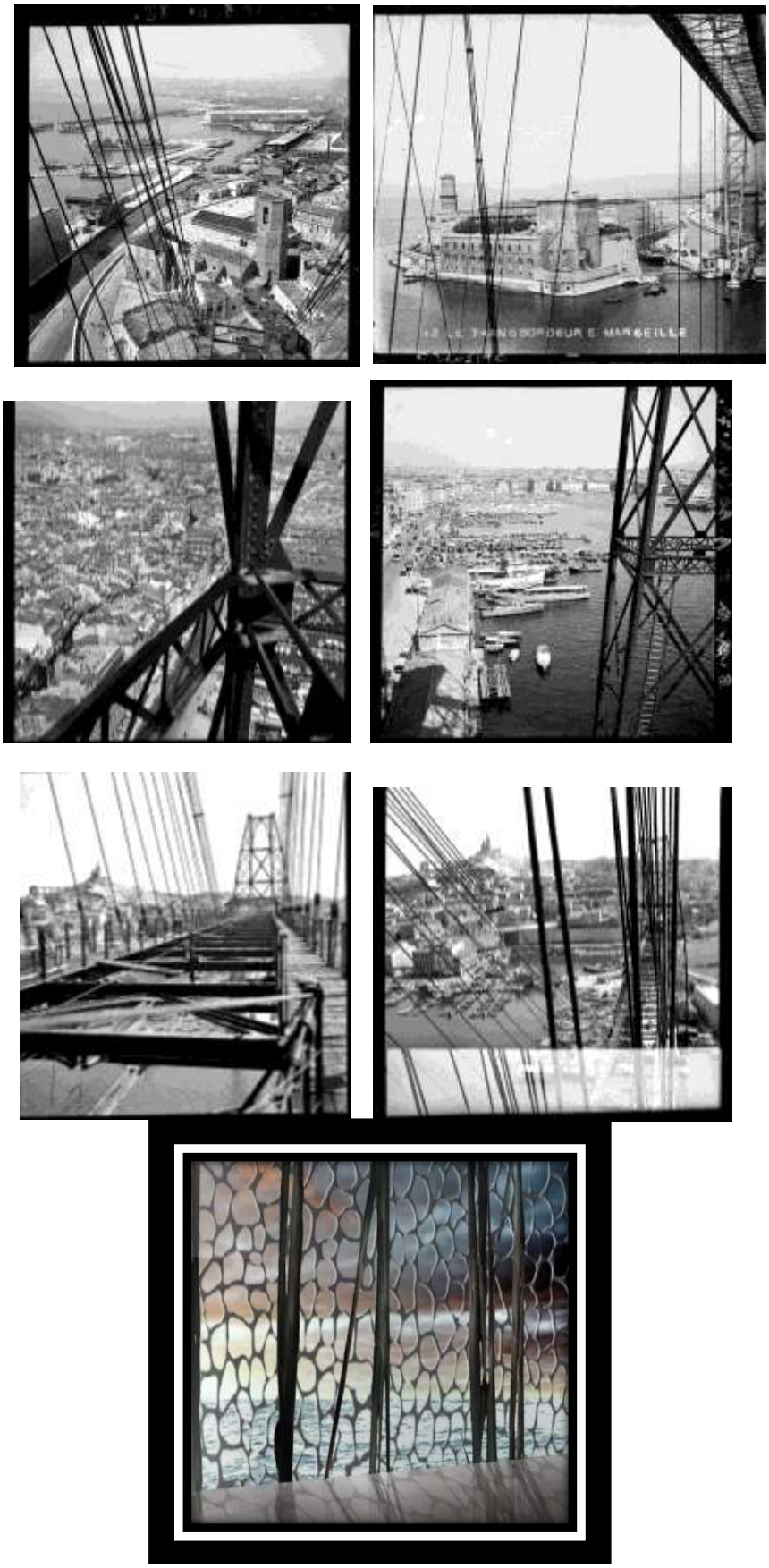


Fig. 112: Panier, Fort Saint-Jean, Vieux-Port, Notre-Dame de la Garde
vus depuis le Pont à transbordeur,
Source : Base mémoire architecture (MCC), Archives 13 (Photo Kollar 34-39),
Résille du MuCEM, R. Ricciotti, 2002.

Brecht arrive alors à l'atlas d'une mémoire visuelle qui lui permet non seulement de documenter un moment dans l'histoire mais, avec le texte accompagnant ces images, d'induire aussi une réflexion plus profonde sur les enjeux de la situation en question. Il défend ainsi l'idée qu'un document recèle deux vérités au moins, l'une évidente et insuffisante, l'autre plus profonde.

Lire les images, cela revient à les démonter et à les remonter. Démonter, découper, remonter les images pour Brecht, constitue le moyen de briser la fausse évidence des images documentaires, ou au moins de révéler la complexité de toute lisibilité des images. « Les images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu'on ne prend pas la peine de les *lire*, c'est-à-dire de les analyser, de les décomposer, de les remonter, de les interpréter, de les distancier hors des « clichés linguistiques » qu'elles suscitent en tant que « clichés visuels ». [391] Le montage joue ici un rôle heuristique, il permet d'induire par des chocs de sens une vérité des images plus profonde.

B.1.c) Montages d'images et montages de temps

L'efficacité du montage dans la production de sens provient du fait qu'il se rapporte à un « art de la mémoire » qui implique de reconnaître aux images un rapport au temps qui leur est propre. « Quiconque oublie le passé ne saurait lui échapper », nous dit Brecht[392]. « Cela signifie qu'une politique au présent, fût-elle construction de l'avenir, ne saurait faire l'impasse sur le passé qu'elle répète ou qu'elle refoule (les deux allant souvent de pair). Or, les images forment, au même titre que le langage, des surfaces d'inscription privilégiées pour ces complexes processus mémoriels. Le projet de la *Kriegsfibel* s'apparente donc à une double propédeutique : *lire le temps* et *lire les images* où le temps a quelque chance d'être déchiffré. » [393]

L'image inscrit donc en elle-même, non pas le conscient, le savoir, l'évident du politique mais son passé inquiétant ou refoulé, considéré comme secondaire ou périphérique. Elle est l'empreinte des périphéries de la pensée. C'est en cela qu'elle nous permet de voir le passé qui survit en elle, mais surtout et c'est ce qui nous préoccupe au plus haut point, de voir ce qui dans le passé survivant peut constituer une ressource de désir pour l'avenir, une ressource pour le présent du projet et de sa réalisation.

---

[391] *Id.*, p. 36.
[392] *Id.*, p. 35.
[393] *Id.*, p. 35.

En ce sens, les images du projet architectural et urbain sont bien un corpus privilégié d'étude de ce « processus mémoriel » à l'œuvre dans toute politique du présent et qui veut que la ville soit autant aux prises avec un avenir qu'elle anticipe qu'avec un passé qui se rejoue consciemment ou inconsciemment. On peut dire que le projet démonte et remonte lui aussi l'histoire dans ses images, qu'il établit de nouvelles relations entre les parties de la ville mais aussi entre les moments de son histoire. Ainsi la force de la localisation du MuCEM à Marseille participe-t-elle d'un effet de démontage et de remontage de la ville. Dans l'opération de rénovation s'opère une œuvre de recomposition des forces en présence sur les différentes parties du territoire, et ce sont autant de nouveaux chocs de sens et peut-être du même coup de « formes efficaces » qui apparaissent.

Le double mouvement de démontage et de remontage, dans le travail sur les images brechtien, créé des intervalles et des discontinuités. La connaissance historique elle-même devient *montage temporel,* « la forme qui fait procéder des extrêmes éloignés, des excès apparents de l'évolution » ou des moments dont on n'a pas encore perçu la secrète parenté, le *parcours virtuel.* » [394] Le projet du MuCEM montre par exemple une forme qui fait procéder ces « extrêmes éloignés » : un archaïsme du cube, de la Casbah, des alvéoles du Moucharabieh, et un traitement contemporain de la façade, de sa technologie et de son matériau (Bfup) ; les extrêmes éloignés de la forteresse et du musée, de Paris et d'Alger, de la « faille démuséifiante » selon Rudy Ricciotti et du programme de l'institution muséale parisienne.

Il ne s'agit pas là de refaire l'histoire de la ville, du site, de la société humaine à cet endroit donné en l'illustrant, ni de l'historiographie du projet Euromed dans laquelle l'image est trop souvent « une », « toute ». Mais au contraire de chercher une ressource de l'image dans sa multiplicité : « Voilà ce à quoi il faut renoncer : que l'image soit « une », ou bien qu'elle soit « toute ». Reconnaissons plutôt la puissance de l'image comme ce qui la voue à n'être jamais « l'une-image », l' « image-toute ». Comme ce qui la voue aux multiplicités, aux écarts, aux différences, aux connexions, aux relations, aux bifurcations, aux altérations, aux constellations, aux métamorphoses. Aux montages, pour tout dire. » [395] Nous regardons alors dans les images, tout en décomposant quelque peu leur chronologie, comment le nouveau apparaît dans la ville et comment celle-ci se transforme. A la recherche, comme G.

[394] *Id.*, p. 131.
[395] *Id.*, p. 256.

Didi-Huberman, de « quelque chose d'autre »[396]. Cette autre chose est peut-être une « incidence de la mémoire – sa levée ou sa traversée, mais également son accident, sa chute soudaine, son symptôme – (qui) suppose le choc des images, la discontinuité des temps, la dispersion du langage ». [397]

B.1.d) Penser par fragments

Dans l'exercice concret de la « dialectique des images » par Brecht, se construit une œuvre de pensée par les images elles-mêmes. Il constitue pour nous une référence à la fois théorique et méthodologique puisqu'il met en évidence l'efficacité d'une attention aux failles profondes, d'une analyse des choses par fragments, avançant le caractère fragmenté de toute vérité. Dans ce travail dialectique il s'appuie sur le conflit des images entre elles pour mieux dégager l'arrière-fond de la situation dont elles témoignent, le réseau de relations qui l'explique. Cette interrogation des formes et par les formes a pour visée – et c'est aussi ce qui nous intéresse dans notre propos – de dégager un sens politique authentique, « une valeur politique plus modeste et plus radicale à la fois parce que plus expérimentale ».

> L'exposition par le montage (...) renonce à la compréhension globale comme au « reflet objectif ». Elle dys-pose et recompose, donc elle interprète par fragments au lieu de croire expliquer la totalité. Elle montre les failles profondes au lieu des cohérences de surfaces (...). Elle expose donc en créant de nouvelles relations entre les choses, de nouvelles situations. Sa valeur politique est par conséquent plus modeste et plus radicale à la fois, parce que plus expérimentale : elle serait, à strictement parler, de *prendre position* sur le réel en modifiant justement, de façon critique, les positions respectives, des discours, des images. [398]

Quoi qu'il en soit nous avons décidé, à la suite de Walter Benjamin, contemporain et ami de Brecht, de « brousser les images » et d'y chercher le « moment fécond » ou l'« instant utopique ». Dans chaque image particulière aussi gît une « dialectique à l'arrêt » [399] selon W. Benjamin. « On ne recompose pas les forces sans créer – l'œuvre d'art sert à cela – des *formes efficaces* et sans créer – le montage sert à cela – des *chocs efficaces*. Or, ce que de tels chocs délivrent doit s'appeler une image : une « dialectique à l'arrêt ». « L'élément dramatique s'embrase (alors) comme un éclair de magnésium », écrit Benjamin en référence au flash photographique. L'image serait donc à penser comme « étincelle » (c'est bref, c'est

[396] *Id.*, p. 256.
[397] *Id.*, p. 176.
[398] *Id.*, p. 109.
[399] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages (1927-1940)*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 477 cité par George Didi-Huberman, (2010) *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire II*, Paris, Minuit, p. 15.

peu) d'une « vérité » (c'est beaucoup), contenu latent « appelé un jour à dévorer » l'ordre politique établi (c'est, éventuellement, efficace). » [400]

Dans *Remontage du temps subi, l'œil de l'histoire II*, G. Didi-Huberman rend compte de la méthodologie de W. Benjamin, à partir de « très petits éléments », d'un « petit moment singulier ». Il s'agit d'un objet singulier, point d'appui pour des questions générales renouvelées ; de « rendre lisible » l'événement. Tout l'enjeu de la réflexion de philosophes comme Benjamin, Brecht et Warburg a consisté à réinventer un art de la mémoire capable de rendre *lisible* ce que furent les pires moments de l'histoire du XXe siècle, en faisant travailler en même temps les sources écrites, les témoignages oraux et la documentation visuelle nécessitant à leurs yeux une attention spécifique. Ce « rendre lisible » a souvent été pour eux de partir modestement d'un principe local ou « micrologique ». Ce principe a été mis en avant par Aby Warburg, théorisé par Walter Benjamin puis mis en œuvre par Carlo Ginzburg dans sa microhistoire et son « principe indiciaire ». Il revient à ce pencher « sur un objet singulier pour découvrir en quoi il renouvelle, par sa complexité intrinsèque, toutes les questions dont il sert de cristal ». [401] C'est W. Benjamin qui a le plus plaidé pour que la *lisibilité* de l'histoire s'articule avec sa *visibilité* « concrète, immanente, singulière ». Il s'agit bien de « reprendre dans l'histoire le principe du montage », d' « édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision et netteté ». [402] Citons ici le texte de W. Benjamin, aussi compact que lumineux, au sujet de la lisibilité et de la connaissabilité historique :

> Ce qui distingue les images des « essences » de la phénoménologie, c'est leur marque historique. (...) La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir « à la lisibilité représente certes un point critique déterminé du mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui la vérité est chargée de temps jusqu'à exploser. (...) Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois au Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature imaginale. Seules les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques. L'image

[400] *Id.*, p. 125.
[401] Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, *op.cit.*, p. 13-14. C'est à partir de ce principe que G. Didi-Huberman a interrogé les quatre photographies prises en août 1944 par les membres du Sonderkommando de Birkenau, voir *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.
[402] Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, *op.cit.*, p. 14.



Fig. 113: Grande Jetée, attente du courrier. Source : Base mémoire, MCC.



Fig. 114: Attente à l'embarquement passager. Fond Hézard. 2005. Source : MuCEM.

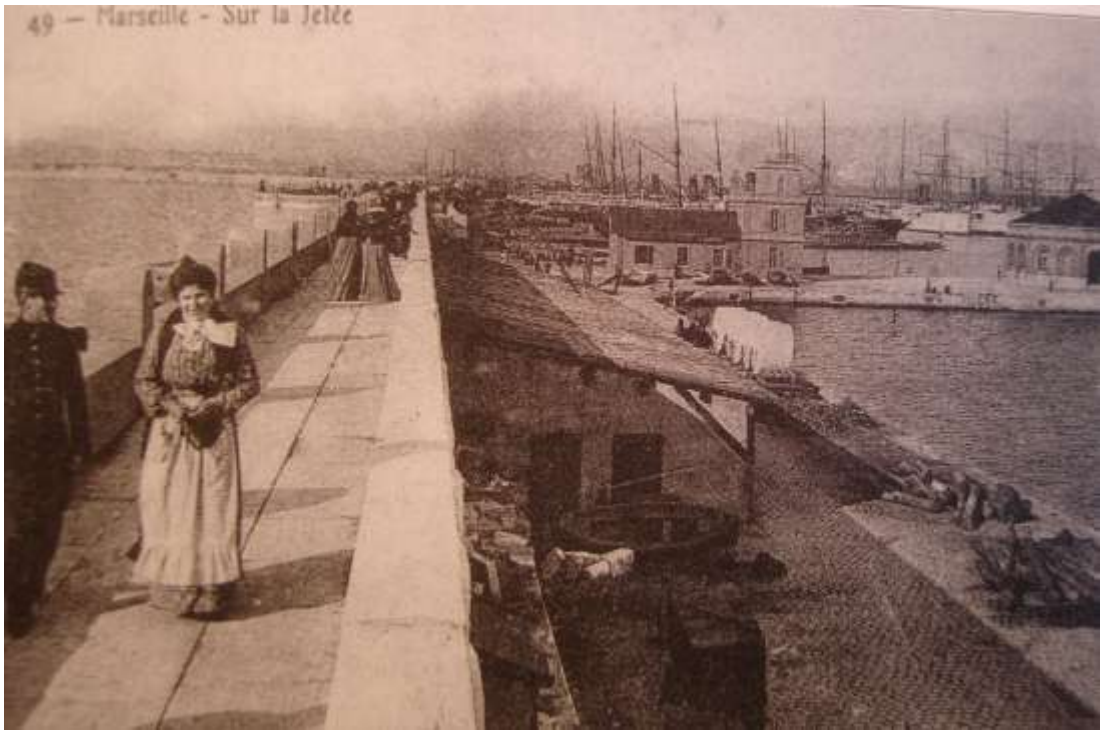


Fig. 115: Promenade sur la Grande Jetée, vers 1910. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G.Detaille



Fig. 116: Grande Jetée. 2010. Photo : N. Marneffe.

> qui est lue – je veux dire l'image dans le Maintenant de la connaissabilité - porte au plus haut degré la marque du moment critique, périlleux, qui est le fond de toute lecture. [403]

B.1.e) Médium photographique et histoire

Comme Brecht, Walter Benjamin s'est interrogé sur les conditions photographiques de la visibilité de l'histoire. Avec eux, nous cherchons comment l'histoire de la ville *visible* dans les photographies anciennes qui en gardent la trace, travaille le projet architectural. Le médium photographique, par sa plasticité temporelle permet des traversées ou des « transparitions » [404] de la mémoire dans l'histoire. Sur le rivage marseillais, à quelques mètres de l'emplacement de l'ancien pont transbordeur, les photographies documentaires héritées d'autres temps constituent en quelque sorte des *ponts transbordeurs de la mémoire* dans l'espace d'images que constitue le projet architectural et urbain. En venant travailler ce dernier, les images anciennes font de l'architecture du musée elle-même un véhicule de la mémoire culturelle, politique, populaire. Bien souvent, la légende de ces photographies joue un rôle qui dépasse le simple apport d'information. Le rapport du texte à l'image du territoire créé une tension fertile à explorer. Dans ses collages d'images, Brecht a cherché à tendre et à bousculer ce rapport de l'image à sa légende en se référent aux épigrammes antiques, et en affirmant qu' « à toute image de l'histoire il faut, non seulement une légende – comme Walter Benjamin y insistait avec force dans son essai sur la photographie -, mais une *légende dialectisée,* une légende au moins redoublée. Soit, une prise de parole polyphonique devant l'histoire. Le lyrisme nommerait peut-être cette polyphonie même. » [405]

> C'est parce qu'elle est traversée de mémoire, elle-même *véhicule de mémoire,* que l'image photographique admet ici, par le truchement supplémentaire de l'épigramme qui en souligne l'antiquité virtuelle, une fonction épique, allégorique et lyrique, comme transgressant sa nature immédiate de document de l'histoire. On pourrait dire que la complexité et la plasticité temporelles du médium photographique – bien au-delà, donc, du fameux « çà-a-été » barthésien – se révèlent constitutionnellement aptes à de telles traversées ou transparitions de la mémoire dans l'histoire. (...) Même le plus pur état des lieux photographique réalisé par Walker Evans dans l'Amérique misérable des années trente a rapidement été compris (...) comme un véritable « lyrisme documentaire ». [406]

---

[403] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages (1927-1940),* trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 477 cité par George Didi-Huberman, *Remqontages du temps subi*, *op.cit.*, p. 15.
[404] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I, op.cit.*, p. 172.
[405] *Id.*, p. 173.
[406] *Id.*, p. 172.



Fig. 117: Tour d’assaut, préfiguration du MuCEM, Rudy Ricciotti, 2008. Photo : N. Marneffe

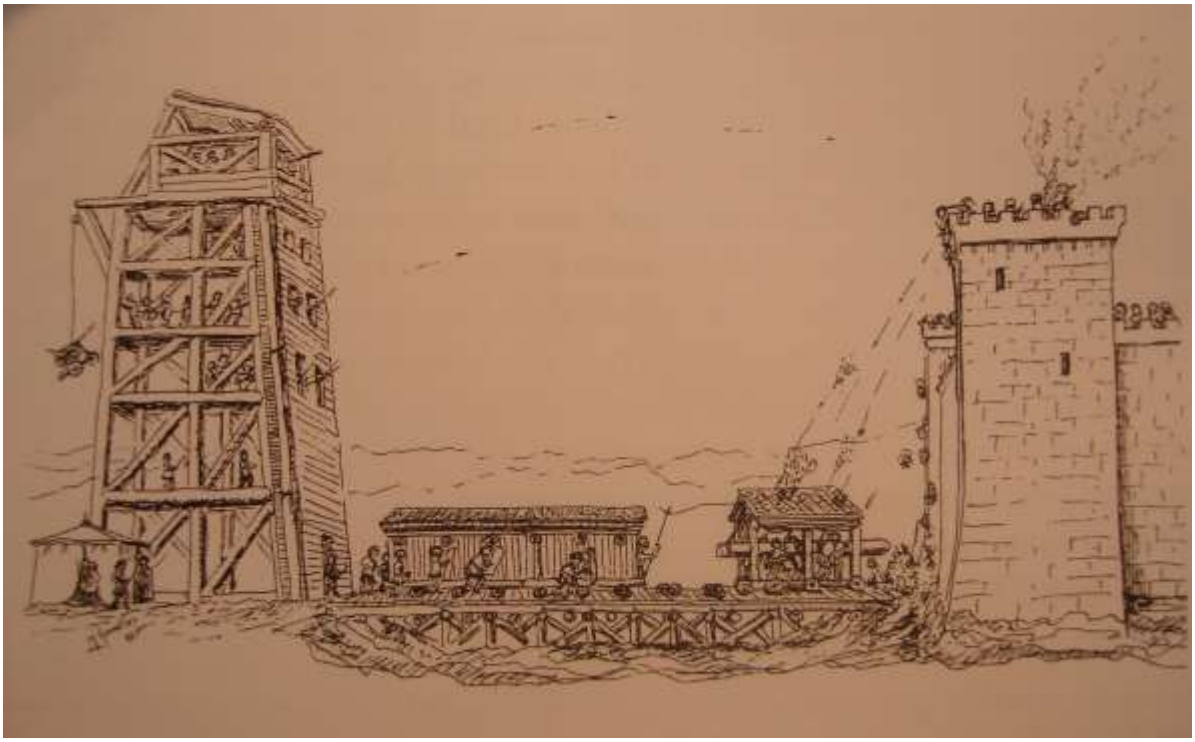


Fig. 118: 49 av JC siège des romains. Source : *Mémoire des chemins de Marseille*, A. Blès.

C'est la question du statut du document photographique dans le projet architectural qui se pose à nous lorsque nous n'avons finalement plus accès qu'à lui pour comprendre l'ambiance d'un lieu disparu, la sociabilité de ce lieu, ses visages. Comment comprendre l'enjeu de la construction du MuCEM à partir des images du lieu disparu dont le site porte pourtant toujours le nom ? Ce sont les images anciennes qui viennent attester pour nous de l'existence, de la valeur de ce lieu pour les habitants, non pas seulement pour hier mais très certainement pour aujourd'hui aussi. Elles témoignent, ou plutôt elles incarnent la persistance des Pierres Plates au travers de l'histoire. Dans le cliché photographique, une *empreinte* de la vie du lieu a voyagé jusqu'à nous dans une transmission à la fois « matérielle et fantomale ». Devant lui nous sommes des « archéologues de la mémoire », à l'instar de Warburg pour qui l'archéologie représentait un véritable modèle pour sa propre pratique de l'histoire de l'art, ou de Freud fouillant dans les « sédiments » mnémoniques.

> Dans les deux cas, il s'agit de *regarder les choses* présentes (les images offrant leur grâce, les symptômes offrant leur trouble) *en vue de choses absentes* qui déterminent pourtant, comme des fantômes, leur généalogie et la forme même de leur présent. Dans les deux cas, cette généalogie est appréhendée dans la spatialité *matérielle* des résidus de destruction comme dans la temporalité *fantomale* des événements de revenance. [407]

Les images d'archives contribuent à nourrir la question de l'espace-survivant, elles en font partie intégrante. Comment leur plasticité temporelle jouent-elle dans l'espace du projet ? *Investies* d'un attachement au collectif, d'une poésie, voire d'une mémoire antique des jeux et partages en bord de mer, elles traversent le projet urbain et culturel du MuCEM. En les confrontant, nous parvenons à la fois à faire surgir les concordances, les résurgences mais aussi à comprendre la réception négative du projet par les habitants, relayée à Marseille par les Comités d'Intérêt de Quartier. C'est à une sorte de querelle des images que nous avons à faire, sur un plan très local, mais peut-être aussi ailleurs, partout où les vues d'infographie rencontre la « transmission matérielle et fantomale » des images d'archives de la ville ancienne ou même plus récente.

Pour nous qui nous référerons à Warburg, la question de la photographie est importante car ce sont bien par des « tableaux de photographies » que le philosophe a élaboré sa théorie de l'image survivante ; Warburg a opéré sa mutation épistémologique en se réglant sur les pouvoirs récents de la reproductibilité photographique, ne s'arrêtant à aucune

[407] George Didi-Huberman, (2002) *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, p. 323-324.



Fig. 119: Pêcheurs aux Pierres Plates. Fonds Hézard, 2005. Source : MuCEM.



Fig. 120: Pierres Plates, littoral nord vers 1910. Source : Archives municipales.

hiérarchie de type dans ces photographies, ni à aucune barrière historique et chronologique.

Aujourd'hui, le travail de photographes comme Valérie Jouve, photographe contemporaine préoccupée du territoire et qui a photographié et filmé Marseille révèle l'importance de la photographie comme mode de compréhension du territoire : « C'est cet intérêt forcené pour la compréhension du vivant qui m'a d'abord conduite vers des études en sociologie et ethnologie, puis vers la photographie, non comme un acte artistique énoncé, mais comme la nécessité de comprendre le lien entre l'attitude et les réalités phénoménologiques de la vie sociale. La pratique photographique m'a semblé plus ouverte qu'une approche ethnographique, par le seul acte d'être là et de regarder, libérée des attentes utilitaristes de toute science. Au fur et à mesure, les images réalisées dans différentes villes se retrouvaient dans l'anonymat des autres images pour tenter de re-présenter la ville, ma ville. »[408] Il nous faudra revenir sur le travail de la photographe, mais insistons néanmoins sur le fait que le médium photographique en lui-même est source de compréhension du territoire et de son occupation, du sens qu'y trouvent ou qu'y construisent les individus. Nous retrouvons ici le rôle « épistémo-critique » qu'assigne W. Benjamin aux arts visuels.

B.1.f) Une image « dialectique »

Nous instruisons une transformation contemporaine d'une partie de Marseille, la destruction d'un hangar industriel, lieu d'accueil de marchandises et de passagers en transit, et la construction d'un nouvel édifice culturel sans destinataires réels et au programme fluctuant. Cette transformation est, sinon totale substitution, du moins recomposition matérielle du site. Or nous en connaissons la réappropriation permanente par une catégorie défavorisée de la population, à laquelle correspond d'ailleurs de manière privilégiée l'utilisation du vocable de *Pierres Plates*. Ce que nous dit la toponymie n'est autre que la survivance d'un usage du milieu du XIXe siècle, qu'il s'agit selon nous de prendre en compte dans la compréhension de la transformation actuelle de la ville.

Si nous nous intéressons à la « réminiscence » du site et de l'usage des Pierres Plates à Marseille, les questions de la « mémoire » et de l' « histoire » sont cruciales pour nous. Comment, alors, éviter l'écueil de la simple constatation des faits historiques et d'un rapport mémoire/image trop illustratif et chronologiquement déterminé ? Il nous importe en effet de considérer l'événement historique, l'actualité de la transformation de la façade maritime de

[408] Source : Texte de Valérie Jouve, site internet : www.valeriejouve.com.

Marseille, au-delà de la simple chronique et de la chaîne des déductions. C'est précisément ce qu'a défendu Walter Benjamin, éclairant par là même le travail de Brecht, par sa « philosophie historique », c'est-à-dire d'une autre pratique de l'histoire cherchant à « rester sur le seuil du présent » pour y déceler les symptômes d'un passé réminiscent[409] ou pour le dire autrement, pour « fai(re) jaillir haut l'existence hors du lit du temps »[410]. Cette philosophie historique ou « histoire philosophique » se veut avant tout « science de l'origine », mystérieusement illustrée par le philosophe dans l'image du « tourbillon dans le fleuve du devenir » - *tourbillon* ou moment de *crise*, de *symptôme*. L'origine ici n'est ni un concept, ni une catégorie logique mais un paradigme historique. Puisque nous nous intéressons au rapport entre mémoire et territoire, autorisons-nous à citer le fragment fameux du philosophe, référence à laquelle nous serons amenés à revenir plus avant :

> L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que comme une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. (...) Par conséquent, l'origine n'émerge pas des faits constatés, mais elle touche à leur pré- et post-histoire. [411]

Nous avons là une image de l'origine qui est donnée à la fois comme image de la dialectique et comme dialectique de l'image. L'origine fait donc comme remonter à la surface des corps perdus, mais possède aussi une force de morphogenèse, de nouveauté – sa capacité de restauration, de restitution. Nous nous revendiquons ici de la fécondité de la pensée théorique de Walter Benjamin et de son « origine historique » - une histoire du langage et des formes comprise comme *histoire des survivances.* Dans son *Origine du Drame baroque allemand,* W. Benjamin démontre combien « l'histoire fait son entrée sur le théâtre de l'action » sous forme de ruine, de vestige, de lacune, d'objet déplacé ou archéologique.[412] Dans la préface de cet ouvrage, véritable exposé philosophique sur l'origine, il évoque le « style philosophique » en histoire comme « art du *discontinu*, par opposition à la chaîne des déductions » utilisée par les historiens. Il y a, nous dit le philosophe, une *manière*

[409] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I, op.cit.,* p. 131.
[410] *Id.,* p. 129.
[411] Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44.
[412] Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), *op.cit.,* p. 173 cité par Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I, op.cit.,* p. 157.

philosophique de *remonter l'histoire,* soit comme une « remontée » vers l'origine, comme dans le drame baroque allemand, soit comme un « remontage » du contemporain tel qu'il l'explique dans son roman théorique de la modernité, *Sens unique*, en 1928. Dans cette manière philosophique, l'idée n'est pas un concept ou une loi univoque mais une *configuration.* « Les idées sont aux choses ce que les constellations sont aux planètes. » [413] Ce qui signifient qu'elles ne font sens que de leurs *positions* respectives, de leur place affirmée dans un *montage* donné.

Dialectique et montage sont indissociables dans cette démarche opposée à l'historicisme. La dialectique en particulier, nous dit Walter Benjamin, est le « témoin de l'origine ». Et ce parce que l'origine « n'émerge pas des faits constatés » mais parce qu'elle touche « à leur pré- et post-histoire », parce qu'elle « fait procéder des extrêmes éloignés, des excès apparents de l'évolution (…) où de telles oppositions peuvent coexister d'une manière qui fasse sens. » [414]

La notion de « mémoire » selon W. Benjamin nous sert en quelque sorte de garde-fou, d'autant qu'elle trouvait à s'incarner dans une image, *image dialectique, «* capable de *se souvenir* sans imiter, capable de remettre en jeu et de *critiquer* ce qu'elle avait été capable de remettre en jeu ». [415] La force, la beauté de l'image dialectique tient dans le paradoxe d'offrir « une figure nouvelle, voire inouïe, une figure réellement *inventée* de la mémoire »[416]. C'est en cela qu'elle est aussi *critique*. Ce concept d'image nous est d'autant plus précieux que G. Didi-Huberman l'a appliqué à une proposition spatiale, le volume *Die*, de Tony Smith au sujet duquel il s'agit d'éviter l'écueil d'une interprétation archaïsante, mais de penser *simultanément* la modernité et le mythe. L' « espace-survivant », ce lieu de latence dans la ville, n'est-il pas tant survivant qu'à fonctionner comme une « image-dialectique » chez W. Benjamin, qu'à en être une réactualisation dans l'ordre de la ville ? Là serait sa possible *efficacité* comme image produite en direction du public, faisant coexister des extrêmes éloignés, mais surtout offrant une figure réinventée de la mémoire. Ce qu'il faut bien garder à l'esprit, c'est que l'image dialectique est une image condensée de nouveauté et de destructions mêlées, qui nous met devant elle comme devant une double distance. Il n'y a pas d'image dialectique « sans un travail critique de la mémoire, confrontée à tout ce qui reste

[413] Walter Benjamin cité par George Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I, op.cit.*, p. 130.
[414] Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op.cit.*, p. 43-45.
[415] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op.cit.*, p. 82.
[416] *Id.*

comme à l'indice de tout ce qui a été perdu ».[417] Et ce travail, pour W. Benjamin, n'est pas la pleine possession du remémoré, mais « une approximation toujours dialectique du rapport des choses passées à leur *lieu*, c'est-à-dire comme l'approximation même de leur *avoir-lieu*. » La mémoire est une « activité de fouille archéologique, où le lieu des objets découverts nous parle autant que les objets eux-mêmes, et comme l'opération d'exhumer *(ausgraben)* quelque chose ou quelqu'un depuis longtemps couché en terre ». [418]

Ce qu'il peut y avoir de fécond dans la question de la mémoire selon W. Benjamin pour une étude sur un territoire, est bien ce rapport des choses passées à leur lieu, et qui nous renvoie aussi bien à une carte mentale de la mémoire, une localisation des idées et des souvenirs, qu'à l'œuvre de création consistant à réinvestir un site physique prégnant dans la mémoire collective et à y construire un espace d'inventaire et de mémoire des cultures méditerranéennes. L'architecture sera-t-elle le seul réceptacle neutre de cet inventaire, loin de la mise en garde du philosophe ? « Il se leurre complètement, celui qui se contente de l'inventaire de ses découvertes sans être capable d'indiquer dans le sol actuel le lieu et la place où est conservé l'ancien. » [419]

L'image dialectique ne cherche pas à « reproduire » le passé, à le représenter : d'un coup, elle le « produit », émettant une image comme on émet un coup de dés nous dit W. Benjamin. [420] Le lieu dessiné, imaginé, relève alors d'un art de la mémoire au sens fort du terme, il produit le passé sans nostalgie, il l'actualise. Ainsi la connaissance historique du lieu devient-elle « montage temporel ».

Mais revenons au texte de Benjamin cité plus haut dans lequel il affirme que « l'image est la dialectique à l'arrêt » et que « seules les images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques) ».[421] Nous avons choisi de prendre au sérieux ce texte important de Walter Benjamin, dans une étude qui discute du sens de la formation d'une nouvelle image pour la ville, sur un site auquel sont attachées de fortes réminiscences pour les habitants, passants et passagers de Marseille. Plusieurs propositions sont autant de moments théoriques fondateurs dans ce texte, sur lesquels nous reviendrons souvent au cours de notre démonstration. Retenons néanmoins que la question de la mémoire de, dans et par l'image

[417] *Id.*, p. 130.
[418] *Id.*, p. 130.
[419] *Id.*, p. 131.
[420] *Id.*, p. 132.
[421] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, *op.cit.*, p. 478-479, cité par Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op.cit.*, p. 82.



Fig. 121: Ruines et Pont à transbordeur, ruines des vieux quartiers,
Eglise et baptistère Saint Laurent, épaves dans le Vieux Port.
Source : Base mémoire architecture (MCC), série Marcel Bovis, 1945.

met en jeu celles de son authenticité et de son efficacité à produire de la nouveauté. Retenons aussi que l'image pour Benjamin est cette « dialectique à l'arrêt » qui s'offre sur le mode du choc de temps et des réalités qu'elle véhicule. Finalement, il s'agit de savoir s'il y a « image » ou pas. De quoi parlons-nous lorsque nous parlons d'image ? Dans le contexte d'une volonté de changement d'image de la ville en vue d'induire de nouvelles pratiques, une efficacité de l'image est visée. Ne faut-il pas chercher la source de celle-ci en amont de son utilisation lisse et aplatie sur les plaquettes de communication de la ville, c'est-à-dire dans son processus de formation lui-même, dans ses généalogies et dans sa manière de les produire en les réinventant ? Cette efficacité ne provient-elle pas de la nature même de ce qu'est une véritable *image* ? L'image dialectique, nous dit W. Benjamin, est celle dans laquelle les temps se font visibles, en un « éclair passager ». Il nous faut, avec lui, prendre à bras le corps la question de la connaissance historique en spécialiste de l'image.

Mettre sous les yeux ne revient pas à mettre au présent. « Ne nous laissons pas prendre aux pièges de l'imitation, souvenons-nous que l'image elle-même n'est jamais au présent (précieuse, toujours, cette remarque de Gilles Deleuze : « Il me semble évident que l'image n'est pas au présent. (...) L'image même, c'est un ensemble de rapports de temps dont le présent ne fait que découler, soit comme commun multiple, soit comme plus petit diviseur. Les rapports de temps ne sont jamais vus dans la perception ordinaire, mais ils le sont dans l'image, dès qu'elle est créatrice. Elle rend sensibles, visibles, les apports de temps irréductibles au présent »). »[422]

L'observation d'un usage tenace, bien qu'inadéquat avec le futur pôle tertiaire sur le môle J4, nous conduit à articuler la notion de rénovation avec celle d'une survivance, d'un retour. Comment discuter et mettre en crise, précisément, ce concept de « rénovation » ? Qu'engage-t-il ? Nous choisissons le parti de ne pas le laisser dans sa seule acception de progrès, de développement linéaire, dans une fausse simplicité. Ici la référence à l' « image-survivante » d'Aby Warburg constitue une « prise » théorique : Penser l' « espace-survivant » revient à déjouer les notions de progrès et de développement sur le plan de la rénovation urbaine en ce qu'elle se veut, se pense et s'attend comme une évolution uniquement positive. Plutôt que dans la foi en un progrès n'appartenant qu'au futur, dans une nouveauté produite par un « désir mimétique » d'autres modèles, l'efficacité de la rénovation prendrait naissance

[422] Gilles Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran » (1986), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, éd. D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, p. 270 cité par Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I, op.cit.,* p. 175.



Fig. 122: Fort Saint-Nicolas, Source : Base mémoire (MCC), série Marcel Bovis, 1945.



Fig. 123: Destructions Bassin de la Joliette, Source : Base mémoire (MCC), série Marcel Bovis, 1945.

dans un jeu des temps et des imaginaires qu'elle initie. Pas de naissance, donc, pas de créations « pures » qui prendraient place sur une « table rase » (le hangar dynamité, le môle J4 vidé), mais des survivances rendant compte de la complexe « trame d'espace et de temps » qu'offre le site en rénovation. **«** Rénover ». Comment le nouveau se fait-il réellement jour à partir du site déclassé et réaffecté ? Dans l'opération de rénovation urbaine le nouveau advient peut-être, nous l'avons dit, en « produisant le passé » mais sans nostalgie.

La rénovation est forcément *impure*, sa temporalité complexe toute faite d'allers-retours, et ce serait peut-être sa vitalité même. La forme architecturale vient rendre compte de ce processus, c'est pourquoi elle reste centrale dans notre propos. Elle doit être interrogée dans ses tensions et compromis, son aspect hybride au plan stylistique, sa capacité à devenir une forme symbolique.

Un des enjeux de notre réflexion est de démontrer à quel(s) temps – ou hors temps – appartient vraiment le lieu reconstruit, pour mieux en déterminer l'efficacité perceptive, sociale, symbolique. Ce qui est en jeu ici, n'est pas la simple remémoration comme telle, le fait de retrouver toutes les « images d'enfance » de cette partie de la ville. C'est de chercher à comprendre « le mode d'instauration du temps dans l'image », dans le projet architectural. [423] Dans le lieu recomposé, dans l'image projetée, le temps s'instaure autrement par rapport au reste de la ville, ce qui contribue à le constituer en espace-survivant. Le temps « travaille », il se construit et il s'écroule. Il se métamorphose, il renaît, il s'enterre, il ressurgit. « Toujours devant l'image, nous sommes devant le temps ». [424]

La question de la rénovation urbaine nous conduit à penser le jeu du devenir et de la stabilité dans la transformation de la ville, de ce qui change et de ce qui perdure, ou résiste à changer, de ce qui change en demeurant ou survit en se réinventant sans cesse. Un « jeu du temps », une dialectique de temps. C'est dans ses résistances mêmes que le lieu nous révèle son véritable enjeu. La rénovation urbaine devient une occasion pour la mise au jour de ces survivances comme nécessités, voire antidote ; contre-pouvoir, contre-motif, contre-point, la survivance décalée d'un usage, l'émergence d'une forme d'espace indéterminé constituerait une « réaction » de la ville pour se survivre à elle-même comme *polis*. C'est peut-être en cela que l'image survivante constitue une *critique du présent*. Où sont alors les résistances au

[423] Georges Didi-Huberman, (2002) *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 326.
[424] Georges Didi-Huberman, (2000) *Devant le temps, Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.

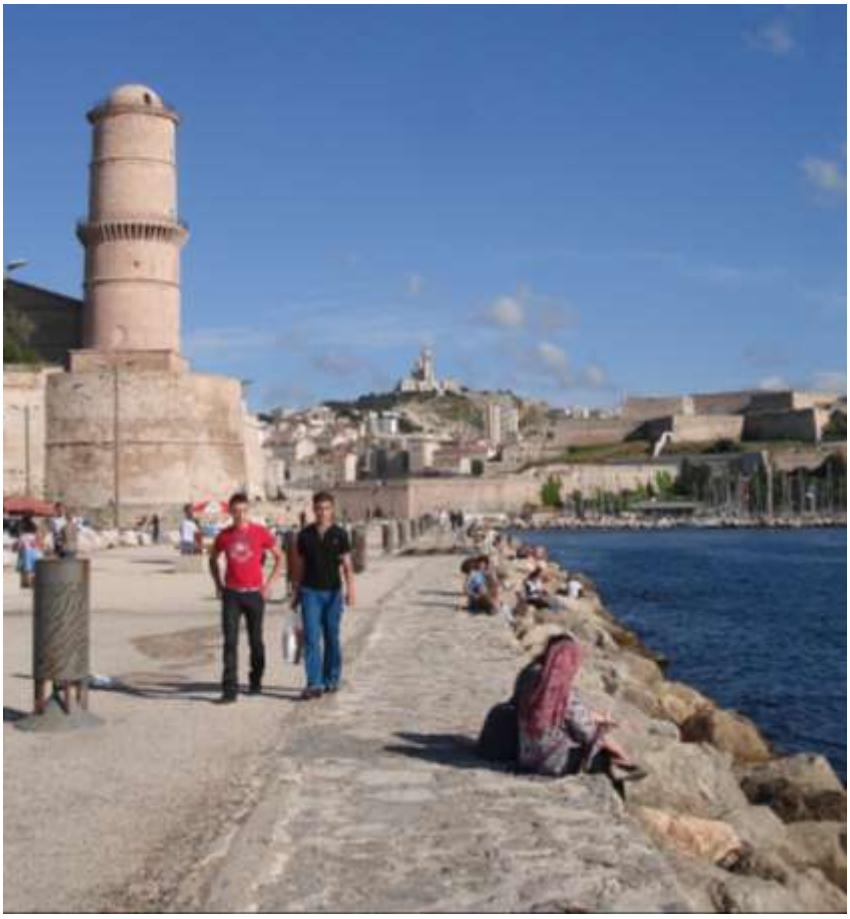


Fig. 124: Les Pierres Plates, 2010. Photo : N. Marneffe.



Fig. 125: Les Maraudeurs du Port, vers 1905, G. Detaille.
Source : *Meilleur souvenir de Marseille. Cartes postales anciennes de Marseille*, Chamant A. et F.

changement ? Comment jouent-elles, ou comment sauvent-elles le projet architectural et urbain ?

Chaque période de temps, nous dit Warburg, a les survivances qu'elle mérite ou plutôt qui lui sont nécessaires, qui la sous-tendent en quelque sorte. En ce sens la survivance de l'usage des Pierres Plates contribue à la compréhension des enjeux actuels du lieu, voire de la ville. Le site que nous étudions ne serait pas seulement ce « nœud urbain » mis en évidence par les études urbanistiques, mais aussi ce nœud de temps – ce qui lui donnerait sa future animation. Nous prévoyons ici une intensité par le maintien d'une certaine complexité du site, non par sa simplification physique.

Si, comme le dit Freud, c'est au point précis où travaille la mémoire que le souvenir se dérobe et que, par conséquent, le « geste » surgit dans le présent du symptôme, peut-être pouvons-nous avancer que c'est dans la mesure où il n'y a pas de travail conscient du souvenir des Pierres Plates, de ce lieu populaire, ainsi que des « blessures » du quartier, que le travail de la mémoire est à l'œuvre, mémoire paradoxale qui se laisse appréhender dans un « moment symptôme », celui de la destruction et de la reconstruction.

Mais les survivances ont aussi un rapport paradoxal au futur. Elles correspondent à une mémoire paradoxale. La survivance dans l'espace de la rénovation urbaine possède une puissance de protension vers le futur ; en *intensifiant* ce qui reste d'éléments antérieurs de la ville, elle exprime en même temps le désir du futur. C'est en cela qu'elle a aussi à voir avec une espérance pour la ville.

> Le « renforcement des restes » (...) va de pair avec l' « instauration du désir », en sorte qu'un fragment enfoui, un *fossile*, se voit investi des tensions propres au *futur*. Les images survivantes en général (...) ont ceci d'extraordinaire qu'elles font du « rebroussement » temporel, comme dit Freud (...), un vecteur de protension ; et de l' « indestructibilité » des matériaux refoulés un vecteur d'immédiateté, de fugacité. Dans toute image survivante, donc, « les fossiles dansent ».[425]

B.2. Les images persistantes, travail des images à l'intérieur du projet

B.2.a) Disparition et énergie résiduelle

Le modèle des survivances (*Nachleben*) chez Warburg ne nous conduit pas seulement dans une « quête des disparitions » comme on en ferait une collection. Il provoque plutôt à

[425] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 352-354.

rechercher l' « élément fécond des disparitions ». [426] Nous sommes à regarder, ici, la « fécondité » des disparitions, leur hypothétique « énergie résiduelle », expression warburienne qui désigne leur capacité à faire retour, renaissance (*renovatio*). La *lebensenergie* ou « énergie vitale » des images désigne chez Warburg leur capacité à se survivre, à renaître, à se gaspiller. [427] L'image peut « se changer » de l'intérieur. Peut-on réellement dire que nous pouvons la changer de l'extérieur ? Qu'est-ce que cette opération au regard de ce qu'est vraiment une *image* ?

Nous touchons ici au *leben* du mot *Nachleben* : la *vie*, celle que Warburg n'a cessé de rechercher dans l'art, son fameux *passage de la vie dans l'art*. « De Warburg à Panofsky, donc, un mot tombe et s'oublie : le mot *Nachleben*, « survie ». Et tombe avec lui – avec son impureté foncière – un deuxième mot contenu en lui : *Leben*, la « vie. Panofsky, ce n'est pas douteux, aura voulu comprendre la seule « signification » (*meaning*) des images. Warburg, lui, voulait aussi comprendre leur « vie », cette « force » ou « puissance » (*Kraft, Macht*) impersonnelle (...) un « véritable passage de la vie dans l'art ». Comme pour Burckhardt, l'art n'était pas pour Warburg une simple question de goût, mais bien une question vitale. (...) L'histoire des images fut donc pour Warburg (...) une « question de vie » et – puisqu'en cette « vie » la mort est omniprésente - de « survies », de survivances ». [428]

Le passage de la vie dans l'art est bien ce que nous recherchons à dire d'un espace *survivant*. Cette « vie » qui passe est historique, elle se laisse entrevoir pour Warburg dans l'histoire des images. C'est pourquoi l'on ne peut, selon le philosophe, séparer histoire humaine et histoire de l'art. Il y a donc une histoire des images ou une histoire en images du lieu à réaliser, mais elle doit s'aborder au travers de la notion de latence et de survivance, voire de catastrophes dans une sorte d'inconscient du temps. L'histoire en images du lieu est celle où se laisse entrevoir la « vie » qui passe au travers de la catastrophe et de la destruction volontaire ou subie.

La « vie » considérée ici est la « vie des images » correspondant au temps impur, « débat de latences et de violences ». [429] Le véritable sous-sol des Pierres Plates – et précisons que son sol physique est constitué d'un remblais gagné sur la mer - est celui de la mémoire des images. Pour penser la possible animation autour du MuCEM, c'est-à-dire l'efficacité de

[426] *Id.*, p. 89.
[427] *Id.*, p. 155.
[428] *Id.*, p. 103.
[429] *Id.*, p. 113.



Fig. 126: Passerelle du MuCEM. Source : MuCEM.

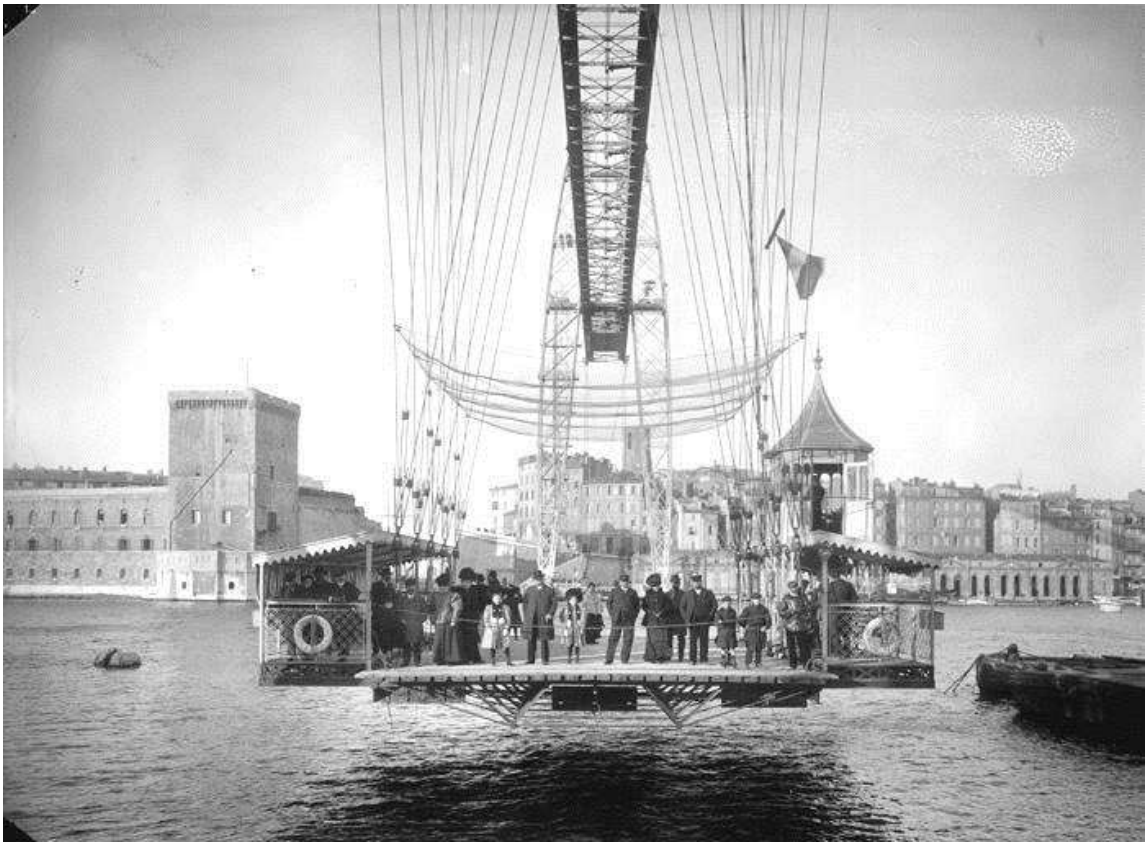


Fig. 127: Nacelle du Pont à transbordeur, Seeberger, 1905. Source : Base Mémoire, MCC.



Fig. 128: Rive nord du Vieux Port, Photographies aériennes de Roger Henrard,
(Série années 1948-1972).
Source : Archives municipales.

la nouvelle image dans l'esprit du public, il nous faut nous référer à une « énergie résiduelle »[430] des images, à la *lebensenergie* des images selon Warburg.

En faisant état des éléments disparus sur le site, nous pouvons en approfondir les enjeux actuels. Le musée à cet endroit participe de la recomposition et de nouveaux « chocs efficaces » entre les nouvelles fonctions et celles disparues depuis longtemps. La fonction disparue des Pierres Plates nous en dit plus que l'évidence visible sur le projet. Le hangar disparu provoque à la réflexion sur les futurs passagers du nouveau musée, la marchandisation des biens culturels, le voyage des icônes architecturales à travers le monde.

Nous tentons ici d'expliquer comment les éléments disparus de la ville continuent d'en influencer la lecture, l'usage et la fabrication. Dans le cas de Marseille, l'ancien Pont Transbordeur est de ces figures mythiques, emblèmes architecturaux, qui ont marqué durablement la mémoire de Marseille. Que dire de cette circulation au-dessus des eaux, de ce vol dans la ville permis par les allers-retours de la nacelle du Pont ? De la montée sur le tablier supérieur, procurant un point de vue vertigineux en plongée sur la ville ? Du souvenir d'un moment de convivialité décalé au café sur ce même tablier à plus de 50 mètres de hauteur ?

Cette construction fut à la fois un motif récurrent de la photographie contemporaine, en témoignent les clichés de Laslo Moholy-Nagy par exemple, et un dispositif unique de vision et de contemplation de la ville. Il nous faut nous interroger sur l'imaginaire de cette machine disparue, qui fatalement, comme nous le dit Warburg, continue de hanter nos images. Cet imaginaire est celui d'une machine à traverser, passer, s'élever et voler, d'une machine à changer subitement de point de vue sur la ville et ses environs. La nouvelle architecture, le MuCEM qui prend place non loin de là, fonctionne aussi à partir de cette machine ou construction fantôme, comme dispositif pour monter sur la ville comme sur une marche, en escalader le relief et y retrouver de la hauteur de vue, négocier avec collines, rochers et murailles, pour contempler, produire des images inédites. C'est aussi imaginer être en suspension dans la ville, y circuler de manière poétique et sentie ; tout en remettant la ville à hauteur d'eau, retrouver ce qui en a fait son attrait originel, accoster en sécurité sur un promontoire. Le projet architectural révèle le souhait d'un atelier du voir, une stratégie de mise en scène du regard, une disposition en forme de poste d'observation produisant un point de vue.

[430] *Id.*, p. 82.



Fig. 129 : Cabane d'Abdelkader.
Fonds Hézard, 2005. Source : MuCEM.

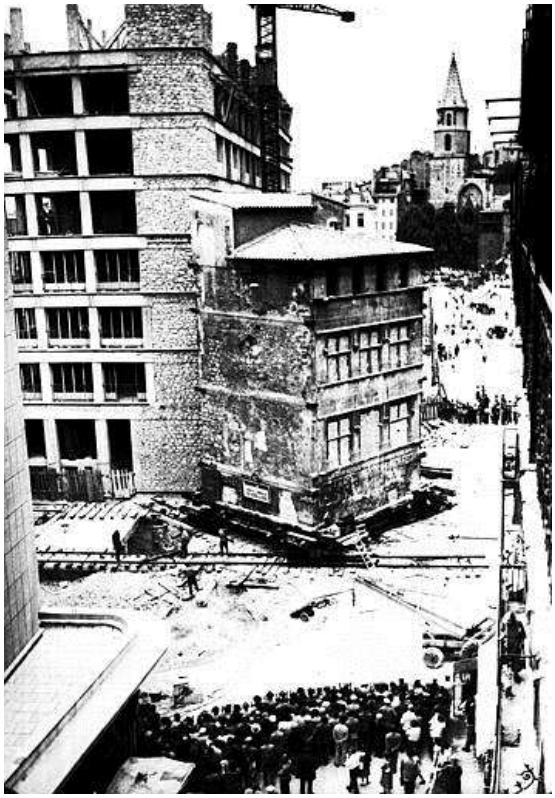


Fig. 130 : Déplacement d'une maison du Vieux-Port.
Source : Base mémoire, (MCC).



Fig. 131: Minots aux Pierres Plates. 2005. Fonds Hézard. Source : MuCEM.



Fig. 132: Plongeon sous les piles du Pont Transbordeur, G. Detaille, 1925. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille.

Mais plus encore, il s'agit pour nous de voir en quoi ce musée peut-être un pont transbordeur de la mémoire pour ses visiteurs, capable de leur faire faire des traversées de rives à rives de temps.

La « force plastique » est un autre nom pour la survivance chez Warburg. Dans l'image survivante, la mémoire est un matériau plastique, le matériau des choses elles-mêmes, capable de toutes les métamorphoses. [431] La « force plastique » est aussi celle de l'individu, de la civilisation, et pour nous de la ville : force qui permet d'assimiler et de transformer les choses passées. C'est elle qui permettra un développement original et indépendant du projet. Il y a une empreinte du tragique à Marseille, sur les Pierres Plates, sur laquelle vient prendre place la transformation. La notion de *plasticité* de la mémoire, autant que de la ville, doit nous permettre de penser cette transformation selon un double régime, de coup et de *contre-coup*, entre survivance et métamorphose. La force plastique de la ville est celle qui lui permet d'accueillir ses propres formes brisées et de faire participer ces stigmates à son développement actuel. La plasticité est aussi celle des images capables de survivance autant que de métamorphose.

B.2.b) Formes survivantes

Chez G. Didi-Huberman, la « forme » lorsqu'elle se rapporte à une *morphologie* de l'histoire, est approchée comme la dialectique ou « influence réciproque » de ce qui change et de ce qui résiste à changer. [432] Nous parlerons ici de l'architecture comme « forme du temps », au sein de la rénovation urbaine, comme une concrétisation de cette dialectique, une cristallisation de temps ; d'autant plus forte sur le terrain de la rénovation qui est recréation sur l'ancien à partir de formes existantes.

On peut penser que l'architecture joue ici un rôle de « cheville formelle » autant que de « cheville temporelle » entre devenir et stabilité ; la cheville temporelle, nous dit Warburg, est forcément formelle, comparable à la chrysalide et au papillon, métamorphose. [433] Il empreinte cette image à Burckhardt qui pense une science de la culture sur le mode d'une morphologie, et même d'une esthétique des « formes psychiques » de la culture. « La culture d'une époque se repère dans ses sources écrites et dans les événements de son histoire, mais tout aussi bien dans ses tableaux, dans ses ornements architecturaux, dans ses détails

[431] *Id.*, p. 158.
[432] *Id.*, p. 107.
[433] *Id.*, p. 108.

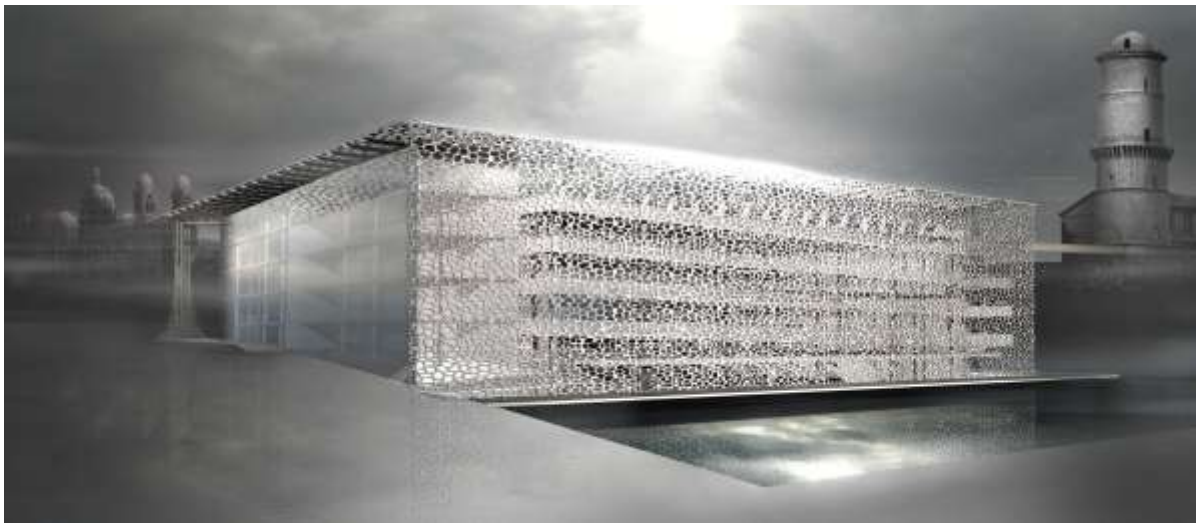


Fig. 133: Projet du MuCEM, Résille façade sud-ouest. 2002. Source : Rudy Ricciotti.



Fig. 134: Pêcheurs Etendant leurs filets, parvis de la Major, 1930, G. Detaille.
Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille.

vestimentaires, dans ses paysages refaçonnés par l'homme, dans son imagination héraldique ou dans ses figures les plus marginales, les grotesques par exemple ». [434]

Nous avons évoqué une plasticité de l'image, de l'architecture, de la ville. Cette plasticité poursuit son incarnation dans les matériaux de la ville elle-même. Le béton comme matériau plastique met en forme la plasticité de la mémoire. « Il s'avère que ce sont les matériaux les plus plastiques, donc les moins valorisés de l'art sculptural – cire, plâtre, terre cuite – qui sont capables de frayer le chemin des survivances dans l'inconscient des formes. Façon de dire que la plasticité serait une caractéristique essentielle de l'*image-temps* »[435]. La résille du musée pourrait ainsi être considérée comme le vecteur plastique du mouvement. L'architecture se fait ici enregistrement de mouvements du temps, des motifs dans le temps, et sur un plan symbolique, des enchevêtrements des cultures sur le site. La résille en façade nous renvoie cette image d'une trame de temps.

On prendra, à l'instar de Warburg, l'image du fossile – *Leitfossil* [436] – pour évoquer la survivance, le témoignage d'une « vie endormie dans sa forme ». Cela rejoint la recherche de la « vie » à même les formes de l'art. Nous pouvons penser au fossile comme trace fragile de vie dans la photographie aussi. Il s'agit de quelque chose de plus que la simple réutilisation d'un vocabulaire formel dans l'architecture. Dans la résille en béton, nous pouvons voir un fossile, une sorte de *parergon*. Et dans cette forme même, quelque chose demeure latent. La forme elle-même est le lieu d'une archéologie.

Nous nous interrogerons ici sur la capacité de l'image, par ses choix plastiques, à saisir une chose dans la distance, l'indistinction matérielle du brouillard ou du fossile. La résille du MuCEM a, à ce sujet, quelque chose d'évanescent dans les images de synthèse du projet, comme si elle redoublait plastiquement l'indétermination du programme.

Il y a dans le bâtiment de Ricciotti la « résurgence » d'un imaginaire portuaire, d'autres images. Résurgence ou *chute*. La forme du MuCEM n'est pas un reflet du temps mais la « chute » - peut-être dérisoire, d'un conflit à l'œuvre dans le temps. [437] Ici, la morphologie ne va pas sans la dynamique, l'analyse d'un « jeu de forces » à l'œuvre dans le temps. Nous considérons ici la forme comme un jeu de dynamiques. La forme du MuCEM

[434] Jacob Burckhardt cité par George Didi-Huberman, *Id*., p. 108.
[435] *Id.*, p. 162.
[436] *Id.*, p. 336 et 352.
[437] *Id.*, p. 110.



Fig. 135: Jeu de boules sous le hangar, Joliette, 1930. G. Detaille.
Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille.



Fig. 136: Attelage provençal à 4 chevaux, 1905, G. Detaille.
Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille

est une forme échouée, sur le rivage, d'un conflit dans le temps. Il faut penser en même temps les formes, les forces et les inconscients du temps.

Dans *Devant l'image*, G. Didi-Huberman évoque le « jeu dans l'image », un « travail du négatif dans l'image », une « efficacité sombre » qui creuse le visible, le « visuel lorsqu'il affleure du visible », le « mouvement anadyomène » [438] : mouvement par lequel ce qui avait plongé ressurgit un instant. En nous rapportant à une conception dynamique de l'image, nous voudrions démontrer ici que dans la construction de l'image comme architecture, ou de l'architecture comme image, on ne construit pas une « fonction symbolique » pour la ville – mais une « empreinte de mouvement » susceptible à son tour de générer le mouvement.

Ce qui existerait vraiment dans l'image, l'architecture entendue comme chose visuelle, serait la mémoire d'une « empreinte de mouvement » qui s'y transmet. Allons jusqu'à dire que celle-ci serait ce qui pourrait se transmettre, essentiellement. Mais de quel mouvement s'agit-il ? L'antique mémoire est « dynamophore » nous dit Warburg. C'est-à-dire « porteuse de forces et transformatrice de formes plus encore que transmetteuse de significations ». [439] Le plus important ici ne concerne peut-être pas la transmission du savoir mais la transformation de forces en présence. Il s'agit bien pour cet espace culturel du MuCEM de porter le mouvement, d'organiser l'animation du site.

Le mouvement *déplacé* concerne la dimension matérielle de l'image survivante. L'espace-survivant recèle un anachronisme, une chose déplacée. Dans la pensée de Warburg, influencée par l'ethnologue Edward N. Tylor, cette réminiscence ou « permanence de la culture » ne s'exprime pas comme une essence, un trait global, mais au contraire « comme un symptôme, un trait d'exception, une chose déplacée ». [440] Dans la résille du MuCEM, nous voyons une chose déplacée, un geste devenu ornement, façade. Ici, le filet des pêcheurs, une chose hors-d'âge, anachronique est devenu espace-filet, promontoire. Voir à travers les mailles du filet, pêcher les perles des générations passées : une chance pour Marseille ? Est-ce la métaphore de ce que deviendra peut-être ce lieu ? Une respiration vers un au-delà de la ville, vers autre chose qu'elle même ?

[438] Georges Didi-Huberman, (1990) *Devant l'image*, Paris, Minuit, p. 174-175.
[439] Georges Didi-Huberman, (2002) *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 181-182.
[440] *Id.*, p. 57.

B.2.c) Symptôme

Comment tenter une transposition de la réflexion philosophique sur les images réminiscentes d'Aby Warburg au projet architectural, à ce qui se produit comme chaos, rencontres d'images et de temps, dans la construction d'un lieu qui est aussi celle d'un nouvel imaginaire ? Nous nous saisissons ici de l'actualité de la pensée warburienne de l'image pour réfléchir à la reconquête, la reformation d'une frange de ville marquée par la mémoire populaire, l'histoire de l'immigration, les flux touristiques et marchands, l'errance de la misère, par les conséquences de la mondialisation. Une frange où il est question non seulement de lieux mais de personnes marginalisées.

C'est en approfondissant le concept de « symptôme », central dans les préoccupations de Warburg, et en le transposant à une observation de la ville en transformation que nous parvenons à joindre la construction matérielle de la ville et la signification mémorielle, de survivance, que nous y décelons. La théorie du symptôme de Freud influence directement celle des survivances selon Warburg. Freud décrit des « traces mnémoniques indestructibles », un « processus de stratification », des « remaniements suivant les circonstances nouvelles ». Lorsqu'il cherche le « moment réminiscent » dans les images, c'est le symptôme ou moment-symptôme que Warburg recherche. Il a fait du symptôme « une œuvre constante, constamment ouverte, de la *surdétermination* ». [441] Il s'est inspiré pour cela de Tylor : « La *ténacité* des survivances, leur « puissance » même, comme dit Tylor, vient au jour dans la *ténuité* de choses minuscules, superflues, dérisoires ou anormales. C'est dans le symptôme récurrent et dans le jeu, c'est dans la pathologie de la langue et dans l'inconscient des formes que gît la survivance en tant que telle. Tylor, pour cela, se penchait sur les jeux d'enfants (arcs, frondes, crécelles, osselets ou cartes à jouer : survivances de vieilles pratiques fort sérieuses, guerre ou divination) comme Warburg plus tard se penchera sur les pratiques festives de la Renaissance ». [442]

Le symptôme possède une capacité de résistance, une ténacité historique. Il signifie mais quelque chose comme un inconscient, un usage oublié. Reconnaissons avec G. Didi-Huberman que de telles affirmations « ont de quoi faire pâlir tout chercheur positiviste qui se respecte ». « Nous sommes en face du symptôme comme en face d'une espèce de contrainte à la déraison, où les faits son fictifs par essence, et les fictions efficaces ». [443] Le symptôme est

[441] *Id.*, p. 293.
[442] *Id.*, p. 57.
[443] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op.cit.*, p. 192.

un risque pour la pensée, le « ce qui nous regarde » dans ce que nous voyons. Risquerons-nous à penser que nous sommes devant le musée, sur son site, comme sur un lieu de non-savoir ?

Pour Aby Warburg, l'histoire de l'art est l'étude de la part symptômale de cette histoire dans une dimension anthropologique : le symptôme n'est pas seulement un signe, mais il correspond à des survivances, à des résurgences et des échos dans les images ; le symptôme est aussi un mouvement dans le corps comme expression visible d'états psychiques que les images auraient fossilisées. Il révèle de la temporalité, de la durée dans les images, une mémoire inconsciente où l'image en évoque une autre. Le mouvement est entendu alors comme mise en rapport, survivances, différences, temporalité dans l'image, anachronismes.

Dans le domaine des images, il représente la réalisation de deux désirs contradictoires. C'est parce qu'il est le résultat d'un conflit que le symptôme possède une capacité de résistance, de survivance, une ténacité historique. C'est une intrication de conflits « maintenus » et de compromis toujours possibles (deuil et désirs en même temps, par exemple). Dans son étymologie, le symptôme renvoie à ce qui *tombe*, non à ce qui signifie.[444] Il rejoint la question du montage des images ou de la chute des images : l'économie du symptôme se retrouve dans un certain type de montage des images, par exemple dans *Histoires Du cinéma* de Godard. Ici l'image est composite, en association, plurielle, à l'instar de ce que produit l'imagination. Elle est toujours en construction, montage de choses plurielles, de rapports intimes et secrets entre les choses. Ce que montre alors le montage d'images chez Godard et du coup de l'économie du symptôme, ce sont des accidents, des chocs, des chutes d'images les unes sur les autres. L'image est féconde dans ses effets de chaîne, ne se pense qu'au pluriel, dans sa multiplicité, tout comme chez Warburg. Le montage devient alors ce qui fait voir, la condition même de la visibilité de l'image.

Dans *Devant l'image,* George Didi-Huberman reprend le concept de symptôme au sujet de l'image, en revisitant la pensée freudienne. Le symptôme, selon lui, est au croisement des possibles, condense, déplace, transfigure la visibilité, il correspond aux « intrusions », « disparités », « catastrophes locales » [445] ; il signifie mais quelque chose qui se cache, un « non-savoir », un inconscient, un usage oublié et perdu des savoirs du passé, une mémoire oubliée. Le symptôme produit une sorte d'exégèse dans la forme elle-même, une « origine »

[444] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 298.
[445] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op.cit.*, p. 204.



Fig. 137: Fête foraine sur le J4. Novembre 2008. Photo : N. Marneffe.



Fig. 138: Equilibriste sur le Vieux-Port, Seeberger, vers 1920.
Source : Base mémoire, MCC.

au sens de Benjamin, une « sortie hors du texte », c'est l' « événement visuel d'une exégèse en acte ».

> Dans l'éveil lucide que suppose notre rapport habituel au visible, dans l'idéale complétude que proposent les dispositifs de représentation, quelque chose – un reste, donc, une marque d'oubli – vient ou revient *quand même* apporter son nocturne trouble, sa puissance virtuelle. Quelque chose qui altère le monde des formes représentées comme une matière viendrait altérer la perfection d'un trait. Quelque chose qu'il faut bien nommer un *symptôme*, tant il est vrai qu'il n'y a pas de symptôme – au sens freudien – sans quelque travail de l'oubli. Il est évident que le simple fait de tenir compte d'une telle dimension, lorsque nous posons nos regards sur les images de l'art, modifie singulièrement les conditions de notre savoir, sa pratique aussi bien que ses limites théoriques. [446]

On voit ici toute l'influence de l'inconscient freudien et de sa capacité à figurer, de son travail de figurabilité paradoxale, enchevêtrée, dissemblable et semblable, contradictoire. Le symptôme est un événement critique qui fait surgir un sens, une énigme, un phénomène, il est l'indice d'autre chose. Il a une valeur d'éclat, une intensité visuelle. Il correspond à un signe incompréhensible bien que plastiquement figuré, à un « accident souverain ». C'est une zone d'intensité colorée par exemple, une surface à la capacité d'expansion non mesurable, qui travaille dans l'espace de la représentation, qui tyrannise le regard, intraitable. C'est un espace haptique, visible mais qui fait appel à un quasi toucher, qui appelle et fascine ; la capacité d'incorporation de l'image. Il révèle le propre de l'image : montrer une chose et son contraire, les paradoxes, les choses déplacées dans le négatif, une simultanéité contradictoire. Le symptôme met à jour la figurabilité elle-même, l'incertitude, l'inachevé, l' « état limite du signe iconique », comme une catastrophe, l'indicateur d'un manque.

Devant la construction d'un édifice espéré comme futur emblème pour la ville, nous sommes amenés à repréciser la différence entre symbole et symptôme au sujet de l'image. Le symptôme, interdit toute « synthèse symbolique » et toute « interprétation totalisante ». [447] « Comme le travail du rêve et comme le travail du reste, le symptôme ne se donne qu'à travers la déchirure et la défiguration partielles qu'il fait subir au milieu dans lequel il advient ». [448]

---

[446] *Id.*, p. 191.
[447] Pierre Fédida, « La sollicitation à interpréter », *L'écrit du temps,* n°4, 1983, p. 13, cité par Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op.cit.*, p. 192.
[448] Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op.cit.*, p. 192.

> Pourquoi finalement nommer *symptôme* cette puissance de déchirure ? (...) Symptôme nous dit l'infernale scansion, le mouvement anadyomène du visuel dans le visible et de la présence dans la représentation. Il nous dit l'insistance et le retour du singulier dans le régulier, il nous dit le tissu qui se déchire, la rupture d'équilibre et l'équilibre nouveau, l'équilibre inouï qui bientôt de nouveau va se rompre. Et ce qu'il nous dit ne se traduit pas, mais s'interprète, et sans fin s'interprète. (...) Il nous enseigne en ce sens – l'espace bref d'un symptôme, donc – ce que c'est que figurer, portant en lui-même sa propre force de théorie. Mais c'est une théorie en acte, faite chair si l'on peut dire (...).[449]

Ce dont rend compte le concept de symptôme est un double régime de l'image à la fois visible et visuel, détail et pan, ressemblance et dissemblance, imitation et abstraction, forme et informe, un entrelacs en somme d'ordres hétérogènes, une synthèse d'oppositions qui sont les conditions de figurabilité de l'image. L'image est un entrelacs de savoir (transmis et disloqué) et de non-savoir. Il ne peut y avoir, selon George Didi-Huberman, de saisie de l'image par l'historien ; il faut revenir à une phénoménologie du regard, en deçà du lisible, aux conditions de présentation, de figurabilité que l'image propose, ni lisible, ni visible. Le propre de l'image est ce qu'on ne peut pas voir mais ce qui nous est donné comme son au-delà, l'inimaginable même de l'image. Le symptôme fonctionne comme modèle, matrice, mais aussi comme entre-deux, syncope, c'est l'autre du visible, la « vérité traumatique du visible », son inconscient. Le symptôme est à chercher dans une phénoménologie incarnée, dans une équivoque visible.

> Le modèle des « formations de l'inconscient » nous met en face de *structures ouvertes*, quelque chose comme des filets de pêcheurs qui voudraient connaître, non pas seulement le poisson bien formé (les figures figurées, les représentations), mais la mer elle-même. Quand nous retirons le filet vers nous (vers notre désir de savoir), nous sommes obligés de constater que la mer s'est retirée de son côté. Elle s'écoule de partout, elle fuit, et nous l'apercevons encore un peu autour des nœuds du filet où des algues informes la signifieront avant de s'assécher tout à fait sur notre rivage. (...) Les poissons sont bien là (les figures, les détails, les fantasmes que l'historien de l'art aime lui aussi collectionner), mais la mer qui les rend possibles a gardé son mystère, (...). Si une pensée de l'inconscient a quelque sens, alors elle doit se résoudre à des structures faites de trous, de nœuds, d'extensions impossibles à situer, de déformations et de déchirures dans le filet.[450]

La « dialectique des survivances » est un « processus » de latences et d'effractions soudaines. [451] Il y a bien une « puissance actuelle des survivances ». Ce qui est « latent » est ce qui demeure « en puissance » dans une configuration spatiale mais qui ne cesse jamais

[449] *Id.*, p. 195.
[450] *Id.*, p. 204-205.
[451] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 328.

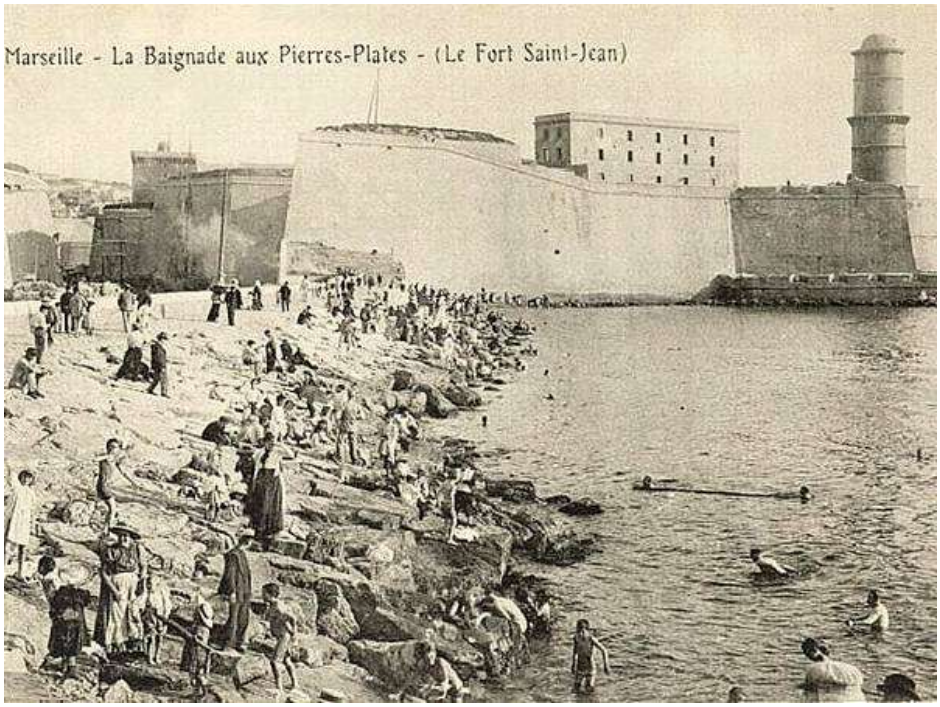


Fig. 139: Baignade aux Pierres Plates, vers 1905. Source : Archives 13 Départementales.



Fig. 140: Les Pierres Plates. 2010. Photo : N. Marneffe.

d'exercer « la force de ce qui cherche à se frayer une voie ». Il y a effraction si les forces restées en puissance peuvent profiter d'un « dérapage » des tensions, d'un retour du passé refoulé. Là se démontre la « puissance actuelle des survivances », dans un retour d'une histoire primitive. Le terme de *latence* correspond à l'origine chez Darwin à un motif récurrent dans le temps et s'articule au retour des caractères perdus. La latence est ce qui permet, ce par quoi survit une structure biologique plus ancienne, l' « ancêtre commun ». La question d'une latence dans l'histoire a été pensée par Freud, Warburg, et est toujours travaillée par George Didi-Huberman au sujet de l'art et des images. Au sujet du cube de Tony Smith, par exemple, George Didi-Huberman évoque un « cube de latence »[452] : il s'agit d'une image qui inquiète le regard, qui œuvre le vide, et finalement d'une « image réinventée d'un cube noir ». Dans l'expression « cube de latence », l'auteur désigne le fait d'exposer une œuvre dans le mouvement même de la mettre en retrait. L'intérêt de ces penseurs pour cette question de latence provient du fait qu'ils perçoivent dans l'histoire des phénomènes d'oubli et des périodes de latence qu'ils identifient comme des lieux de travail d' « oublis influents ». Il s'agit alors de comprendre comment une latence « continue d'agir à l'arrière-plan des transmissions avérées ». Nous sommes invités à leur suite à faire cas des disparitions, des inhibitions, des choses latentes autant que des choses patentes.

B.2.d) La survivance comme Geste

L'influence de l'ethnologue Edward Tylor est fondamentale pour Warburg : dans la notion de « survivals » de Tylor, les survivances ne sont pas seulement des images mais aussi des gestes, des comportements, des pratiques. [453] L'occupation des Pierres Plates est une « survivance », un « vestige » au sens élargi à la dimension anthropologique, cela même qui apparaît à cet endroit comme un petit reste, une chose hors-d'âge, une pratique déjà coupée du présent, et des préoccupations « modernes ». Le témoignage d'un état disparu de la société et dont la « persistance même s'accompagne d'une modification essentielle » : cette réalité a bien une nature d' « intrus », d' « intrusion » dans la logique d'affectation du lieu aux activités tertiaires supérieures, au tourisme de luxe, à la communication internationale de la ville. En dépit des panneaux d'interdiction de la baignade, des grilles du port, de celles du chantier en cours, on continue de se baigner là dans une ambiance enfantine et joyeuse, on construit aussi les cabanes de l'indigence (ex. Cabane de Jimmy).

[452] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op.cit.*, p.14-15.
[453] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 59.



Fig. 141: Baignade aux Pierres Plates, vers 1900.
Source : Archives 13 Départementales.



Fig. 142: Promenade Louis Brauquier, 2010. Photo : N. Marneffe.

Pour Warburg, l'inscription de l'image ne se fait que sur le fond d'un langage des gestes qu'il nomme les figures du pathos, les *pathosformeln.*[454] Ce sont des gestes naturels qui deviennent de véritables formules plastiques. Dans leur environnement ce sont des traits, des « mouvements de temps », des mises en corps de la survivance. Jeux, danse, plongeon, fête, repos, marche sur le quai, repas, nage, conversation...la chorégraphie des corps fait vivre le lieu et participe de sa force plastique, mais aussi de la transmission de la culture.

Le savoir réminiscent sur les formes appelle une archéologie sensible des gestes. Nous recherchons une « mémoire gestuelle » dans les images documentaires ; les gestes de rassemblement, de jeu, de contemplation qui se perpétuent aux Pierres Plates incarnent la mémoire des lieux autant que les pierres du fort. [455]

Une « trace », une « réalité négative », cela même qui apparaît à cet endroit comme un rebus, une « réalité masquée ». Le « gestus de la compassion » (Brecht), la « compassion » (H. Arendt), l' « amour de l'humain », l'empathie, les « forces populaires dans leur choix » d'un emblème, d'un lieu de rassemblement, les pratiques du corps, la « mémoire gestuelle », le besoin vital de la fête, l'esprit d'enfance, le jeu.

C'est à une archéologie du lieu que nous sommes appelés, y compris et peut-être avant tout dans les comportements où quelque chose de semblable au vestige du temple antique retrouvé sur la colline St Laurent juste derrière le Fort Saint-Jean demeure. A quelque mètres de là en effet, d'autres pierres du temps de la fondation de la ville sont venues à jour, tessons de poterie aux ornementations antiques, fragments de vie. Ces fragments n'existent-ils pas aussi aujourd'hui dans les comportements à cet endroit précis ?

Travailler sur la notion de survivance passe fatalement par la question, phénoménologiquement parlant, de l'observation de ce qui vit, de ce qui reste, et bouge. Quelle chorégraphie des corps fait vivre le lieu et participe de sa force plastique ? Qu'est-ce qui est rejoué à cet endroit ? Comment le pouvoir de déplacement et d'incarnation des survivances se fait-il jour ici ?

Nous avons évoqué avec la question du montage des images avec Brecht une manière de distancer la réalité. Cette distanciation chez Brecht aboutit au même décadrage et remontage que la réflexion de Benjamin sur l'aura authentique. Nous parlons ici de l'efficacité de l'image, à toucher, à faire signe. Mais aussi du pouvoir de la mémoire. La

[454] *Id.*, p. 217.
[455] Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I, op.cit.*, p. 171.



Fig. 143: Minots, Pierres Plates, 2005. Fonds Hézard, Source : MuCEM.



Fig. 144: Traversée des ports de Marseille, carte postée en 1933.
Source : *Meilleur Souvenir de Marseille*, A. et F. Chamant.

question de l'aura nous aide à penser comment la mémoire agit et nous touche, et règle les choses.

Rappelons-nous que l'aura, pour Walter Benjamin, est cette « singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il ».[456] Ce concept apparaît chez l'auteur dès 1931 dans sa *Petite histoire de la photographie*, puis en 1936 dans *L'Oeuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique*. Il se rapporte d'abord à l'œuvre d'art dans son unicité, son lien à un lieu spécifique, son inscription dans l'histoire, sa capacité à produire un sentiment unique et irremplaçable chez le spectateur dans une distance ou une inaccessibilité, fruit de ses origines lointaines liées au culte religieux. Les premières photographies, pour Benjamin, seraient les derniers vestiges de l'aura :

> Dans la photographie, la valeur d'exposition commence à repousser la valeur cultuelle sur toute la ligne. Cette dernière pourtant ne cède pas sans résistance. Son ultime retranchement est le visage humain. (...) Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés, ou disparus, la valeur cultuelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois.[457]

La critique de l'aura de Benjamin nous aide à penser la permanence d'une attraction du lieu, la persistance de ses images anciennes dans la mémoire collective ; mais aussi la valeur ou la qualité attachée au lieu des Pierres Plates, valeur qui met en mouvement et instaure en quelque sorte à elle seule de nouveaux comportements à mesure que se recompose le lieu, et que la rénovation en dégage toute l'importance. Certes, dans l'aura chez Benjamin, il est question de la représentation humaine et non de la ville. Suivons pourtant le philosophe dans les méandres de sa pensée labyrinthique. Il cherche aussi, à Marseille, l'expérience phénoménologique de la rencontre entre la ville et le marcheur, expérience très concrète qui contribuera à sa formulation d'une définition de l'aura « authentique ». Brecht comme Benjamin ont cherché à réintroduire une forme d'empathie pour le monde, à revaloriser l'expérience quitte à prendre un « chemin de contrebande » selon l'expression de Philippe

[456] Walter Benjamin,(2000) *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique (première version),* Œuvres III, Gallimard, p. 75.
[457] Walter Benjamin, *op.cit.*, p. 14.



Fig. 145: Un coin des pierres plates, carte envoyée en 1904, Source : Archives municipales.



Fig. 146: Yogi aux Pierres Plates, 2005, Fonds Hézard, Source : MuCEM.

Ivernel dans son article sur les deux penseurs[458], et qui désigne le fameux moment du « haschich à Marseille ».[459] Dans la réflexion sur l'aura comme dans la distanciation brechtienne est en jeu la question cruciale de « comment habiter ce monde » ou plutôt de comment connaître le monde environnant en doutant, en se mettant à distance, en se livrant à une ivresse des formes et des images. Ce qui permet d'« appréhender l'habituel en ce qu'il a d'impensé, en l'occurrence de le comprendre comme une réalité historique ».[460]

Dans les ivresses expérimentales que Benjamin met en œuvre entre 1927 et 1934 par l'absorption de diverses drogues, le philosophe produit une expérience du monde qui fait lever l'étrangeté des choses, effet d'étrangeté qui lui-même fait revenir l'aura. « Premièrement l'aura authentique apparaît sur toutes les choses. Pas seulement sur certaines comme les gens se l'imaginent. Deuxièmement l'aura se modifie entièrement et de fond en comble à chaque mouvement que fait la chose dont le mouvement est l'aura. Troisièmement l'aura authentique ne peut en aucune façon être pensée comme le nimbe magique et spiritualiste impeccable que les livres mystiques vulgaires reproduisent et décrivent ».[461] Les conclusions théoriques de ces expériences sont fondamentales à plus d'un titre : d'une part l'aura est comprise comme sécularisée, d'autre part elle n'est « authentique » qu'à concerner toutes choses et enfin elle ne va pas sans un mouvement, une métamorphose quasi cinématographiques de ses qualités. W. Benjamin tire en outre une autre conclusion sur le plan formel, voire matérialiste et donc très éloignée de tout spiritualisme : « (…) ce qui désigne l'aura authentique (est) l'ornement, une inclusion ornementale dans le cercle où la chose ou l'être se trouve étroitement enserré comme dans un étui. Rien ne donne de l'aura une idée aussi juste que les toiles tardives de Van Gogh, où l'aura est peinte en même temps que l'objet… ».[462]

Ces expériences servent au philosophe pour repérer dans l'image les moments féconds qui lui permettent de toucher cette « dialectique à l'arrêt » ou cet « instant utopique » ainsi nommé par Jean-François Poirier : « Il y a arrêt dans l'image. L'image qui se réalise dans l'ivresse, parce qu'elle est interruption du continuum de la vie, annulation de l'événement au

[458] Philippe Ivernel, « Passages de frontières : circulations de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin », Hors-cadre, 1987, n° 6, p. 133-135. Georges Didi-Huberman, « L'ivresse des formes et l'illumination profane », dans Images Revues, Hors-série n°2, 2010.
[459] Walter Benjamin, « Haschich à Marseille » (1935) in Walter Benjamin, (1991) *Ecrits français*, Paris, Gallimard.
[460] Philippe Ivernel, *op.cit.*, p. 133-135.
[461] Walter Benjamin, « Protocoles d'expérience faites avec les drogues », in *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue* (1927-1934), trad. J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 9 et 56.
[462] Walter Benjamin, *op.cit.*



Fig. 147: Portereis, La porteuse de thon, 1905, G. Detaille.
Source : *Marseille, son Vieux-Port*, Rougier Elzéard.



Fig. 148: Portrait aux Pierres Plates, Fonds Hézard, 2005.

moment même où il se produit, pourrait bien être le paradigme de cette dialectique à l'arrêt, de cet instant utopique qui persiste sous sa forme immatérielle et qui médiatise la connaissance des possibles restés enfouis dans le passé. » [463]

Il est intéressant pour nous qui travaillons ici sur l'image à partir d'un terrain marseillais de nous arrêter sur l'expérience du philosophe à Marseille. Pourquoi Marseille ? Comment la ville rencontre les préoccupations sur l'aura authentique, l'image, et finalement la politique de l'image de Benjamin ? Marseille apparaît au philosophe d'abord dans sa modernité, à la différence des villes de culture ancienne, classique. Modernité du port, de la société marseillaise qui y vit, y débarque, y travaille – marins, prostituées, dockers. Il y a pourtant une paradoxale « mélancolie » et une « tristesse » de l'image de la ville, nourrie par les combats politiques qui prennent une acuité croissante à mesure que l'on va du centre (la cathédrale pour Benjamin) vers la périphérie. Loin du folklore des *Galéjades*, Benjamin fuyant l'Allemagne nazie oscille entre errance sur fond de poussière où se mêlent « le sel marin, la chaux et le mica » et espoirs de départ vers la Terre Sainte notamment. Un mélange, donc, dans la géographie mentale du philosophe d'un arrière-plan grisâtre et des couleurs vives de la liberté et d'espérance, mélange qui semble toujours d'actualité au sujet de Marseille pour beaucoup de ses migrants et habitants. Benjamin y rédige entre le 29 et le 30 septembre un mystérieux « protocole » de Marseille qui fournira la matière du texte « Haschich à Marseille », une errance, un *trip*. Benjamin éprouve, dans le quartier du Panier, sur le Vieux-Port, puis pour finir à Belsunce une « forme modeste de bonheur ». Mais cette déambulation aura relevé « davantage d'une expérimentation maîtrisée des formes de la perception que d'une volonté extatique d'oubli de soi ». [464]

Dans les photographies anciennes des Pierres Plates se dégage une grande force poétique, pour ne pas dire une *aura*. Plus récemment, le travail de Valérie Mrejen ou de Valérie Jouve, les portraits d'individus dans la ville, à Marseille notamment, est susceptible de nous faire toucher du doigt un « lointain, si proche soit-il », à la fois incarné et distancé, qui replace l'homme au centre des préoccupations urbaines, et relaye peut-être l'antique mémoire du lieu. Le fait notamment que ces photographies soient « performées », c'est-à-dire qu'elles gardent la trace d'une action, d'un mouvement, les place dans une transmission très ancienne.

[463] Jean-François Poirier, « Le monde dans une image », postface à Walter Benjamin, *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue (1927-1934), op.cit.*, p. 107-112.
[464] Jean Lacoste, (2005) *Walter Benjamin, Les chemins du labyrinthe*, La quinzaine littéraire/Louis Vuitton.

Le portrait ou l'autoportrait photographique nous dit quelque chose de la manière dont les habitants, les passants se représentent la ville. Ainsi observer ces clichés participe d'une véritable méthode heuristique pour mettre au jour, dans une démarche quasi archéologique, ce qui fonde le désir de se représenter à cet endroit précis. Les Pierres Plates en ce sens ont constitué longtemps un motif privilégié des premières photographies à Marseille, que l'on s'y représente en famille, seul ou au milieu d'une foule innombrable. Mais déjà, peut-on dire aussi, l'aspect populaire du site, son pittoresque, a séduit le photographe en vue d'une démarche touristique, en vue d'en faire un symbole de l'attractivité de la ville, de son esprit, de son originalité.

La question de l'aura nous conduit à deux versants de réflexions : celui des effets de l'image, de son pouvoir, en particulier politique ; et le versant de l'aura « sécularisée » qui peut être le lien avec la réminiscence du culte. Nous nous situons pour l'instant sur le versant politique : où l'aura a à voir avec la permanence d'un « petit reste », d'une chose disparue, mais aussi d'une « singulière trame d'espace et de temps ». En quoi une aura du lieu a-t-elle un effet, une signification politique ? Parler d'aura c'est à la fois parler d'un travail de la mémoire, du paradigme de la trame, mais aussi de l'image, de l'apparition, de l'apparaître, de l'ouverture d'un espace d'images ; de ce qui advient comme présence dans le visible, le mouvement même de cette présence, « lointain si proche soit-il », dans une distance ; c'est parler de la relation qu'instaure l'image entre référent, spectateur. Comment l'aura nous fait signe ? Dans un lointain-proche, nous dit Benjamin. Dans la distance qu'elle instaure. La question spatiale est au cœur de l'aura, par elle l'image donne vraiment lieu à une présence.

Le modèle de la trame indique bien combien il est question de perte dans l'aura ; et Benjamin de la décrire à partir des « êtres chers éloignés ou disparus ». Du vide et de la perte.

Le musée, nous dit un des acteurs culturels de la ville de Marseille, est voulu comme une « coque vide ». Il nous faut considérer la recréation d'un morceau de ville perdue comme un lieu de résurgence de l'aura. Il y a dans l'aura une « double distance », distance jamais tout à fait franchie et qui nous touche, quelque chose d'un pouvoir de la mémoire.

L'aura pour Walter Benjamin est l'ensemble des « images attachées » au lieu, les « survivances », l' « espace d'image » qui s'ouvre. L'aura sera alors convocation d'images survivantes et leur efficacité ; nous pas seulement une spatialité à éprouver, mais une mémoire réminiscente dans des images attachées et libérées. L'efficace même de la

survivance en direction du public. C'est à partir d'elle que nous cherchons à quoi *donnent lieu* ce musée et cette opération urbaine.

B.2.e) Le jeu de l'évidement

Devant la place vide du môle J4, le travail d'éclaircissement de la rénovation urbaine, nous pensons à ce que signifie ce travail par le vide. Cette question est relayée par la forme architecturale elle-même, attendue comme une « coque vide », valable par l'espace qu'elle ouvrira, disponible. Une architecture conçue d'abord comme volume vide. Cette importance de la disponibilité de l'espace est renforcée par le mode de relation du futur bâtiment au site, dans le retrait pour ménager un forum de rencontre à l'instar du Centre G. Pompidou ; dans l'espacement avec le creusement de nouvelles darses autour de deux des côtés et la réinsularisation du fort Saint-Jean.

Un vide dans la situation littorale, vide de l'horizon maritime considéré comme « territoire du vide », espace physique intermédiaire, ouvert. Un espace historiquement et traditionnellement concerné par la perte, le départ, la séparation, l'écart. Rappelons que les Pierres Plates sont décidées par les ingénieurs des ponts pour les échoués, les naufragés. A l'origine, le site apparaît comme un « reste », un reliquat des travaux du Nouveau Port, il faut aménager les bords du canal Saint-Jean entre la colline Saint-Laurent et le Fort, relie Vieux-Port et Nouveau-Port. Cet espace apparaît par le retrait, ce qui reste lorsque l'on a affecté et construit l'espace environnant. Et là comme par un mouvement d'appel du vide, de la disponibilité, les habitants ont pris pied.

Dans son implantation dans le site, le MuCEM est logé comme une pièce au format fortement contraint par le schéma directeur d'Yves Lion ménageant, à la demande des élus locaux ce qu'ils nomment la « carte postale » de Marseille, les cônes de visions sur la Major, le Fort Saint-Jean et l'ensemble de la façade historique du panier à Notre-Dame de la Garde. Là aussi c'est bien « ce qui reste » des contraintes de vision du site historique qui façonne la forme et la disposition du nouvel édifice. Il vient solidifier, matérialiser « le vide entre les choses ». Au XIXe, l'évidement dans ce morceau de la ville était motivé par le travail, la construction des infrastructures de transport, de stockage liées au travail du port ; aujourd'hui, il est mû par la construction de l'image de la ville, par l'image que l'on a de sa façade maritime, une image déjà figée en un sens comme une « carte postale ». C'est d'abord un jeu de l'apparence et du visible qui préside à la fois à l'évidement ; il faut travailler par retrait

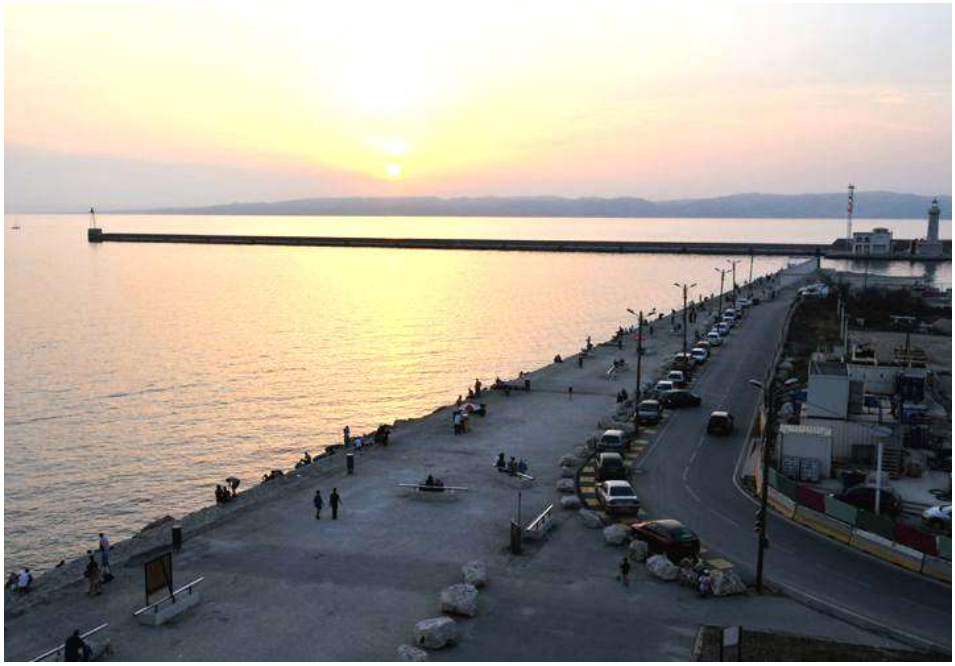


Fig. 149: Le soir aux Pierres Plates, Anonyme, 2010.



Fig. 150: Pierres Plates, vers 1910. Source : *Marseille d'Antan*, Elzéar Rougier.

pour ménager les vues, prendre ce qui reste d'un espace disponible dans un cadre, une image idéale déjà figée.

Il nous faut prendre acte d'un vide dans le rapport au lieu, dans son usage, valorisé, recherché comme secours et repos. Le vide du site regarde véritablement les personnes venues le trouver ; venir *voir* ici « ouvre à un vide qui nous regarde, nous concerne et, en un sens, nous constitue ».[465] Un vide physique donc, structurel et formel. Un vide fonctionnel également, et plus encore à l'intérieur d'une construction ou d'une imagination symbolique. Le vide, la question du reliquat, travaille toujours cet endroit de l'intérieur.

Plus profondément encore, ce qui nous intéresse ici est une création architecturale, la constitution d'une image qui travaille par le vide, par son vide. Ce « jeu de l'évidement » dans l'objet visuel ; comment dire que la « coque vide » du MuCEM est effectivement porteuse de vide, et que c'est à partir de celui-ci qu'elle donne forme, que l'ensemble du site nous *atteint*. Il y a à cet endroit une œuvre du vide qui constitue la chance même du lieu. Sur ce territoire du vide c'est une modalité même du visible que nous expérimentons, celle qui rejoint une œuvre de perte et d'espacement.

Dans sa réflexion au sujet du cube de Tony Smith, George Didi-Huberman a cherché à montrer comment le « jeu de l'évidemment » dans le volume lui-même produit une forme qui nous regarde, un efficace de la chose visuelle.

B.2.f) Coupe

L'espace qui accueille le musée, le site en son entier, et d'abord le môle J4 déclassé, le Fort Saint-Jean, le vide d'affectation environnant, ce site constitue le « milieu d'apparition » de l'architecture, nouvel emblème, chose visuelle, c'est un « fond » mais aussi un véritable « espace de travail ». Le musée n'est véritablement qu'un élément parmi d'autres et le thème de l'image et de son fond nous permet de mieux le comprendre. La coupe ou l'élévation du site nous permet de mieux voir ce « milieu », le quai, la promenade, le forum, et cet arrière-plan historique de la carte postale déjà évoqué. Ce milieu travaille, commande, réagit. Il est fondamental de prendre en considération cet espace d'accueil dans le cadre de la rénovation urbaine, l'image existante dans laquelle se constitue la nouvelle, qui constitue beaucoup plus qu'un simple contexte, neutre et immobile, même dans le hiératisme des monuments historiques.

[465] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op.cit.*, p. 11.

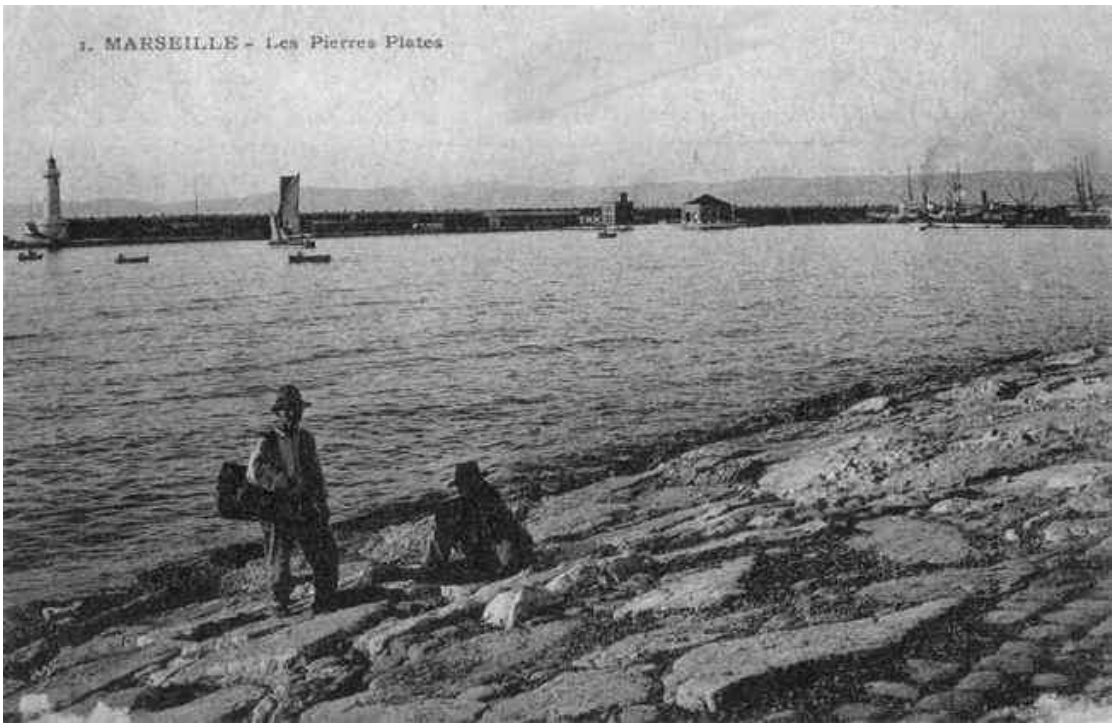


Fig. 151: Les Pierres Plates, vers 1905, G. Detaille, Source Archives municipales.



Fig. 152: Les Pierres Plates. Photo : N. Marneffe, 2008.

Le musée comme emblème vient se loger dans cet environnement minéral qu'est la façade maritime de Marseille. Quel séjour pour la nouvelle image ce « milieu » permet-il, avec ces monuments religieux – Chapelle de la commanderie de Saint-Jean dans le Fort Saint-Jean, Eglise Saint-Laurent, Nouvelle et ancienne Major, vestiges du temple grecs et plus loin la Vieille Charité, l'abbaye de Saint-Victor, Notre-Dame de la Garde -, avec le reste du village du Panier, les Forts Saint-Jean et Saint-Nicolas, le Palais du Pharo.

Il nous faut peut-être parler d'un effet de montage sur cette façade où le MuCEM, placé ici « en creux » dans le schéma directeur comme nous l'avons dit plus haut, participe d'un véritable collage de temps. L'espace en creux est aussi tout autour du musée, dans le forum, la darse, la mer. Les quais, les rochers participent à l'effet d' « intervalle » du site. Ce qui se passe sur le quai fait partie du projet et « joue » avec lui, en lui. Nous interrogeons et pensons les Pierres Plates comme « espace de travail », comme un espace « intervalle », un « espace-entre », c'est-à-dire comme un espace dynamique, le lieu de production d'une vie pour la ville, d'animation, de rapprochements ; mais dans un climat de faiblesse et de fragilité de tous ces liens retissés, un effet de cheveux d'ange au plan sociologique. Un espace fécond.

Il nous faut prêter attention à l'archéologie du lieu, aux « restes » mis au jour par la rénovation ou bousculés – après la destruction, les destructions, et la réouverture du site. Le travail de rénovation passe par celui d'une histoire du lieu à partir des indices échappés à l'oubli.

On peut dire que les vides, les intervalles présents dans l'image, dans l'espace, sont le matériau, les éléments de l'art de la mémoire et de l'art de la mise en mouvement des individus. L'organisation de l'espace en vue d'une remise en mouvement de la ville est l'organisation de ses vides, des intervalles, des zones de désert et d'attente. Pour Goethe et Warburg, « la vérité gît dans le milieu », dans l'intervalle donc : la vérité est sur les Pierres Plates, dans le mode d'occupation ancien et récent de ces pierres, véritables « milieu de vie ».[466]

Il y a de fait dans cette façade une image montée, démontée, remontée, un collage de temps. Un collage auquel s'ajoute des visions qui n'auront pas été concrétisée, tels les dessins d'Aldo Rossi pour le réaménagement du J4. Nous insistons ici sur le « milieu » comme « espace de travail » à l'aide de la vue en coupe du site. A l'intérieur de cet ensemble a lieu un

[466] Georges Didi-Huberman, (2002) *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, op.cit.*, p. 496.



Fig. 153: 1967, Mise au jour du mur de Crinas découvert en 1911.
Source : *Mémoire des chemins de Marseille*, A. Blès.



Fig. 154: Projet du MuCEM et Fort Saint-Jean, coupe, 2002. Source : Rudy Ricciotti.

« travail » de mise au jour de la nouvelle image de la ville : c'est un travail des images attachées au lieu entre elles, des cultures entre elles par transmission, partage, hybridation. Cette maïeutique du site en son entier est la production d'une nouvelle vie, d'une nouvelle animation. L'individu s'y trouve-t-il traversé par ce renouveau, retissé lui aussi ?

Le « milieu d'obscurité » des images dans l'atlas Mnémosyne de Warburg correspond au « monde environnant » ou bien au fond d'un océan où des « épaves de temps multiples » se seraient amassées. Saisissons cette comparaison océanique pour supposer qu'il en va de même pour la grève à Marseille – pour les Pierres Plates – qui recueille les bribes, les reliques de temps échouées, des épaves aussi. Dès l'origine, la vocation du site est de recueillir les échoués, ce qui est perdu, une vocation de secours et de sécurité face au danger de la rade ; une dimension tragique non pas tournée vers le clinquant et l'accueil des puissants, mais pour le démuni, le perdu, le noyé, pour ce qui flotte à la surface des eaux, vient d'ailleurs et s'échoue sur la grève. Une vocation de survie, donc.

Ce « milieu » a une matière dominante, la pierre. L'architecture y apparaît comme une variation de la forte minéralité environnante, brûlée par le soleil et séchée par les embruns. Il y a un effet de concrétion marine, comme de couche géologique qui affleure. Le milieu ici devient le médium au sens artistique, poïétique ; c'est une « atmosphère visuelle capable de se manifester jusque « dans les images » elles-mêmes ».[467] La matière de la ville et de son socle géographique est passée dans l'architecture voulue comme « coquille » ou « coquillage ». L'austérité minérale du front de mer, travaille visuellement et presque tactilement le projet. Roches, murailles, murs anciens dialoguent matériellement, formellement avec la résille du musée, dans un écart qui en révèle d'autant plus une forme de préciosité. Bijoux, écrin, coquillage, c'est toute la part de gratuité et de vide qui s'exprime dans ces images. La ville s'offre ici un bijou de pierre dont la préciosité est d'autant plus frappante au regard des façades de certaines maisons du Panier, signalées parfois par la mairie elle-même comme « habitat indigne ».

[467] *Id.*, p. 496.



Fig. 155: Projet du MuCEM, Coupe, 2002. Source : Rudy Ricciotti.

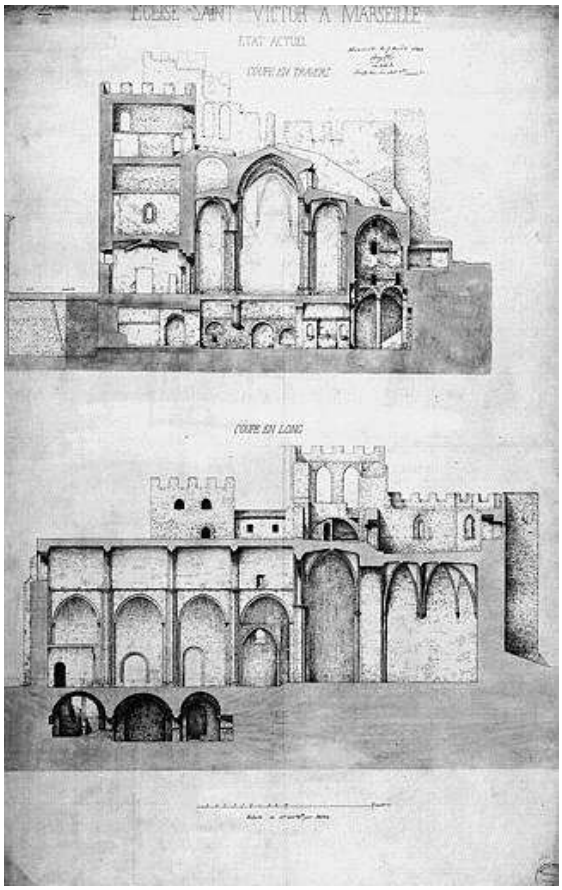


Fig. 156: Coupe transversale et longitudinales de l' Eglise Saint-Victor, Jean Gourbeix. Source : Base mémoire, MCC.

B.2.g) Un lieu « originaire ». La survivance comme « restauration et restitution »

Ce que Warburg a découvert avec la survivance, et Freud dans la répétition, c'est un « régime discontinu de la temporalité : remous et contretemps qui se répètent ». [468] Ce sont les fameux « tourbillons » dont parle W. Benjamin, des moments « originaires ». Le MuCEM – sa création comme *occasion* dans le présent – est l'objet permettant une appréhension de l'origine. Le terme d'*origine* ne désigne pas ici une « source factuelle, quelle que soit son « antiquité » chronologique (puisque c'est une image de mémoire qui, après coup, prend valeur de traumatisme). » [469] Nous avons évoqué plus haut la *manière philosophique de remonter l'histoire,* qui n'est autre qu'une *manière dialectique.* « La dialectique, affirme Benjamin, est le « témoin de l'origine » en ce que tout événement historique considéré au-delà de la simple chronique exige d'être connu « dans une double optique (...), d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert » ; façon de *démonter* chaque moment de l'histoire *en remontant* , hors des « faits constatés », vers ce qui « touche à leur pré- et post-histoire ».[470]

La question des survivances pose nécessairement celle de l'origine, des sources des survivances. Survivance de quoi après tout ? Dans ce « lieu originaire » que sont les Pierres Plates pour Marseille, il faut mettre au jour un « noyau d'expérience », originaire lui aussi, le « phénomène originel » auquel il faut remonter pour analyser l'expérience de transformation présente de la ville. Non comme une « source factuelle », nous l'avons dit ; mais comme quelque chose qui se répète dans la différence, un noyau d'expérience perçu aussi comme *nouveauté* - rénovation. Une origine perçue comme telle dans l' « après-coup » au sens freudien, de quelque chose qui revient par vagues de survivances mais de manière nouvelle. G. Didi-Huberman nous fait comprendre que la survivance est une modalité particulière de la « mémoire des « sources » affectant l'histoire des images ». Et dans la survivance, « l'*origine* ne se constitue que dans le *retard* de sa manifestation ».[471] Il est question ici d'une vérité qui s'appréhende d'autant mieux dans ses après-coups, dans ses répétitions et différences.

[468] *Id.*, p. 317.
[469] *Id.*, p. 331.
[470] Walter Benjamin, Origine du drame baroque allemand (1928), trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 44 cité par Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I, op.cit.*, p. 130.
[471] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 332.



Fig. 159: Fouilles site Vieille Major, 2008, Photo : N. Marneffe.



Fig. 158: Déblaiement des décombres du port, 1946, Source *: Mémoire des chemins de Marseille*, A. Blès



Fig. 160: Joliette, 1907, G. Detaille. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille.



Fig. 157: Devant le port de la Joliette, 2005, Fonds Hézard. Source : MuCEM.

Dans le travail de mise en relation dialectique des images entre elles par B. Brecht, les conflits locaux, très particuliers et très concrets dans les images, sont pour G. Didi-Huberman des « tourbillons dans le fleuve du devenir », l'auteur empruntant ici le langage très imagé de W. Benjamin. Là où il y a conflit dans les images, nous dit-il, là gît certainement un « objet originaire » au sens benjaminien. A notre tour de nous emparer de cette notion d' « objet originaire » pour tenter de qualifier ce qui se produit dans un projet tel que celui du MuCEM. Nous faisons en effet l'hypothèse d'une présence de l'origine au sens de W. Benjamin, c'est-à-dire d'une « restauration et d'une restitution » et d'autre part de quelque chose « qui est par là même inachevé, toujours ouvert ».

On peut parler, à propos du site que nous étudions, d'un « lieu originaire ». Il y a ici du *remous*, un *tourbillon* dans le temps de la ville. Ce qui survit aux Pierres Plates a à voir avec la question de l'origine selon Benjamin, origine de la ville, de la société marseillaise, et peut-être de chacun venu se mettre « en suspension » à cet endroit. C'est cela que peut cristalliser, « espacer » (mettre en espace), l'édifice muséal. Dans la pratique des pêcheurs aux Pierres Plates, la place de chacun - l'*espacement* entre les personnes - était d'ailleurs rigoureusement assignée, respectée. C'est cet espacement entre les personnes, à l'instar de la liturgie, qui fait la communauté ou bien le politique. « L'homme est apolitique », nous dit Hannah Arendt, mais « la politique prend naissance dans l'espace qui est entre les hommes, donc dans quelque chose de fondamentalement extérieur à l'homme ». Lorsqu'elle maintient du vide, un vide gratuit, la ville offre à ses habitants des lieux pour s' « espacer » un peu les uns des autres. Aujourd'hui, c'est l'architecture qui doit assigner la place de chacun aux Pierres Plates, le point de vue à avoir sur la ville, cet espacement vis à vis du rythme interne de la cité.

L'*origine*, en tant qu'elle « ne se constitue que dans le retard de sa manifestation » correspond au principe d' « intervalle » chez Freud. L'*après-coup* suppose un processus intervallaire dans toute formation d'image, un intervalle de temps : il y a du jeu dans l'image – et dans le temps par l'image. Ainsi, par exemple, une formule gestuelle n'est qu'après-coup transformée en « formule primitive » et comprise comme telle. C'est aujourd'hui, maintenant, dans le temps de la rénovation urbaine - avec délai donc – qu'il faut regarder toutes formes à cet endroit. Et peut-être comprendre vraiment ce qu'étaient les Pierres Plates et l'enjeu d'un tel endroit pour la ville. C'est l'occasion de la rénovation, de la formation du « nouveau » dans l' « ancien » - où l'on voit que le nouveau n'est pas nouveau et que l'ancien n'est pas tout à fait ancien – qui offre une nouvelle possibilité de lecture du lieu.



Fig. 161: Déblaiement des ruines du Vieux Port.
Source : Base mémoire, MCC, série Marcel Bovis, 1945



Fig. 162: 2è phase de travaux sur le J4, oct. 2010. Source : MuCEM.

Il y a bien une formation de l'origine dans l'espace survivant, d'où l'importance de regarder au plus près cet écheveau de temps. C'est cette origine constituée dans l' « après-coup » dans l'histoire de la ville et de ses images, sa manifestation dans ce nœud physique et temporel, qui en fait un repère symbolique et un lieu de repos. C'est là que l'individu touche une origine, qu'il se pose en elle, sur elle comme sur ces Pierres Plates. Il y a des lieux dans la ville où celle-ci revient à son ADN – où se manifeste son origine. Ici, l'expérience originaire est celle de la communauté. D'où l'on voit que la formation du projet architectural est une formation de temps – une maïeutique, une révélation, une manifestation – de l'origine, « dans le fleuve du devenir et du déclin » qui réapparaît comme une « restauration et une restitution ». Elle met en contact la ville, l'individu avec cette origine. L'image, entendue ici dans sa puissance, est capable selon Warburg d' « atteindre et de transformer tout le temps du sujet » : voici une efficacité spécifique à prendre en compte dans la construction du nouvel espace culturel ».[472]

B.2.h) Images et public – la puissance politique des survivances

Dans l'inadéquation de l'architecture au programme et du programme à l'occupation historique du lieu – comme symptôme de la situation – il y a une forme de vécu esthétique à comprendre. Ce vécu esthétique se rapporte peut-être à une « dignité anthropologique » propre au symptôme. Tentons une fois encore un détour par un autre ensemble de réalités : chez Binswanger, médecin de Warburg et penseur fameux, le symptôme possède une réelle « dignité anthropologique » parce le malade qui le manifeste est plus proche de l'*être* (*dasein*) que nous, de quelque chose d'essentiel. Le symptôme met en position privilégiée le sujet qu'il traverse, celle d'une acuité particulière. Cette « structure anthropologique » du symptôme n'a rien d'abstrait. « Elle se manifeste dans une *forme* », ce qui fait de l'œuvre de Binswanger, aux dires de Michel Foucault, une quête du « point où viennent s'articuler *formes* et conditions de l'*existence* ».[473]

Nous cherchons à comprendre, après Warburg, l'efficacité des images, leur vie dans l'histoire, leur puissance de survivance, « en termes anthropologiques fondamentaux » à

[472] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 384.
[473] Ludwig Binswanger, *Sur la fuite des idées*, trad. M. Dupuis, C. Van Neuss et M. Richir, Grenoble, Jérôme Million, 2000, cité par Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 386.



Fig. 163: La Pêche aux Pierres Plates, 2005, Fonds Hézard. Source : MuCEM.



Fig. 164: Canal Saint-Jean, 1904, G. Detaille. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille.

l'instar de Warburg.[474] C'est un postula essentiel ici : quel rapport entre l'image et l'homme ? Quelle intrication des images et du public ? Comment faire de la recherche en architecture en abordant des questions profondes telles que comment habiter ce monde des échanges globalisés, des visibilités de toutes sortes ? Comment ne pas oublier dans la pensée sur la ville ce qui fait *tout* l'homme – affects, mémoire, souffrance, tragédie, empathie, jeu d'enfance, mimétisme, incorporation.

Nous regardons ici le projet, l'œuvre architecturale et son site en phénoménologue, postulant une immanence du sens aux signes, au sensible. Pour nous, les notions d' « incorporation » ou d' « incarnation » deviennent alors fondamentales ; elles relayent une connaturalité des images, de la chair des images, et de la chair de ceux qui les regardent. Elles jouent un rôle charnière dans notre réflexion : l'image est incorporée – l'image incorpore l'homme. Images et hommes décrivent ensemble une trajectoire, un cycle d'incorporation réciproque.[475] « Nous portons l'espace à même la chair ». L'espace ici est à entendre comme « l'élément inaperçu, fondamental, de toutes nos expériences sensorielles ou fantasmatiques ».[476]

La question de l'incorporation est celle de la capacité des images à œuvrer en nous, d'ouvrir en nous un espace, et par là de nous incorporer.[477] Ce travail de l'image sur les individus nous situe au cœur d'un questionnement sur la production d'un message en direction du public par l'architecture-image. La notion d'incorporation est importante pour une architecture, d'autant plus si elle a vocation à rassembler, parler au public, former une communauté de pensée. Elle s'articule avec une notion d'espace, de spatialité de l'image. « Les images – les choses visuelles – sont toujours déjà des lieux : elles n'apparaissent que comme des paradoxes en acte où les coordonnées spatiales se déchirent, *s'ouvrent* en nous et finissent par s'ouvrir en nous, pour nous ouvrir et en cela même nous incorporer ».

La question posée est celle du rapport entre espace, image et chair. Ce rapport a été décrit sous le terme d' « empathie ». « Reconnaître aux images le pouvoir de l'empathie, ce n'est pas seulement *ouvrir le voir* et *incorporer l'objet* : c'est aussi – ultime conséquence

[474] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit.*, p. 391.
[475] Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op.cit.*, p. 194.
[476] *Id.*, p. 194.
[477] *Id.*

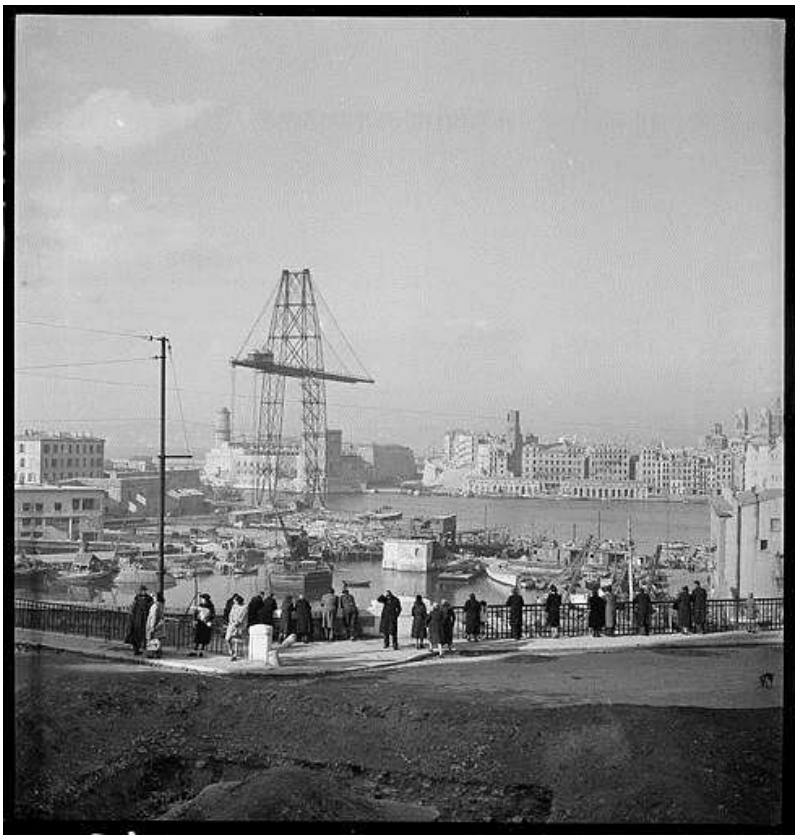


Fig. 165: Pont transbordeur brisé. Source : Base mémoire, MCC, série Marcel Bovis, 1945.



Fig. 166: Minots, Pierres Plates, Fonds Hézard, 2005. Source : MuCEM.

théorique – *ouvrir le sujet* »[478]. C'est dans le symptôme, insiste Binswanger, que la puissance de compénétration des images est la plus grande. « Ici, les formes ne sont pas seulement signifiantes : elles sont « résonantes » (*klangformen*). Ici, l' « unité de l'image et du contenu » est totale : impossible de ne pas se mouvoir avec une ligne courbe, impossible de ne pas s'élever ou s'écrouler avec une ligne verticale ».[479]

Nous touchons ici au domaine de l'anthropologie du symbole dans lequel « les " pures formes " n'existent pas pour quiconque fait de l'image une question *vitale*. Les formes n'existent qu'impures, c'est-à-dire intriquées dans le réseau de tout ce à quoi la philosophie d'école veut leur opposer : les " matières ", les " contenus ", les " sens ", les " expressions ", les " fonctions " ». [480] Il y a de l'intrication dans la formation du symbole. Si nous nous intéressons à la formation d'un édifice symbolique pour la ville, la question du symbole et de sa structure anthropologique ne peut ici nous rester étrangère. Warburg nous dit combien le symbole est bien autre chose que la pauvre « présentation indirecte d'un concept ». Ce qui est en jeu ici est la capacité de l'image, du symbole, à captiver : « Ce qui, dans chaque image (...) nous captive empathiquement ne serait autre qu'une force d'attraction venue de son obscurité même, c'est-à-dire de la longue durée des symboles qui travaillent en elles ». [481] La force du symbole est son intrication et son inadéquation constitutive, véritable chance heuristique : « Une condition de multiplicité, d'exubérance, d'invention, bref, de *style* et d'historicité. L'intrication et l'inadéquation défient le concept, mais elles sont à penser, justement, comme la *force* même des symboles. » [482]

La formation symbolique, y compris la construction d'un futur emblème pour la ville est un acte « en clair-obscur, libre et non–libre ».[483] C'est là toute la raison des inquiétudes warburiennes sur l'image et la culture en général. « Les symboles les plus « libres » de l'art classique demeurent irrémédiablement « attachés » aux fonds obscur de l'incorporation magique ou de la projection mythique » (...) *la survivance et l'empathie sont constitutives des symboles en tant que tels* : leur « inadéquation », leur ambiguïté (...) ne seraient que l'indice de « résidus vitaux » incorporés qui, toujours, feront d'eux des signes entachés, des signes en

[478] Georges Didi-Huberman, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, *op.cit*., p. 412.
[479] *Id.*
[480] *Id.*, p. 414.
[481] *Id.*, p. 417.
[482] *Id.*, p. 415.
[483] *Id.*, p. 416.

clair-obscur. »[484] Rapportées au projet architectural et à la ville, ces réflexions nous conduisent à penser que l'efficacité symbolique du lieu provient de la conjonction de l'empathie (expérience au présent du lieu) et de la survivance ou retour de l'immémorial. C'est dans l'image elle-même et par elle, dans l'architecture comme image et dans non la pure fonction muséale, qu'une puissance est à l'œuvre, qu'une intrication travaille et donne une chance au nouvel espace d' « ouvrir » le sujet. En ce sens il est juste d'assigner à l'architecture le rôle de l'opérateur de changement, la ré-animation du site. Mais il y faut une architecture qui se laisse inquiéter, déplacer, être en disjonction, et finalement traverser. Une architecture « traversée ».

La puissance politique des survivances est affaire de collision de temps. Dans une opération de rénovation urbaine, nous l'avons vu, quelque chose survit, le nouveau advient en « produisant le passé ». Là réside une véritable puissance politique, mais qui, tout comme l'image qui lui donne lieu, est une puissance « mineure ». L'image réminiscente des Pierres Plates que nous interrogeons ici est une image de l'ordre de la « lumière mineure » dans laquelle, nous dit G. Didi-Huberman, tout est politique, « tout prend une valeur collective ».[485] L'auteur répond ici au pessimisme de Giorgio Agamben qui réduit les images à « la forme médiatique de l'image » et leur assigne la « fonction d'une « gloire » nouée à la machine du « règne » : *images lumineuses* contribuant, par leur force même, à faire de nous des *peuples asservis,* hypnotisés dans leur flux. » [486] Or en face de cette image qui n'a plus qu'une pure fonction de pouvoir, G. Didi-Huberman défend une autre image alternative, capable de « contre-pouvoir », d' « insurrection », de « contre-gloire ».[487] Le philosophe nous rappelle combien la question de l'image est « beaucoup plus qu'une simple question d'esthétique » et que « du statut de l'image – de la valeur d'usage qu'on lui donne – dépend en effet l'*apparaître du politique* en tant que tel, ce qui engage toute la « valeur d'exposition » des peuples confrontés au « règne » et à sa « gloire » ». [488] G. Didi-Huberman tente de construire l'hypothèse après W. Benjamin et Aby Warburg selon laquelle « l'image est un opérateur temporel de survivances – porteuse à ce titre d'une puissance politique relative à notre passé comme à notre « actualité intégrale », donc à notre futur ». [489] Cette puissance politique de l'image survivante est celle qui lui permet de dépasser « l'horizon sans

[484] *Id.*, p. 416.
[485] Georges Didi-Huberman**,** (2009) *Survivance des Lucioles*, Paris, Minuit, p. 44.
[486] Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles, op.cit.*, p. 86-87.
[487] *Id.*
[488] *Id.*
[489] *Id.*, p. 102.

ressource » proposé par G. Agamben dans *Enfance et histoire*, et ce par sa capacité à « organiser le pessimisme » :

> Organiser le pessimisme signifie (...) dans l'espace de la conduite politique (...) découvrir un espace d'images. Mais cet espace des images, ce n'est pas de façon contemplative qu'on peut le mesurer. Cet espace des images (Bildraum) que nous cherchons (...) est le monde d'une actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte.

G. Didi-Huberman s'appuie sur cette réflexion esquissée par W. Benjamin pour construire sa réponse à Agamben, et défendre une authentique puissance politique de l'image que nous reprenons à notre compte. Or c'est par son mouvement de « *chute* vers nous » - qui est *déclinaison* plutôt que *disparition* chez Agamben -, parce qu'elle « franchit, telle une comète, l'immobilité de tout horizon » que l'image est capable d'élever la « chute à la dignité, à la beauté nouvelle d'une chorégraphie, d'une invention de formes ».[490]

Les survivances dans la rénovation urbaine sont davantage que des fragments de mémoire inerte, des éléments actifs sur lesquels repose une forme *d'espérance urbaine.*

Aby Warburg a aussi clairement montré le rôle politique de l'image-survivante : un rôle de passage du désir, du mouvement, de l'animation. Chez lui, toute « politique des survivances » va de pair avec une « politique des images » et avec une « archéologie sensible des gestes ».[491] Comme pour G. Didi-Huberman, il s'agit de considérer ce « lieu crucial où la politique s'incarnerait dans les corps, les gestes et les désirs de chacun »[492]. Le site des Pierres Plates est bien un « lieu crucial » où la politique s'incarne dans des usages, des pratiques, une gestuelle.

Il est très intéressant pour le cas qui nous occupe d'observer comment les habitants s'ingénient à changer les règles d'occupation des espaces aménagés, des espaces de préfiguration du projet. « Changer les règles », une autre manière de parler de la réappropriation : retourner les règles, les « suspendre ». Nous parlons ici de « suspension », de « mise en suspension » des espaces. Convertir l'image revient ici à suspendre les règles, et le regard sur la ville. Ceci désigne la manière dont un usage, parfois jusqu'à l'interdit, vient faire entrer de l'intervalle, du délai, du décalage dans la réaffectation officielle d'un espace.

---

[490] *Id.*, p.101-102 et 109.
[491] *Id.*
[492] *Id.*, p. 20.

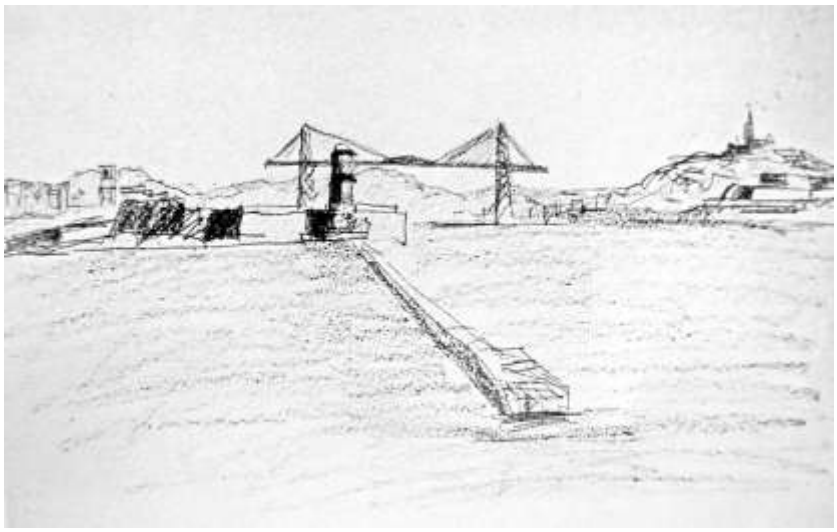


Fig. 167: Dessin de l'entrée du Vieux-port avec le Pont à transbordeur, Le Corbusier, 1931.
Source : C Maillard



Fig. 168: Pont Transbordeur, vers 1920, Seeberger, Source : CCIM.



Fig. 169: Pont transbordeur, 1936-38. Source : Archives municipales.



Fig. 170: La sieste aux Pierres Plates, Fond Hézard, 2005. Source : MuCEM.



Fig. 171: La sieste sur le port, vers 1910, Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille.

Les usagers des Pierres Plates, comme autant d'acteurs du projet, travaillent à la plasticité, à la suspension, à la mise en latence du lieu. L'enjeu est bien sûr politique, dans le conflit entre survivance populaire et lumière artificielle du « règne et de la gloire » selon G. Agamben. Le registre ici n'est pas celui de la revendication, de la confrontation ouverte, de la manifestation dans la rue, mais de la *manifestation dans l'image*. La photographie de reportage sur le site a bien enregistré la mémoire gestuelle, la mémoire des corps qui se croisent, qui errent, la mémoire d'échanges et de fêtes urbaines. Ce qui se passe là sur le quai fait partie du projet : l'usage des Pierres Plates fait partie intégrante de l'image. Il y a là une « obscure résistance » qui participe d'une survivance sur le lieu, et qui pour G. Didi-Huberman s'apparente à une tradition cachée. Il nous faut bien regarder là où c'est suspendu, déplacé, inversé, là où cela bifurque, où cela se transforme. En partant du principe que la suspension a une capacité de symptôme à part entière. Nous regardons sous ce jour l'occupation populaire des Pierres Plates, la posture corporelle des personnes sur le quai : elles sont suspendues elles aussi, parfois entre un départ et un retour, entre deux villes, entre ville et mer, entre deux identités peut-être.

B.3. Le projet, un lieu pour le « Commerce des regards » ?

Développer une réflexion à partir d'une tentative de remodelage de l'image d'une ville par de grands événements architecturaux nous conduit à nous interroger, en référence à la philosophe Marie-José Mondzain, « sur la nature passionnelle des visibilités et sur leur destin politique dans une communauté. »[493] Dans les écrits sur l'image de la philosophe nous sommes invités, plutôt que de parler de la construction de l'image, à interroger « la construction du regard sur le visible dans le respect politique d'un hors-champ, c'est-à-dire d'une liberté. » [494]

> Qu'est-ce que voir ? Qu'est-ce que dire ce que l'on voit ? Qu'est-ce que *faire voir* ? Qui dit ce qu'il *faut* voir ? [495]

Se référant à des textes fondateurs, notamment pour l'interdit de l'image dans le monothéisme juif, Marie-José Mondzain avance que la question du visible y est posée en termes de regard avant de se poser en termes de fabrication de l'image. La construction du

[493]Marie-José Mondzain, (2003) *Le commerce des regards,* Paris, Editions du Seuil, p.9.
[494] Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards, op.cit,* p.9.
[495] *Id.*

regard va de pair, inséparablement, avec celle de la place du spectateur comme *sujet de la parole.*

L'auteur cherche à distinguer une économie propre à l'image du reste des visibilités, du « marché » des visibilités qui a cours aujourd'hui. Pour évoquer l'économie du visible, elle propose l'image d'un tissage « fait du croisement des regards » dans le rendez-vous que nous donnent les images. Dans cette économie du visible, M.-J. Mondzain insiste sur l'ambivalence de toute image : ce tissage est à la fois une « toile invisible où se déploient les visibilités » et « un écran visible qui recouvre l'absence de tout objet ». Un paradigme de cet échange ou croisement des regards par et dans l'image est l'icône byzantine, longuement théorisée par la philosophe.[496] La pensée iconique sur laquelle elle s'appuie défend la production d'un invisible dans la liberté du regard des hommes sur le visible. C'est par l'image incarnée, matérielle, que se joue la production de cet invisible : quel est-il ici ? Désir, sentiment d'appartenance, identification...Ce qui compte peut-être le plus dans cette question de l'image est cet invisible qui est produit dans le regard, ce qui est convoqué, rejoint et qui n'est pas là sous nos yeux.

B.3.a) Economie du visible

La question de la construction du regard concerne celle des corps des individus et leur rapport à l'œuvre plastique architecturale dans notre cas, ce qui se joue entre leur corps et la chair du visible. Cette construction pose celle du jugement émis sur l'objet d'architecture, et qui nous touche physiquement. La question de l'adhésion ou non à l'image est cruciale, et cette adhésion passe nécessairement par la possibilité d'un jugement – du moins si l'on parle d'une adhésion véritable susceptible de mettre en mouvement l'individu, de lui faire prendre sa place dans l'espace public. La recherche de cette adhésion force à prendre en considération tout ce qui se joue entre l'individu, la possibilité de son jugement, et les visibilités, la passion qu'elles déclenchent. Ce *rapport* se nomme, dans l'histoire antique de l'image, « Economie ». Le terme d' « Economie » a longuement été explicité chez Marie-José Mondzain à partir des textes de Nicéphore le Patriarche, les *Antirrhétiques*, écrits lors de la querelle des images. L'antiquité des sources ne retire rien ici de la modernité brûlante de la réflexion : Il y a toujours une « passion » des images, un rapport passionnel aux images.

[496] Marie-José Mondzain, (1996) *Image, Icône, Economie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Le Seuil, L'ordre philosophique.

Dans ses écrits, Marie-José Mondzain se réfère d'ailleurs au terme de « passion » dans la théologie chrétienne, prenant pour point de départ la transformation opérée par le christianisme, lié à la fondation de toute la culture occidentale, dans le traitement de la notion de « pathos ». Elle explique comment le traitement iconique de la passion christique a fait l'objet d'un traitement institutionnel attachant le vocabulaire de la chair, propre à l'incarnation, « au lexique du corps institutionnel ». Le lien est fait depuis lors entre empire temporel et commerce des visibilités. D'où la parenté de destin entre image, chair individuelle et corps collectif. « Désormais en Occident la manifestation du visible se décrit en termes de naissance, de mort et de résurrection, elles s'adresse à des corps vivants doués de parole et de jugement. Avec elle nous questionnons les figures politiques des regards partagés ainsi que le caractère privé, public ou universel de nos convictions. Elle n'est ni un divertissement marginal ni une affaire de spécialistes mais un enjeu fondateur dans l'usage de la semblance et du probable dans la constitution de la vie en commun. » [497]

Le projet architectural à des fins de changement d'image de la ville se doit d'emporter la conviction, l'adhésion, à l'échelle de la ville mais aussi aujourd'hui à celle de la mondialisation. Comment s'assurer une légitimité de sa visibilité comme territoire, ville, métropole, société ? Comment occuper les esprits, les corps et les territoires ? L'institution (musée, ville, état) a besoin des images pour emporter la conviction.

Ce que nous appelons mondialisation, nous dit M.J. Mondzain, a été pensé il y a plus d'un millénaire sous le concept d'*oikouméné*, l'ensemble des terres habitées. Cet espace est dès l'origine un espace d'images ; les images assurent la domination de l'Eglise jusqu'à ses « bords », elles garantissent la stabilité de ce pouvoir, son rayonnement, par une forme « d'appropriation des esprits et des corps ». La gestion, la domination sur un territoire par les images, par la centralisation des messages et des spectacles, par des opérations de communication visant à s'annexer les esprits, est une réalité et un projet bimillénaire que recoupe le terme d' « Economie ». [498] L'« Economie », comme l'explique M.-J. Mondzain, est d'abord l'Incarnation, le plan providentiel ; puis le sens du concept sera celui d'un « opérateur de toutes les adaptations de l'invisible aux visibilités ».

Dans le contexte de la rénovation urbaine, il s'agit de s'adapter à un territoire déjà formé, tracé, marqué. Pourtant quelle stratégie d'adaptation existe réellement en direction du ou des publics ? Comment le projet d'architecture déploie-t-il une *économie* en direction du

[497] Marie-José Mondzain (2003), *Le commerce des regards, op.cit.,* p. 18.
[498] *Id.*, p. 20-21.

public local ? L'Economie est à entendre comme ce mouvement d'adaptation en direction du public pour trouver les mots, les émotions, les formes pour le toucher, le rejoindre, le rassembler, le gérer aussi. Parler d'économie des images sous-entend un mouvement d'adaptation de celles-ci en direction du public, le fait qu'elles aient leur propre économie interne, leur disposition propre.

Le concept d'économie est un concept central pour nous qui nous interrogeons sur le changement d'image puisqu'il désigne toute la science adaptative, de l'institution, de la puissance politique pour s'annexer les espaces et les corps, obtenir un rayonnement, une gestion, une affirmation du pouvoir jusqu'aux limites d'un territoire et au-delà. La réflexion de M.-J. Mondzain appliquée à un regard posé sur l'architecture nous conduit à chercher les stratégies adaptatives dans le changement d'image de la ville par le culturel, l'architecture muséale. Avec l'intuition que c'est dans cette économie de l'image-architecture que l'on pourra trouver les conditions, les enjeux du changement d'image.

L'économie adaptative est celle qui installe l'identification de l'architecture à la ville, elle désigne leur rapport même ; elle désigne aussi le rapport du public à cette identification. Comment et pourquoi cette économie passe-t-elle de manière privilégiée par l'image ? « Grâce à l'image, l'ordre de la persuasion, de la conviction, de la séduction trouve l'outil inégalé nécessaire aux programmes de conversion ». [499]

B.3.b) La fabrication de l'image et le « regard en commun »

Le musée se présente comme un nouveau dispositif pour un « regard en commun » sur la ville ; en cela il est bien une figure politique. Il existe un lien fondamental entre construction de l'image et construction d'un « lieu commun » ; le choix de l'image est d'emblée un choix politique où le regard et la parole sont mêlés :

> Décider d'une image est l'affaire du commerce, celui des êtres parlants qui croisent les fils de leurs regards et de leurs mots pour construire le site qu'ils veulent partager. L'économie du visible est un choix politique, celui d'un lieu commun. [500]

Que faire et que penser alors lorsque dans cet acte de « décider d'une image » pour construire un lieu, le choix n'est pas fait par ceux qui voudraient le partager ? Que penser lorsque d'autre part, ceux à qui le site est destiné (les touristes en particulier) n'existent pas

[499] *Id.*, p. 110.
[500] *Id.*, p. 9.



Fig. 172: Destruction du hangar du J4, Anonyme, 1998.



Fig. 173: Destruction du quartier St Jean, 1er février 1943, Vennemann,
Source : *Marseille 1942-44, Le regard de l'occupant*, Meyer Ahlrich.

encore ? Faut-il prendre au mot Marie-José Mondzain affirmant que « l'image ne peut se constituer que dans la construction d'un « voir ensemble » » ? [501]

La philosophe nous rappelle l'enjeu politique de la fabrication de l'image : il ne s'agit plus seulement de la qualité, de la valeur, de la force de conviction des images en elles-mêmes, mais de la qualité de leur mise en partage, de la qualité du regard partagé sur elles, du regard qui est construit à partir d'elles, convoqué, rassemblé. L'enjeu de l'image est sa capacité à produire son vis-à-vis et de le produire en ménageant une liberté, un hors champ politique. Produire l'image, construire l'image, est forcément une œuvre collective, une œuvre d'altérité aussi. Ce partage du visible entraine véritablement quelque chose de la notion même d'*humanité*, c'est bien une affaire d'humanité contre la marchandisation, il est question de faire les choses « humainement ».

Marie-José Mondzain nous rappelle que l'impérialisme **(**toute attitude impérialiste**)**, à l'échelle planétaire comme à l'échelle d'un territoire national plus restreint, va de pair avec la maîtrise d'un monopole iconique. Il s'agit ici de l'instrumentalisation de l'image à des fins de conquête, de pouvoir sur un territoire, d'administration, de gestion, de règne sur un territoire. Le monopole iconique rejoint un impérialisme de pensée, d'action, mais aussi la possible force conquérante, dictatoriale des images. La question posée par la théologie juive, et reprise par M.-J. Mondzain, est bien celle de la violence de l'image fabriquée, d'une force menaçante à l'intérieur de cette image ; elle va de pair avec celle de l'idolâtrie du visible et des faux-dieux (idoles).

Comme solution ou antidote à cette violence, il s'agira alors de construire l'image par le retrait, un « laisser être ». « Tout dispositif producteur du visible, dans le respect d'une liberté », avance « en reculant » par retrait ».[502] Dans toute production imaginale, le mouvement générique sera désormais, après le fondement biblique, « approcher en reculant ». Produire l'image par retrait vaut aussi pour la production d'une image pour la ville. Le travail du retrait, dans le projet architectural, dans son rapport au terrain, au programme, dans les images mises en partage, est certainement constitutif, constructeur de liberté de pensée, d'animation et de mouvement. Il doit y avoir du « recul », dans l'image, comme dans l'espace. « L'avance est un retrait ».[503] Ce qui sauve l'image, ou ce qui fait, plutôt, que

[501] *Id.*, p. 18.
[502] *Id.*, p. 36.
[503] *Id.*, p. 36.

l'image sauve, est un invisible produit dans la liberté du regard, un retrait et un recul dans la construction de l'image et son avance.

Il nous faut peut-être mettre en avant une voie proposée par Marie-José Mondzain, qui est celle consistant à reconnaître les écarts infranchissables entre les sujets et la destination de leur parole et de toutes leurs productions symboliques, pour que la pensée s'impose.[504] Ecarts : il nous faut reconnaître les écarts au sein des images projetées et mises en partage, les différences et les contradictions pour qu'il y ait de la vie et de la communauté dans la parole. Pour qu'il y ait un jugement émis par des sujets libres, pour que l'image emporte l'adhésion. La solution, nous dit la philosophe, est dans le « libre débat des sujets sur leurs choix imaginaires ».[505] Nous proposons ici que dans le cas Marseillais, les différences et contradictions dans l'occupation, la destination, le destin du site soient à respecter. L'architecture serait alors un mode, sinon d'instauration, au moins de respect de ces écarts et différences pour qu'une parole et une pensée puissent s'établir ; une cheville, une articulation. Allons jusqu'à penser que ce serait la vertu de l'architecture à cet endroit précis que de réaliser une « mise en écart », un « espacement » pour celui qui la vit. L'architecture comme élément d'une nouvelle image pour le public participerait alors de la fondation du sens du lieu, du lien qui unit sa société, mais par un « être en écart ».

Le musée sur le rivage participe d'une circulation des images et des signes qui donne un effet de « bord à bord » : « Comme les textes, les images n'existent substantiellement nulle part et ce que nous nommons patrimoine ne vit que dans le jeu incessant des mobilisations éprouvées à chaque instant par les sujets qui pensent et se parlent. Le mouvement surrectionnel des signes que nous échangeons crée des champs qui ne vivent que de la circulation sans repos des signes eux-mêmes. Cette mobilité ne se soutient que de l'écart qu'elle ne pourra jamais combler mais dont elle ne cesse de recouvrir le vide. »[506] L'architecture joue de cette illusion du « bord à bord » de l'image qui tend à faire disparaître ou à recouvrir des abysses culturels, des écarts entre les rives, des creusements qui séparent les sujets. Elle doit maintenir les écarts pourtant, si elle ne veut pas participer d'une dictature par l'image et de l'image.

« La question de l'image n'est pas fondée sur les objets, mais sur la nature des regards portés sur eux. Ces regards ont à voir avec le désir, et la passion de voir doit faire le deuil de

[504] *Id.*, p. 23.
[505] *Id.*, p. 23.
[506] *Id.*, p. 25.

son objet. Reste donc à considérer ce que sont les objets que nous faisons et quels sont ceux qui se maintiennent dans le respect de cette perte ou qui, au contraire, veulent combler un vide en tuant le désir puisqu'ils l'assouvissent ». [507] Si l'architecture maintient un écart, si elle garde son « pouvoir d'espacement », elle acquiert alors une autre dimension, un pouvoir de sacralisation de son propre espace. Comment ne pas comparer, toute proportion gardée, l'architecture muséale aujourd'hui au registre de l'icône : « L'icône ne contient rien mais répand un pouvoir ».[508] Celui de sacraliser l'espace dans lequel elle se trouve, d'être un opérateur de sacralisation. Ses murs définissent un intérieur de consécration et un extérieur à conquérir et à convertir. Convertir : Le musée est aussi un opérateur de conversion de l'image par sa fonction sacralisante de l'espace. La nouvelle image est un opérateur de sacralisation de son espace, de conversion des regards sur la ville. Comme l'icône, le musée-icône créé de la différence dans les espaces et les lieux, une forme d'isolement, une forme de communion possible...Il s'agirait d'une sorte de pouvoir enveloppant de l'architecture muséale, d'un pouvoir de dôme, de coupole, de voile tendu. Envelopper et incorporer : Bilbao, Sydney ne sont-ils pas à mettre en résonance avec les dômes byzantins, les voûtes romanes...Qu'est-ce à la fin que tendre un voile au-dessus des hommes ?

B.3.c) La question cosmétique

L'entreprise de rénovation, d'embellissement de la ville, de fabrication d'une nouvelle image, pose immanquablement la question du « cosmétique comme art du décor, de l'embellissement et du fard ».[509] N'est-ce pas recouvrir pour une « gestion mondaine de l'histoire » ? A Marseille, le jeu de dé-couverte et de recouvrement n'est pas nouveau : on a ainsi recouvert les vestiges découverts en 1913 ; puis on les a de nouveau remis au jour en 1970 lors des travaux du Centre Bourse où les vestiges du mur de Crinas réapparaissaient. Ce que l'on veut recouvrir réapparaît, ou se voit en dessous.

La « question cosmétique » se présente sous deux régimes, « celui de la parole sur le visible et celui de la technique iconique »[510]. La « tentation cosmétique », comme le dit Mondzain, vise le plaisir esthétique produit par des gestes de recouvrement. Cette question qui touche évidemment l'entreprise d' « embellissement » d'un quartier meurtri, rejoint aussi celle de l'architecture comme image cosmétique, ou pas. Nous sommes ici en plein dans la

[507] *Id.*, p. 73.
[508] *Id.*, p. 72.
[509] *Id.*, p. 59.
[510] *Id.*, p. 58.

question des relations entre esthétique et politique, relation entre plaisirs sensibles, et contrôle des « programmes de visibilités contraignantes ». Ne peut-on associer à ces programmes les *skyline* des métropoles maritimes méditerranéennes et mondiales, les nouveaux musées et les architectures stars qui fleurissent de par le monde ? Le projet culturel et social vient normalement contredire cet effet de surface. L'architecture comme chose visuelle devrait elle aussi être capable d'une motricité et d'une articulation du complexe sur le lieu, d'une *opération* au sens fort – de *opus*, « ouvrage », « œuvre » - plutôt qu'un simple effet de vitrine, de « recouvrement esthétique ».

Comment donner un nouvel éclairage sur le *commerce* des images, des images d'architecture, et des regards sur elles, avec Marie-José Mondzain ? Sur le site que nous étudions, une transformation s'opère, celle du visible en « espèces symbolisant la valeur des échanges », la construction d'une image « monnaie » pour conquérir et convaincre. « Montrer, émouvoir, enseigner, convaincre, pénétrer la chair et l'âme par tous les moyens disponibles à chaque moment de l'histoire », tel fût le rôle de l'Economie iconique – comme science de l'adaptation. Aujourd'hui, les projets architecturaux et urbains déploient les potentialités d'images mobilisatrices pour produire adhésion et investissements. Comment dans cette production visible déploie-t-on les potentialités mobilisatrices de l'émotion et du jugement ? Comment en promeut-on la « libre circulation » ?

Le vocabulaire du « marché », du « commerce » entre les hommes, utilisé par l'auteur pour parler des images, consonne avec la vocation originelle du J4, dédié à l'échange des marchandises ; aujourd'hui c'est du commerce des visibilités qu'il s'agit, de vendre et de faire vendre l'image de la ville. Le site du MuCEM incarne véritablement la dichotomie mise en avant par la philosophe : à la fois le marché des visibilités, et le souci (ou la résistance) de construire la place du spectateur comme « sujet de la parole », c'est-à-dire citoyen, sujet politique. L'image est cet outil de gouvernance et d'instauration du pouvoir, mais aussi la chance d'un partage des visibilités et des espaces communs.

Dans notre réflexion sur les images et la rénovation urbaine, évoquons la « puissance résurrectionnelle de l'image » qui, à l'origine de notre culture, a été mise au service de la pérennité du pouvoir temporel.[511] La puissance résurrectionnelle désigne une efficacité de l'image, capable de se survivre, de faire qu'un pouvoir, qu'un territoire politique, qu'une instance se survive à travers elle, au travers de toute catastrophe. L'image « sauve », l'image

[511] *Id.*, p. 21.

est « providentielle ». En tant qu'opérateur d'adaptation, elle permet la pérennité, la continuité, l'existence d'une réalité politique, temporelle, au travers des aléas, changements, ruptures. Dans le contexte de la rénovation urbaine, il ne s'agit pas de création pure, mais de conversion d'une image ancienne en une nouvelle ; que se passe-t-il alors dans cette conversion, dans ce changement, entre l'ancien et le nouveau ? Qu'est-ce qui change réellement, les images, le regard, le discours, les gestes ? Que dit-on lorsqu'on dit « c'est en train de changer en ce moment » ?

Marie-José Mondzain démontre bien comment la « pensée incarnationnelle » de l'image explique sa spécificité fondatrice faite à la fois de sa puissance résurrectionnelle et de son efficacité à établir le pouvoir temporel. Cette pensée, qui est celle de l'économie, du réalisme adaptatif, a son corollaire dans la « doctrine mondialiste de l'image devenue la figure dominante de toute communication et surtout aujourd'hui de toute effectuation communautaire ». [512] L'économie mondiale de l'image fait d'elle l'incontournable de toute communication. L'image construit la communauté parce qu'elle incarne, parce qu'elle a cette une « puissance résurrectionnelle », parce qu'elle est adaptative. Ce schéma, cette trajectoire, cette structure d'efficacité de l'image, nous permet de penser la place de l'image construite à partir de l'architecture en direction d'un public, en vue de constituer une communauté de pensée et de vie. L'architecture ici incarne, réalise ce travail de réalisme adaptatif pour la situation, constitue un dispositif d'effectuation de la communauté. Que ressuscite-elle de la ville ? « L'image dans nos cultures ne meurt jamais, elle ressuscite » nous rappelle Marie-José Mondzain. [513]

B.3.d) Deux ensembles de photographies

Le rapprochement de deux ensembles de photographies anciennes du quartier du Panier, provenant de sources différentes, nous montre l'importance du hors-champ politique, du hors-champ de l'image et du regard qu'elle construit. L'un a pour auteur Emile Lacour au début du XXe siècle, ce sont les premières photographies du Panier et des Pierres Plates, devenues les premières cartes postales de Marseille. L'autre est l'œuvre de deux photographes allemands, d'occupants donc, au cours de l'hiver 1943. Le même quartier, les mêmes thèmes, les mêmes points de vue semble-t-il : des scènes de genre pittoresques, des enfants en haillons jouant dans les rues étroites où pend le linge, le va-et-vient de la population cosmopolite, des

[512] *Id.*, p. 22.
[513] *Id.*, p. 23-24.



Fig. 174: Rue de la République, Source : N. Félix, *Histoires marseillaises*.



Fig. 175: 22-23 janvier 1943, Vennemann.
Source : *Marseille 1942-44, Le regard de l'occupant*, Meyer Ahlrich.

pêcheurs, des filles de joie. D'un côté le goût du pittoresque fait du quartier populaire un motif de prédilection pour le tourisme, pour participer à l'attraction de Marseille ; de l'autre les photographies construisent un corpus accusateur, un regard réprobateur au jugement sans appel, qui soutiendra la décision de détruire le quartier et de déporter ses habitants. Comment la misère et la crasse ont-elles pu ici, à l'instar des peintures du Caravage, déployer une fascination et une force de rayonnement dans les photographies d'Emile Lacour ? Quel hors-champ, quel regard s'est construit ensuite pour que de semblables images on ne puisse que déduire la nécessité de l'éradication du lieu, de l'histoire des premiers quartiers de Marseille et de toute leur sociologie ?

Il y a bien eu là conversion de l'image du lieu : les images produites dans les deux ensembles ont circulé, des individus souvent extérieurs à la ville se les ont réappropriées, elles ont été occupées progressivement elles aussi par un discours déterminant leur sens de lecture. Dans ces deux tentatives de changement de l'image de la ville l'architecture moderne, le pont transbordeur en premier lieu, a joué un rôle de catalyseur, porteur des espoirs de modernité. Aujourd'hui, le vide et le délabrement du site, sa laideur et son encombrement rencontrent de nouveau le projet d'architecture associé à une volonté de changement d'image. La construction de ce nouveau regard sur la ville rencontre fatalement la fascination du pittoresque à des fins touristiques et la violence potentielle de l'image fabriquée de l'extérieur sur la ville. Une violence qui serait non pas dans la substance de l'image mais dans le regard qu'elle impose : une duperie, un mensonge, car non ouverte au partage du visible. Une violence dans l'absence de débat sur les « choix imaginaires » à cet endroit précis. « ...la différence entre l'art et la duperie visuelle est politique puisqu'elle implique la construction ou la destruction de tout mouvement »[514]

A l'instar des archéologues nous cherchons nous aussi la vocation et la signification du site du MuCEM dans son ensemble. Il n'est pas indifférent pour nous de savoir non seulement qu'il est sis non loin des constructions les plus anciennes de Marseille, mais aussi que celles-ci ont accueilli les fonctions religieuses, puis théâtrales et, dans leur ensemble, politiques. « L'image et le regard, au sens où la pensée chrétienne va plus tard les penser, entrent (...) chez les Grecs par la voie politique des spectacles partagés dans l'exercice de la parole à l'agora et au théâtre ».[515] L'ancien môle J4 à quelques mètres de là a accueilli depuis le début de la rénovation et des aménagements de préfiguration du site plusieurs

[514] *Id.*, p. 27.
[515] *Id.*, p. 113.

manifestations de spectacle vivant (théâtre, musique, danse) qui ont connu le succès. Par ailleurs, l'orientation de la programmation du MuCEM a pris une nette coloration événementielle également, puisqu'y sont prévues exclusivement des expositions temporaires et des « événements » autour de celles-ci, ainsi que des manifestations de spectacle de rue sur le parvis du Musée. Nous restons concernés ici par la question du « spectacle partagé » dans le contexte urbain et sa capacité, on non, à faire la communauté politique. Dans la proposition de Marie-José Mondzain, nous retenons que l'image et le regard construisent cette communauté politique au travers de l'exercice de la parole sur ces spectacles, dans les espaces publics. « L'exercice de la parole et du jugement dans les échanges intersubjectifs sont au fondement de la communauté des hommes libres. Il y a donc un autre pouvoir que celui de la force brutale et que celui du vrai, c'est du pouvoir de la parole entendue, des passions symbolisées, que dépendent les choix collectifs ».[516]

Or la politique se fraye un chemin, nous dit la philosophe, dans le champ défini par « tout ce qui est incertain » dans la vie quotidienne, par une parole et un débat ininterrompu, dans un espace commun, sur tout ce qui divise. C'est dans cet « incertain », dans tout ce que la science ne maîtrise pas, dans la « contingence (qui) n'offre que des probabilités », dans « l'existence privée de chacun (qui) recèle inévitablement des libertés et des résistances qui ne coïncident pas avec l'intérêt collectif », que naissent aussi les modalités constitutives de la communauté politique.[517] C'est aussi par l'image « anti-universelle », enracinée dans la matière, dans le partage d'une parole sur le visible, dans les « passions symbolisées ». « L'image est anti-universelle et construit cependant de la communauté. C'est sur un terrain mouvant et contradictoire, un plan d'incertitudes, que se déroule la vie quotidienne dans la cité ». [518]

La parole autant que l'image, le spectacle partagé, servent à travailler les « passions » de la cité. Lorsqu'aujourd'hui nous réfléchissons à la vocation du site, il nous faut prendre en considération le fait qu'il y a du « déjà là » dans l'opération sur la ville : du désir, de l'adhésion, des affects liés au lieu en particulier à l'enfance pour les Pierres Plates, à l'origine, au sentiment de classe, d'appartenance à la ville ; mais aussi au sentiment de perte, de deuil, d'éloignement, d'exil, de déclassement. Ce sont ces passions que le projet travaille, par l'image et la parole ; ce « déjà là », ce *pathos*, traverse les images et se retrouve encore dans

[516] *Id.*, p. 113.
[517] *Id.*, p. 113.
[518] *Id.*, p. 113.

le projet actuel. L'architecture offrirait-elle l'espace d'un tel travail de traversée, une *traversée de part en part* ? En mettant en forme ce travail de *katharsis*, elle rejoint la dimension liturgique du sanctuaire, comme du théâtre, ou de l'agora. Sans oublier son forum comme espace public, chance d'un jugement, d'une parole échangée sur elle.

« La *katharsis* désigne le travail de mise en écart, à distance, et ne peut être séparée de la fonction politique des œuvres visuelles qui produisent un espace commun du plaisir et de la peine. » [519] La *katharsis* chez Aristote désigne bien cette *traversée de part en part* des affects, par une *clarification* symbolique fondée sur la parole (logos). Il y a une semblable opération de traversée de bout en bout dans le réaménagement du quai et l'ouverture sur la ville : une opération de clarification, par l'action sur le lieu ; une catharsis de la ville, par l'image et par la parole à la fois.

Pouvoir *parcourir de bout en bout* renvoie aussi à un désir des Marseillais de trouver un espace qui permette la déambulation urbaine, d'aller jusqu'au bout du quai, au « bord » de la ville ; pour trouver peut-être un espace de clarification des passions, des pensées, étant lui-même lui même clarifié. Transposée à l'architecture, la dimension cathartique renvoie à une autre manière de considérer le renouvellement et la rénovation de l'espace urbain. L'architecture serait bien la « représentation » de quelque chose qui se joue sur le site, déployant un espace et aussi un sens, clarifiant cet espace et par là-même ce qui l'habite, à l'instar de la représentation tragique : « On ne se débarrasse pas de la passion, ni du désir qui met en mouvement, on les travaille avec la parole du *muthos*, du *mélos*, du *ruthmos*, telle est l'œuvre de la *mimêsis*. (...) cette imitation ne reproduit rien qui ait été là comme un modèle antérieur, mais produit quelque chose d'entièrement nouveau à partir de quelque chose qui, étant là au départ, *pathos*, est encore là à l'arrivée, mais sous une forme différente. La traduire par « représentation » est certainement plus juste, à condition de libérer ce terme d'une polysémie embarrassante puisqu'on nomme représentation aussi bien l'opération symbolique que le spectacle vivant. » [520]

Cette question du *pathos*, qui est là au départ, traverse le projet, et ressurgit sous une forme différente, fait le lien, entre ce que peut éprouver l'individu et ce que le collectif construit comme discours : « *Pathos* est un passage, une voie entre deux modalités de l'éprouvé : entre l'affection intime de chacun par la vie et la mort et l'affection collective qui permet de partager ensemble cet ordre inaliénable de l'intime dans une commune écoute, un

[519] *Id.*, p. 119.
[520] *Id.*, p. 121.

spectacle partagé. Une assemblée qui écoute est en prise directe avec le destin des passions dans l'espace public. »[521] Cette réflexion permet de comprendre l'enjeu supérieur du projet architectural et culturel, du renouvellement urbain comme catharsis, la construction de la communauté politique, le passage de l'individuel au collectif, la possibilité de mettre en mouvement autrui en déployant une certaine puissance commune à tous.

Tout ceci concerne au départ le statut de l'image au théâtre, mais peut nous éclairer sur notre réflexion sur l'image dans l'architecture et le message qu'elle tente d'adresser au public. Ce message passe ici par le visible, mais avant tout comme un invisible contenu dans cet emblème qui se construit. Qu'est-ce qui vient à la rencontre du regard adressé à l'objet ? Cette question rejoint celle de la *mimêsis* capable d'ouvrir le regard à un invisible, à ce qui n'est pas elle, dans le visible lui-même.

Nous avons vu combien la question du mouvement est vraiment centrale dans la problématique de changement de l'image de la ville. « Il faut (...), pour mouvoir l'intellect, qu'il y ait du désir, et de la même façon, pour émouvoir, c'est-à-dire mouvoir autrui, s'adresser à son désir. » [522] Il faut considérer la question de l'image d'un point de vue dynamique, sur le plan d'une circulation, d'une énergétique. Energétique que nous avons déjà vue chez Warburg, des désirs, des puissances émotionnelles. Le *pathos*, le désir sont des puissances qui cherchent leur figure sensible, leur forme sensible, et la promenade urbaine, la station quelque part dans la ville est une de ces formes ou figures sensibles. Le pathos, voire le sentiment du tragique, n'est pas absent des lieux concernés. Les émotions et leur « puissance cinétique » ont un pouvoir de mobilisation. On peut en dire autant de l'architecture, ou de ce que provoque comme émotions l'architecture, d'une « puissance cinétique de l'architecture » : les musées-stars ne sont-ils pas des catalyseurs d'émotions, du spectacle à voir ensemble et à la vertu fondatrice ? A ce sujet, Marie-José Mondzain propose une « théorie des chocs sans contact », pour expliquer l'effet de persuasion du spectacle partagé, de l'image, le fait que les choses se bousculent et que les gens *bougent* sans qu'on les touche :

> Tout le problème de la persuasion par le discours, c'est de savoir comment, en proférant des mots, en les assaisonnant, on peut ébranler, mettre en branle, émouvoir, en un mot, faire bouger. L'usage pathique de la parole et du spectacle est le dispositif qui fait que ceux qu'on ne touche pas, et qui ne bougent pas, se déplacent dans leur jugement. Il faut que les choses se

[521] *Id.*, p. 121.
[522] *Id.*, p. 117.

> bousculent. Il faut une théorie des chocs sans contact. La puissance cinétique de l'émotion est pouvoir de mobilisation à tous les sens du terme. [523]

Ceci constitue une réflexion très importante pour notre propos. Le changement d'image est bien affaire de mouvement, de déplacement. *Faire bouger, faire que ceux qui ne bougent pas se déplacent dans leur jugement*. Comment le projet architectural comme image, avec les paroles qui l'accompagnent, peut-il « toucher symboliquement » ? Car « toucher, c'est aussi émouvoir, mettre en mouvement à distance ». Comment l'image met-elle en « mouvement à distance ?

L'image *travaille*, et possède une « action touchante », sa « dimension pathique ».[524] L'Incarnation est bien cette « histoire d'une image au travail qui traverse les étapes pathiques nécessaires pour arriver à leur clarification, sans jamais combler l'écart définissant toute manifestation ». C'est la nature même de l'image qui lui donne la capacité de cette « action touchante » :

« L'image est dans la semblance. On ne peut même pas dire qu'elle fasse partie du sensible, car elle ne se présente pas nécessairement dans l'ordre phénoménal. Les images se tiennent dans d'étranges limbes, une couche transitoire et fluante qui ne permet pas de dire qu'elles appartiennent à un régime spécifique et stable. Non substantielle, l'image nourrie d'absence a une action dans la présence. Elle n'est pas dans la dialectique de la présence et de l'absence, car elle est emblème présent d'une absence ». [525] L'architecture, lorsqu'elle opère par retrait, dans un en-deçà, a une occasion de mobiliser le regard et une liberté de jugement.

Mais revenons à la question du « regard en commun », puisqu'il est question dans notre cas d'approfondir ce que la construction d'un futur emblème pour la ville adresse à son public, mais aussi provoque et convoque chez celui-ci. « Voir ensemble, ce n'est pas partager une vision car jamais personne ne verra ce que l'autre voit. On ne partage que ce que l'on ne voit pas ». [526] Il est important de prendre en considération cette affirmation de la philosophe : devant le visible, on ne *partage* vraiment que « l'invisibilité d'un sens » ; ce qui nous touche, qui a une chance d'émouvoir et de faire bouger est le partage de cette invisibilité.

---

[523] *Id.*, p. 132.
[524] *Id.*, p. 134.
[525] *Id.*, p. 136.
[526] *Id.*, p. 140.

> La cécité est une question politique, (...). C'est toujours sur la définition de l'infigurable et sur son inscription que les jugements et les choix déterminent la vie ou la mort de la liberté dans une culture. Voir ensemble ce n'est pas partager une vision car jamais personne ne verra ce que l'autre voit. On ne partage que ce que l'on ne voit pas. C'est cela l'invisible. Voir ensemble, c'est partager l'invisibilité d'un sens. Le partage pathique est une affaire politique qui exige la construction commune d'un regard critique. Ainsi s'ouvre le champ d'un commerce critique des regards. [527]

L'architecture contemporaine, celle de ses musées-stars notamment, constitue peut-être un de ces « grands rendez-vous du regard » pour la ville mais il n'en est pas moins un événement critique où ce regard lui-même est inquiété. Car « n'importe quel grand rendez-vous du regard peut se voir transformé en lieu de culte aveugle et servile. Inversement, on peut se demander si les formes visibles peuvent intrinsèquement produire de « vraies idoles ». La réponse est encore négative aussi longtemps qu'elle se constitue dans la seule considération de l'objet. » [528] Qu'est-ce à dire ? Ce ne serait pas dans l'objet architectural lui-même, ses qualités intrinsèques, qu'il faudrait chercher les risques de supercherie ou les chances d'authentiques images, mais bien davantage dans la place que l'architecture assigne au spectateur. Place de consommateur, place de voyeur, place de sujet du regard ?

> C'est la place du spectateur construite par le visible qui seule peut fonder le jugement. Si on appelle idole tout objet univoque qui emprisonne son spectateur dans toutes les servilités fusionnelles du visible et du sens, alors c'est bien la question du commerce des regards se tissant par la voie de ces objets qui détermine la valeur d'une image dans une communauté. Nous sommes ballottés dans la tempête des spectacles du monde, une *Bildersturm* qui ne nous laisse plus le temps de savoir où vont nos choix et quelles sont les raisons de nos goûts.[529]

A côté de l'édifice visible qui se construit, il s'agit de construire un autre espace de partage ; il convient, à l'occasion des grandes opérations urbaines où la ville se dote de signaux forts de s'interroger sur le régime des visibilités choisi et employé. Car « on ne partage pas du visible sans construire le lieu invisible du partage lui-même. Certaines « iconicités » détruisent tout partage dans la communication d'un programme. » [530]

[527] *Id.*, p. 140.
[528] *Id.*, p. 145-146.
[529] *Id.*, p. 145-146.
[530] *Id.*, p. 146.

> Programmer la consommation univoque et consensuelle d'un sens, c'est détruire l'image et produire de l'idolâtrie. L'idole n'est rien d'autre que l'objet qui transforme le commerce des regards en marché des visibilités. C'est en termes d'échange que doit s'analyser la nature du visible. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'ambivalence fondatrice du terme d'économie choisi par l'Eglise pour inaugurer un monde, le nôtre, où le va-et-vient ininterrompu des gestes et des regards se charge d'ouvrir ou de fermer l'espace de nos mouvements. Donner à l'image elle-même un statut critique était une promesse de liberté, un contrat offert aux corps doués de parole et de vision. Comme toute promesse, comme tout contrat, l'image demande le respect ; à tout moment le regard peut ne plus tenir sa parole. Tenir sa parole, voilà ce qui fut et qui reste si difficile à tout pouvoir, à toute institution, qu'elle promette le salut ou la liberté.[531]

[531] *Id.*, p. 146.

Partie III. Méditerranée

A. Culture festive et espace public, une urbanité en réinvention autour du MuCEM

Nous avons vu dans les chapitres précédents que la profusion de cartes postales, d'images touristiques en tous genres, représentant les Pierres Plates au tournant du XIXe siècle a contribué à fixer l'image populaire du site. C'est une image idéalisée qui a perduré malgré les transformations urbaines et qui est toujours présente. Elle rencontre aujourd'hui de nouveaux usages, produits par les récents aménagements, qui viennent confirmer ce site comme espace de loisirs populaires.[532] Un espace public caractérisé par son ambiance populaire et récréative a déjà existé et existe toujours sur le site du MuCEM alors que s'aménage une nouvelle esplanade et une promenade publique, un espace public d'un autre genre.

L'enjeu de cette partie de notre travail est donc bien d'éclaircir la transition entre un espace marseillais par excellence, celui des Pierres Plates, et un nouvel espace public à la faveur du projet architectural et urbain. Quel sera cet espace public en transformation ?

Il nous faut dégager le sens de l'espace public à vocation méditerranéenne qui se construit à cet endroit. Il est immanquablement porté par des représentations de l'espace public méditerranéen conçu comme modèle d'urbanité. Le mot « urbanité » est emprunté au dérivé d'*urbs*, *urbanitas*, qui signifie « cette politesse d'esprit, de langage et de manières attachées spécialement à la ville de Rome ». [533] Aujourd'hui, urbanité désigne « les relations entre habitants d'une ville » et par extension « le caractère des habitants d'une ville ». [534] Le mot est fréquemment utilisé pour désigner une manière de faire société, une sociabilité, voire une *culture* propre aux villes. Pour Isaac Joseph, l'urbanité se rapporte aux « qualités de l'homme de la ville » et « il est significatif que le premier sens du terme, l'urbanité comme

[532] Denis Chevallier, « "Les Pierres Plates ", l'invention d'un espace de loisirs populaires au cœur de Marseille », in *De la nature sauvage à la domestication de l'espace : enquêtes ethnologiques en Provence et ailleurs. Hommage à Annie-Hélène Dufour*, Christian Bromberger, Marie-Hélène Guyonnet, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, pp. 75-87. Cet article fait suite à une exposition de préfiguration du Mucem au Fort Saint-Jean à Marseille inaugurée le 20 mai 2006 et intitulée « Entre ville et mer, les Pierres Plates ». Denis Chevallier en était le commissaire.

[533] Encyclopédie, Dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers, 1751-1772, cité in Pierre Ansay, Schoonbrodt René, (1989) *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*, AAM Editions, Bruxelles, pp. 268-269.

[534] Dictionnaire Le Robert.

gouvernement d'une ville, ait disparu ». Ce qui souligne en effet le fait que « les villes sont des sociétés avant ou malgré les interventions du gouvernant. En d'autres termes, l'urbanité désigne plus le travail de la société urbaine sur elle-même que le résultat d'une législation ou d'une administration ». [535] On considère depuis le XVIIIe siècle que l'urbanité repose sur la densité du peuplement de la ville et sur son hétérogénéité. En tant que « savoir-vivre » ou ensemble de compétences développées par les citadins pour établir des relations dans milieu anonyme et inconnu de la grande ville, l'urbanité a été étudiée selon différents points de vue, philosophiques, sociologiques, anthropologiques et géographiques. On l'a mise en valeur au siècle des Lumières en soulignant son lien avec l'art du comédien, puis elle s'est trouvée au cœur de la pensée des sociologues américains de l'Ecole de Chicago. L'urbanité y est alors définie comme la capacité à circuler dans la mosaïque de mondes culturels divergents, à nouer des « liens faibles », des relations « superficielles » dans la vie en public. Aujourd'hui elle trouve une nouvelle actualité dans des réflexions partagées entre nostalgie d'une disparition de l'urbanité des villes anciennes et analyse de formes plurielles de l'urbanité dans les territoires urbains contemporains. [536]

Nous voudrions questionner cette urbanité qui à la fois se reconquiert sur le J4 et qui existe pourtant déjà ou perdure d'une forme ancienne du site. Encore une fois le site des Pierres Plates, passé et présent, doit nous aider à saisir la spécificité de ce futur espace public marseillais, qui se construit aussi par la récréation urbaine et une certaine idée de la convivialité. Comment caractériser cette ambiance spécifique, cet art de vivre dans la ville, premier des « arts et traditions populaire » qui nous occupe ? Pourquoi prévoit-on une si large place aux arts vivants et aux arts de la rue dans l'animation culturelle autour du MuCEM ? Comment exalte-t-on aujourd'hui l'espace public au moyen de la fête citadine ? C'est la question ancienne et actuelle qui motive cette partie de notre travail.

Le site s'inscrit dans une évolution du rapport entre espace public et culture festive et en révèle des mutations, en particulier dues au rôle nouveau du musée ainsi qu'au type de sociabilité qu'offre le rivage en centre-ville. La future animation du lieu se colorera de l'ambiance populaire préexistante, comment se pense-t-elle déjà ? Quels en sont les enjeux véritables ? Quelles chances a-t-elle de restaurer une authentique urbanité, voire de faire émerger un nouveau type d'urbanité dans ce contexte à la fois citadin, portuaire et

[535] Isaac Joseph, (1984) *Le passant considérable, essai sur la dispersion de l'espace public,* Paris, Méridiens-Klincksieck.
[536] Catherine Foret, « Urbanité : une manière de faire société mise à l'épreuve par la fragmentation urbaine », Millénaire, Le Centre Ressources Prospectives du Grand Lyon, mars 2010, p. 1.

balnéaire ? Cette étape de notre réflexion cherche à exposer le passage d'une culture festive, traditionnellement partagée spontanément dans l'espace public marseillais à un espace public devenant images et « opérateur symbolique » travaillant aussi bien à la mise en forme d'une mémoire collective que d'un nouveau décor urbain, et visant « des effets d'entraînement » permettant de générer une nouvelle réalité sociale.[537] « L'espace urbain ancien et les centres des anciens bourgs périphériques sont devenus peu à peu des lieux de retraitement de la mémoire, de l'imaginaire, du sensible, de la foule, de l'événementiel – espaces des signes de l'urbanité et référence mythique ». [538] Il s'agit d'un processus où « l'espace public n'est plus pensé comme espace de négociation des identités, des pratiques, mais comme espace de subjugation, générateur de nouvelles significations, de nouvelles pratiques ».[539] Mais à l'intérieur de cette évolution présente dans toutes les opérations de reconquête de l'animation urbaine dans les centres anciens, il s'agit de montrer comment la situation marseillaise apporte du « jeu » dans ce processus par le rôle inédit du nouveau musée de civilisation du XXIe siècle, par la capacité unique de la société marseillaise à s'approprier l'espace du quai et de la rue, par la localisation unique du MuCEM.

Comment un sens nouveau de l'espace vient-il se greffer sur d'anciennes pratiques qui perdurent ? Car en réinvestissant l'ancien site portuaire, le projet culturel du MuCEM vient ni plus ni moins « faire basculer un ensemble de significations pour les accorder à de nouveaux usages et pratiques de l'espace. Des pratiques, des usages, des identités qui jusqu'à présent étaient étroitement imbriqués vont être dissociés, de nouveaux usages correspondant à d'anciennes pratiques, à d'anciennes singularités locales devenant le support de nouvelles significations. » [540]

Nous montrerons tout d'abord en quoi l'actuel site des Pierres Plates est resté un espace public paradoxal et à « géométrie variable », soit le lieu de plusieurs « urbanités ». Puis nous chercherons à penser le fonctionnement de l'esplanade du musée en lien avec la sociabilité propre du site, cherchant dans l'histoire des pratiques festives à Marseille à mettre en avant leur importance dans une véritable célébration de la ville elle-même. Nous tenterons d'élargir notre réflexion à la notion d'ambiance produite par l'architecture muséale et à sa rencontre avec la culture populaire, quêtant les contours d'une urbanité en réinvention.

[537] Isabelle Billiard, « L'espace public », *Les annales de la Recherche Urbaine*, n° 32, oct. 1986, Paris, MELATT/Gauthier-Villars, pp. 87-94.
[538] Isabelle Billiard, *op.cit.*, p. 92.
[539] *Id.*, p. 93.
[540] *Id.*

A.1. Un espace public paradoxal

Dans un premier temps, regardons quel est l'espace public qui existe déjà aux pieds du Fort Saint-Jean. Sur cet espace se sont conjuguées et se conjuguent encore pour une part des fonctions urbaines multiples et parfois contradictoires qui font du site actuel des Pierres Plates (toujours désigné ainsi par une majorité de Marseillais) un « espace urbain paradoxal, complexe ».[541] Ce site au cœur de la cité est historiquement un espace approprié et animé, tourné vers le loisir et la récréation urbaine, un espace public de génération spontanée et auto-géré par les habitants. Cet endroit était le lieu d'une urbanité que les images touristiques ont certainement idéalisée. Cependant, elle était entendue comme possibilité de vivre « cette qualité qu'en anglais on désigne du terme de *serendipity* : capacité à faire d'heureuses découvertes par hasard, découvrir une chose ou une situation alors qu'on en cherchait une autre »[542], de vivre la distraction et la flânerie. Cette possibilité est encore garantie par un espace public entendu avant tout comme accessible à tous et comme espace de mobilité.

Avec les aménagements du port de la première moitié du XXe siècle, les Pierres Plates avaient tout lieu de disparaître. Elles se sont simplement déplacées et étalées. Les habitants des quartiers voisins ont perpétué la tradition du lieu, des « savoir-faire », des « savoir-vivre », des « traditions populaires » : le site était déjà un lieu de conservation informelle d'une sociabilité ancienne, une sorte de musée sans mur. Ces traditions constituent dans la mémoire collective l'« Esprit des Pierres Plates », souvent mentionné dans les débats publics organisés sur l'avenir du site et notamment en 2005 lors de l'enquête publique sur la Cité de la Méditerranée (Zac Cimed).

Sur ces enrochements existe aujourd'hui une forme particulière de sociabilité urbaine fondée sur le libre usage d'un espace vacant en bord de mer, sans affectation particulière et sans contrôle. Les habitants des quartiers environnants qui ont été les premiers à occuper ce morceau de territoire continuent d'y venir, y compris lorsqu'ils ont été contraints d'aller habiter beaucoup plus loin. On vient encore aujourd'hui aux Pierres plates faire « l'école buissonnière », c'est-à-dire échapper aux contraintes quotidiennes, au rythme de la ville et à ses contrôles. On y cherche à faire des rencontres tout en profitant du spectacle de la mer et du port. Une poétique de l' « échappée », de la fenêtre au milieu de la ville et du port. La liberté d'occupation du site en a fait un lieu à dimension initiatique jusqu'à risquer le danger

[541] Denis Chevallier, « "Les Pierres Plates ", l'invention d'un espace de loisirs populaires au cœur de Marseille », *op.cit.*, pp. 75-87.
[542] Isaac Joseph, (1998) *La ville sans qualités*, Editions de l'Aube, p. 63.

parfois. Cette dimension initiatique existe toujours et cimente aussi le mode de relation d'une partie des usagers, les jeunes notamment. Ce lieu continue d'être une mise à l'épreuve, parfois un passage obligé dans la construction d'une identité individuelle et collective, malgré le fait que les nouveaux aménagements réduisent les espaces ouverts de liberté. Avec Olivier Mongin, qui a mis en avant le lien entre l'urbanité et apprentissage de la liberté dans la ville, on peut penser que la réduction de l'espace de liberté sur le J4 risque de nuire à l'émergence de nouvelles sociabilités. « La ville est ce territoire à la fois géographique et imaginaire qui rend libre. La forme d'une ville rend possible l'apprentissage de la liberté, à commencer par la liberté vis-à-vis de la ville d'origine, qui peut devenir, comme la ruralité d'hier, une aliénation ». [543] Ici la « forme de la ville » redessinée par le projet du MuCEM ouvre de nouvelles circulations là où, auparavant, le quai et l'esplanade du J4 se fermaient en « cul-de-sac ». C'est par ces nouvelles circulations aux abords du MuCEM que sera restaurée une continuité du tissu urbain, une continuité des parcours qui pourront être, en outre, réversibles. Le site ne sera plus un terminus mais véritablement un lieu de passage, permettant une circulation au travers d'espaces distincts et mettant du lien entre ces espaces, ce qui constitue en soi une signification urbaine majeure. Sur cet espace de circulation ouvert, c'est toute la ville avec ses disparités et ses mélanges qui pourra s'inviter.

Olivier Mongin insiste aussi sur une dimension d'apprentissage de la vie publique par le biais d'un espace public de qualité, ouvert à la présence du plus grand nombre et autorisant la promenade, le hasard, la flânerie, l'engagement corporel sur lequel se construit selon lui l' « expérience mentale de la ville ». En effet, l'existence d'un tel espace, lieu d'épanouissement de l'urbanité, permet que les jeunes urbains en particulier, fassent l'expérience de la vie publique en se déprenant de comportements en usage dans leur quartier d'origine.

Un espace de liberté donc, mais aussi un espace « refuge » pour les nouveaux arrivants, pour l'étranger, ainsi que pour tous ceux que la ville rejette. Une petite terre d'asile et d'accueil, un espace marqué par l'exclusion sociale. A la fois cœur vivant, centre populaire et marge sociale et identitaire. Situé à proximité des gares maritimes, les Pierres Plates ont accueilli les migrants de toutes origines, certains y demeurant même provisoirement quelques semaines ou quelques mois. Ce sont bien sûr les Pieds-Noirs débarquant en 1962 dans le hangar du J4 mais aussi d'autres exilés sans papiers venus avec d'autres vagues de migration.

[543] Olivier Mongin, (2005) *La condition urbaine, La ville à l'heure de la mondialisation,* Paris, Seuil, « La couleur des idées », p. 45.

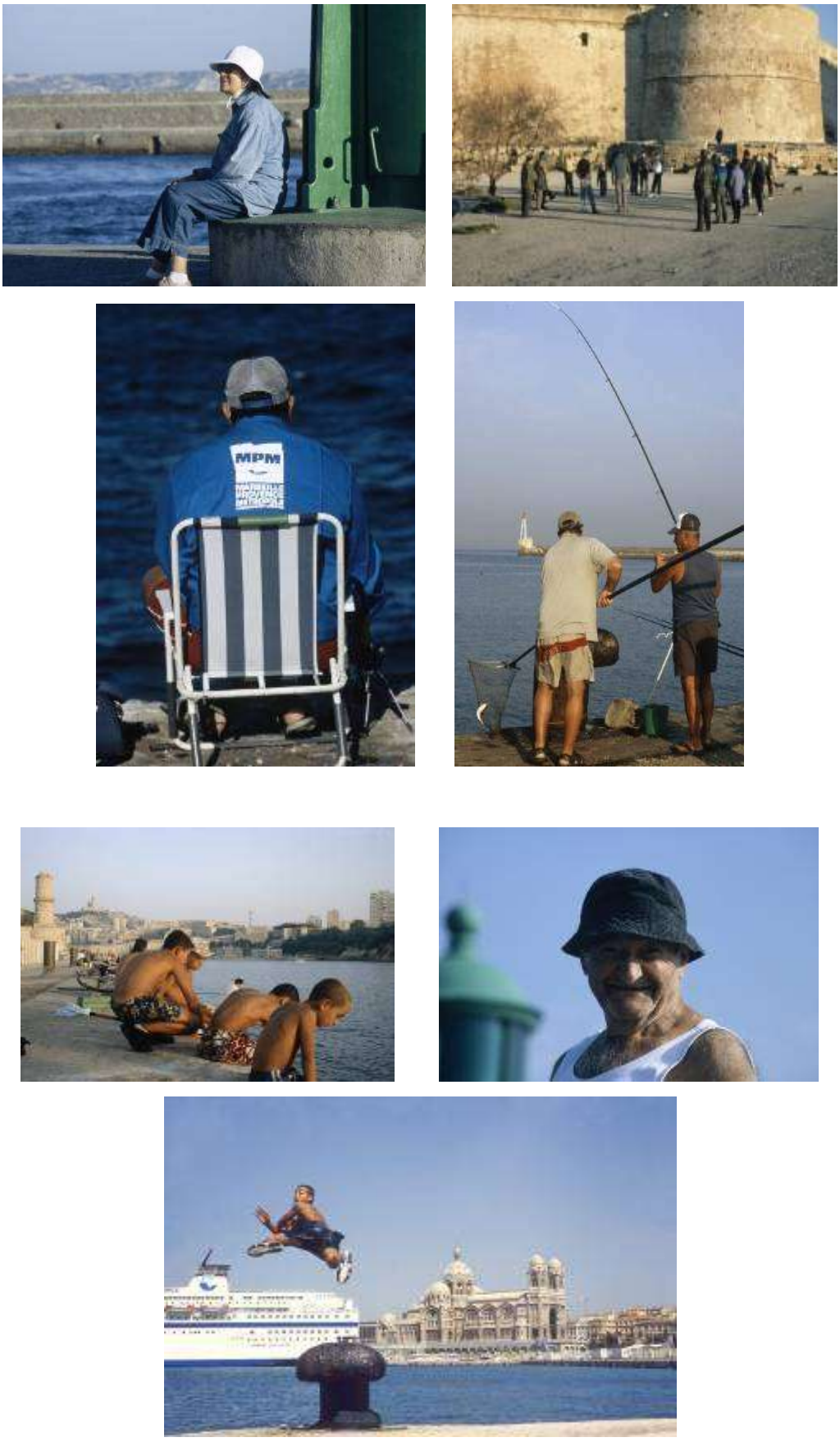


Fig. 176: Les usagers des Pierres Plates. Source : Fond Hézard, 2005, MuCEM.



Fig. 177: Fête foraine sur l'esplanade du J4. Nov. 2008. Photo : N. Marneffe.



Fig. 178: Entrée du bassin de la Joliette. Nov. 2008. Photo : N. Marneffe.

Entre 1998 et 2000, le site a même été investi par des tsiganes, délogés lorsque les travaux d'aménagement ont été entrepris. [544] Jusqu'à quel point le futur espace public pourra-t-il assumer ce rôle d'espace refuge ? Comment empêcher qu'il ne devienne un espace d'exclusion ?

Ce qui signe le caractère unique et complexe du site dans sa persistance actuelle tient dans le fait qu'il est un lieu où des mondes différents, des groupes sociaux hétérogènes se côtoient sans pour autant se rencontrer et ce en raison d'une organisation spatio-temporelle bien spécifique : « Il existe plusieurs « Pierres Plates » : celle du jour, celles de la nuit, du matin ou du soir, les Pierres Plates de la fin de la semaine et celles de jours de semaine, quand la ville travaille ». [545] Cet aspect risque à l'avenir de se renforcer d'un clivage entre élites ou salariés du tertiaire venant visiter les expositions du musée ou son restaurant, et la présence populaire, continuant d'occuper le site gratuitement.

Marseille a déjà connu un tel espace public mixte avec le Cours Puget, pensé comme le fleuron de la grande ville baroque, et voulu à l'origine comme un espace de représentation pour la bonne société marseillaise. La société marseillaise l'investira effectivement mais selon ses propres règles et initiatives, soit en formant dans ce décor fastueux un lieu de sociabilité bipolaire, une partie du Cours étant dévolue à la plèbe tandis que l'autre l'était aux bourgeois. « Le Cours de Marseille était élégant et animé. Une relation de 1682 le signale comme "le plus bel endroit d'Europe ". En été, les promeneurs s'y rendaient nombreux ; les gens "comme il faut " occupaient le " Grand Cours " (partie comprise entre la Canebière et les Méduses), les classes populaires tenaient le " Petit Cours " (entre les Méduses et la rue d'Aix). » [546] L'idée de Puget était de relier ville ancienne et ville nouvelle issue du Grand Agrandissement par une promenade, un espace public au caractère somptuaire à la mesure du nouveau décor architectural de la ville. Jusque-là, Marseille n'avait pour promenade que le quai de la rive nord. Le Cours, dont les travaux débutèrent en 1671, allait offrir une diversité de fonctions qui l'intègreraient à la totalité de la vie urbaine. [547] Mais c'est la population de la ville elle-même qui lui conféra sa qualité unique. Le Cours est un exemple d'une

[544] Denis Chevallier, *op.cit.,* p. 85.
[545] *Id.*, pp. 75-87.
[546] André Bouyala d'Arnaud, (1959) *Evocation du vieux Marseille,* Paris, Minuit, p. 238 cité par Alèssi Dell'Umbria, *op.cit.,* p. 167.
[547] Au fil du temps, les plus riches finirent par déserter le Cours devenu le lieu de prédilection de la plèbe marseillaise. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, le terre-plein central était encore réservé aux piétons, les voitures passant sur le côté, ainsi le principe de la promenade primait encore sur celui de la circulation. Ce terre-plein fut sacrifié en 1891 puis la destruction du quartier de Derrière-la-Bourse en 1912 endommagea le côté Ouest du Cours, faisant disparaître de façon irréversible l'unité du site. Alèssi Dell'Umbria, *op.cit.,* p. 166.

réappropriation par la population d'un espace voulu sans elle en même temps que d'une articulation entre deux pôles de la cité qui ne sont pas appelés à se rencontrer. Il est peut-être le plus bel espace public que Marseille ait eu jusqu'à sa destruction partielle au XIXe siècle.

Quant aux Pierres Plates, les groupes sociaux différents sont autant de télescopages de mémoires et de pratiques : pratiques anciennes et authentiques du lieu, celles de la « plage du Panier », en continuité avec le mode de vie des quartiers limitrophes ; pratiques récentes avec une fréquentation des promeneurs et touristes de plus en plus nombreux. Ce sont donc aussi autant de types d'urbanités qui coexistent. S'y côtoient des personnes des quartiers populaires, venant de bien au-delà de la vieille ville jusqu'au nord de la cité, avec la nouvelle population de badauds et touristes. Les habitués qui en occupent une parcelle voisinent avec les usagers occasionnels qui se rendent notamment au cirque, à la fête foraine, au concert - ou qui surtout viennent là pour ne rien faire. Les Pierres Plates sont donc toujours un lieu public à temporalité variable. Avec de nouveaux usages – Pétanque, jogging, pique-nique familial, événements festifs entérinant la vocation d'espace de loisirs populaires - le site connaît une fréquentation de plus en plus importante depuis les nouveaux aménagements (2001). Aujourd'hui les pêcheurs habitués se regroupent à l'extrémité nord de la jetée à l'entrée de la passe de la Joliette. Auparavant, leur rendez-vous se tenait sur la Grande Jetée, fermée depuis 1996 en raison officiellement du plan Vigipirate. [548] Depuis donc, les Pierres Plates sont devenues un haut lieu de la pêche à pied à Marseille. Avec les aménagements, ce sont de nouveaux pêcheurs amateurs qui viennent en famille pour être face à la mer. Ainsi les habitués du matin sont-ils vite remplacés par des dizaines de pêcheurs de tous âges. « Les enfants et les jeunes adultes, le plus souvent d'origine maghrébine, sont de plus en plus nombreux à s'essayer à la pêche avec parfois un simple hameçon au bout d'un fil tenant lieu de palangrotte improvisée, perpétuant ainsi la fonction initiatique d'un tel lieu en marge de la ville. » [549]

Les enquêtes menées en 2005 à la demande du musée permettent de dresser des portraits des occupants des Pierres Plates et de mieux cerner cette sociabilité particulière. Si les dockers ou ouvriers de la réparation navale ont longtemps constitué l'essentiel des usagers, avec le déclin du port, ce sont de nouvelles catégories tels que les chômeurs et retraités

[548] En juillet 2006, l'accès sous condition a été de nouveau possible pour les pêcheurs adhérents d'une association. Denis Chevallier, *op.cit.*, p. 83.
[549] *Id.*, p. 84.

d'origines modestes qui ont investi le site. Ce sont eux qui perpétuent jusqu'à aujourd'hui « l'esprit des Pierres Plates ».

Mais il y a aussi les « autres » qui contribuent à la mauvaise réputation du site. Cette réputation est alimentée solidement par la marginalité et les digressions qui caractérisent aussi les Pierres Plates. « Il y a des gens qui se sont fait poignarder là-bas. Le belvédère, on n'y va pas la nuit. Sauf si vous voulez mourir... On me l'avait déjà dit quand je suis arrivée à Marseille. » (Angelina). « Moi, je suis plus du matin. Parce que les gens du matin, c'est pas les mêmes que ceux du soir ou de l'après-midi. Que vous venez le soir c'est différent. Il y a beaucoup de ...certains bancs, il y a beaucoup de gens, ils passent leur temps à boire et vous savez que l'alcool çà rend les gens violents ». (Salem) La nuit, les Pierres Plates deviennent le lieu de toutes les formes de délinquance marseillaise (trafics, règlements de compte, prostitution, etc.). Par temps chaud, la fréquentation du site, majoritairement masculine, peut être considérable. Cependant c'est aussi une image à nuancer : il y a aussi, lorsque le temps s'y prête, des familles et des bandes de jeunes garçons et filles, qui viennent pique niquer aux Pierres Plates. Ce dont des moments où le site retrouve l'atmosphère et l'ambiance décrites dans les récits d'avant-guerre, celles d'un « lieu de détente familial et bon enfant ». [550] Alors l'urbanité se construit sur la base d'une contemplation commune du spectacle de la mer, du paysage du port, teintée d'émerveillement.

L'histoire et la fréquentation des Pierres Plates en font bien un « espace paradoxal ». Aujourd'hui, ce sont toujours des personnes d'origine modeste qui continuent de l'investir alors qu'il est aménagé pour être plus largement ouvert au public. Au fil des années a continué de se créer une sociabilité particulière, en même temps que d'autres catégories de populations de plus en plus nombreuses viennent profiter de la détente et de la vue. Les Pierres Plates étaient nées de l'industrialisation du port de Marseille ; aujourd'hui, leur identité provient de la désindustrialisation et de la volonté politique de reconvertir la zone portuaire.

Le thème de l'accessibilité est central dans la question de la réinvention d'une urbanité aux Pierres Plates. L'ancienne urbanité du XIXe siècle est bien née de cette libération d'un espace au cœur du nouveau port et au pied du Panier, libre d'accès, ouvert sur la mer. La pérennité de l'esprit convivial passe indéniablement par le maintien d'une large accessibilité pour tous au site, gratuite et permanente. « Les espaces urbains et les sociétés urbaines,

[550] *Id.*, p. 84-85.

traditionnellement évalués au regard de leur offre de mobilité, tant spatiale que sociale, font de l'accessibilité une valeur fondamentale, quelque chose comme le noyau dur de l'urbanité. » [551] Alors qu'elles viennent de connaître un temps de dégagement et d'élargissement avec la démolition du hangar du J4, les Pierres Plates accueillent aujourd'hui de nouvelles réalisations architecturales qui vont restructurer le site (Centre de la Mer, Cité de la Méditerranée, MuCEM...). Avec la future darse au pied du fort et l'aménagement de quais abrités par une jetée face à la mer pour accueillir les navettes du château d'If ou du Frioul, les circulations et les accès sur le site vont s'en trouver profondément transformées. Mais c'est surtout la proportion d'espaces ouverts et libres pour les activités traditionnelles et informelles qui va se trouver considérablement réduite. Or pour favoriser l'urbanité, il s'agit de laisser dans la ville des espaces de liberté, au sens d'une convivialité ou hospitalité qui serait *résiduelle* : « Elle ne peut pas être programmée ; elle est le fait d'un espace qui n'est pas entièrement occupé, investi, et qui laisse place à l'autre ». La sociologue Anne Gotman montre à ce sujet « comment une ville, presque malgré elle, et parce qu'elle n'est pas encore entièrement investie, saturée, rentabilisée, laisse vacants des espaces interstitiels de toutes sortes qui la rendent au fond hospitalière à des marginaux, à des gens qui n'entrent pas dans la norme du logement social ou de l'autonomie économique complète ». [552] La réduction de l'espace vacant aux Pierres Plates est donc à nouveau le risque, comme au moment du comblement du canal Saint-Jean en 1930, d'une disparition des Pierres Plates. Mais si, comme le prévoient les plans d'aménagement d'Euroméditerranée, les principaux accès au site sont préservés, voire facilités, on peut présager une nouvelle adaptation de l'esprit des Pierres Plates, compte tenu de la capacité unique des Marseillais à reconquérir leur littoral.

A.2. Le « phénomène-esplanade » du musée et la culture festive marseillaise

Nous l'avons dit, les aménagements du J4 au début des années 2000 ont permis le dégagement de la plus vaste esplanade disponible et libre de toute affectation de Marseille, qui par ailleurs manque de vastes places pour les manifestations de plein air. Là ont été organisées des manifestations comme le festival de musique « Marsatac » (2008). Le MuCEM entend prolonger cette animation culturelle sur son esplanade, sur les quais du J4, déployant son fonctionnement urbain au travers de la création contemporaine et des arts de la

[551] Isaac Joseph, *La ville sans qualités, op.cit.*, p. 62.
[552] Catherine Foret, « Urbanité : une manière de faire société mise à l'épreuve par la fragmentation urbaine », Millénaire, Le Centre Ressources Prospectives du Grand Lyon, mars 2010, p. 12.

rue. Ce projet culturel dans l'espace public s'inscrit dans une histoire des pratiques festives à Marseille et plus largement dans celle des relations entre la fête citadine et l'espace public.

Le site Marseillais nous situe plus particulièrement dans le champ de l'espace public méditerranéen considéré comme modèle d'urbanité. Dans ce modèle se mêlent des représentations marquées par la « superposition des civilisations » selon Fernand Braudel [553] qui ont offert le décor souvent somptueux des anciennes villes méditerranéennes, par le thème de la liesse populaire exubérante et chatoyante, par la permanence d'une culture populaire toujours en prise avec la vie citadine dans les célébrations traditionnelles et les arts de la rue, par l'esprit de la *convivencia* espagnole, un certain art de vivre ensemble l'espace de la ville. Il s'agit là d'un « assemblage entre une sociabilité imaginaire qui puise ses sources dans une communauté athénienne mythifiée et des formes urbaines qui renvoient, elles, à l'imaginaire d'une forme sociale perdue, celle de la rencontre ». [554] L'espace public en projet est traversé par les héritages de cette culture méditerranéenne partagée, d'une mémoire architecturale et urbaine, mais aussi d'événements culturels, de pratiques de récréation urbaine. Il y a une évidence et une certaine efficacité dans ce modèle d'espace public méditerranéen, ce qui n'empêche pas de s'interroger sur son caractère plus ou moins mythique. [555]

Les acteurs de la programmation du MuCEM expriment eux-mêmes cette dimension de *convivencia* attendue du nouvel équipement : « Lieu de vie, le musée doit créer toutes les conditions pour être un lieu par excellence de la *convivencia,* expression espagnole qui dit si bien l'art et le plaisir d'être ensemble, de vivre ensemble. (...) C'est ce qui est susceptible de donner à un lieu une âme, une petite touche qui fait que l'on s'y sent bien, que l'on est bien accueilli, que l'on a envie d'y rester (...). Ce n'est donc pas seulement une question de décoration ou de design, mais d'état d'esprit. Il existe une grande tradition de l'hospitalité méditerranéenne, qui s'exprime notamment dans la cuisine, dans une forme de savoir vivre qui est à la fois précieux et populaire ». Ces mots sont de Thierry Fabre, actuel responsable de la programmation du MuCEM et à qui il a été demandé de redéfinir le projet global du Musée

[553] Fernand Braudel (dir.), (1985) *La Méditerranée. L'espace et l'histoire,* Paris, Flammarion.
[554] Philippe Chaudoir, « Les retours de l'espace public », Communication au Colloque International « L'espace public dans la ville méditerranéenne », Montpellier, mars 1996, Ecole d'Architecture Languedoc-Roussillon, p.3.
[555] Philippe Chaudoir, « Les retours de l'espace public », *op.cit.* Voir aussi Philippe Chaudoir, Sylvia Ostrowetsky, « L'espace festif et son public, l'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes », Les Annales de la Recherche Urbaine, n° 70, mars 1996, pp. 78-87 ; Philippe Chaudoir, Sylvia Ostrowetsky, « La ville en scènes : discours et figures de l'espace public à travers les " arts de la rue" », Plan Urbain, 1994 ; Laurent Sébastien Fournier, Dominique Crozat, Catherine Bernié-Boissard, Claude Chastagner (dir.), (2009) *La Fête au présent, Mutations des fêtes au sein des loisirs,* L'Harmattan, Conférences universitaires de Nîmes.

en 2009. Le MuCEM pourrait être aussi selon lui le « lieu vivant » d'un style de vie méditerranéen. [556]

Rappelons qu'à Marseille, l'espace public, et l'espace de la rue en particulier, a connu au quotidien un mode d'occupation spécifique et important pour comprendre la sociabilité des quartiers jouxtant le projet du MuCEM. C'est dans l'occupation de l'espace urbain que s'est révélée, notamment à l'ère industrielle, la fracture sociale à Marseille, entre la classe populaire et la bourgeoisie. Et l'occupation de la ville ancienne par les pauvres, encore attachés au mode de vie méditerranéen, en est l'exemple le plus parlant. Au XIXe siècle où un nouveau style architectural importé de Paris apparaissait à Marseille, la population modeste continuait d'occuper le centre géographique de la ville. Les Marseillais se trouvaient face à un type d'urbanisme totalement étranger à la culture citadine de leur ville. Depuis Phocée, les rues des quartiers anciens avaient toujours été animées, on ne se contentait pas d'y passer, on y « vivait ». Ce n'est qu'au Second Empire que les conceptions haussmanniennes délimitèrent l'espace public de la rue et l'espace privé du domicile. [557] Cette séparation entraîna un appauvrissement de la vie citadine, la rue devenant un espace neutre et impersonnel. Jusque-là les habitants de la ville ancienne avaient conservé le mode de vie du Moyen-Âge où la communauté familiale, et en particulier les enfants, occupait les lieux publics. Mais c'est à cette époque aussi que la population du Panier choisit d'investir les récents aménagements du nouveau port pour en faire « la plage du Panier », nos fameuses Pierres Plates.

En abordant le thème des manifestations culturelles sur l'espace public, l'enjeu est pour nous de parvenir à dessiner la future urbanité offerte par le MuCEM. Nous postulons qu'elle s'établira durablement à mesure que pourra exister une nouvelle articulation entre culture populaire et culture savante, ou pourrait-on dire culture citadine locale et culture des nouvelles mobilités et des élites Il nous faut partir d'un déjà-là, les restes d'une urbanité marseillaise qui s'est longtemps construite précisément sur un dialogue entre une culture orale populaire et citadine, et une culture écrite, savante. Comment aujourd'hui, autour du MuCEM, une nouvelle articulation peut-elle se créer, venir faire résonner le design architectural et participer à l'établissement d'une nouvelle attractivité sur le site ?

Dans de nombreux endroits en France la pratique des aménageurs se double de celle des intervenants culturels, dans les arts de la rue notamment, le domaine de l'installation, la

[556] Thierry Fabre, *De nouveaux horizons pour un musée sans rivages, position, orientation, programmation,* Rapport de Mission, Septembre 2009, p. 81.
[557] Alèssi Dell'Umbria, *op.cit.,* p. 316.

fête citadine, pour construire une nouvelle sociabilité dans des quartiers nouveaux ou dégradés. A noter que « la notion même de fête est polymorphe et renvoie aujourd'hui à un vaste mouvement d'autonomisation de la sphère culturelle provoqué par l'intervention étatique avec sa prise en charge nouvelle de la culture pour tous. » [558] Rappelons que la référence première des « arts de la rue », plus ou moins explicite, est la tradition médiévale de la pantomime, des bateleurs, des saltimbanques, ainsi que des fêtes religieuses. L'intervention culturelle en espace public a gagné en importance avec la création des villes nouvelles et la requalification des centres anciens. La rencontre entre ces deux types d'actions, confrontées toutes deux au problème de la production de sociabilités publiques, a eu pour fondement commun « un retour historique, qualitatif, à la symbolique urbaine et en particulier à celle de la ville méditerranéenne saisie comme modèle ». [559]

Une pensée du retour s'exprime depuis lors dans des formes d'animation urbaine où la notion de *fête* est entendue comme manifestation populaire authentique. Davantage encore, il s'agit bien d'un retour à la « ville », à l' « urbain » à travers un retour au centre-ville et à la dimension esthétique comme valeur en soi. Philippe Chaudoir s'est attaché à montrer comment, à ce niveau, l'espace public méditerranéen joue comme métaphore. La piétonisation, les ravalements dans des tons ocre et rose, les nouvelles places et en particulier la prégnance du modèle de l'agora ou du forum en font partie. Derrière ce modèle de l'agora ou du forum auquel n'échappe pas le nouveau musée se cache le rêve de la démocratie directe. Demeure alors une « fin de politique (...) dont l'objectif fondamental consiste à redonner sens à la notion d'animation urbaine, de vie urbaine ». [560] Philippe Chaudoir a bien montré et nous reprenons cette réflexion à notre compte, que les supports physique de cet espace public, la rue, la place, sont « aujourd'hui, dans ce mouvement contemporain, essentiellement conçus pour produire, même momentanément, le public lui-même comme ensemble, comme communauté. » [561]

Nous allons à présent faire un détour historique pour évoquer le rapport entre la culture festive marseillaise et une manière de faire exister ou résonner son espace public. Ce qui nous intéresse ici plus particulièrement, dans ce recours à l'histoire, est de prendre la mesure de la force de réappropriation et d'animation dont les Marseillais ont témoigné – force dont nous croyons qu'elle gît toujours dans la culture et l'identité de la ville.

[558] Philippe Chaudoir, « Les retours de l'espace public », *op.cit.*, p. 2.
[559] *Id.*, p. 3.
[560] *Id.*, p. 4.
[561] *Id.*, p. 4.

La ville se régénère *aussi* par les célébrations qui ont lieu dans l'espace public, à travers les réjouissances populaires, les petits et grands événements. Nous voulons démontrer ici que la dimension festive et culturelle est en mesure de compléter et d'étayer l'action d'aménagement et le geste architectural du MuCEM, parce qu'elle est de tout temps à Marseille une célébration de la ville elle-même et de l'appartenance à la ville, en même temps qu'elle est le lieu où remontent des pratiques et symboles très anciens, une « magie » de la Cité, un fond obscur aussi. Les quais du port étaient à Marseille des lieux de célébration de première importance, ce qui ne peut que soutenir la vocation du MuCEM à devenir un nouveau creuset d'urbanité grâce au retour des événements conviviaux dont il sera le support.

Marseille présente un rapport particulier entre espace urbain et culture urbaine des grands rassemblements. Historiquement, la ville s'est longtemps ressourcée, a longtemps fait société à travers ses grandes fêtes qui rythmaient l'année. [562] Du Moyen-Âge à l'époque baroque, Marseille a eu un calendrier festif très chargé : « carnaval, guet de Saint-Lazare, Fête-Dieu, Roi de la Fève, mascarades et diableries dans la procession du Saint-Sacrement – autant de rituels incontournables ». [563] A la fin du XVIIe siècle, ce ne sont pas moins de trente deux fêtes chômées dont jouissent les Marseillais, soit un jour sur quatre avec les dimanches et les fêtes des corporations. Dans ces traditions, les symboles chrétiens côtoient l' « immémorial fond antique » de Massalia, ses croyances païennes, souvent dans la démesure et le mélange de beauté et de laideur : « Rites de purification de Caramantran, Belles de mai qui prolongeaient un vieux culte Phocéen, simulacres et cultes apolliniens, bravades, etc. ». [564] Alessi Dell'Umbria, dans son « Histoire universelle de Marseille » nous rapporte que les quais du port connaissaient un des moments festifs les plus intenses, la « Fête-Dieu » en juin qui perpétuait la pratique antique de promener et rôtir un bœuf gras au milieu de vestales court vêtues.

Les célébrations étaient le fait des citadins eux-mêmes et constituaient un véritable mode d'expression de l'appartenance à la ville, de sa culture propre. Ils faisaient la ville. Ostentation et manifestations théâtrales caractérisaient une religiosité locale qui trouvait sont paroxysme dans les événements douloureux de la vie citadine telles que les épidémies. Ces rites auxquels les foules de Marseillais participaient ponctuaient la vie commune et lorsque la Réforme entreprit une vaste épuration culturelle dans les pays voisins du Languedoc ou du

[562] Alèssi Dell'Umbria, *op.cit.*, p. 143.
[563] *Id.*, p. 143.
[564] *Id.*, p. 144.

Dauphiné, les Marseillais réagirent viscéralement pour protéger leur univers « emprunt de magie ». [565] Ces célébrations touchaient au plus profond de leurs sentiments individuels et collectifs. La mobilisation, même teintée par la piété n'était pas le fait du clergé mais de laïcs et ces catholiques se mobilisaient d'abord en tant que citadins : « Pour eux, la religion – littéralement l' « acte de relier » - consistait avant tout en rituels, fondés sur la célébration de saints, véritables figures locales. Pour les Marseillais, dans ces fêtes religieuses qui occasionnaient autant de rassemblements se réaffirmait solennellement l'appartenance commune à la cité. Le guet de Saint-Lazare, patron protecteur de Marseille, offrait par exemple une représentation symbolique de l'autonomie citadine en présence de toute la population. » [566] Les autres célébrations rassemblant toute la ville étaient la fête du Saint-Sacrement, dite Fête-Dieu, en juin ; celle de Saint-Victor, en juillet ; les *romavatges* – les pèlerinages – à la Sainte-Baume, à Saint-Jean de Garguier, à Notre-Dame des Anges « qui constituaient un ensemble de références communes à tous les citadins ». [567] Il s'agissait en réalité d'un culte de la ville elle-même au travers des figures des saints, un culte résiduel du polythéisme païen et « d'autant plus indéracinable qu'il s'identifiait à la ville elle-même. (...) Le sacré et l'espace urbain coïncidaient là de façon presque immédiate. (...) Sous l'universalisme du dogme chrétien pointait l'affirmation d'un lieu singulier comme instance du sacré ». [568]

Il s'agissait alors d'une véritable « religiosité citadine » dont le fondement se trouvait dans le fonctionnement égalitaire des patrons et des ouvriers qui s'exprimait avec force dans les fêtes et banquets des confréries de métiers. L'expression de cette religiosité était la plus intense et la plus impressionnante dans les confréries des pénitents, et c'est encore dans le quartier de Saint-Jean, celui du futur MuCEM, que l'on trouvait la manifestation la plus forte : le 18 août à minuit, autour d'une croix plantée sur le parvis de l'église Saint-Laurent avait lieu la procession des pénitents rouges, qu'on appelait les « Les épouvantés » tant l'art de la mise en scène y était consommé. Malgré l'interdiction royale, les processions de pénitents, véritables spectacles « que l'on donne et que l'on se donne » [569] rythmaient la vie publique de Marseille. Sous la cagoule et la robe de bure, des gens de tous quartiers et de toutes conditions communiaient à la ville, on peut dire, dans le même état d'égalité citadine.

[565] *Id.*, p. 100.
[566] *Id.*, p. 101.
[567] *Id*.
[568] *Id.*
[569] *Id.*, p. 102.

L'espace public marseillais a donc longtemps connu une mise en scène de la ville elle-même et de son unité au travers de la liesse collective. La fête citadine a été le lieu de l'expression d'une culture très ancienne, remontant à l'antique et intégrant les traditions chrétiennes pour finalement devenir le culte de la ville elle-même, la communion des citadins entre eux et à l'identité de la ville.

A côté de la liesse, le drame collectif a lui aussi été l'occasion d'une affirmation de la cité et de son unité. L'ultime mise en scène « dont la place publique est le théâtre » [570] a eu lieu à l'occasion de la Grande Peste de 1720 représentée par le peintre Miquel Serre dans son tableau « Vue du Cours pendant la peste » (1720). Ici, le lieu et l'événement ne firent qu'un et participèrent tous deux de la même « aspiration à l'unité cidadine » dans un temps où les divisions religieuses, sociales et cultuelles n'avaient peut-être jamais été aussi fortes. La solution de ce paradoxe n'était autre que l' « exaltation de la Cité à travers sa mise en scène ».[571] L'esprit baroque exaltait alors l'espace de la rue comme « un théâtre permanent où la dévotion et la mort, le rang social et l'appartenance citadine se mettent et se remettent indéfiniment en scène ». [572] La civilité citadine était ainsi célébrée dans un mode d'occupation des espaces publics par la fête où toutes les catégories de citoyens étaient réunies, par la mise en scène et par la langue. La poésie provençale en langue d'oc relayait à l'époque baroque les thèmes citadins, en contact direct avec la vie des cités. « La ville, en pays occitan tout spécialement, fut longtemps lieu d'échange entre deux visions du monde : l'une, populaire et de tradition orale ; l'autre, plus savante et fondée sur l'écrit. La religiosité des confréries, toute laïque d'inspiration, les rites de la fête, liturgique ou profane, le délire régénérateur du carnaval, les grandes célébrations de masse du théâtre, tout cela projetait dans l'espace urbain comme dans le cœur des participants cette vision unifiée et unifiante qui constituait l'essence de l'urbanité. » [573] C'était cet art de vivre dans la ville qui définissait l'identité de ses habitants.

Qu'est devenue la participation commune à la fête citadine ? D'abord elle fut désertée par la bonne société marseillaise. Puis la plèbe en est devenue un élément de décor, l'unanimité des sujets contemplant leur monarque à l'occasion de grandes fêtes officielles. [574] La fête de Saint-Jean le 24 juin est l'exemple même de la liquidation de la liesse populaire,

[570] *Id*., p. 135.
[571] *Id*.
[572] *Id*., p. 139.
[573] *Id*., p. 141.
[574] *Id*., p. 147.

« citadine, spontanée et excessive », remplacée par la « fête du pouvoir, triomphe du souverain ». [575] Que ce soit sur la question de la fête citadine ou de la promenade sur le Cours, le glissement qui s'est opéré à Marseille est celui de la fête au spectacle : « S'il y avait bien quelque chose à regretter, c'était que la fête puisse ainsi laisser place au spectacle, fut-il folklorisant. Cette tendance affectait tous les usages citadins : la traditionnelle promenade en fin de journée glissait ainsi vers la parade mondaine ». [576]

Cette évolution a eu lieu au cours du XIXe siècle, au moment où naissent précisément les Pierres Plates. C'est une véritable condamnation des rites et usages citadins qui a lieu à l'époque prononcée par la fraction libérale de la bourgeoisie, « laquelle défendait une conception à la fois élitiste et universelle de la culture ». [577] Il est intéressant de noter que cette culture naissante se construit en se coupant à la fois de l'oralité et de la vie citadine. L'art se coupe de l'émotion collective au profit de l'individu, et s'isole de la ville dans la sphère de la culture savante et livresque. « Qu'il y ait eu une rationalité profonde dans ces rites et ces usages, ils (les bourgeois libéraux du XIXe siècle) le niaient. (...) Au XIXe siècle, ce processus était achevé, l'art ayant jeté ses derniers feux, à l'époque baroque, en tant qu'expression totale de l'expérience humaine au sein de la cité. La conception bourgeoise de l'art s'exprimait désormais dans le musée, où l'œuvre était séparée de tout l'environnement social et urbain dans lequel elle prenait jadis sa signification. » [578] Ainsi la « culture populaire » ou « régionale » devenait-elle un « genre mineur », un ensemble de « pratiques résiduelles », un « folklore ». On peut ainsi voir au musée du Vieux Marseille des témoignages de l'art populaire local.

Après cette petite histoire de l'occupation festive de la rue, de l'espace public à Marseille, revenons à présent au MuCEM pour voir comment la question se pose aujourd'hui alors qu'il s'agit de recréer de l'animation dans l'espace public, de redynamiser le centre ancien au travers de projets culturels. Un « phénomène-esplanade » du MuCEM est attendu par l'institution, dont le modèle reste la place du Centre Georges Pompidou à Paris. Et d'ores et déjà l'on prépare une programmation spécifique pour cet espace en menant parallèlement une réflexion sur les usages existants déjà aux Pierres Plates. Il est intéressant de considérer comment la nouvelle institution culturelle qui s'installe à Marseille souhaite

[575] *Id*.
[576] *Id*., p. 325.
[577] *Id.*, p. 326.
[578] *Id.*

s'appuyer sur une expression artistique dans l'espace public, de renouer avec le spectacle de rue et la mise en valeur de l'oralité.

On peut ainsi penser que le fonctionnement urbain du musée qui sera soutenu par les arts et les spectacles de rue, renouera avec l'ancienne tradition festive marseillaise. L'intention d'une porosité du musée à l'espace de la ville au moyen des arts vivants est portée autant par les l'institution muséale que par les acteurs politiques. Dans le discours du Président de la République du 13 janvier 2009 refondant la vocation méditerranéenne du MuCEM en vue du projet de l'UPM, il est fait mention avec une certaine insistance d'un lieu qui doit être un « espace de dialogues et de rencontres dédié à tous les arts vivants », et pas seulement aux collections. Dans ce sens, la première exposition-événement du MuCEM, intitulée « Un rêve méditerranéen, le noir et le bleu », utilisera, à côté du premier moyen d'expression du musée qui est l'exposition traditionnelle, une manifestation/installation hors les murs, originale et « aussi inspirée que foutraque », l' « Encyclopédie infinie » conçue par Philippe Mouillon et le Laboratoire en lien avec « Lieux publics », Centre national des arts de la rue à Marseille présidé par Philippe Chaudoir et dirigé par Pierre Sauvageot. Cette programmation se situe dans la ligne voulue par le responsable de la programmation, « renforcer la force d'attraction du lieu » et pour se faire « ne pas négliger tout ce que peut nous apprendre et révéler la dimension artistique, la création contemporaine ». [579] En voici la description par Thierry Fabre : « Chaque page de l'encyclopédie sera éditée à l'échelle urbaine sur un plan grand format (10 à 15 mètres carrés), encollé d'une affiche tirée en un seul exemplaire. Un volume situé derrière le plan de l'image permettra au spectateur de pénétrer l'image et découvrir d'autres mondes, déclinant ou perturbant l'image urbaine (...). Le spectateur sera d'abord témoin d'une dramaturgie d'échelle urbaine, assez intrigante : 26 pages monumentales dressées sur une place ou le long d'une rue. Cette installation sera mouvante : des colleurs d'affiches transformeront fréquemment les images monumentales en les recouvrant d'autres textes ou d'autres images. Page après page, cette collision de représentations créera un espace public, c'est-à-dire un espace bouleversant d'échanges, de désaccords, de débats. Mais en se rapprochant, le spectateur pourra franchir ce plan des images monumentales et entrer dans l'image. Il confrontera alors son corps à une multiplicité d'informations complexes : olfactives, sonores, visuelles..., qui retissent, éprouvent, recomposent, affectent sa propre expérience de la Méditerranée ». [580] A ce couple exposition

[579] Thierry Fabre, *De nouveaux horizons pour un musée sans rivages, position, orientation, programmation, op.cit.*, p. 45 et p. 16.
[580] *Id.*, p. 45.

– installation s'ajouterait en outre un « Mur d'images » réalisé en partenariat avec l'INA Méditerranée, à la tête d'un grand projet international, « Med Mem », sur les archives audiovisuelles des télévisions de la Méditerranée. Ce montage d'images percutant, « fresque documentée et mosaïque des représentations de la Méditerranée », est aussi attendu comme un « ensemble au très grand pouvoir d'attraction ».[581]

Nous avons évoqué plus haut la notion de *convivencia* mise en valeur par Thierry Fabre dans sa redéfinition du projet du MuCEM. Si l'expression la plus courante de cette *convivencia* tient dans le repas partagé ensemble, une autre manière de la vivre et de la faire vivre par le musée, sera de revendiquer un musée-promenade. Nous ne reviendrons pas ici sur l'intérêt urbain consistant à retisser la ville, ses parties anciennes et nouvelles en prolongeant la promenade publique à l'intérieur du musée comme c'est le cas au Centre Pompidou Metz ou au Louvres-Lens. Ici le musée promenade revendique la capacité d'exprimer et de faire goûter un art de vivre, de devenir en tant que Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, « l'expression vivante des cultures populaires ».[582] « Le musée promenade se doit d'être pensé dans une relation qui combine intérieur et extérieur, en incluant tout particulièrement le site des « pierres plates », qui est d'ores et déjà un lieu de vie, de promenade, diurne et nocturne, de baignade et de pêche, de rêveries, de rencontres. »[583] Ainsi se prépare une interpénétration des ambiances, celle du quai, celle du nouveau bâtiment et du monument historique, ainsi qu'un accueil au sein de l'institution de la culture populaire en tant qu'ensemble de pratiques festives et récréatives déjà présentes sur le site. C'est à l'association de ces deux sphères que l'on devra certainement la réussite du musée comme centre urbain et véritable lieu de *convivencia* « ouvert aux pratiques populaires qui existent déjà sur le site, à partir d'une approche qui ne soit pas surplombante mais accessible ».[584]

A côté de la pratique d'aménagement, le spectacle de rue et l'animation artistique viennent apporter un air qui manque dans la ville par manque de « jeux » dans la répartition des affectations et des fonctions. Lorsque les agoras sont soit bondées, soit désertes, on peut penser que le spectacle de rue, et plus généralement la permanence d'une culture populaire en prise avec le rythme de la ville, a à transmettre une véritable proximité, une *prise* sur les nouveaux décors urbains. Le partenariat du MuCEM avec Lieux Publics, Centre national des arts de la rue à Marseille, à l'occasion de Marseille 2013, mérite que l'on s'y arrête un instant.

[581] *Id.*
[582] *Id.*, p. 82.
[583] *Id.*
[584] *Id.*, p. 83.

Il révèle en effet comment la nouvelle institution muséale est à la recherche d'un type d'animation plus proche du public urbain. Le projet de Lieux publics est de « faire de l'espace public le contexte, le prétexte, le texte de la création artistique ». Il s'agit d'une démarche « pour que la ville et l'art s'interpénètrent, pour que les artistes parlent à la ville et s'en nourrissent ».[585] C'est au renouvellement du regard sur l'espace public comme espace de création que ses membres appellent. La ville devient ici le lieu, l'objet et le sujet des créations artistiques en vue d'inventer « de nouveaux rapports aux publics à Marseille et en région », mais aussi à l'échelle européenne. Lieux publics est fortement engagé dans la préparation de Marseille 2013 et prépare « Métamorphoses », un rendez-vous européen de l'art et de la ville qui deviendra une manifestation annuelle autour de toutes les formes d'intervention dans l'espace public. Dans « Métamorphoses », il sera principalement question du jeu entre les artistes et la ville, entre les artistes et les habitants. Il s'agit d'une quarantaine de propositions, du monumental à l'intime, parmi lesquelles nombreuses sont celles qui impliqueront un grand nombre de participants. Ces propositions vont « transformer la ville en plaine de jeu artistique ». Les « Métamorphoses » ouvriront la troisième saison de l'année Capitale, du 20 septembre au 6 octobre 2013, et investiront le centre ville de Marseille : le bas de la Canebière, la gare Saint-Charles et sa proximité, le vieux port autour de la place Bargemon, sans oublier des préalables à Martigues ou Aubagne.

Le texte de présentation de la manifestation « Métamorphoses » :

> « Métamorphoses invite donc artistes et habitants à investir ces trois sites du centre ville : spectacles déambulatoires à grande échelle, installations, jeux urbains, parcours, élévation collective d'une ville éphémère… La thématique du jeu apparaît de plus en plus dans les nouvelles écritures européennes dont les artistes du réseau IN SITU, piloté par Lieux publics, peuvent être le reflet. Des préalables auront lieu à Martigues et Aubagne, ainsi qu'à Callelongue où Champ harmonique, parcours symphonique pour 500 instruments de musique éoliens, création de Pierre Sauvageot, s'installera au printemps. Les Sirènes et midi net de l'année 2013 seront également en fête puisqu'elles inviteront des artistes européens et méditerranéens et marqueront en clôture de l'année la centième édition de ce rituel artistique et urbain unique au monde. « Métamorphoses » interrogera notre rapport à la ville sous un angle artistique et ludique, à travers cette dialectique du jeu et de la création. Il sera

[585] Source : http://www.lieuxpublics.fr. Lieux publics propose un rendez-vous marseillais tout au long de l'année, « Sirènes et midi net », rituel urbain exceptionnel occupant le parvis de l'Opéra à Marseille tous les premiers mercredis du mois depuis 2003, à l'heure où sonnent les sirènes de la protection civile. Commandes à des artistes pour une performance calibrée au format de douze minutes, les Sirènes et midi net sont devenues un vrai rendez-vous. Lieux Publics pilote aussi IN SITU, réseau européen pour la création artistique en espace public qui sera fortement impliqué dans les « Métamorphoses 2013 », avec les coproductions du réseau et un colloque européen. Il poursuit et consolide son action avec le projet META, Manifeste européen pour la transformation par l'art (2011-2016) autour de trois grands axes : des propositions artistiques d'envergure ré-enchantant l'espace public : les « Métamorphoses européennes » ; les promenades urbaines « Walk in Progress », et la « Ville en partage », dont le but est de rapprocher artistes et habitants au cœur des territoires.

question de s'amuser avec la ville et d'en détourner les usages. Si « l'art est un jeu d'enfant », comme disait Max Ernst, le jeu est aussi ce qui nous rassemble, et Métamorphoses sera l'espace-temps utopique transformant Marseille en territoire de jeux et de fête. Tout commencera par un vaste banquet sur la Canebière, et finira par la mise à l'eau dans le port d'une ville idéale en cartons. »

B. A nouveau musée, nouvel espace épistémologique

Le MuCEM provoque à la création d'un nouvel espace intellectuel, pour la pensée des cultures de la Méditerranée et de l'Europe. Il marque l'émergence d'un nouveau cadre de référence, et la transformation des modèles antérieurs de partage de la culture.

Nous faisons place, dans cette partie de la thèse, au contenu théorique, scientifique du musée ainsi qu'aux débats qui ont animé les années de réflexion sur le projet muséographique et scientifique. Pendant environ 10 ans une certaine confusion a régné autour du projet du MuCEM, en particulier à Marseille. La question de savoir pourquoi mettre deux ensembles distincts, une mer, donc ses rives, et un continent, dans un même musée est souvent revenue aux oreilles de Michel Colardelle et de son équipe à l'annonce de l'idée d'unir Europe et Méditerranée dans un même champ d'investigation. Le trouble augmentant encore devant la nature des collections de l'ancien Musée des Arts et Traditions Populaire (MNATP) de Boulogne, appelées à déménager à Marseille. Comment présenter sur le Vieux Port armoires normandes et charrues lorraines ? Les collections étaient en effet très hexagonales, les questions saillantes à l'époque de la création du MNATP par Georges-Henri Rivière en 1937 étant « la déprise rurale, les formes d'organisation de la nation, la place de la région dans la culture nationale. » [586] Une incertitude entre « Arts et Traditions Populaires », « Europe » et « Méditerranée » a donc perduré jusqu'à mener à une impasse. Des points de vues différents se sont confrontés quant au projet scientifique du musée, questions qui ne sont pas seulement pour nous muséographiques mais qui portent à conséquence directement sur le sens même de ce futur espace, sur son impact social et urbain.

Il s'est agi principalement d'une querelle épistémologique autour de deux questions principales : faut-il que l'aire culturelle du musée concerne à la fois l'Europe et la Méditerranée ou faut-il privilégier une entrée méditerranéenne ? Et d'autre part quelle place accorder aux collections et à l'objet pour un musée du XXIe siècle qui se veut tourné en priorité vers le public ? Nous évoquerons ces deux questions successivement, l'une et l'autre étant déterminantes dans la vocation du lieu. La seconde question est cependant celle qui rejoindra davantage nos interrogations sur le rôle de l'architecture du musée à cet endroit précis. En effet, les débats d'ordre épistémologique que soulève le nouveau musée font écho à

[586] « Un musée en débat, réunion du Conseil scientifique du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, séances des 4 et 5 mai 2001 », in Michel Colardelle (dir.), « Réinventer un musée, le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, projet scientifique et culturel », éditions Réunion des musées nationaux (RMN), 2002, p. 98.

la nature même de son contenant. L'objet suspendu à un fil sur un fond noir dans une boîte de verre, comme détaché de la réalité, caractérisait la muséographie de l'ancien MNATP et a constitué le « péché originel » du futur musée une fois transposé dans les premières expositions de préfiguration au Fort Saint-Jean à Marseille, notamment dans « Les trésors du quotidien ». Cette exposition de préfiguration qui a eu lieu en 2007 au Fort Saint-Jean à Marseille, a constitué une sorte de révélateur dans l'espace public, tant par sa faible fréquentation (39 % de moins que lors des précédentes expositions de préfiguration), que par son accueil par les médias, accusée d'être un « bric-à-brac » [587] et posant la question de la puissance d'évocation des objets des collections, de leur capacité à se suffire à eux-mêmes et surtout à rejoindre leur public.

Le MuCEM allait-il devenir lui aussi un objet suspendu à un fil, détaché de la réalité du territoire qui l'accueille ? La question méditerranéenne s'articule directement à ce débat sur la place de l'objet, de son contexte, de son usage. En effet, dans le déménagement de l'ancien MNATP, fallait-il ou non prendre en compte le nouveau contexte marseillais, que son orientation naturelle vers la Méditerranée marquait si fortement ? Rappelons que les habitants de Marseille revendiquent pour 66 % l'appartenance à l'ensemble du bassin méditerranéen (contre 19 % pour la capitale régionale, et 15 % pour la ville européenne), selon une enquête sociologique menée en 1997. [588] Fallait-il prendre en compte la société marseillaise si spécifique, premier public pour le musée, porteuse déjà des questions clés de l'anthropologie méditerranéenne (Migrations, mobilités, genre, construction identitaire, conflits religieux, économie invisible, conséquences de la décolonisation...) ? C'est bien la question de l'orientation non plus seulement physique mais théorique qui est en jeu ici, la recherche d'une position à la fois claire, légitime et singulière. Pourtant c'est bien sur une architecture muséale que nous voulons nous interroger ici : comment celle-ci peut-elle résonner d'une nouvelle manière de penser la culture, de l'exposer, de la partager ? Comment peut-elle incarner un territoire à la fois cohérent et fragmenté, en perpétuel mouvement de recomposition ? Quel type d'espace que ce musée appelé à incarner un territoire aussi vaste que celui de la Méditerranée, à accueillir un dialogue des cultures en mettant en valeur leurs traces matérielles et à fabriquer, en quelque sorte, de la civilisation ?

[587] Article de Sophie Cachon, « Bric-à-Brac », Télérama, 23 mai 2007, p. 63.
[588] Pierre Vergès, Isabelle Hajek, Véronique Jacquemoud (dir.), *Les Marseillais parlent de leur ville : Etude de l'image de Marseille, synthèse,* mars 1999, Laboratoire Méditerranéen de Sociologie (LAMES), Université de Provence, CNRS.

B.1. Renversement de perspective. Méditerranéiser la pensée

Après avoir décrit la richesse des ambiances festives, récréatives et populaires autour du MuCEM et la manière dont celles-ci portent la culture de la ville et viennent compléter l'architecture du musée, nous regardons de plus près comment l'espace méditerranéen tout entier résonne dans le projet du Musée. C'est la « vocation méditerranéenne » du MuCEM, qui s'est réaffirmée en 2009 au cours d'une reformulation du projet scientifique, que nous voulons explorer et déployer à présent. Avec ce saut d'échelle, passant de la ville à l'échelle de la Méditerranée tout entière, nous comprenons que le design architectural, et spécialement muséal aujourd'hui en tant que production symbolique, est appelé à incarner des appartenances multiples et à mettre celles-ci en relation, en articulation.

B.1.a) Une volonté politique

L'idée d'un renversement du regard en faveur d'un projet scientifique prioritairement méditerranéen est amenée dès mai 2001 par plusieurs membres du Conseil scientifique, dont Thierry Fabre. Elle aboutit à la reformulation du projet demandée par le Ministère de la culture en 2008. Le projet du MuCEM est alors en quelque sorte refondé sur une volonté politique d'affirmation de la politique culturelle de la France en Méditerranée, à l'occasion de la création de l'UPM (Union pour la Méditerranée) [589] dont le premier sommet de chefs d'Etat s'est tenu en juillet 2008 à Paris.[590] Le point de départ de l'initiative française en Méditerranée est de prendre celle-ci comme un centre, et pas seulement comme un sous-ensemble régional de l'Europe. Cette disposition présente l'avantage de mettre l'ensemble des pays méditerranéens sur le même plan et de quitter une relation trop verticale, du Nord vers le Sud, de l'Europe vers la Méditerranée.

La volonté politique à l'égard du MuCEM, affirmée à l'occasion de la Présidence française de l'Union Européenne et portée par le Président de la République, s'est exprimée très clairement dans le discours de ce dernier aux acteurs de la culture de Nîmes, le 13 janvier

[589] Concernant l'UPM, la situation politique ayant changé au cours de l'élaboration de cette thèse, il est difficile pour nous de préciser l'avenir de la coopération entre cette instance politique et le MuCEM. Nous noterons simplement qu'il y a peut-être là une leçon à tirer permettant de penser que c'est l'architecture elle-même qui permettra la pérennité du projet et de refonder sa vocation méditerranéenne.

[590] La conférence de Marseille au palais du Pharo, les 3-4 novembre 2008, a réuni les ministres des affaires étrangères, consacré le titre d' « Union pour la Méditerranée », défini le siège à Barcelone du nouveau secrétariat de l'Union et arrêté le principe d'un copilotage politique, Nord et Sud. Source : Thierry Fabre, « La Méditerranée, Horizons et enjeux du XXIe siècle », note de synthèse à l'attention des décideurs, avec le concours de Michel Peraldi, Mohammed Tozy, Marco Medina, Cédric Parizot dans le cadre du réseau Ramsès2, mai 2009, p. 35.

2009. Nous citons ce texte car il marquera de façon presque programmatique le changement de cap du projet du MuCEM, concrétisé par le renouvellement de son équipe de préfiguration à Marseille :

> Il est évident pour moi qu'il faut évoquer nos politiques culturelles aux abords de la Méditerranée, dont plus que jamais je crois impératif de rapprocher les peuples. La France a porté le projet de l'Union pour la Méditerranée. On voit bien aujourd'hui combien il est nécessaire que les peuples de la Méditerranée, juifs, arabes, européens, se rencontrent, dialoguent. Ils sont condamnés à vivre ensemble. C'est la raison pour laquelle, avec Christine Albanel, nous avons voulu que parmi les projets de cette législature voie le jour un grand musée des Arts et des Civilisations de la Méditerranée. Entièrement consacré aux cultures des peuples de la Méditerranée, conçu par un de nos grands architectes, Rudy Ricciotti, ce lieu de collections sera aussi un espace de dialogues et de rencontres, dédié à tous les arts vivants, explorant les relations très riches qui unissent l'Europe du Sud et l'Afrique du Nord, parcourant les routes passionnantes qui relient l'Occident et l'Orient. Ce musée sera inauguré à Marseille en 2012 et préfigurera d'ailleurs l'avènement de Marseille comme capitale de la culture en 2013.[591]

Notons que le « Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée » (MuCEM) est nommé dans ce discours « Musée des Arts et des Civilisations de la Méditerranée », terminologie qui n'a pas été retenue à ce jour mais qui révèle la très nette réorientation du projet à partir de ce réinvestissement politique. C'est un changement de perspective et un recentrage sur la Méditerranée qui est opéré, l'Europe devenant le « premier élément de comparaison ». L' Union Pour la Méditerranée, en replaçant la question méditerranéenne comme une priorité de l'agenda politique, renoue en réalité avec la vocation initiale du musée formulée dans la décision première du Ciadt du 16 décembre 1998, celle d'un « grand équipement culturel à vocation méditerranéenne », et du 18 mai 2000 : « Le rayonnement international de la France en Méditerranée pourra s'appuyer notamment sur la création à Marseille du musée de l'Europe et de la Méditerranée (ancien musée des arts et traditions populaires) ».[592]

En 2009, l'UPM étant toujours à l'ordre du jour, le MuCEM s'inscrit dans la continuité du volet culturel du processus de Barcelone, « partenariat euro-méditerranéen » lancé en 1995. [593] Ce volet culturel a favorisé des programmes culturels comme Euromed

[591] Discours du Président Nicolas Sarkozy, vœux aux acteurs de la culture, Nîmes, mardi 13 janvier 2009, p. 1.
[592] Décision du Comité interministériel d'Aménagement durable du Territoire (Ciadt) du 18 mai 2000.
[593] Le processus de Barcelone est fondé sur trois volets : politique et sécurité ; échanges économiques ; social, culturel et humain. Voir Isabel Schäfer, « La dimension culturelle du partenariat euro-méditerranéen : bilan de dix ans de coopération interculturelle » in *Paix et guerres entre les cultures, entre Europe et Méditerranée*, Emilio la Parra et Thierry Fabre (dir.), Actes Sud, 2005, pp. 177-204.

Heritage ou Euromed Audiovisuel. [594] C'est avec le processus de Barcelone que la notion de « partenariat culturel » est mentionnée pour la première fois dans les politiques de l'Union européenne avec les pays du Sud et de l'Est de la Méditerranée. Ainsi de nombreux projets entre Europe et Méditerranée et portés par des acteurs de la société civile ont pu voir le jour, comme la Fondation euro-méditerranéenne Anna Lindh pour le dialogue entre les cultures créée à Alexandrie, futur partenaire pour le MuCEM. [595] L'objectif est de multiplier les projets concrets entre les acteurs de la société civile, d'élaborer des modes d'expression et de significations communs pour déjouer les incompréhensions et les peurs. La question du partenariat est décisive quant à l'avenir du nouveau musée, et l'on peut considérer qu'il est à penser au sein d'un maillage de lieux culturels. Le MuCEM est un lieu pour construire des partenariats méditerranéens et renforcer les partenariats existants, et cette dimension est présente dès l'origine du projet. Cependant, à l'heure où s'achève cette thèse, l'élection de François Hollande, le nouveau contexte en Méditerranée (intervention militaire en Lybie, révolutions en Tunisie et en Egypte, guerre en Syrie, refus opposé à la Turquie) ainsi que la crise qui s'étend en Europe remettent en cause la situation du MuCEM au sein des partenariats culturels méditerranéens.

Ajoutons également que parmi les éléments de contexte favorisant le repositionnement méditerranéen du MuCEM, se trouve la candidature de la ville de Marseille au titre de « capitale européenne de la culture 2013 », retenue par le jury international en septembre 2008, et centrée sur « Marseille, l'Europe et la Méditerranée ». Le discours inaugural de Bernard Latarjet, directeur de la candidature, commence d'ailleurs par cette phrase qui révèle bien le renversement de point de vue que devra incarner le MuCEM : « L'Europe est née de la Méditerranée. »

B.1.b) La construction de l'objet « Méditerranée » dans les récentes études anthropologiques

Quels étaient les enjeux du débat sur la préséance de l'Europe ou de la Méditerranée dans la formulation du projet du MuCEM ? Pourquoi ce renversement de perspective ? Après des années de paralysie, l'arrêt des expositions de préfiguration en 2006, le MuCEM doit

[594] http://www.euromedheritage.net/index.cfm?menuID=13 et http://euromedaudiovisuel.net/2012/.
[595] L'objectif de la Fondation Anna Lindh est de contribuer au rapprochement des populations des deux côtés de la Méditerranée en vue d'améliorer le respect mutuel entre les cultures. Depuis sa création en 2005, elle a lancé et soutenu des actions à travers différents domaines ayant un impact significatif sur les perceptions mutuelles des populations issues de cultures et de religions différentes, et a mis en place un réseau d'envergure régionale comptant à ce jour plus de 3000 organisations de la société civile. Source : http://www.euromedalex.org/fr.

retrouver un centre. La question méditerranéenne s'impose alors, non seulement comme nous venons de le voir, parce qu'elle s'inscrit comme une priorité sur l'agenda politique, mais aussi depuis l'intérieur des instances de recherche en raison d'une évolution des questions d'anthropologie méditerranéenne. La Méditerranée va ainsi s'affirmer comme un centre légitime pour le musée et comme un « champ d'analyse comparée particulièrement pertinent aujourd'hui sur le plan intellectuel et scientifique, et singulièrement au plan anthropologique ». [596] En effet les questions soulevées par cet espace ont une valeur bien au-delà du périmètre du bassin maritime, à commencer par l'Europe dont il interroge directement les limites et l'identité culturelle avec notamment la question de l'adhésion de la Turquie.

> Qu'est-ce qui fait la centralité du monde méditerranéen aujourd'hui ? Ce sont d'abord les enjeux humains au travers des questions de migrations et de mobilités, de flux touristiques mais aussi de genre ; ce sont les enjeux écologiques et de développement durable, avec la question de l'eau mais aussi le fait que la Méditerranée est une des principales routes énergétiques du monde ; ce sont des enjeux culturels et religieux à travers la mémoire de la décolonisation et les tensions à caractère religieux ; des enjeux politiques avec les révolutions arabes, les débats sur les libertés publiques, l'émergence des sociétés civiles ; des enjeux stratégiques dans la relation à l'Europe, avec la question de la guerre et de la paix, du terrorisme, des conflits localisés qui ont une valeur mondialisée comme le conflit israélo-palestinien ; des enjeux européens avec la question de l'adhésion de la Turquie à l'Europe et celle de la Grèce et des états aux prises avec les conséquences de la crise financière. [597]

Face aux faits majeurs de civilisation qui se jouent dans cette région du monde, le rôle du MuCEM est de venir apporter un éclairage sur ces enjeux et de les exposer au grand public. Les échanges intellectuels, l'économie de la connaissance contribuent aujourd'hui à créer de nouveaux partenariats culturels et à dynamiser les territoires. Ces échanges s'appuient sur la construction d'une Méditerranée comme nouvel espace intellectuel. Nous avons évoqué plus haut la difficulté de présentation des collections du MNATP, et celle de parler comme d'un ensemble proche des cultures des rives orientales et méridionales de la Méditerranée. Ces difficultés expriment avant tout une résistance à exprimer un concept nouveau, « celui de " civilisation euro-méditerranéenne ", fruit du voisinage et du contact permanent des sociétés, d'un espace à la fois continental et maritime cohérent, ou, du moins, devenu culturellement cohérent au fil de l'histoire ». [598]

---

[596] Thierry Fabre, *De nouveaux horizons pour un musée sans rivages, position, orientation, programmation, op.cit.,* p. 13.
[597] Thierry Fabre, « La Méditerranée, Horizons et enjeux du XXIe siècle », *op.cit.*
[598] « Un musée en débat, réunion du Conseil scientifique du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, séances des 4 et 5 mai 2001 », in Michel Colardelle (dir.), « Réinventer un musée, le musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, projet scientifique et culturel », *op.cit.,* p. 98.

La Méditerranée n'est plus seulement, ici, un espace géographique mais une réalité conceptuelle qui s'est peu à peu dégagée. De quoi parle-t-on finalement quand on parle d'espace méditerranéen ? Quels en sont les contours ? Grâce à l'évolution récente de la recherche en anthropologie méditerranéenne, la Méditerranée comme champ intellectuel s'est construite et étoffée solidement, nouvelle conception soutenant la construction des partenariats culturels et politiques, confirmant le sens d'un projet symbolique comme celui du MuCEM. Elle nous invite à prendre conscience des cartes mentales qui dessinent un eurocentrisme de la pensée et qui ne rendent pas compte de la richesse et de la complexité d'un territoire. Ces mots du sociologues Edgard Morin sont à ce sujet révélateurs : « Les cartes géographiques et par là-même nos représentations mentales nous empêchent de voir la Méditerranée. Je le compris à Valence, où, devant faire un cours sur la Méditerranée, j'en demandai une carte. La carte, cherchée partout, fut introuvable : il y avait des cartes d'Europe, d'Asie, d'Afrique, mais pas de carte méditerranéenne. Et pourtant, durant des milliers d'années, cette mer fut matricielle et porta en elle la plénitude civilisatrice. Durant l'Empire romain elle fut littéralement le centre d'un monde provisoirement pacifié. C'étaient les terres qui entouraient la mer. Puis à partir du XVIe siècle lui est venu le nom de mer-au-milieu-des-terres, *Méditerranée*. » [599]

A partir de ses recherches sur les représentations de la Méditerranée, Thierry Fabre évoque aussi dans les débats du conseil scientifique du MuCEM la question cartographique pour appuyer un nécessaire changement de point de vue. Il cite notamment la carte du géographe arabe Al Idrissi qui travaillait avec le Roi Roger II le Normand (12e siècle) et qui plaçait l'Afrique au dessus et l'Europe en dessous : « Soudain est apparue une toute autre représentation de la Méditerranée ». [600]

Instaurer un musée des civilisations de la Méditerranée et de l'Europe, partir donc d'un point de vue méditerranéen, revient aussi à rétablir une réalité historique. Le processus de civilisation est bien né de la Méditerranée vers l'Europe, en dépit d'allers-retours constants.

[599] Edgard Morin, « Penser la Méditerranée et méditerranéiser la pensée », in « Méditerranée », Confluences, N°28, hiver 1998-99, p. 33.
[600] « Un musée en débat, réunion du Conseil scientifique du musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, séances des 4 et 5 mai 2001 », in Michel Colardelle (dir.), *op.cit.*, p. 102.



Fig. 179: Mappemonde d'Al Idrissi, Le Livre de Roger, 12è siècle.
Source : http://oisans.univ-savoie.fr/cartographie1/cartes-anciennes.

Qu'en est-il alors de l' « Europe » dans ce musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée ? Elle devient le « principal terme de comparaison dans l'approche du musée ».[601] Il s'agit d'inscrire le musée dans une « politique de l'esprit qui ne vise pas à ordonner à des fins européennes le reste du monde ».[602]

La Méditerranée est devenue un « fait de civilisation » qu'il est nécessaire d'approcher hors d'un essentialisme culturel mais selon les époques et les lieux, à partir de différents récits. Loin d'une identité unique, il s'agit au contraire de prendre en compte une multiplicité constitutive. Ainsi c'est au pluriel qu'il faut parler de « civilisations », comme c'est le cas dans le nom du MuCEM, musée « des » civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. De même qu'il ne peut exister de coupure claire entre Orient et Occident dans cet espace. « Dynamiques », « circulations », « emprunts » ou « rejet » expriment davantage l'idée d'un espace en construction permanente entre ces deux pôles. « C'est cette Méditerranée-là, qui ne se réduit pas à un simple territoire mais qui vagabonde avec les diasporas, traverse les frontières supposées infranchissables entre les civilisations et connecte les cultures dans leurs diverses strates, mémoires, manières de faire et œuvres, qui peut constituer le centre du futur musée. » [603]

C'est parce qu'on peut considérer la Méditerranée comme une construction historique que le projet culturel du futur MuCEM a une vocation d'ouverture, au cœur d'une réflexion qui promeut les liens, les traversées, les interconnexions et surtout qui se situe dans une élaboration en marche de la pensée, une construction *à-venir*. La Méditerranée au sens historique est toujours à réinterroger, à construire, ce qu'affirmait déjà Fernand Braudel en introduction de *La Méditerranée et le monde méditerranéen au temps de Philippe II* :

> Rien n'est plus net que la Méditerranée de l'océanographe, du géologue ou même du géographe : ce sont là des domaines connus, étiquetés, jalonnés. Mais la Méditerranée de l'histoire ? Cent avis autorisés nous mettent en garde : elle n'est pas ceci, elle n'est pas cela ; elle n'est pas un monde qui se suffit à lui même, elle n'est pas davantage un pré carré. Malheur à l'historien qui pense que cette question préjudicielle ne se pose pas, que la Méditerranée est un personnage à ne pas définir, depuis longtemps clair, reconnaissable immédiatement et qu'on saisit en découpant l'histoire générale selon le pointillé de ses contours géographiques. Car ces contours, que valent-ils pour nos enquêtes ? [604]

---

[601] Thierry Fabre, *De nouveaux horizons pour un musée sans rivages, position, orientation, programmation, op.cit.*, p. 14.
[602] Wolf Lepenies, *Qu'est-ce qu'un intellectuel européen ? Les intellectuels et la politique de l'esprit dans l'histoire européenne*, Seuil, Traces écrites, 2007, p. 40 cité par Thierry Fabre, *op.cit.*, p. 14.
[603] Thierry Fabre, *op.cit.*, p. 24.
[604] Fernand Braudel, (1949) *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, « Le livre de poche », 1990 (rééd.).

Les travaux critiques sur « L'Anthropologie de la Méditerranée » [605], au fondement même du projet scientifique du MuCEM, et les travaux de recherche dans le cadre du réseau Ramsès 2 [606] ont fortement contribué à constituer un domaine renouvelé des « études méditerranéennes » [607], à la fois transnational et interdisciplinaire. A lui seul le réseau Ramsès 2 réunit 30 institutions internationales de recherche et une quinzaine de laboratoires du CNRS, ainsi que de nombreuses disciplines : archéologie, histoire, études des textes anciens, ethnologie, sociologie, sciences politiques. L'objectif d'un tel réseau international de recherche en sciences humaines et sociales est non seulement de construire un nouveau domaine d'études et d'analyse comparée, celui donc des « études méditerranéennes », mais aussi de favoriser l'intégration par la création d'un espace euroméditerranéen de la recherche, par une recherche faite en commun et tissant des liens entre les différentes institutions scientifiques du réseau. La Bibliothèque numérique de la Méditerranée (BibMed), dans le cadre de Ramsès 2, est devenue, avec plus d'un million de consultations par an, un outil et une infrastructure de recherche importante, source inestimable pour alimenter le projet scientifique du MuCEM. Le projet éditorial de dictionnaire de la Méditerranée (Dicomed) est également une ressource précieuse. Enfin, la Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme (MMSH) installée à Marseille a elle aussi pour vocation de « construire la Méditerranée comme objet scientifique sur la base d'une véritable enquête comparatiste » [608] et sera un partenaire majeur du MuCEM.

Les voisinages et contacts permanents des sociétés dans l'aire méditerranéenne en font un territoire en évolution permanente et soulèvent la question du dialogue des cultures que le MuCEM est appelé à promouvoir, celle des métissages culturels et des phénomènes d'hybridation. La Méditerranée est un champ d'analyse comparée unique. « Façonné par des différences complémentaires, le monde méditerranéen s'offre comme un laboratoire de recherche particulièrement stimulant pour appréhender toute la gamme des relations possibles

[605] Dionigi Albera, Anton Block et Christian Bromberger (dir.), (2001) *L'Anthropologie de la Méditerranée*, Maisonneuve et Larose.
[606] Le réseau Ramsès 2 s'inscrit dans le cadre de la politique européenne de la recherche (6e PCRD) et il est financé, pour quatre ans, par la Commission européenne à hauteur de 3,4 millions d'euros. La Maison Méditerranéenne des Sciences de l'Homme d'Aix-en-Provence (MMSH) est l'institution scientifique chargée de la coordination du réseau. Source : http://ramses2.mmsh.univ-aix.fr/.
[607] C'est Fernand Braudel et sa célèbre thèse sur « La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II » qui a initié le chantier des « études méditerranéennes ». Georges Duby, Maurice Aymard, Lucette Valensi, Philippe Joutard, Robert Ilbert, Bernard Lepetit ou Jocelyne Dakhlia, tous historiens français, ont prolongé la réflexion sur la Méditerranée comme construction historique.
[608] Michel Colardelle (dir.), *op.cit*, p. 34.

avec l'autre qui n'est ici ni trop proche ni trop lointain, ni trop petit, ni trop grand. » [609] Ainsi le MuCEM devrait-il se faire l'écho d'un vaste laboratoire d'anthropologie mêlant plusieurs traditions culturelles et scientifiques qui explorent une nouvelle identité collective.

Le cadre méditerranéen pose ultimement la question de la production et de l'exposition d'une connaissance sur ces cultures en mouvement et en recomposition permanente au sein du musée. Vers quel dialogue des cultures aller ? Comment en rendre compte par la culture matérielle et où situer les principaux porteurs de ces cultures que sont les individus eux-mêmes au sein du musée ? Comment accompagner la genèse permanente des cultures qui font l'objet du musée ? Car c'est bien « autour de cette idée de la genèse culturelle que s'articule le projet scientifique du musée, de la façon dont s'agrègent les traditions différentes, dont se métissent éventuellement les cultures (...), de ce qui fait aussi que sans arrêt, dans ce mixage permanent, émergent des différences, se fabriquent des identités, se produisent des rejets, germent des violences, des exclusions vives qui conduisent notamment à des formes de conflit, et donc de structures collectives, de solidarités très particulières. » [610] Ainsi le MuCEM ne vise-t-il pas à donner une représentation exhaustive de toutes les variantes culturelles euro-méditerranéennes mais à faire comprendre « les mécanismes de l'élaboration des systèmes culturels que l'interdisciplinarité permet d'élucider ». [611] C'est pourquoi, à la question de savoir si le MuCEM est un musée d'anthropologie, nous pouvons répondre par l'affirmative : le MuCEM garde la préoccupation de placer les publics, la société au cœur de son projet.

B.1.c) Penser la Méditerranée par les images

Dans une généalogie des représentations de la Méditerranée, Thierry Fabre a montré comment les images ont peu à peu construit le fait de civilisation qu'est la Méditerranée « un horizon de projection de puissance où se joue la confrontation des grands héritages culturels».[612] La Méditerranée a fait l'objet de nombreuses constructions symboliques, elle s'est édifiée sur un ensemble de grandes références qui sont autant de représentations et constituent un imaginaire très riche, le « rêve méditerranéen » cher à Emile Témime et qui donne d'ailleurs son nom à la première exposition du MuCEM, « Le noir et le bleu, un rêve

[609] Dionigi Albera, Anton Blok, Christian Bromberger, *L'anthropologie de la Méditerranée*, *op.cit.*, p. 747. Voir aussi Dionigi Albera, Anton Blok, Christian Bromberger, (2005) *La Méditerranée des anthropologues*, Maisonneuve et Larose.
[610] Michel Colardelle (dir.), *op.cit.*, p. 98.
[611] *Id*., p. 99.
[612] Robert Ilbert et Thierry Fabre, (2000) *Les représentations de la Méditerranée*, coffret de dix livres, Maisonneuve et Larose.

méditerranéen ». [613] Il s'agira dans cette exposition inaugurale de « concevoir une constellation de représentations de la Méditerranée et d'amener le visiteur à découvrir, pas à pas, chacune de ces constellations, comme autant d'escales d'un périple dans l'imaginaire méditerranéen ». [614] Nous ne reviendrons pas sur l'installation hors les murs prévue pour accompagner cette exposition, « L'encyclopédie infinie » conçue par Philippe Mouillon et le Laboratoire/Lieux Publics décrite précédemment ; rappelons seulement qu'elle est principalement constituée d'images de très grand format collées dans l'espace urbain, dans une « collision de représentations ». [615] Le MuCEM, et ses actions élargies à la ville, sera donc aussi un lieu pour penser la Méditerranée en image et pour y recueillir toutes ses représentations. Parmi les partenariats envisagés pour le MuCEM, celui avec l'INA Méditerranée, qui dirige actuellement un grand projet international, « Med Mem », sur les archives audio-visuelles des télévisions de la Méditerranée, devrait aussi permettre de travailler les questions d'images qui font partie des questions cruciales posées au futur musée des civilisations. Le partenariat avec l'INA pourrait aussi permettre plus durablement la création au sein même du musée d'une « Méd-Inathèque » « qui soit le lieu source des images de la Méditerranée. A la fois lieu de recherche pour les spécialistes, comme à l'Inathèque de Paris, mais surtout lieu de diffusion vers le public, ce qui est le rôle d'un musée ». [616] Futur recueil d'images, le MuCEM est donc aussi un futur diffuseur d'images.

B.1.d) Le MuCEM et la constellation des villes méditerranéennes

Parmi les questions saillantes que pose l'espace méditerranéen au MuCEM, celle des cités et de la culture urbaine, tient une place de choix. L'essentiel des populations se condense dans les grandes Cités de la Méditerranée et de l'Europe et soulève la question du « faire société dans la diversité ». Ces villes sont autant de scènes culturelles sur lesquelles s'expriment les tensions, les attentes, les richesses aussi du cosmopolitisme. « La cité (...) structure encore aujourd'hui le monde méditerranéen et ses extensions vers l'Europe du nord. C'est autour de la ville avec son territoire, qu'elle soit hanséatique ou en Mer Noire, rhénane ou maghrébine, que s'agrègent la richesse, les échanges et que se modèlent, finalement, les profils culturels qui portent encore leur marque : Rome, Byzance ou Alexandrie, mais aussi

[613] Emile Témime, (2002) *Un rêve méditerranéen. Des Saint Simoniens aux intellectuels des années trente.* Actes Sud, 240 p.
[614] Thierry Fabre, *op.cit.*, p. 40.
[615] *Id.*, p. 45.
[616] *Id.*, p. 46.

Venise, Séville ou Amsterdam, et cela, aussi bien en Europe que dans le Maghreb ou le Machreq ». [617]

Une section de l'exposition inaugurale « Le noir et le bleu, un rêve méditerranéen », portera sur « les villes ports et le rêve d'un cosmopolitisme méditerranéen ». Il s'agit de la « constellation des villes et des cités de la Méditerranée, d'Alexandrie à Marseille, de Salonique à Beyrouth, d'Alger à Istanbul, de Tanger à Tunis ». L'enjeu est de dégager les traits d'un cosmopolitisme méditerranéen, fait de réseaux d'échanges, de lieux de sociabilité, de formes culturelles. Mais c'est aussi un rêve méditerranéen qui ne trouve plus sa place sur l'espace public et que le musée, au travers de l'utilisation des images, entend faire revivre.

Parmi ce que les programmateurs nomment « les saisons du musée » - une série de rendez-vous réguliers qui rythmera l'année - est prévu un « printemps des Cités, de Méditerranée et d'Europe ». L'accent y sera mis sur les cultures urbaines, foyer riche et diversifié, qui recoupent aussi bien l'art de vivre, la musique, la production d'images, de littérature, les formes architecturales. La manifestation intitulée « Trafic » qui aura lieu dans le cadre de Marseille 2013 devrait être associée à cette partie de la programmation du MuCEM.

B.2. Des cultures et des savoirs en « révolution ». La place de l'objet et de la culture matérielle au sein du MuCEM

Le MuCEM est un lieu pour mettre en valeur l'individu plutôt que l'objet, pour opérer un passage épistémologique dans la manière dont on envisage la culture, ceux qui la font et qui la portent.

Le MuCEM, voulu comme « un grand équipement culturel à vocation méditerranéenne » [618] ouvrira bientôt ses portes sur la frontière physique et intellectuelle de deux espaces politiques : celui des anciennes démocraties et celui qui connaît une émergence, un « printemps » démocratique, et qui demande parfois « asile ». Espace à vocation identitaire, son architecture est appelée à assumer les nouvelles recompositions culturelles. Le Musée est appelé à signifier la *méditerranéité* à partir de sa situation depuis l'occident, depuis la France, depuis Marseille ; sa situation de « presqu'île » en avant de la ville, en avant sur la mer, doit incarner quelque chose d'un savoir aux frontières. Traversé qu'il est par la frontière

[617] Michel Colardelle (dir.), *op.cit*., p. 26.
[618] Thierry Fabre, *op.cit*.

littorale, c'est la délimitation même des cultures méditerranéennes qu'il devra questionner, voire déplacer et ce dans la mise en espace, par l'architecture, de leur énonciation. Le MuCEM n'est pas seulement sur un espace au bout de la ville, sur une *finis terrae*, un finistère, mais bien sur un espace de communication ouvrant à un plus vaste horizon.

B.2.a) Le nouveau « musée-laboratoire »

L'ancien MNATP était un musée d'ethnologie, voire d'ethnographie, soit tourné en grande partie vers l'étude descriptive et analytique de l'objet, en vue d'une meilleure connaissance des mœurs et coutumes des peuples, et en particulier, à l'origine, de ceux considérés comme « primitifs ». Ethnologie et ethnographie sont deux domaines distincts, ou deux moments différents de la recherche selon Claude Lévi-Strauss, la première pouvant s'appuyer sur la seconde pour développer une démarche réflexive en vue d'établir les lignes générales de structure et d'évolution des sociétés. Comment le nouveau musée qui se veut un musée du XXIe siècle entend-il traiter à présent la question de la culture matérielle et son rapport au public ? Le MuCEM ne sera pas à proprement parler un musée d'ethnologie, mais un musée d'anthropologie sociale et culturelle, un musée de civilisations privilégiant une recherche interdisciplinaire et comparatiste. Chaque thème retenu sera l'occasion d'associer des objets représentatifs des différentes cultures, mais surtout de susciter la comparaison et de convoquer toutes les ressources des sciences disponibles, ethnologie et sociologie en premier lieu, mais aussi géographie, sciences politiques et sciences de l'environnement, histoire, archéologie, linguistique, etc. L'objectif n'est pas l'objet et son appréciation esthétique mais de saisir l'homme et les faits de société dans leur globalité et leur complexité.

Il nous faut éclaircir ici la terminologie du musée et les termes de « culture populaire », « arts et traditions populaires », « civilisation ». Ceux-ci désignent tous le champ thématique du musée mais ne recoupent pas les mêmes enjeux. La notion de « culture populaire » notamment, dans sa relation à la « culture savante » a été beaucoup discutée. Pour Georges-Henri Rivière, fondateur de l'ancien MNATP, le musée se devait de donner la parole à « ceux qui ne l'ont pas », point de vue affirmant une double conception de ce qu'était la culture populaire et le rôle social du musée. Pourtant, même si cette dimension reste légitime, le mot « peuple » est aujourd'hui par trop connoté pour être suffisant. Pour désigner le concept d'ATP (Arts et Traditions Populaire), une autre expression a donc été privilégiée

depuis une vingtaine d'année, celle de « musée de société ». [619] Elle recoupe davantage « les grands systèmes symboliques, les valeurs, les pratiques individuelles et collectives » [620] qui font les sociétés et que l'on peut considérer comme la part commune des cultures. « La « culture populaire » apparaît comme un enchevêtrement de produits « savants », d'attitudes et de pratiques empiriques, spontanées, une trame implicite, inexprimée, voire officiellement niée et rejetée, qui traverse et arme le corps social ». [621] Mais le terme de « société » a été finalement lui aussi écarté, ne désignant qu'une partie du domaine couvert par le musée. C'est le terme de « civilisation » qui s'est imposé pour « qualifier un champ qui traverse tous les niveaux de la société toutes ses fonctions, toutes ses références ». Pour justifier ce choix on en revient à l'étymologie du terme, fondée sur le latin *civitas,* cité, comme police et politesse qui ont pour étymologie *polis,* son équivalent grec. Ce qui fait de *civilisation* « l'ensemble des caractères que présente la vie collective d'une société donnée (Bloch et Warburg, *Dictionnaire étymologique*), l'ensemble des caractéristiques propres à la vie intellectuelle, artistique, morale, sociale et matérielle d'un pays ou d'une société (Grand Larousse du XXe siècle), notions qui par glissement prirent ensuite le sens positif de valeur (idéal à atteindre) et de projet ou d'action (civiliser). » [622] Ainsi l'expression ambiguë de « culture populaire » est-elle délaissée au profit du mot « civilisation » qui désigne le produit d'une évolution sociale et culturelle constante, l'objet même du futur MuCEM.

L'horizon revendiqué du MuCEM est de créer un « lieu de ressourcement civique », car « la conscience civique se nourrit de l'observation des faits sociaux et culturels, mais à condition d'en discerner les possibles devenirs que seule la connaissance de l'histoire permet d'imaginer ». [623] Nous citons en ce sens cette phrase de Goethe mise en exergue dans le projet du MuCEM : « La haine nationale est quelque chose de singulier. Vous la trouverez toujours plus forte et plus ardente aux degrés inférieurs de la culture. Or, il est un degré au-dessus des nations, où l'on sent le bonheur et le malheur de la nation voisine comme si c'était le nôtre. Ce degré de culture répond à ma nature ». [624] Nous parlons ici d'un civisme qui est devenu

[619] Les musées dits « de société » sont apparus au cours des années 1990 dans la terminologie culturelle. Sous le titre *Musées et sociétés*, le colloque organisé en juin 1991 à Mulhouse-Ungersheim consacra leur entrée sur la scène muséographique. Les musées de société ne se veulent ni de nouveaux musées ni les conservatoires de ce qui serait un nouveau patrimoine. Ils désignent l'ensemble de ce qui s'intitule en France écomusées, musées d'Arts et Traditions populaires, musées d'Ethnographie, d'Histoire, d'Industrie ou musées de plein air. Tous sont caractérisés en effet par la volonté de conserver, d'étudier, de valoriser et de présenter des collections d'objets ou de documents évoquant l'évolution de l'homme dans sa société. Source : http://www.universalis.fr/encyclopedie.
[620] Michel Colardelle (dir.), *Ibidem*., p. 19.
[621] *Id.*
[622] *Id*., p. 22.
[623] *Id.*, p. 19.
[624] Johann Wolfgang Von Goethe, *Conversations avec Eckermann*, 1830.

nécessaire à une double échelle, celle de la communauté proche, et celle d'un vaste espace pris en compte. C'est en ce sens que le colloque de 1997, définissant les premiers contours du MuCEM, avait insisté sur un musée pour les citoyens. Le musée y prenait un nouveau rôle, n'étant plus seulement à prendre le monde pour son sujet mais pour son « objet », un objet d'action cultuelle et éducative. Un musée qui devait « sortir infiniment plus de ses murs » et « se déployer hors de son périmètre ». [625]

Parmi les vocables utilisés dans les textes du projet, « musée-laboratoire » et « chantier » occupent une place importante. Le premier a son histoire qui remonte à la création du MNATP de 1937. Le concept de « musée - laboratoire » a été créé par George Henri-Rivière et correspond à un musée dans lequel la recherche n'est pas annexe, mais au contraire partie intégrante de l'activité muséographique. Son écueil est de refermer l'institution sur elle-même, c'est pourquoi dès les premiers débats sur le MuCEM a-t-il été souvent souligné la nécessité de nouer de nombreux partenariats extérieurs. Pourtant, un musée des civilisations dont l'objectif est de construire un propos sur des questions d'actualité *à travers* un choix d'objets et de traces matérielles, se doit de recourir à une équipe de recherche pour élaborer ce propos, choisir, prélever, associer et comparer les objets provenant des collections. C'est la place du conservateur-chercheur longtemps discutée dans les débats qui est en jeu ici. La solution des partenariats nombreux et variés s'impose à ce sujet comme une garantie d'ouverture, de renouvellement, de dynamisme des propositions d'exposition. L'interaction avec différentes instances culturelles dans la société civile est une manière d'éviter une approche convenue du « dialogue des cultures ». Le nouveau musée entend ne pas faire l'impasse sur les questions brûlantes qui se posent dans les relations entre monde méditerranéen et monde européen. Nous comprenons que c'est à un atelier, un chantier, une « fabrique » voire un laboratoire que nous avons à faire davantage qu'à un musée traditionnel.

Pour déjouer une éventuelle fermeture ou paralysie, il s'agit aussi de repousser les frontières disciplinaires et de s'appuyer sur une démarche comparatiste permise par la proximité et la diversité des cultures en Méditerranée. L'ethnologie comme discipline scientifique devrait rester au fondement du musée, comme source de connaissances. Elle offre ses différents modes de questionnement, ses méthodes, un immense corpus intellectuel. Pourtant le MuCEM est aussi appelé à créer son propre territoire d'expression et d'exposition, son espace épistémologique.

[625] Michel Colardelle (dir.), *op.cit.*, p. 19.

Dans ce nouvel espace épistémologique, la question de l'objet et du statut de la culture matérielle est une question centrale pour le MuCEM, qui est le lieu à la fois d'un recul des collections (le Centre des Collections étant situé à la Belle de Mai) et d'une certaine forme de « retour à l'objet ». Comment et pourquoi l'objet recule-t-il dans le nouveau musée d'anthropologie ? Quelle place est faite à l'individu et quelle nouvelle conception de la culture cela signifie-t-il ? Quel espace de traduction le MuCEM peut-il être ? Comment l'architecture rend-elle compte des mutations dans les études anthropologiques ? En n'essentialisant pas elle-même l'objet, peut-être, en ne s'imposant pas elle-même comme objet au profit des circulations, des espaces de transition, de passage et surtout d'accueil. En ne constituant plus une boîte-réserve pour les collections à l'instar du musée traditionnel. Mais en offrant elle-même un espace paradoxal à la fois clos et aux limites définies et discernables, et en même temps largement ouvert.

Pour comprendre les enjeux de la question de la culture matérielle et sa contribution au sens global du futur musée, il nous faut rappeler que, depuis les années soixante-dix, le monde de l'ethnologie et de l'ethnographie en France est divisé en deux groupes qui s'opposent : d'un côté les partisans des collections, conservateurs ou associations régionales, allant jusqu'à parler de « trésors d'art populaire » ; de l'autre des universitaires et chercheurs, délaissant l'ethnographie, et investis dans des recherches sur la société actuelle où la culture matérielle s'estompe dans la standardisation et la banalisation. « L'objet matériel, simple production industrielle, semblait perdre toute signification et donc tout intérêt patrimonial, en même temps que les avancées théoriques de l'anthropologie – l'approche structuraliste, notamment – orientaient les chercheurs vers l'étude théorique et conceptuelle des systèmes sociaux davantage que vers celle de leurs formes particulières. » [626] La société devenant impossible à représenter matériellement, c'est la conception même du musée comme outil patrimonial qui est remise en cause. Les objets de la vie quotidienne, souvent issus du marché mondial, sont alors considérés comme « non-signifiants en eux-mêmes des particularités sociales » [627] et donc disqualifiés pour un musée censé montrer des chefs-d'œuvre.

Pourtant cette conception de l'objet contemporain a évolué à la faveur de nouvelles initiatives muséales, en particulier celle du musée de société à Québec, modèle revendiqué pour le MuCEM par les actuels conservateurs. Ces nouveaux musées, plus pragmatiques, ont opéré des avancées intellectuelles « en s'interrogeant sur les cultures minoritaires ou

[626] Michel Colardelle (dir.), *op.cit*., p. 17.
[627] *Id.*, p. 17.

immigrées, sur les problèmes sociaux contemporains, en mêlant, sans complexe, œuvres patrimoniales et documents, objets-témoins et scénographies ou multimédia ».[628] En outre, ils ont rencontré une large adhésion des publics, aussi bien qu'une reconnaissance du monde académique. C'est le choix de ce pragmatisme qui a été fait pour le MuCEM, revenant à l'objet mais en privilégiant par les enquêtes de terrain son environnement et son contexte, en n'oblitérant pas les « données immatérielles qui en sont la trame et l'effet, et que l'on peut rendre compréhensibles au public par d'autres moyens que les vitrines. » [629] La culture matérielle est ici entendue comme « traces » des sociétés, passées ou présentes, davantage que comme « trésors » ayant une valeur en lui-même. En ce sens, c'est une manière de considérer l'objet contemporain comme le font certains artistes contemporains qui utilisent l'accumulation ou l'installation dans lesquelles l'objet devient œuvre parce que désigné comme tel. De même, l'objet « anthropologique » sera identifié comme tel, capable de participer à la restitution d'une question de société « par écho mémoriel et par abstraction » ou comme une métonymie, et pourra être choisi parmi la production de masse.

B.2.b) Le « tiers-espace »

Nous venons de voir que le savoir anthropologique, support intellectuel du musée, était déjà entré en mouvement. Les cultures concernées par le MuCEM sont elles aussi en transformation, certaines d'entre elles désormais en révolution. Qu'est-ce à dire pour nous ici ? Le musée traditionnel recélant ses objets recule devant ces révolutions du rapport à la culture nationale.

Les évènements d'Egypte, de Tunisie, de Libye au printemps 2011 ont constitué « une surprise qui nous envoie loin dans l'avenir ».[630] Cependant, à l'heure de la rédaction de cette thèse, leurs conséquences politiques, historiques, philosophiques, pour le contour du projet Européen et Euro-méditerranéen, sont imprévisibles. Quelle nouvelle forme d'union, quelles formes plurielles d'adhésion naîtront de ces événements ? Ce musée en construction est rattrapé et déjà traversé par l'actualité du monde méditerranéen, de par sa situation géographique mais aussi par son futur statut de musée de société, des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Immanquablement la question de savoir quelles sociétés, quelles civilisations sont concernées se pose. Ou plutôt celle de savoir comment le musée interrogera la situation actuelle de nos sociétés sur les deux rives de la Méditerranée. La synchronie du

[628] *Id.*
[629] *Id.*
[630] « Les nouvelles frontières de l'Europe », Journal La Stampa, Turin, 1er mars 2011.

chantier du MuCEM et des révolutions arabes nous impose une attention particulière à cette actualité du monde méditerranéen. Au travers du site du MuCEM, c'est une partie de la société française, du territoire français qui se trouve être par vocation, par destination, en résonance avec ces mouvements d'émancipation démocratique. Les flux migratoires en provenance de l'Europe du sud interrogent aussi le MuCEM et obligent à le penser dans son espace élargi. C'est à son emplacement même que Marseille se (re)donne la chance de connaître un effet d'estuaire de la ville.

Nous ne nous intéressons pas tant ici à la nouvelle géopolitique méditerranéenne qu'aux conséquences de celles-ci en matière d'identité culturelle. Au moment où se construit un édifice de conservation et de questionnement des cultures méditerranéennes, considérées donc comme des objets scientifiques appréhendables, celles-ci contredisent leur fixité par une mobilisation inédite, de nouveaux acteurs du changement social et culturel, un rapport nouveau aux signes et symboles de leur identité nationale. Le temps de ces révolutions, celui de l'édification du MuCEM, est un temps d'*incertitude culturelle* dont il faut saisir l'opportunité épistémologique.

Le penseur des *Lieux de la culture* et de la post-colonisation Homi K. Bhabha, souligne l'importance du « mouvement hybride du changement »[631]. « Le temps de la libération est, comme l'évoque puissamment Frantz Fanon, un temps d'incertitude culturelle et, de façon plus cruciale, d'indécidabilité de la signification ou de la représentation : « Il ne s'agit plus de rejoindre le peuple dans ce passé où il n'est plus, mais dans ce mouvement basculé qu'il vient d'ébaucher et à partir duquel subitement tout va être mis en question. C'est dans ce lieu de déséquilibre occulte où se tient le peuple qu'il faut que nous nous portions».[632] Pour comprendre ce que pourrait être le MuCEM, il s'agit d'abord de se tenir dans ce lieu de « déséquilibre occulte », qui n'est pas celui de l'Institution mais celui où se tient le peuple de ces révolutions ; il s'agit de tenir compte de ce déséquilibre des cultures elles-mêmes et par voie de conséquence de toute entreprise ou édification qui leur est destinée. Si libération culturelle il y a, un temps s'annonce où la signification et la représentation des cultures auront quelque chose d'indécidable.

La réflexion d'Homi K. Bhabha sur le devenir des cultures au sortir d'un effort de libération politique nous est précieuse à ce stade de notre développement. L'intérêt que nous

[631] Homi K. Bhabha, (1994) *Les lieux de la culture*, Paris, Payot, 2007 trad. Française, p. 68.
[632] Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte/poche », 2002, (éd. Orig. 1961), p. 213-215 cité par Homi K. Bhabha, (1994) *Les lieux de la culture*, *op.cit.*, p. 78.

avons à ce détour épistémologique par la théorie de la culture tient dans le fait que le traitement fait de la culture méditerranéenne au moment de l'ouverture du MuCEM participe à l'animation du futur espace de centralité marseillais et méditerranéen ; le mode d'énonciation de la culture à cet endroit détermine en quelque sorte un mode d'application, la forme finale et globale du Musée.

Les révolutions arabes entraînent une approche culturelle renouvelée et l'espace culturel à son tour s'en trouvera investi d'une vocation et d'une responsabilité nouvelles. Il sera traversé de ce mouvement politique qui correspond aussi à un mouvement actuel du savoir. « Les concepts même de cultures nationales homogènes, de transmission consensuelle ou contiguë de traditions historiques, ou de communautés ethniques « organiques » - *comme la base même du comparativisme* culturel - , traversent actuellement un profond processus de redéfinition ». [633] Il nous faut aussi, écrivant sur le musée de civilisation, entendre le terme de « révolution » comme le changement radical de position à l'égard de l'objet du savoir, « retournement fondamental des situations ». [634] Les révolutions sont des « explicitations de l'implicite » nous dit P. Sloterdijk.[635] Le musée a toutes les chances de s'articuler aux révolutions méditerranéennes dans sa participation à une mise au jour du non-évident des cultures. Mais peut-être aussi de l'implicite des vies qui l'entourent.

Pourquoi ne pas oser dire que les mouvements populaires en Méditerranée du printemps 2011 sont une chance pour voir se transformer les frontières de notre propre culture ? « Quand nous parlons des frontières et des territoires en expansion constante du monde global, nous ne devons pas manquer de voir comment nos propres paysages intimes, indigènes, doivent être redessinés pour inclure ceux qui sont leurs nouveaux citoyens, ou ceux dont la présence citoyenne a été annihilée ou marginalisée. » [636] Parlant de frontière, il nous faut insister avec Homi K. Bhabha, non sur un espace de clôture mais sur un espace de fécondité intellectuelle. Quelque chose de ce passage des frontières politiques est appelé à une fécondité pour le MuCEM, nouvel espace culturel sur la frontière maritime. « La démographie du nouvel internationalisme est l'histoire de la migration postcoloniale, les récits de la diaspora culturelle et politique, des vastes déplacements sociaux de communautés paysannes et aborigènes, la poésie de l'exil, la sombre prose des réfugiés politiques et

[633] Homi K. Bhabha, *op.cit.*, p. 35.
[634] Peter Sloterdijk, (2003) *Ecumes, Sphérologie plurielle, Sphères III*, Paris, Maren Sell Editeurs/Hachette Littératures, 2005, p. 61.
[635] Peter Sloterdijk, (2003) *op.cit.*, p. 468.
[636] Homi K. Bhabha, *op.cit.*, p. 21.

économiques. C'est en ce sens que la frontière devient l'endroit à partir duquel quelque chose *commence à être* (...) ».[637]

La question que nous pose la révolution des cultures arabes est aussi celle de savoir ce qui rend la culture *connaissable*, susceptible d'être signifiée et symbolisée, d'être recueillie et exposée par l'architecture. Si cette situation a quelque chose de passionnant pour nous, c'est dans son appel à un « travail limite de la culture » qui invite à la rencontre de la nouveauté non inscrite dans la continuité du passé et du présent.[638] Si le contenu culturel est de l'ordre du flux lui aussi, s'il devient *liquide* à son tour, de quel type d'espace parle-t-on finalement ?

Homi K. Bhabha cherche à resituer le travail théorique sur les cultures sur un nouveau territoire de traduction, sur le champ de la *différence culturelle* et non sur celui de la *diversité culturelle*. Poser cette distinction peut être intéressant pour notre propos car le MuCEM entend être un lieu de partage entre les cultures, d'intelligence et de transmission de celles-ci. Ainsi, en nous référant à H.K. Bhabha, nous cherchons à problématiser ou à prendre la mesure du *lieu de la culture* en régime de révolution à la fois politique et culturelle, en nous laissant inquiéter, en laissant l'actualité bousculer les catégories préétablies, notamment celles du savant et de l'objet du savoir, de la culture et de ce qui l'incarne le mieux. A partir de la réflexion de H.K. Bhabha nous cherchons à développer le fait que le MuCEM ne peut plus être un espace de la *diversité culturelle* entendue comme « reconnaissance de coutumes et de contenus culturels prédonnés », « représentation d'une rhétorique radicale de la séparation des cultures totalisées qui vivent hors de la souillure de l'intertextualité de leurs positions historiques, en sécurité dans l'utopie d'une mémoire mythique d'une unique identité collective », et « qui donne naissance aux notions libérales de multiculturalisme, d'échange culturel ou de culture de l'humanité ».[639] Le MuCEM est plus certainement destiné à honorer l'hybridité de fait des cultures post-coloniales, hybridité à regarder comme le migrant passant la frontière de nos certitudes et qui met en crise « les prétentions hiérarchiques à l'originalité ou à la « pureté » intrinsèque des cultures ».[640]

Ainsi devrons-nous parler d'un espace pour la *différence culturelle* : « La diversité culturelle est un objet épistémologique – la culture en tant qu'objet de savoir empirique – alors que la différence culturelle est le processus d'*énonciation* de la culture comme

[637] *Id.*, p. 34.
[638] *Id.*, p. 38.
[639] *Id.*, p. 77.
[640] *Id.*, p. 81.

« connaissable », autoritaire, adéquate à la construction de systèmes d'identification culturelle » ; c'est un « processus de signification au travers duquel les affirmations *de* la culture ou *sur* la culture différencient, discriminent et autorisent la production de champs de forces, de références, d'applicabilité et de capacité. » [641] Avec ce concept de différence culturelle, H.K. Bhabha insiste sur le fait que c'est sur la frontière significative des cultures qu'émerge le problème de l'interaction culturelle. C'est sur la réalité de la limite de la culture, « à l'endroit d'une perte de signification dans la contestation et l'articulation de la vie quotidienne entre classes, genres, races et nations » qu'émerge la culture comme problématique. Cette limite de la culture est à penser comme un problème d'*énonciation*.[642]

L'image de la frontière renvoie ici à la limite féconde entre les cultures, mais aussi à une pensée aux marges qui devient un point de départ intellectuel. « Je veux me situer aux marges mouvantes du déplacement culturel – qui réduit à néant tout sentiment profond ou « authentique » de culture « nationale » ou d'intellectuel « organique » - et demander ce que pourrait être la fonction d'une perspective théorique engagée, une fois l'hybridité culturelle et historique du monde postcolonial prise comme point de départ paradigmatique ». [643]

La frontière rejoint l'image de l'interstice ou du *tiers espace* comme réalité théorique susceptible de nous faire sortir de la domination culturelle et finalement d'une vision erronée sur les cultures, d'une position factice. Pour ce qui concerne le musée comme lieu de connaissance et de transmission, le concept ou moment de l'énonciation met en jeu l'autorité même de la culture comme connaissance et vérité. La possibilité de connaître la culture se voit interrogée par un clivage présent au cœur de l'énonciation de la différence culturelle, « clivage entre la demande culturaliste traditionnelle d'un modèle, d'une tradition, d'une communauté, d'un système stable de références, et la négation nécessaire de la certitude dans l'articulation de nouvelles demandes, significations et stratégies culturelles dans le présent politique, en tant que pratique de domination ou de résistance. » [644]

Les cultures ne sont jamais unitaires intrinsèquement, ni simplement duale dans une relation de soi à l'Autre. Il y dans le lieu même de l'énoncé de la différence culturelle, une différence d'écriture. Cela a trait, selon B.K. Bhabha, à la structure de la symbolisation elle-même : dans la performance culturelle, dans le processus de langage réside une différence

[641] *Id.*, p. 76-77.
[642] *Id.*
[643] *Id.*, p. 58.
[644] *Id.*, p. 78.

cruciale à la production de sens, et qui assure que ce sens du symbole n'est « jamais simplement mimétique et transparent ». [645] H.K. Bhabha explique ceci à partir du discours sémiotique, dans lequel la différence linguistique se situe entre le sujet d'une proposition (énoncé) et le sujet de l'énonciation qui se réfère à un temps présent et à un espace spécifique. « Le pacte d'interprétation ne se limite jamais à un acte de communication entre le moi et le toi désignés dans l'affirmation. La production de sens exige que ces deux lieux soient mobilisés dans le passage à travers un tiers espace qui représente à la fois les conditions générales du langage et l'implication spécifique de l'énoncé dans une stratégie performative et institutionnelle dont il ne peut « en soi » être conscient ». [646]

Ce qui nous intéresse ici dans ce détour sémiotique est cette « intervention du tiers-espace d'énonciation, qui fait de la structure de signification et de référence un processus ambivalent » et qui « détruit ce miroir de représentation dans lequel la connaissance culturelle est classiquement révélée comme un code intégré, ouvert et en expansion ». [647] Le MuCEM, de notre point de vue, doit être ce tiers-espace non plus irreprésentable mais au contraire déployé sur la frontière maritime et identifiable permettant l'énonciation des cultures. L'espace du musée comme média offre les conditions générales de cette énonciation, et sa localisation affirmée, assumée, lui donne force et légitimité. Ce tiers espace physique comporte également une ambivalence dans sa « stratégie performative et institutionnelle » puisque, outre le fait qu'il vise à la pérennité et à la diffusion du savoir sur les cultures du bassin méditerranéen et de l'Europe, il correspond à une stratégie politique clairement exprimée d'Union pour la Méditerranée qui requiert l'appui d'un tel espace culturel pour s'affirmer.

Parler du tiers espace et de la culture sous l'angle d'un processus d'énonciation est aussi une manière d'affirmer que le MuCEM doit être davantage un lieu de fabrication que de conservation des cultures, l'espace d'une poïétique des cultures, hybrides de fait, et de l'énonciation de ces cultures. Ainsi la performance culturelle est-elle à venir à cet endroit. Ce qui fera du MuCEM un lieu réellement enthousiasmant sera cette dimension poïétique, d'atelier de fabrication d'énoncés culturels en vue de leur réhistoricisation, de leur réappropriation, un musée à rebours.

[645] *Id.*, p. 79.
[646] *Id.*
[647] *Id.*, p. 81.

Ce que dit bien le concept de différence culturelle est le fait que concevoir la culture comme processus d'énonciation et non comme une série d'objets prédonnés est une manière d'aller au lieu d'une « instabilité occulte » où se tiennent les peuples et de suivre leur mouvement de révolution sur le plan intellectuel. L'enjeu de faire une révolution de l'approche culturelle est de rendre la culture connaissable, mais aussi valorisable et efficace en matière d'animation sociale, avec une chance d'être réappropriée. Lorsque l'on se situe sur le terrain de la différence culturelle selon H.B. Bhabha, lorsque l'on tient compte, dans l'énonciation d'un propos sur une autre culture de la situation fluctuante, de la place indéterminée et ambivalente dans laquelle se situe cette énonciation, nous faisons vivre ce tiers-espace qui assure « que la signification et les symboles de la culture n'ont pas d'unité ou de fixité primordiale ; qu'il est possible de s'approprier jusqu'aux signes mêmes, de les traduire, de les réhistoriciser et d'en faire une nouvelle lecture »[648]. Ce qui commande que le musée de civilisations, comme lieu d'interprétation et d'énonciation des cultures, soit poreux à une « temporalité disruptive », au surgissement de l'actualité et de la nouveauté des cultures mais aussi à ceux qui les portent, qui incarnent un temps une culture en déséquilibre, en latence, les individus eux-mêmes, la parole vivante des acteurs de la révolution et de la migration des cultures.

B.2.c) Un espace en révolution. Le rivage comme frontière critique et remise en cause intellectuelle

Les conséquences des révolutions arabes pour les frontières sud de l'Europe sont d'autant plus délicates que la Méditerranée cherche toujours sa place dans la construction européenne et fait davantage office de barrière physique que d'espace partagé. *Mare Nostrum,* centre du monde pendant des siècles, s'est transformée jusqu'à aujourd'hui en frontière maritime de l'Europe du sud. [649] La Méditerranée se présente toujours comme un état de fait mais peine à devenir un véritable projet. Ses deux rives sont hantées respectivement par le fantôme du colonialisme et la peur de l'immigration. Pour le sociologue Edgard Morin, « la plénitude est devenue vide, la mer devenue frontière ». [650] La crise qui frappe au printemps

[648] *Id.*, p. 82.
[649] Igorée au début de la construction européenne, elle a depuis fait l'objet de plusieurs tentatives d'intégration – Chartes d'Athènes, de Marseille, de Gênes, Plan d'action pour la Méditerranée (PAM) - toutes vouées à l'échec ou aux résultats très limités. L'idée d'un « partenariat » lancée dans les projets de la Conférence de Barcelone a échouée. L' « Union pour la Méditerranée » est accueillie avec mépris par l'Allemagne. « Des nuages sombres sur *Mare Nostrum* », Journal La Repubblica, Rome, 22 mars 2011.
[650] Edgar Morin, « Penser la Méditerranée et méditerranéiser la pensée », in « Méditerranée », Confluences, n°28, hiver 1998-1999, p.33.

2011 la rive sud de la Méditerranée n'est pourtant pas la première. [651] Mais ces mouvements révolutionnaires rendent plus sensible la question du bord de mer comme frontière politique et invitent à situer le MuCEM dans une nouvelle perspective. La rive nord de la Méditerranée est touchée par les affres de sa rive sud, et le rivage urbain devient un lieu d'exposition du migrant, du demandeur d'asile qui y rejoint les personnes échouées de notre propre société, demandeurs d'emplois, Sdf, sans papiers, délinquant et autres acteurs de l'économie invisible.[652] Les rivages méditerranéens sont aussi ceux de l'angoisse – angoisse des révolutions, des changements sociaux et politiques qui s'inscrit là. Nous sommes face à des « événements traumatiques de l'histoire globale »[653], dans un contexte de désordre mondial et d'incertitude qui est aussi celui de la création du MuCEM.

Au travers de l'actualité des révolutions arabes, nous voyons le rivage méditerranéen devenir une frontière critique. A mesure que devient sensible cette réalité géopolitique se manifeste – par les médias, par l'image - un nouveau lieu d'apparition et de *station* pour une catégorie de populations en attente, en errance, parfois en fuite. Un seuil entre liberté et oppression, clandestinité et situation régulière, passé des sociétés caduques et désir démocratique, visibilité et invisibilité. Le rivage où s'échoue le questionnement des pays arabes devient le lieu de notre remise en cause concernant les modalités d'ouverture et de fermeture de nos propres démocraties. Il nous interroge sur ce qui les fonde : un passé, des origines communes – ou bien un projet d'avenir commun ? Comment le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, future forme ou enveloppe prévue pour ces cultures, ne serait-il pas concerné par de tels renversements de regard et de perspective ?

---

[651] Les soulèvements récents s'inscrivent dans une longue histoire de conflit en Méditerranée : Maghreb, Machrek, Espagne, Grèce, Chypre, Balkans, ex-Yougoslavie, Palestine... Les rives méditerranéennes n'ont cessé de subir des agressions : « Dégradation de l'environnement, pollution, initiatives immobilières sauvages, mouvements démographiques mal contrôlés, corruption, absence d'ordre et de discipline, localismes, régionalismes et d'autres « ismes »... ». « Des nuages sombres sur *Mare Nostrum* », Journal La Repubblica, Rome, 22 mars 2011.

[652] En mars 2011, des centaines d'hommes de moins de trente ans, Tunisiens et Libyens pour la plupart, arrivent du sud de l'Italie pour passer la frontière française. Leur rêve ? Marseille, pour beaucoup. « 150 euros pour Marseille » leur proposent les passeurs qui avaient disparu depuis l'abolition des frontières. Ce sont des vies en transit, « un jeans, des chaussures de sport, un téléphone portable pour tout bagage », et en poche des sandwichs et l'argent pour le train. Clandestins, peut-être réfugiés, certainement dans une situation désespérée. Ce sont souvent des hommes jeunes, forces vives de la Méditerranée. Et à leurs yeux la France, destination finale de leur périple, est un mur infranchissable. A Lampedusa, île italienne au large de la Tunisie, des réfugiés provenant d'Afrique du Nord continuent de débarquer par centaines, provoquant une crise humanitaire et politique. De là, ils sont transférés dans des camps provisoires sur le continent dont on s'échappe facilement pour prendre un train vers le Nord. La voie de la liberté est souvent pour eux une voie d'eau, souvent mortelle. Source : « La France et l'Italie jouent au ping-pong », Journal La Stampa, Turin, 30 mars 2011.

[653] Homi K. Bhabha, *op.cit.*, p. 19.

Penser le musée au regard de l'actualité des civilisations arabes nous reconduit à la *localisation* mais comme question culturelle, éthique, épistémologique ; lorsque le migrant franchit les frontières physiques de son pays, il sort de l'espace intellectuel, culturel auquel nous le rattachons lorsque nous nous en tenons à étudier la « diversité culturelle ». Celle-ci, nous dit H. K. Bhabha, ne permet pas l'écoute du « désir historique de l'autre ». « L'Autre perd son pouvoir de signifier, de nier, d'instaurer son désir historique, d'établir son propre discours institutionnel et oppositionnel. Si bien connu que soit le contenu d'une « autre » culture, si anti-ethnocentrique que puisse être sa présentation, c'est sa *localisation* comme le point de fermeture des grandes théories, la demande, en termes analytiques, qu'elle soit toujours le bon objet de savoir, le corps docile de la différence, qui reproduit une relation de domination et constitue l'accusation la plus grave contre les pouvoirs institutionnels de la théorie critique ». [654]

Or ce qui s'exprime dans la traversée des Tunisiens ou Libyens est bien ce désir historique. Au regard des événements qui les ont poussés sur les rives nord de la Méditerranée, il semble bien que l'enjeu d'une meilleure connaissance de leurs cultures soit d'installer de meilleures conditions à la rénovation des sociétés et des existences, pour l'invention dans l'existence des individus. Les cultures voisines ne sont pas réductibles à leurs objets et à leur destination d'enrichissement intellectuel pour la rive opposée.

> Je demande qu'on me considère à partir de mon Désir. Je ne suis pas seulement ici-maintenant, enfermé dans la choséité. Je suis pour ailleurs et pour autre chose. (...) Je dois me rappeler à tout instant que le véritable saut consiste à introduire l'invention dans l'existence. Dans le monde où je m'achemine, je me crée interminablement. Et c'est en dépassant la donnée historique, instrumentale, que j'introduis le cycle de la liberté. [655]

Le MuCEM a pour vocation d'être un espace pour la restauration de la dignité civique. Il peut le devenir en étant un authentique lieu de « reconnaissance », dans tous les sens du terme. Il lui faut saisir la chance d'être un espace de prise de conscience intime, et de reconnaissance de l'autre. En offrant la possibilité d'une énonciation des cultures sur un mode ouvert et non définitif, il peut devenir un espace de communion avec la grande échelle méditerranéenne. C'est dans ce *tiers espace*, dans son indétermination, et face à ce « territoire du vide » qu'est le rivage urbain que s'ouvriront peut-être dans l'esprit des habitants les espaces intérieurs de la parenté des peuples.

---

[654] *Id.*, p. 73.
[655] Franz Fanon, (1971) *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, col. « Points », p. 186-187.

Préserver des unités de civilisation est ce vers quoi tend un musée de société ou des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Le musée est semblable à une « serre culturelle » dans laquelle seront filtrées, décantées, réactualisées les cultures du bassin méditerranéen. Sa vocation est bien une mission civilisatrice à partir de ce qui peut être gardé ou entretenu des cultures méditerranéennes et européennes, et qui à Marseille, ne va pas sans la question de la mission civilisatrice du rivage.

C. Le MuCEM, passage du local au global

Le MuCEM, nouveau lieu de « partage du sensible »[656], est un espace d'urbanité reconquise pour la ville de Marseille et au-delà. Il confirme le rivage urbain comme nouvel espace symbolique à vocation civilisatrice et non pas seulement comme vitrine touristique et marchande. L'architecture du MuCEM participe à la conception d'un nouvel espace pour la dignité civique. Elle est une réponse à l'évolution des espaces culturels dans le contexte de la mondialisation – intégrée, discrète, ouverte, polyvalente, paysage. Avec Appadurai, nous comprenons que le MuCEM marque le passage d'une culture des objets à celle portée par les individus, à une nouvelle anthropologie de la culture.

C.1. Flux de cultures globales et local éclaté

Dans cette dernière partie de notre développement, nous ferons résonner encore l'aire méditerranéenne pour mieux dégager ensuite les enjeux globaux plus généraux d'un nouveau site symbolique comme celui du MuCEM. Il s'agit de le resituer sur le fond de la problématique des flux et des migrations, méditerranéennes et mondiales, pour mieux considérer en quoi cette institution a vocation à jouer un rôle de passage entre local et global en matière de constructions identitaires. Nous gardons le souci de penser l'inscription du MuCEM, sa forme spatiale et son devenir, en lien avec une nouvelle anthropologie de la culture, et en particulier dans cette dernière partie de notre réflexion, d'une culture mondialisée. Nous insisterons ici sur les circulations, le caractère labile et en permanente réinvention des identifications, des solidarités et des productions de formes culturelles. Dans ce nouveau contexte culturel, nous montrerons l'importance des grandes institutions culturelles comme le MuCEM en raison de la place prépondérante de la culture et du travail des images dans le processus de mondialisation.

C.1.a) Circulations méditerranéennes

Nous savons que la question de la mobilité est une question centrale pour Marseille et pour l'ensemble de la Méditerranée. La région méditerranéenne est devenue une des premières, sinon la première destination touristique mondiale avec 210 millions de touristes internationaux en 2005, auxquels il faut ajouter de plus en plus de nationaux. Elle est aussi un

[656] Jacques Rancière, (2000) *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 80 p.

espace central des migrations internationales. Le plus souvent, ces deux flux de personnes, touristiques et migratoires, ne se rencontrent pas et ne sont jamais pensés ensemble. Ils font pourtant de la question humaine en Méditerranée et notamment du renforcement des frontières une question centrale.

Les mobilités en Méditerranée obéissent à des nécessités et des besoins différents comme le décrit l'ethnologue Christian Bromberger, co-président du conseil scientifique du MuCEM et directeur de l'IDEMEC (Institut d'ethnologie méditerranéenne, européenne et comparative, Aix-en-Provence) : « Mobilités laborieuses drainant, à l'époque contemporaine, des millions d'individus du Sud vers le Nord ; pérégrinations pieuses, parfois encombrées et conflictuelles, sur cette terre où Dieu, ses prophètes et ses témoins ont établi leurs résidences ; mobilités marchandes avec aujourd'hui leurs entrepreneurs de l'ombre déployant leurs activités dans des espaces transnationaux et réinventant des routes d'Alger à Istanbul, à Dubaï et à Hong-Kong ; mobilités et diasporas liées à l'exil, mais aussi flux touristiques (...) ». [657]

Pour mieux poser le contexte de la question migratoire, il faut préciser que celle-ci a changé de mode opératoire. En effet, les dynamiques migratoires, vers l'Europe notamment, sont moins des « migrations » de longue durée que des « mobilités migratoires ». [658] Les études des géographes, sociologues et démographes durant ces vingt dernières années conduisent à la conclusion que l'on *migre* de moins en moins et que l'on *circule* de plus en plus. L'économie du transport, les effets de la désindustrialisation et de la flexibilité du travail ont joué un rôle crucial dans cette évolution. Celle-ci correspond à un véritable renversement anthropologique : Il ne s'agit plus de faire cohabiter des « sédentaires » et des migrants mais « de prendre en compte l'émergence d'espaces-temps transnationaux sous la forme d'activités et de situations dont le déroulement suppose des cycles réguliers de mobilité et de circulations pendulaires entre des pôles de vie multiples ». [659] Quelles sont ces situations, ces activités, voire ces lieux de la culture que le penseur Homi. K. Bhabha nous a déjà invités à questionner ? Nul doute qu'un lieu comme le MuCEM est concerné au plus haut point par

[657] Christian Bromberger, « Le pont, le mur, le miroir : coexistences et affrontements dans le monde méditerranéen », in Emilio La Parra et Thierry Fabre (dir.), (2005) *Paix et guerres entre les cultures, entre Europe et Méditerranée*, Paris, Actes Sud/MMSH, p. 118. Sur la Méditerranée des réseaux commerciaux contemporains : Jocelyne Cesari, (2002) *La Méditerranée des Réseaux*, Paris, Maisonneuve et Larose ; Michel Péraldi, (2001) *Cabas et containers. Activités migrantes informelles et réseaux migrants transfrontaliers*, Maisonneuve et Larose, Paris.

[658] Thierry Fabre, « La Méditerranée, horizons et enjeux du XXIe siècle », note de synthèse à l'attention des décideurs, avec le concours de Michel Peraldi, Mohammed Tozy, Marco Medina, Cédric Parizot dans le cadre du réseau Ramsès2, mai 2009, p. 12.

[659] Thierry Fabre, « La Méditerranée, horizons et enjeux du XXIe siècle », *op.cit.*, p. 12.

ces nouvelles mobilités qui entraînent un nouveau mode de construction identitaire et de nouvelles pratiques culturelles.

La notion de « transnation » a été développée par l'anthropologue Arjun Appadurai dont la réflexion, à resituer au sein des *cultural studies*, nous accompagnera tout au long de ce moment de notre travail. Selon lui, la « diversité diasporique » provoque partout dans le monde des constructions identitaires qui débordent le cadre national. Certes, les circulations sont d'une grande hétérogénéité dans leurs formes « mais dans tous les cas la circulation généralisée est à l'origine de nouveaux référents subjectifs qui rendent de plus en plus anachroniques les formes d'identification liées au territoire et à l'Etat. Réfugiés, touristes, étudiants, travailleurs migrants, tous constituent à leur manière une « transnation » délocalisée ». [660] Ce sont bien ces formes d'identification - identification à une culture, à un territoire, à un lieu et son architecture qui deviennent support d'une identité renouvelée - qui nous intéressent ici, dans la perspective qui est la nôtre de comprendre le futur fonctionnement du MuCEM comme lieu à vocation identitaire. La référence à Appadurai s'est d'ailleurs imposée pour nous au sein du dialogue avec l'institution muséale s'interrogeant elle-même sur son rôle de résonateur culturel au regard, par exemple, de la communauté comorienne de Marseille. [661] En effet, Marseille accueille des groupes en diaspora dont on peut dire qu'ils inventent à la fois une appartenance transnationale au pays d'origine grâce aux nouveaux médias, et une identité locale où s'intègrent des éléments de la culture marseillaise – soit pour l'exemple cité, une *manière comorienne d'être marseillais*. Nous reviendrons plus loin sur ce mode de construction identitaire, et sur la question d'une réinvention de la localité par les groupes en diaspora. Mais avant, il s'agit de prendre la mesure d'un local « éclaté », fruit de la circulation accélérée des personnes, des biens et des flux médiatiques.

La Méditerranée est un vaste espace de circulation et de mise en relation par la mer de territoires fragmentés, par une *connectivity* facilitée par les anciens Empires coloniaux. [662] Ici, privilégier la perspective maritime dans la compréhension de cette vaste région, est la garantie d'une approche dynamique des cultures et des peuples. C'est aussi celle qui convient le mieux à la mise en lumière du mode de sociabilité particulier de la ville portuaire. La ville portuaire

[660] Arjun Appadurai, (1996) *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la mondialisation*, Paris, Payot et Rivages, 2005, p. 19.
[661] Entretien retranscrit avec Denis Chevalier, directeur adjoint du MuCEM et conservateur, le 2 mars 2010, Fort Saint-Jean, Marseille.
[662] Peregrine Horden, Nicholas Purcell, (2000) *The Corrupting Sea. A study of Mediterranean History*, Blackwell, Oxford-Malden.

en elle-même est un lieu « stratégique » pour l'étude des processus d'identification. Elle révèle historiquement en Méditerranée des exemples de « proto-mondialisation » [663] notamment dans ces « cités-mondes cosmopolites » de la dernière moitié du XIXe siècle et du premier quart du XXe que furent Istanbul, Smyrne, Salonique, Beyrouth, Alexandrie, Alger, Trieste et Marseille. Véritables « nœuds » au cœur d'un réseau dense de liaisons maritimes, les villes portuaires furent une « charnière entre les Empires, les continents, les blocs commerciaux et les Etats-nations ». [664] Cette situation de la ville côtière en fit traditionnellement un centre de domination culturelle et légitime sa très grande parenté avec la fonction civilisatrice de la culture. On pense à Fernand Braudel citant Charles Seignobos : « La civilisation, ce sont des routes, des ports et des quais ». [665] Interfaces avec le vaste monde, les ports ont contribué à l'essor de la mondialisation, « les ports méditerranéens en particulier ont joué un rôle important dans l'émergence d'un « système d'économie-monde ».[666]

C'est la forte concentration des personnes, mais aussi des instances de pouvoir et du capital social et culturel, ainsi que la grande « porosité » des villes portuaires qui ont à la fois fait leur survie et les ont constituées en nœuds d'un vaste système solidaire s'étendant sur toute l'aire maritime. Actuellement, la moitié de la population du pourtour méditerranéen vit encore regroupée dans les cordons littoraux, territoires étroits et fragiles où la concentration urbaine pose des problèmes écologiques aigus. [667] « Les villes portuaires comme Istanbul, Izmir, Alexandrie, Athènes-le-Pirée, Alger, Beyrouth, Barcelone, Tel-Aviv, Naples, Gênes et Marseille sont des agglomérations où l'affectation du sol est intensive et où des réseaux denses de communication, à la fois régionaux, nationaux et internationaux, convergent ». [668] Cette densité de population et de réseaux d'infrastructures de transport est évidemment à l'origine d'une pluralité ethnique importante. Le réseau complexe des voies de navigation continue de constituer la Méditerranée comme vecteur de communication et d'affinités entre les habitants des différentes villes portuaires.

Cette Méditerranée des convergences, des rencontres, voire des « airs de famille » qu'incarnent les grandes villes portuaires pose naturellement la question du

[663] Henk Driessen, « Villes portuaires méditerranéennes : nouvelle perspective sur le cosmopolitisme », in Emilio La Parra et Thierry Fabre (dir.), *Paix et guerres entre les cultures, entre Europe et Méditerranée, op.cit.,* p. 97.
[664] Henk Driessen, *op.cit.*, p.99.
[665] Fernand Braudel, (1987) *Grammaire des civilisations*, Paris, Flammarion, pp.33-39.
[666] Henk Driessen, *op.cit.*, p.99.
[667] *Id.*
[668] *Id.*

« cosmopolitisme », toujours marqué aujourd'hui par des influences venues de plus loin. En Méditerranée, les dynamiques migratoires sont aujourd'hui globalisées et de plus en plus complexes. « Les migrations subsahariennes vers l'Europe, par exemple, ne mobilisent pas seulement des relations internationales (de la France à ses anciennes colonies par exemple), mais une « géodynamique » migratoire dans laquelle tous les pays du Maghreb jouent un rôle clef de filtrage, où les autres pays d'appel, tels les Etats-Unis, le Canada, tiennent aussi un rôle non négligeable. » [669] La notion de « cosmopolitisme », souvent couplée à celle de « multiculturalisme » mérite d'être mise en question dans notre réflexion sur un musée dédié au dialogue des cultures. Le terme est appliqué aujourd'hui « à l'éthique des métropoles postmodernes du monde occidental où résident d'importantes minorités d'immigrés d'origines ethniques très diverses. » [670] Pour l'anthropologie, il se réfère autant à l'éthique qu'à la pratique des individus et des groupes qui témoignent d'une double volonté : celle d'être ouverts à la différence culturelle et celle, concomitante, de lutter pour le respect des cultures entre elles et pour leur coexistence. On voit là l'ambigüité et l'aspect flottant de la notion, tendue à la fois vers la diversité et l'universalisme. Cette ambigüité se résout peut-être dans l'idée de « système de différences complémentaires » développée au sujet du multiculturalisme méditerranéen par Christian Bromberger. Le « métissage » culturel, nous dit-il, n'est pas une notion adéquate pour l'aire méditerranéenne. Pourtant, l'anthropologie a contribué à construire cette Méditerranée des connivences sur une « commune mélodie de base », celle des modes de vie et des valeurs sociales analysée en particulier par la figure tutélaire de l'ethnologue et résistante Germaine Tillion (1907-2008). [671]

> C'est la Méditerranée – l'a-t-on assez dit ? - de l'hospitalité ostentatoire, de l'honneur et de la honte attachés au sang et au nom, d'une vision endogamique du monde, de la république des cousins, une formule surtout ancrée sur la rive sud et dans l'Antiquité préchrétienne, du mariage dans un degré rapproché, de Jocaste disant à Polynice : "Un conjoint pris au-dehors porte malheur", de la prédilection pour le "vivre entre soi", de la ségrégation sexuelle, "d'un certain idéal de brutalité virile dont le complément est une dramatisation de la vertu féminine" ; c'est la Méditerranée des structures clientélaires dans ces vieilles sociétés étatiques et, parallèlement, du culte des saints, ces intermédiaires choyés dans les monothéismes, du factionnalisme avec ses ligues opposées et ses modes singuliers de médiation des conflits et des pratiques vindicatoires, ou encore la méditerranée des territoires de la grâce, des dévotions dolorisantes autour des vierges et des martyr(e)s. [672]

[669] Thierry Fabre, « La Méditerranée, horizons et enjeux du XXIe siècle », *op.cit.*, p. 15.
[670] Henk Driessen, *op.cit*., p.110.
[671] Germaine Tillion, (1966) *Le harem et les cousins*, Paris, Points-Seuil, 1982.
[672] Germaine Tillion, (1966) *Le harem et les cousins*, *op.cit*., p. 67 citée par Christian Bromberger, « Le pont, le mur, le miroir : coexistences et affrontements dans le monde méditerranéen », *op.cit.*, p. 121.

La Méditerranée des contacts et des échanges, de l'entrelacs des influences, a provoqué une utilisation fréquente des termes de « métissage », « creuset », « hybridité » appliqués aux cultures et aux sociétés du bord de mer. Dans la cuisine, la musique, la danse, les littératures, des phénomènes de « syncrétismes » ou de « bricolages culturels » sont bien en croissance aujourd'hui ; ils sont favorisés par les nouvelles technologies de l'information et de la communication. Pourtant, défend Christian Bromberger, le « métissage », qui implique la « fusion » des croyances, au moins leur acceptation réciproque, ne correspond pas aux sociétés méditerranéennes. « Rien n'est plus étranger au monde méditerranéen, terre de monothéismes intransigeants, que cette fusion des croyances ou ces compromis d'allégeances, qui demeurent rigoureusement exclusives. Le Dieu des uns et des autres est ici structuraliste et n'admet pas les mélanges. On est, en Méditerranée, à mille lieues de l'*umbanda* des Brésiliens, (...). On est aussi à mille lieues des conceptions japonaises, où l'on naît shintoïste, où l'on se marie volontiers chrétien et où l'on meurt bouddhiste ». [673] Ainsi les hauts lieux du cosmopolitisme méditerranéen, Alexandrie par exemple, fonctionnent-ils davantage comme des espaces de la contiguïté toujours renouvelée. Pourtant, il semble que cette intransigeance dans les appartenances soit aujourd'hui davantage le fait du système méditerranéen « traditionnel » où l'union à un « autre » n'est envisageable que si l'on renonce à son identité et à sa religion ; elle cède le pas parmi les élites et progressivement dans le reste de la population à la faveur d'un système global d'échanges qui s'invente, entre mobilités des personnes et des nouveaux médias. [674]

S'il existe bien une cohérence à ce vaste territoire, celle-ci reposerait donc non pas sur des métissages ou fusions mais sur des « différences complémentaires » qui forment système. « Chacun se définit, ici peut-être plus qu'ailleurs, dans un jeu de miroirs (de coutumes, de comportements, d'affiliations) avec son voisin. Ce voisin est un proche dont il partage les origines abrahamiques et ses comportements ne prennent sens que dans ce jeu relationnel ».[675]

[673] Christian Bromberger, *op.cit.*, p. 122.
[674] Nous reconnaissons ici qu'il aurait été bon pour la précision du propos de pouvoir recourir, par exemple, à des statistiques sur les mariages mixtes plus précises concernant les origines des époux au sein du bassin méditerranéen. Cependant, il est interdit en France de réaliser des statistiques ethniques. Pour des informations complémentaires sur les mariages mixtes en France nous renvoyons aux sites : http://www.immigration.gouv.fr/IMG/pdf/IM_2_mrgmxt-2.pdf ainsi qu'à l'Institut national d'études démographiques, http://www.ined.fr/fr/france/mariages_divorces_pacs/mariages_mixtes/.
[675] Christian Bromberger, *op.cit.*, p. 126.

C.1.b) Entre tourisme et vagabondage. Identités et culture liquides

Continuons de questionner le concept de culture et les constructions identitaires dans un monde devenu global, en relation avec un contexte de fortes mobilités. Nous cherchons toujours à cerner quels seront les publics du MuCEM, dans quel contexte et dynamique ils se présenteront, ce qui pourrait motiver leur venue au musée. Autant de réalités dont résonnera nécessairement l'espace muséal lui-même et son parvis. Nous prendrons ici un point de vue élargi, considérant la question de l'identification culturelle et ses conséquences sur les espaces du point de vue mondial avec l'aide, notamment, du philosophe et sociologue Zygmunt Bauman. La mondialisation, selon lui, creuse l'écart non seulement en matière de mobilité mais aussi d'identité culturelle.

Le site du MuCEM est historiquement marqué par l'inégalité entre mobilité croissante et fixité imposée, et la connaîtra peut-être de plus en plus. Cette confrontation entre mobilité globale et localité défavorisée, fait de la question de la « distance » comme celle de la « frontière » un fait social : Zygmunt Bauman va jusqu'à dire que la « réalité des frontières » est un phénomène de classes qui ne concerne plus les élites. [676] C'est la mobilité qui fait la distinction aujourd'hui, la liberté de choisir l'endroit où l'on veut être. L'accès à la mobilité mondiale constitue aujourd'hui le premier des facteurs de stratification sociale. Ainsi les villes contemporaines sont-elles les lieux d'un « apartheid à rebours » : « Ceux qui peuvent se le permettre quittent les endroits devenus sales et insalubres, qui sont toujours habités par ceux qui n'ont pas les moyens de partir ». [677] Le rétrécissement de l'espace que vit une catégorie de population se double d'une suppression de l'écoulement du temps : un présent perpétuel est offert au monde des élites ; le fardeau d'un temps abondant, peu structuré et inutile est le lot des populations défavorisées. Celles-ci vivent dans un espace pesant, résistant, et dans un temps vide. Comment lutter contre cet ennui destructeur ?

Le monde de la mobilité est aussi celui des murs de plus en plus élevés, des contrôles de l'immigration, des voyages forcés, inconfortables et dangereux. Car les mobilités sont aussi celles provoquées par les crises politiques, catastrophes et autres révolutions qui jettent sur les routes et dans les bateaux des millions de sans-papiers, d'apatrides, de réfugiés, d'exilés, de demandeurs d'asile ou de pain et d'eau. « Entre le départ et l'arrivée (qui a peu de chance de jamais se produire) se trouve un désert, un vide, un abîme béant dans lequel rares

[676] Zygmunt Bauman, (1998) *Le coût humain de la mondialisation*, Paris, Hachette, 1999, p. 24.
[677] Zygmunt Bauman, *op.cit.*, p. 131.

sont ceux qui trouveraient le courage de plonger de leur propre gré, sans qu'on les y pousse ».[678]

La société du voyage se partage entre touristes et vagabonds qui sont les deux faces d'une même médaille. Les vagabonds sont les témoins résiduels d'un monde qui se consacre exclusivement au service des touristes ; ils n'ont ni la garantie de rester où ils sont, ni celle de pouvoir chercher un meilleur endroit, à la fois déracinés matériellement et spirituellement et dans une localisation forcée. [679] Comment le site du MuCEM pourra-t-il trouver un usage équilibré entre un tourisme élitiste, celui des croisiéristes de luxe notamment, et un vagabondage forcé, toujours présent dans la ville portuaire ? Les nouvelles circulations créées entre les différents éléments spatiaux du site devraient permettre d'harmoniser ses différentes composantes au travers d'un vagabondage volontaire et attentif, sans faire reculer les personnes pour qui le voyage est avant tout immobile.

Les conséquences en matière culturelle de l'écart entre mobilité et fixité sont considérables : pour les personnes mobiles par choix, les voyageurs, le métissage culturel est valorisé. Pour les locaux, c'est une « impuissance culturelle » qui est subie. [680] Comment dans un musée de société les réunir et construire un propos qui parle aux deux publics ? Car le contexte est celui d'un nouveau paradoxe, celui de la disparition progressive de toute communication entre élites mondialisées et déterritorialisées et le reste de la population de plus en plus « locale » : « Cet âge de la « compression de l'espace/temps », des transferts immédiats d'informations et de la communication instantanée est aussi celui de la rupture à peu près totale de la communication entre les élites cultivées et le *populus*. Les premiers (« les modernistes sans modernité », selon la brillante expression de Friedman – c'est-à-dire sans projet universaliste) n'ont rien à dire aux seconds ; rien qui retentirait dans leur esprit comme l'écho de leur propre vie et de leurs propres espoirs ». [681] Ce qui réunit pourtant les deux profils extrêmes de publics est de savoir comment construire une identité : « Aux deux extrémités de la pyramide hiérarchique (ainsi que dans la partie principale prise entre les deux, dans une impasse), les gens sont hantés par le problème de l'identité ». [682]

[678] Concernant les réfugiés dans le monde, ils étaient au nombre de 2 millions en 1975 et de 27 millions en 1995. ONU, division population, http://www.un.org/esa/population/. Zygmunt Bauman, (2005) *La vie liquide,* Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2006, p. 13.
[679] Zygmunt Bauman, (1998) *Le coût humain de la mondialisation*, *op.cit.*, p. 143.
[680] *Id*., p. 137 et 152.
[681] *Id.*, p. 155.
[682] Zygmunt Bauman, (2005) *La vie liquide, op.cit.*, p.13-15.

Au sommet il s'agit de choisir le meilleur modèle, et à la base de se cramponner à l'unique identité possible ; pour les autres c'est un mélange des deux. Le recyclage des identités remplace alors les soucis métaphysiques relatifs au sens de la vie, à l'éternité. Pour les classes savantes, c'est l'« hybridité » qui prévaut. L'hybridation des cultures a cependant une fonction cachée qui est celle de la séparation d'avec les autres, d'avec les cultures héritées, l'accession à l'autonomie. [683] Dans cette culture hybride, l'extraterritorialité, s'il elle n'est accomplie, est tout du moins revendiquée. Son enjeu est la liberté « d'entrée sans permission et de sortie dans un monde quadrillé par des barrières et découpé en souverainetés fixes du point de vue territorial ». [684] La culture hybride recherche ainsi son identité dans le fait de *ne pas être à sa place.* Les « hybrides culturels » veulent se sentir partout chez eux afin d'être « vaccinés contre la vicieuse bactérie de la domesticité ». [685] Nous ne sommes pas là dans le sens traditionnel de l'identité : il s'agit d'une identité hétérogène, incohérente, volatile et mutable. L'« hybridation » représente un mouvement visant une identité perpétuellement « détachée », réellement « in-fixable ». C'est une usine de retraitement, d'emprunts. Ce qui prime est la non-fixité du moi, sa liberté. L' « unique noyau d'identité » est l' « homme choisissant », le « moi constamment éphémère, complètement incomplet, tout à fait indéfini – et authentiquement toc ». [686]

Ce qui marque ainsi le contexte culturel est à la fois la quête d'une identité et le fait que l'individu soit désorienté, perdu dans une foule d'autorités concurrentes où il n'y a pas d' « énonciateur collectif crédible ». Il nous faut introduire ici le concept de « vie liquide » développé par Z. Bauman. Ce dernier insiste sur le caractère mouvant et éphémère du monde postmoderne, sables mouvants où il est devenu impossible de s'arrêter, aux références évanescentes. L'état « liquide » de la société se caractérise par un nouvel individualisme, un affaiblissement des liens humains, la décadence de la solidarité, le sentiment d'impuissance, d'insécurité et d'incertitude. L'amour même devient jetable. L'affaiblissement des structures sociales, la disparition progressive des politiques de protection contre « les infortunes individuelles et les frissons existentiels », provoquent la concentration sur la survie

[683] *Id*., p. 42.
[684] *Id.*, p. 43.
[685] *Id*.
[686] *Id.*, p. 45 et 48.

individuelle, l'obsession sécuritaire par un double mouvement de dérégulation et d'individualisation. [687]

Le savoir lui-même devient *liquide* et doit s'oublier pour pouvoir absorber de nouvelles informations. La société « moderne liquide » est « celle où les conditions dans lesquelles ses membres agissent changent en moins de temps qu'il n'en faut aux modes d'action pour se figer en habitudes et en routines. La liquidité de la vie et celle de la société se nourrissent et se renforcent l'une l'autre. La vie liquide, tout comme la société liquide, ne peut conserver sa forme ni rester sur la bonne trajectoire longtemps ». [688] L'incertitude est le maître mot de ce contexte social et culturel. La mobilité et le changement en sont aussi des caractéristiques primordiales : la vie ne peut rester immobile, il faut « se défaire des attributs passagers, démanteler, se dépouiller des identités actuellement assemblées ou revêtues ». [689] Pire encore, la nécessité de courir vite pour rester au même endroit. Ainsi le mode d'action de la vie liquide est-il la « destruction créatrice », rompre des partenariats, détruire d'autres formes de vie dont des vies humaines.

La « vie liquide » pour Bauman est aussi le « triomphe du consumérisme ». Tout, y compris l'homme, devient objet de consommation. « Les « consommateurs » et les « objets de consommation » sont les pôles conceptuels d'un continuum sur lequel tous les membres de la société sont placés, et sur lequel ils vont et viennent chaque jour. » [690] Certains plus près du pôle des marchandises que d'autres.

Quelle conséquence pour le musée si le savoir lui-même devient *liquide* ? Si les références culturelles sont sans cesse remises en questions, si les individus se réclament d'une identité hybride et d'appartenances multiples ? Si la société, à l'échelle marseillaise comme méditerranéenne, n'est plus saisissable au travers de repères fixes mais se présente en constante reconstitution ? On peut observer dans le MuCEM une transformation qui nous révèle un tournant contemporain : une inversion dans laquelle la société, au lieu de se présenter à elle même les objets symboliques relatifs à son histoire, sa culture, se présente comme l'objet lui-même à construire, élaborer et avec autant d'éléments d'unité que de séparation. Elle n'a pas encore de forme, elle n'en aura aucune de manière pérenne. Elle ne

[687] Zygmunt Bauman, (2006) *Le présent liquide. Peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Seuil, 2007 (traduction de L. Bury). Edition originale : Zygmunt Bauman, (2006) *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Polity Press.
[688] Zygmunt Bauman, (2005) *La vie liquide, op.cit.*, p. 7.
[689] *Id.*, p. 9.
[690] *Id.*, p. 16-17.

peut se représenter, concrétiser sa coexistence. Elle ne pourra que se saisir comme flux saccadé, entrecoupé, hétérogène ; elle sera disparate dans ses attentes, ses comportements, ses trajectoires. Elle se tressera en plusieurs niveaux et plusieurs directions de sens. Elle sera forcément non synchronisée dans sa présence et son attention, décalée ; elle échappera, *liquide*. Pourtant le MuCEM s'annonce malgré tout comme un agent de liaisons, mais de liaisons éphémères, sans cesse recommencées, de « vies liquides » [691] - les flux d'individus – et d'une animation culturelle dans un espace architectural à la puissance de refondation propre. Le véritable espace intérieur du musée est dans cet intérieur partagé entre les individus et le dispositif d'animation. C'est lui qui confèrera ou non suffisamment d'espace au visiteur pour qu'il y retrouve une ampleur personnelle.

C.1.c) Fragmentation de l'espace urbain et réduction des espaces publics

Quelles sont les conséquences de ces mobilités et de cette *vie liquide* sur l'espace urbain et en particulier sur le rivage urbain, ses quais, et donc l'esplanade du musée ?

La mondialisation déplace, au centre comme en périphérie, de grandes quantités de populations. A l'échelle de cette mondialisation comme à celle du musée que nous étudions se trouve un même paradoxe : pour construire l'espace global pour tous, on fait *reculer* des populations des périmètres choisis. L'édification du lieu collectif entraine une exclusion soit sur le plan des références culturelles, soit de manière physique par une expropriation douce ou forcée. Nous avons vu combien le site de l'ancien môle J4 incarne le croisement même des attentes homogénéisantes de la mondialisation et ses conséquences en matières sociales et culturelles, l'errance de certains de ses usagers, les personnes « déçues, refroidies, orphelines » [692] qui se trouvent dans une situation d'exclusion sur le site même du projet à vocation communautaire. L'exclusion sur le plan des valeurs ou références culturelles qui se produit dans le mouvement de conformation des espaces publics portuaires aux modèles mondiaux, provient, toujours de manière paradoxale, d'un désir sans cesse inassouvi de *clarté.* La *clarification* tant spatiale que sociale n'est pas un concept inconnu de la ville de Marseille et de son centre ancien comme nous l'avons vu précédemment. Elle continue de faire œuvre avec les meilleures intentions mais provient cette fois de l'idéologie même de la mondialisation.

[691] *Id.*
[692] Peter Sloterdijk, (1998) *Bulles, Sphères 1, op.cit.,* p. 29.

Nous ne voulons pas oublier que le site qui nous occupe a été longtemps et est encore pour une part un espace d'exclusion, voire « d'angoisse anthropologique » selon l'expression de Marc Abélès. [693] Z. Bauman comme A. Appadurai analysent également les espaces d'exclusion mais du point de vue du monde développé, les marges causées par le triomphe de l'économie de marché. [694] Dans les zones urbaines, dans nos cités, se trouve une polarisation entre deux univers coupés l'un de l'autre : le lieu de vie étant aujourd'hui davantage envisagé sous l'angle des « menaces », la ville devenant source d'angoisse, des ghettos volontaires de foyers aisés s'opposent à des ghettos involontaires, ceux des personnes défavorisées. [695] Les espaces d'exclusion n'accueillent pas uniquement des lointains réfugiés mais aussi des « exclus internes » des pays développés, « inaptes, superflus, chômeurs de longue durée, pauvres, criminels ». [696] Le site du MuCEM s'est affirmé ces dernières décennies, au fil des réaménagements, comme un espace d'attente, d'apaisement de l'ennui et de l'angoisse sociale pour bon nombre d'individus.

La question de la diminution de l'espace public *gratuit* est une nouvelle fois en jeu dans cette « réduction des agoras » [697] : les espaces publics sont de plus en plus sélectifs et renforcent en cela les dégâts des forces de désintégration des liens sociaux. Ils sont remplacés par des espaces produits de manière privée avec nécessité de payer, ce qui vise à empêcher les irrégularités, imprévus, inefficacités pour ne pas perturber le flux ordonné du commerce. Ces nouvelles contraintes laissent de côté un petit reste de population parfois contraint de payer au prix fort le coût culturel, politique et psychologique d'un nouvel isolement et qui n'a plus d'accès aux parties communes. Le territoire urbain devient le théâtre d'une lutte de l'espace permanente, non pas seulement dans les émeutes ou les violences des banlieues difficiles, mais aussi dans la proclamation officielle du retour à l'ordre dans la ville. Ainsi pour Z. Bauman le contexte actuel est-il celui d'une nouvelle fragmentation de l'espace urbain, d'une diminution de l'espace public, d'une désagrégation de la communauté urbaine.

---

[693] Marc Abélès, (2008) *Anthropologie de la mondialisation*, Paris, Payot.
[694] Voir à ce sujet Amandine Scherrer, « Appadurai et Bauman : deux regards sur la modernité, sa globalisation et ses violences », Cultures & Conflits, 69, printemps 2008, mis en ligne le 26 juin 2008. URL : http://conflits.revues.org/index10982.html.
[695] Zygmunt Bauman, *Le présent liquide. Peurs sociales et obsession sécuritaire, op.cit.*, p. 113 cité par Amandine Scherrer, « Appadurai et Bauman : deux regards sur la modernité, sa globalisation et ses violences », *op.cit.*
[696] Zygmunt Bauman, *op.cit*, p. 113. Les travaux de Bauman se réfère ici à Michel Agier, (1999) *L'Invention de la ville : banlieues, townships, invasions et favelas*, Paris, Editions des archives contemporaines et *Au bord du monde, les réfugiés*, Paris, Flammarion, 2002.
[697] Zygmunt Bauman, (1998) *Le coût humain de la mondialisation, op.cit.*, p. 36.

Les espaces qui incarnent le mieux cette évolution sont évidemment les centres commerciaux, construits pour que les gens se déplacent et se divertissent. Ne présentant pas, la plupart du temps, les conditions pour que les gens s'arrêtent, se regardent, se parlent, réfléchissent ou discutent d'autre chose que des objets en vente, ils constituent des types d'édifices qui participent à la désagrégation du lien local. [698] Le nouveau musée se pose comme l'antidote possible de ces espaces, même s'il en intègre certaines composantes au travers de ses librairies et boutiques. C'est l'architecture qui peut en garantir l'efficacité, lorsqu'elle ménage comme au MuCEM par ses belvédères, rampes douces et forum, des espaces interstitiels entre la ville et les salles d'exposition proprement dites. En recréant des circulations gratuites entre différents niveaux du quartier il ordonne et garantit un accès mixte à l'espace public.

Le rétrécissement de l'espace public dans la ville et le retrait des habitants des quelques restes d'agora font partie de ces « dégâts » qu'entraînent « sur les vies des vraies personnes, toutes les réalisations basées sur un plan abstrait de développement ou de réhabilitation ». [699] Il faut aussi considérer cet aspect de la rénovation urbaine, le prix fort de la transparence :

Partout où de tels plans ont été appliqués, les efforts faits pour « homogénéiser » l'espace urbain, pour le rendre « logique », « fonctionnel » ou « lisible » ont conduit à la désintégration des filets protecteurs tissés par les relations humaines, à l'expérience psychiquement destructrice de l'abandon et de la solitude – auxquelles s'ajoutent l'expérience du vide intérieur, l'angoisse face à tous les défis de l'existence, l'incapacité de faire face à des choix autonomes et responsables. [700]

L'environnement artificiel, l'anonymat, la spécialisation fonctionnelle des espaces provoquent pour les habitants de la ville des problèmes d'identité parce qu'ils sont notamment « privés d'une capacité à produire du sens et donc du savoir-faire nécessaire pour résoudre ce problème d'identité ». [701]

Le résultat de la formation d'un nouvel espace global est donc la disparition de l'emprise des individus sur leur environnement ; cette nouvelle « sphère » culturelle globale, pour se maintenir, se décolle, ou échappe à la population locale, dans un effet d'île ou de

[698] *Id.*, p. 43.
[699] *Id.*, p. 73.
[700] *Id.*, p. 74.
[701] *Id.*

« presqu'île ». Le local « éclate » sous la pression des attentes économiques et surtout touristiques globales.

Cette situation est dommageable, bien que non définitive, pour la future capacité d'animation du MuCEM. La question de la participation de ceux qui sont appelés à coexister dans et autour du musée est une question centrale parce qu'elle garantit la bonne animation de cet espace symbolique. L'ancrage dans la localité, la capacité pour cette localité de produire de nouvelles formes culturelles, le contact entre cette localité et les flux de cultures globales sont autant de garanties de la réussite du MuCEM. Il lui faudra rééquilibrer le recul des habitants, des usagers du site face à l'institution muséale. « Au cœur même du concept de « culture » se trouve la prémonition ou l'acceptation tacite d'une relation sociale bancale, asymétrique – le schisme entre les acteurs et les récipiendaires ou les victimes de l'action, entre ceux qui agissent et ceux qui supportent les conséquences de l'action ; entre les gestionnaires et ceux qui les gèrent, les savants et les ignorants, les sophistiqués et les grossiers ». [702] La rupture de communication entre les élites culturelles et les classes défavorisées va de pair avec une dissymétrie dans la capacité des différents groupes sociaux à produire du sens y compris à l'échelle mondiale : « Aujourd'hui, les centres de production du sens et de la valeur sont déterritorialisés et libres de toutes contraintes locales – mais, bien entendu, ces contraintes pèsent bel et bien sur ceux qui dépendent de ces centres pour donner sens et valeur à leur vie ». [703]

L'espace public, lorsqu'il se construit, comme à Marseille, sous la pression de modèles internationaux, d'une concurrence toujours accrue des métropoles maritimes pour le rayonnement touristique, en contact avec des flux de populations hétérogènes, se situe maintenant en dehors de la sphère locale de sorte que les localités perdent peu à peu leur capacité à produire et à traiter de la signification. [704] Les individus, recyclés en consommateurs, se retirent tout autant des espaces publics que de la scène politique où ils ne sont plus que des figurants dans une époque qualifiée par le philosophe de « sombres temps »: « Le retrait de la politique et du domaine public deviendra, prédisait Arendt, la meilleure représentation de cette conception conforme à l'aliénation de l'individu moderne qui ne peut se révéler vraiment qu'à l'écart de toute vie publique, dans l'intimité et le face-à-face ». [705] Est-ce à dire que la mondialisation a sonné le glas de la production de la culture locale, de la

[702] Zygmunt Bauman, (2005) *La vie liquide, op.cit.,* p. 71.
[703] Zygmunt Bauman, (1998) *Le coût humain de la mondialisation, op.cit.,* p. 10.
[704] *Id.*, p. 9.
[705] Zygmunt Bauman, (2005) *La vie liquide, op.cit.,* p. 79.

localité et des terroirs ? La réflexion d'Arjun Appadurai peut nous conduire ici à penser plus positivement une nouvelle manière de produire la localité.

Car tout n'est pas perdu. Le site marseillais que nous étudions nous révèle dans son occupation joyeuse et disparate un *désir,* le « désir du rivage » cher à Alain Corbin qui fait de ce futur espace public en bord de mer l'opposé d'un « territoire du vide ». [706] Le bord de mer constitue un site de prédilection pour la récréation urbaine, pour l'organisation spontanée d'événements conviviaux, créatifs. Dans un temps de perte de centralité et d'horizon, sans orientation dans l'espace, la situation sur le rivage d'une architecture muséale apporte une réponse aussi simple qu'efficace : une situation physique appuyée sur un bord, une limite qui impose une orientation. Se tenir sur le rivage c'est au moins se tenir face à un horizon, une étendue qui impose à l'homme moderne une orientation et un regard au loin, la réassurance que le monde a toujours des bords si les anciens centres ont disparus. Il est toujours question de *localisation,* mais lorsqu'elle va, comme souvent aujourd'hui, jusqu'à répondre à la question de l'*être.* Il y a bien un besoin, non seulement de la société marseillaise dans son ensemble, mais aussi et surtout des personnes en transit, des touristes, de trouver ce lieu où contempler et apparaître. Ce besoin trouve sur le rivage urbain un espace privilégié, lorsqu'il trouve un point d'attraction, un effet de « feu de camp » comme au cours de la veillée corse à l'époque des Pierres Plates.

Dans un contexte où les habitants se retirent des agoras, il y a ici une dynamique sociale, un désir d'occupation, véritable trésor pour l'aménageur. Plus profondément, les espaces de départ et d'arrivée anciens et nouveaux, les vestiges des espaces de migration et d'exil, les nouvelles installations des gares de ferry touristiques, tous ces espaces incarnant les nouvelles mobilités mondiales prennent une haute valeur symbolique. Et que l'on puisse en être des usagers ou que l'on soit forcé de rester sur le bord, ils sont de toute façon des points de contact avec le monde global grâce à l'espace maritime. C'est pourquoi le musée ne peut que venir souligner, renforcer cette valeur symbolique, réaffirmant par là que l'espace physique constitue toujours un support privilégié de la construction des identités. On peut ainsi penser que l'effet de synthèse sociale recherché à l'origine dans le projet du MuCEM sera renforcé par la situation littorale du musée.

[706] Alain Corbin, (1990) *Le Territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, 1750-1840, Paris, Aubier, Champs Flammarion.

C.2. L'imagination et les nouvelles constructions identitaires. Le local imaginé

La question du « local » est une question centrale de l'anthropologie et de l'ethnographie : « L'espace, les lieux, le cadre spatial constituent une donnée essentielle de tout travail ethnographique. Le groupe localisé offre traditionnellement l'objet empirique privilégié de ce type d'investigation ». [707] Nous avons vu que les migrations et le tourisme, auxquels il faut, selon Arjun Appadurai, ajouter les flux médiatiques, ont fait éclater la « localité » et les groupes sociaux considérés auparavant par l'anthropologie comme des « isolats ». La mondialisation a un impact sur la vie culturelle des groupes humains et sur les formes culturelles qu'ils produisent. Pourtant il faut bien continuer de penser le rapport du local au global, de se confronter à un local modifié qui constitue une remise en cause épistémologique pour les sciences sociales mais aussi pour les sciences de l'espace. « La localité ne se définit plus simplement par rapport au territoire » affirme A. Appadurai. [708] Qu'est-ce à dire ? Il s'agit pour nous, à l'invitation du théoricien des *cultural studies,* de repenser le concept de *lieu* de la culture dans la perspective d'une économie des flux des images et du travail de l'imagination opéré par les différents groupes sociaux, en particulier les minorités populaires et en diasporas. En penseur de la dialectique entre local et global, dont nous savons que le MuCEM sera une représentation architecturale, Appadurai met notamment en lumière le décalage entre le « site » et le « local ». Ce qui suit de l'auteur est fondamental pour comprendre la nouvelle orientation du musée de société : « L'étude des diasporas montre bien que l'implantation d'individus dans un site déterminé ne se confond pas avec leur « localité » entendue comme relation d'appartenance à un groupe dont les membres vivent dans un ou plusieurs pays différents. » Ce qui veut dire pour Appadurai, qui se place du point de vue de la dispersion des individus, qu'il faut « s'intéresser avant tout aux conditions d'émergence d'un local imaginé ». [709] Ceci a plusieurs conséquences : sur l'approche des cultures traditionnelles, sur les modes de construction identitaires actuels et bien sûr sur le musée d'anthropologie sociale qui ne peut plus identifier culture, territoire et liens du sang ni se contenter de la seule présentation d'objets-trésors. Aujourd'hui, à Marseille comme partout dans le monde, « chaque société participe à sa manière de l'économie culturelle globalisée ».[710] Ce qui signifie que les futurs publics du MuCEM auront par nature des appartenances multiples et qu'ils sont plus que jamais les inventeurs des

[707] Arjun Appadurai, (1996) *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la mondialisation, op.cit*., p. 21.
[708] *Id.*
[709] *Id.*, p. 22.
[710] *Id.*, p. 21.

formes culturelles qui expriment ces appartenances, et ce au travers d'une recomposition des récits et des images.

Quelles sont donc les conditions d'émergence de ce « local imaginé » et ses enjeux dans la réception du MuCEM ? Il est avant tout important de comprendre la double influence des médias et des déplacements de populations dans le travail de l'imagination collective. La notion de *flux* est au centre des analyses d'Appadurai, la *circulation* définissant le monde contemporain « bien plus que les structures et les organisations stables ». [711] Les individus comme les images transitent aujourd'hui d'un bout à l'autre de la planète, circulations qui bouleversent les constructions identitaires mais aussi le mode d'ancrage au local par les membres d'une société. Cette situation donne à l'imagination un rôle inédit. [712] Celle-ci n'est plus sollicitée par des domaines spécifiques, mais « investit les pratiques quotidiennes, notamment dans les situations migratoires où les sujets sont obligés de s'inventer dans l'exil un monde à eux, en usant de toutes les images que les médias mettent à leur disposition ». [713] La multiplication de groupes d'exilés donne ainsi lieu à un travail collectif d'invention par l'appropriation de récits et d'images médiatiques. Ceux-ci vont concerner en premier lieu le pays d'origine mais rencontrent également la culture locale dans laquelle le groupe en diaspora est implanté. « Ce sont les groupes qui produisent leur *local* dans un contexte historique déterminé, et non la pesanteur d'un territoire qui façonne le groupe comme tel. Il est donc tout à fait pensable qu'on continue à produire du local dans un monde déterritorialisé. » [714] Ainsi les publics qu'analyse Appadurai ne sont plus tributaires du cadre frontalier. « Ils produisent eux-mêmes leur propre localité dans un cadre mouvant ». [715] Il s'en suit une double réhistoricisation, de la culture d'origine et de la culture d'accueil. C'est pourquoi il convient également pour Appadurai de questionner le concept de « culture », de préférer au substantif l'adjectif « culturel », et de remettre en cause la tendance à indexer les « traits culturels » sur les « liens du sang, l'ancrage au territoire, la langue ». [716] En définitive, cela revient à dire que le local en tant que tel n'existe pas et qu'il est invention permanente. Ce qui a également pour conséquence la possibilité d'inventer la manière comorienne d'être marseillais, autant que celle, pour un Français de Marseille de se construire une identité méditerranéenne voire plus large encore. C'est à ce niveau que le MuCEM peut permettre à la

[711] *Id.*, p. 8.
[712] *Id.*, p. 9.
[713] *Id.*
[714] *Id.*, p. 18.
[715] *Id.*, p. 12.
[716] *Id.*

société marseillaise de passer du local au global et aux flux de migrants et de touristes devenus mondiaux de toucher la localité française. A l'époque des Pierres Plates, les habitants du quartier du Panier avaient inventé la manière corse d'être marseillais. Aujourd'hui le J4 peut continuer d'être un lieu d'invention permanente d'une localité traversée d'influences multiples.

Ce qui est en jeu ici, ce sont « de nouveaux et imprévisibles déploiements de l'imaginaire collectif » [717] susceptibles de venir s'arrimer au nouveau musée de société. Appadurai donne à ces déploiements le nom d' « ethnoscape ». « Les *ethnoscapes* sont en quelque sorte les paysages que se constituent des groupes mouvants eu égard à leurs propres origines et aux avatars qu'ils subissent ». [718] Le concept original d'*ethnoscape* permet de rendre compte de la construction d'une identité de groupe à partir d'un choix d'images et de la constitution d'un paysage partagé. Celui-ci sera le fruit de la rencontre entre la mémoire du groupe et un usage inédit des nouvelles technologies de la communication. Ainsi, malgré le brouillage des frontières, la remise en cause des repères traditionnels, la mondialisation ne signe pas la fin d'une civilisation de la transmission, des traditions. Elle impose en revanche une perspective dynamique sur les identités. Elle ne signifie pas perte des identités, ou « anonymat dans une culture globale homogène » [719] mais elle a pour effet de « démultiplier les possibilités de réappropriation des signes associés à la modernité occidentale dans des stratégies identitaires où ils vont fonctionner en liaison avec un répertoire mettant en œuvre une tout autre historicité. » [720] Le résultat est une stratification des formes culturelles contemporaines qui en fait toute la richesse. C'est cette stratification, produite par un jeu des images, qui est finalement l'objet du musée d'anthropologie. Réappropriation et réélaboration des signes d'appartenance en nouveaux paysages partagés assignent bien à l'imagination un rôle prépondérant et, en dernier ressort, à la notion de « public » une place redevenue centrale.

A. Appadurai remet en effet au centre de ses réflexions, sur lesquelles nous nous appuyons, la notion de « public », déplaçant ainsi son objet des considérations purement médiologiques [721] vers les groupes d'individus, inventeurs et porteurs de leurs expressions culturelles. Pour nous, cela signifie que le MuCEM est face à la nécessité de tenir compte de ces localités recomposées à distance dans de nouveaux *ethnoscapes*, du travail imaginal opéré

[717] *Id.*, p. 11.
[718] *Id.*, p. 16.
[719] *Id.*, p. 15.
[720] *Id.*, p. 14.
[721] Voir à ce sujet Régis Debray, (1991) *Cours de médiologie générale*, Bibliothèque des Idées, 1991, et (1992) *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Gallimard.

par ces groupes. Il doit être au service et à l'écoute de ce travail d'élaboration identitaire, fournissant un espace dédié, pour le brassage et le choc des images.

Les recompositions imaginaires auxquelles se livrent les différents groupes de publics posent en outre la question du patrimoine immatériel et de ce que l'on est en droit et devoir d'inclure sous cette dénomination. Il y a manifestement un déplacement de la « valeur », de l'objet vers les publics et leur génie propre. Le musée de société se doit aujourd'hui de mettre en valeur leurs nouveaux paysages partagés, soit une large part d'immatériel, ce qui implique les pratiques témoignant de ces métissages et la parole de leurs acteurs. Les images ou les objets matériels doivent retrouver leur place dans ce processus de construction, en tant que supports nécessairement parcellaires et au service de nouvelles identifications et solidarités, soit des représentations à compléter par les individus concernés eux-mêmes. La réflexion d'A. Appadurai a le mérite de montrer le rôle non subalterne de la culture dans le processus de mondialisation qui ne peut se réduire aux seuls aspects économiques. Il nous aide à montrer le rôle central d'une institution culturelle comme celle du MuCEM et à imaginer la dynamique qui pourrait la saisir, en lien peut-être avec un réseau mondial d'institutions du même type.

Le MuCEM a vocation à permettre une nouvelle production de la localité, une nouvelle forme de transmission. Sa forme spatiale, incluant son site entier, est un authentique support d'identités stratifiées. Nouvel espace sensible, ce lieu est aussi appelé à devenir un nouvel espace politique. Tourné vers les publics pour leur faire comprendre qu'ils sont citoyens, acteurs de la culture, il jouera un rôle dans le nouveau mode de construction identitaire par la place prépondérante dévolue aux images et à l'imagination, ainsi que dans le passage d'une culture locale à une culture globale. On approfondit ici le passage d'une culture de l'objet à une culture portée, incarnée, fabriquée par l'individu artisan de ses appartenances multiples. On assiste bien à un nouveau rôle du public, au travers du travail collectif de l'imagination : le public est porteur d'images, bricoleur d'images. Mais il est lui-même pris dans les images, dans un devenir-image ; incarnation de sa culture, apparition dans ses rassemblements, ses prises de paroles, à contre-courant s'il le peut du flux des marchandises.

C'est là qu'émerge le nouveau rôle du musée, qu'il vient produire du sens, qu'il provoque un choc fécond qui attire et rassemble. Comment faire croître par l'institution culturelle cette production de sens, rendre compte, exposer cette dynamique déjà à l'œuvre ? Dans cette captation, ou amplification de la dynamique des constructions identitaires déjà existantes, la valeur attachée au lieu, le sens local joue un rôle fondamental.

Conclusion

Nous avons initié ce travail avec le souhait de questionner l'architecture muséale et la rénovation urbaine en pensant que le lien avec les arts plastiques se ferait par la fonction muséale et par la question de l'architecture du musée comme quasi-sculpture. Dans cette vision de départ, il semblait y avoir une adéquation parfaite entre la fonction et la forme du musée. Mais c'était sans compter la force de « disjonction » de la société marseillaise, et la situation d'un programme de musée resté longtemps imprécis ou mal articulé au projet architectural et à son site d'accueil. Le contexte de la société marseillaise fracturée, très défavorisée par endroits, venait apporter du « jeu » dans la question de l'architecture muséale. La construction de la ville matérielle entrait en collision avec la dimension sociale, populaire, des quartiers concernés. Le projet culturel du musée rejoignait lui-même ces préoccupations sociales en souhaitant faire du MuCEM un lieu de rencontre entre les différentes catégories de la population marseillaise. Ce paysage initial de la recherche nous encourageait plus fortement que nous ne l'aurions pensé à élargir une réflexion formelle à l'objet véritable de l'architecture qui n'est pas la *forme* mais ce à quoi l'architecture *donne forme*. Il s'agissait de savoir ce à quoi le MuCEM allait donner forme.

Plutôt que de rester centrée sur l'architecture muséale comme objet plastique, ce à quoi une formation de plasticienne nous conduisait, c'est finalement à la plasticité de la ville elle-même que nous avons été confrontée, et plus profondément encore à la plasticité des images de la ville, anciennes et nouvelles. Le projet architectural lui-même révélait cette plasticité, se montrait poreux, traversé à ce qui, sur son site d'accueil, lui donnerait sa pleine consistance.

Alors que plusieurs projets de musées sur des sites en rénovation étaient en cours en France en 2008, nous avons choisi de nous centrer uniquement sur le cas de Marseille qui semblait présenter une situation totalement singulière et une tension quelque peu extrême entre une vaste ambition culturelle et une société si fragilisée. Cette ville nous était alors totalement inconnue et nous l'avons découverte à l'occasion du premier voyage de terrain en octobre 2008. Marseille, une « ville sans culture » selon l'expression d'Emile Témime, en tout cas perçue comme telle depuis le XIXe siècle, et où nous allions paradoxalement étudier la création d'un musée. Le fait de ne pas connaître la ville en question a été en soi une donnée importante de notre démarche de recherche, à la fois un défi et une chance. Défi parce que tout nous y était inconnu, du plan de la ville à son histoire si riche, en passant par toute la littérature qui lui est consacrée. Une chance parce que dès le premier pas posé en gare Saint-

Charles, nous partions avec un regard neuf et non un savoir acquis, et que malgré nos dépendances intellectuelles ultérieures vis-à-vis de grands philosophes, le chemin que nous commencions ne pouvait être que le nôtre. Dès cette découverte initiale, l'émerveillement devant Marseille ne nous a jamais quittée et une certaine espérance pour ce bout de terre qu'est le J4 n'a cessé de courir au cœur de notre réflexion malgré une actualité politique et policière souvent dramatique.

Ce qui a été rapidement passionnant au sujet du J4 était le mode d'occupation du lieu, les pratiques, gestes, réunions spontanées qui prenaient appui sur le rivage urbain. Le fil rouge, la *motivation* de la recherche a toujours été la « dignité anthropologique » que nous percevions dans ces situations humaines, sur le terrain ou sur les photographies. La « dignité anthropologique » met en position privilégiée le sujet en contact avec un lieu qui tient du « symptôme » dans la ville, et c'est ce que nous avons voulu démontrer dans cette thèse. Elle le tient plus près de l'*être*, de quelque chose d'essentiel, en se cristallisant autour d'un lieu comme le MuCEM. Ce travail a permis, nous semble-t-il, de valider l'hypothèse selon laquelle le public qui sera accueilli au MuCEM fera cette expérience d'une urbanité retrouvée, d'une dignité anthropologique et citoyenne, d'abord comme reconnaissance de sa propre place dans la ville et comme reconnaissance de la part d'autrui. Nous pouvons dire que ce lieu culturel a vocation à offrir avant tout cette expérience de *reconnaissance*, avant toute connaissance.

La question du changement d'image était présente dès le départ de la recherche puisque le MuCEM s'inscrivait dans le projet d'Euroméditerranée dont c'était l'objectif principal. Changer l'image de Marseille aux yeux de l'extérieur, lui donner les atours de la grande métropole méditerranéenne tant attendue. Le changement d'image allait de pair, toujours initialement, avec la rénovation urbaine puisqu'il s'agissait d'intervenir sur le centre ancien de Marseille, ainsi que sur les infrastructures portuaires abandonnées. Ce geste de création sur l'ancien impliquait nécessairement de s'interroger sur le rapport de l'image à la mémoire, et tout aussi nécessairement de réfléchir à une efficacité supposée de l'image dans ce contexte. L'opération architecturale visait une *efficacité* dans l'ordre de l'image, comment ne pas se demander ce que pouvait bien être une *image efficace* et quelles pouvaient être les conditions de son apparition ?

Ce travail a aussi été l'occasion de rencontrer la ville portuaire et la problématique de reconversion de ses espaces chargés d'un imaginaire spécifique. Le projet d'Euroméditerranée, nous l'avons vu, rejoignait d'autres modèles plus anciens, ou en cours de réalisation. Nous avons été séduite dans un premier temps, nous le reconnaissons, par son

discours promotionnel et les images qui lui était attachées. Mais à Marseille, il aurait fallu être aveugle pour ne pas voir aussi la dérive des hommes, de leurs lieux de travail, de leurs logements, le recul de leurs lieux de vie. Il y avait un choc entre les représentations, celles que portaient les Marseillais sur leur ville, celles que les médias extérieurs transmettaient et celles que les auteurs du projet urbain dessinaient ; choc des images autour du port, du quartier du Panier, du projet d'Euroméditerranée, et bien sûr du musée.

Ici nous avons démontré que pour emporter l'adhésion du public, opérer réellement ce changement d'image, le musée devait devenir producteur d'images ; d'une part par son enveloppe architecturale fonctionnant elle-même comme image, et qui a d'ailleurs longtemps sauvé le projet à elle seule. Et d'autre part parce que le déroulement du projet a été l'occasion d'une convocation d'images anciennes et nouvelles attachées au site, un espace d'images susceptibles de rejoindre le public. Nous ne parlons pas ici, et notre texte en témoigne, des images de communication d'Euroméditerranée, des images pelliculaires, aussi interchangeables les unes que les autres à tous les endroits de la planète. Mais des images du site disparu des Pierres Plates que nous avons longuement évoqué, images-mémoires dans l'esprit des habitants, mais transmises sans cesse dans les pratiques d'occupation toujours actuelles à des catégories de population qui n'ont jamais connu le site initial. Cette recherche a permis de valider l'hypothèse selon laquelle les images de la liesse populaire des Pierres Plates, toujours arrimées au MuCEM, participent de la création de cet *espace survivant*.

Nous avons cherché à défendre l'idée que cet espace survivant du MuCEM produisait dans sa reconfiguration une « image dialectique » telle que l'a construite Walter Benjamin, soit une image véritable, parce que choc de temps et capable de renvoyer à un noyau d'expérience originaire. Dans cette réflexion sur l'image, nous étions aux prises avec le rapport image vraie/image factice. C'est en nous accrochant à l'architecture elle-même que nous pouvions approfondir cette dichotomie, en y faisant jouer la dimension anthropologique : il y avait par l'architecture un changement d'image efficace parce qu'elle provoquait de nouveaux déplacements des personnes. L'introduction du corporel, en somme, du geste et de la déambulation, d'une mise en mouvement des individus par l'image. L'architecture construisait de l'espace public, de nouvelles pratiques, une circulation piétonne dans un quartier qui jusque-là n'était qu'impasse. Ainsi le site reconfiguré, *agi, pratiqué,* pouvait-il devenir l'image efficace attendue. Nous avons pu confirmer, nous semble-t-il, que le MuCEM comme bâtiment « passage », « marche » depuis le quai jusqu'aux hauteurs de la colline du Panier, par son architecture elle-même, sa rampe gratuite, offerte, peut de nouveau faire circuler les individus mais aussi l'imaginaire lié à ce bout de terre marseillais, permettre

à toute catégorie de personnes de se le réapproprier. Si la véritable image, l' « image dialectique » de W. Benjamin est celle qui est seule capable de remettre en mouvement, de créer l'adhésion, le MuCEM réussira son pari par sa localisation et l'espace de déambulation piétonne qu'il offre entre différents espaces et temps de la ville.

D'autre part, le point de départ de la recherche a consisté dans un projet en train de se faire et qu'une incertitude a longtemps affecté. Le projet a existé en somme comme une gestion de cette incertitude elle-même pendant plusieurs années. Cette incertitude est une situation fréquente dans l'histoire des villes : on sait devoir construire là mais on ne sait comment, en raison souvent d'un contexte de ressources faibles et d'une multitude d'acteurs à mobiliser. La situation de Marseille pouvait donc être banale, mais la dimension symbolique du lieu empêchait cette réduction. Sur le plan de la recherche elle-même, l'incertitude à cet endroit précis nous apparaissait au contraire comme un point d'achoppement fondamental. A notre sens, c'est elle qui permet véritablement d'inscrire le MuCEM dans son terrain marseillais, qui lui donne une chance d'exister pour son public local, en laissant la place à une culture non pas élitiste mais plus inchoative, peut-être plus spontanée, en tout cas plus incarnée.

Quoi qu'il en soit des incertitudes, liées notamment à la situation politique en Méditerranée, Marseille, au travers du MuCEM, s'affirmera pleinement comme la grande ville méditerranéenne. L'enjeu symbolique du MuCEM a certes longtemps rejoint le projet de l'UPM, aujourd'hui à l'arrêt, mais il demeure dans une volonté de faire exister le MuCEM à Marseille et à l'échelle méditerranéenne.

Toujours sur ce plan méthodologique, la thèse a connu un passage par la catastrophe dans l'effondrement de son objet – le *public* comme objet et visée du musée - quelques mois seulement après le début du travail. En effet, le MuCEM changeait de direction, de couleur politique et de projet culturel ; il n'était plus question de réaliser des opérations de préfiguration en direction du public, il n'était plus question du public du tout d'ailleurs. Il ne restait plus que le projet d'architecture, ou l'image de l'architecture à laquelle tout le monde tenait et qui faisait tenir le projet de musée à cet endroit précis. Ce passage par la catastrophe a évidemment achevé de mettre à terre les évidences, celle d'une adéquation entre la forme du musée et le projet qu'il contient, celle de la question du public qui devenait le grand absent de la situation. Il a permis de se poser la question du public en d'autres termes, non pas le consommateur potentiel du produit culturel muséal, mais l'individu occupant déjà le site du projet, ou celui qui serait susceptible d'y venir sans que sa présence fût souhaitée, c'est-à-dire

l'individu n'appartenant pas à la classe tertiaire supérieure fortement invitée par le projet de rénovation urbaine d'Euroméditerranée.

Après l'effondrement de son objet le plus important, l'intérêt porté au public par le projet initial du musée, la thèse, comme le projet du MuCEM, a subi une métamorphose et s'est concentrée sur la question de l'image. Forte du constat effarant que l'ensemble du projet de ce nouveau musée n'avait tenu pendant quelques mois qu'à l'architecture elle-même et à sa localisation, qu'à son enveloppe, son apparence, qu'à une coque vide finalement, il ne pouvait être question d'autre chose que de cette image et de sa capacité de résonance. Il fallait construire là, l'image architecturale était juste, restait à explorer pourquoi un tel attachement, pourquoi une telle volonté de donner forme à cet endroit. Finalement c'est là qu'un travail de recherche pouvait réellement commencer, c'est sur cette ligne de crête, ces incertitudes et ces effondrements des discours des acteurs que l'indice d'une réalité plus profonde surgissait.

Sur le plan intellectuel et spéculatif, et comme peut-être dans toute recherche, il y a eu des périodes d'errance. Des tentations intellectuelles qui n'ont finalement rien permis de construire dans la thèse. Le passage par les trois tomes des *Sphères* de Peter Sloterdijk par exemple est l'une d'elles : la théorie des grands corps sociaux exprimée au travers d'images physiques était séduisante, jusqu'au point où elle referme l'homme sur lui-même, ce qui ne pouvait correspondre au regard finalement optimiste porté dans cette thèse. La question des ambiances, des enveloppes atmosphériques, qui nous intéressait au premier chef parce que le site des Pierres Plates continuait finalement d'exister sans plus aucun repère matériel, ne trouvait pas chez Sloterdijk les amarres solides que nous aurions voulues, et reste un manque ou un regret pour nous, une réflexion à construire encore. Il y a eu aussi un temps la tentation d'aller vers la question de l'architecture spectacle en explorant les images touristiques et leur rôle dans la construction de nouveaux quartiers arrière portuaires un peu partout dans le monde. Le résultat était décourageant, l'intérêt porté à ces images revenait à rester dans l'accumulation et le simple constat ; la comparaison entre les villes apparaissait finalement comme une illusion, aucun critère scientifique valable ne garantissant la justesse de cette comparaison. Il fallait s'intéresser à la question de l'image elle-même, prendre appui sur la philosophie de l'image pour avoir une chance d'approfondir la situation marseillaise en cessant de relayer l'exposition du phénomène Bilbao et de ses avatars. En continuant de croire que l'intérêt soutenu pour le singulier, le local, voire le détail, nous permettrait d'atteindre un plus haut niveau de généralité.

Il nous semble que l'apport de ce travail se situe dans la tentative d'élaborer une théorie de la transformation du J4 en prenant appui sur la philosophie de l'image. C'est

pourquoi nous nous sommes arrêtée à ce que pouvait être réellement le changement d'image dans le contexte de rénovation urbaine, ce que pouvait être cette image-rénovation. La thèse principale de ce travail se pose donc ainsi : le changement d'image s'opère sur le mode des réminiscences et participe par là même à la construction d'un nouvel espace public. Il n'y a pas de naissance ni de créations pures mais des résurgences qui rendent compte de la « complexe trame d'espace et de temps » qu'est la ville. Les images constituent une médiation pour la recréation de cet espace public. L'architecture comme image elle-même vient ici créer une médiation entre espace urbain et espace public.

En continuité avec cette hypothèse principale de la thèse, nous avons pu tirer un certain nombre de conclusions dans les trois parties qui forment ce travail. Dans le cadre de la première partie, les conclusions sont les suivantes :

La localisation du MuCEM est véritablement fondatrice du projet. Tout au long du travail, le fait que le J4 soit un lieu « juste » s'est confirmé. C'est « là » qu'il fallait poser ce musée. Le MuCEM intègre les valeurs du site d'accueil, leur offre un espace de résonance : la gratuité, la convivialité, l'esprit d'enfance et de fête, le contact avec la mer, la contemplation de la ville historique, la coexistence parfois *chamailleuse* entre diverses populations, le plaisir de se tenir en suspension et liberté sur le rivage urbain, hors des vicissitudes quotidiennes.

Après avoir observé le processus de formation de ce lieu historiquement excentré qu'est le J4, nous avons cherché à démontrer que grâce au MuCEM, il est passé du statut de lieu marginal, voire dangereux, à celui de nœud d'articulation central dans le projet plus vaste de renouvellement urbain. Nous avons mis en lumière le paradoxe lié au site et la conversion des regards sur ce lieu. Cette localisation est particulière au sens où la limite du front de mer est au centre de la ville de Marseille, les marges tant urbaines que sociales étant au plus près du centre historique. Mais le patrimoine qui l'entoure constitue une contrainte féconde. Grâce au MuCEM, le rivage urbain devient un nouveau lieu de centralité, de récréation urbaine, mais à caractère mixte, entre la permanence d'une occupation populaire et l'accueil de nouvelles catégories de population comme les touristes de plus en plus nombreux. Nous avons dégagé la vocation du site à savoir une vocation festive, conviviale, qui plonge ses racines dans les « Pierres Plates » du 19e siècle et trouve une réactualisation dans le nouvel espace public réapproprié par la population locale, la promenade urbaine offerte aux Marseillais autour et à l'intérieur du Musée. Nous avons démontré que nous avions affaire à davantage qu'un lieu physique, avec un « Esprit des Pierres Plates » perdurant malgré la destruction du site initial.

D'autre part, en réalisant dans le second temps de cette première partie, l'historiographie du projet du MuCEM, il est apparu comme nécessaire que ce soient les Marseillais eux-mêmes qui soient les vecteurs et les producteurs de l'image que l'on souhaite faire correspondre aujourd'hui à Marseille. Nous sommes passés ici des images de la ville matérielle et de l'histoire de sa formation, à l'image mentale, comme souvenir gravé dans la mémoire des Marseillais, et comme projet élaboré dans l'esprit des professionnels à l'occasion de la libération du J4. Le J4 est apparu avec toute la force de ces images qui lui étaient arrimées, comme une terre de projet, comme un espace de projection d'images, de pratiques populaires comme de rêves d'architectes. En exposant l'ensemble des projets d'architectes élaborés pour la reconversion du J4 nous avons cherché à mettre en évidence les capacités du projet urbain à retrouver la culture ancienne de la ville, la capacité de ces images accumulées à constituer une ressource de connaissance pour une pratique actuelle, pour les acteurs de la ville mais aussi pour les futurs usagers. En réalisant cette archéologie des projets pour le J4, nous avons pu faire résonner ces apports anciens, ces images sous-jacentes, sous l'image plus récente du MuCEM de Rudy Ricciotti. Les images de la ville ont leur vie propre et agissent dans la longue durée, selon l'enseignement de Marcel Roncayolo, restant actives en une forme de rémanence susceptible de maintenir longtemps un effet d'attraction sur un site. C'est bien ce que nous avons voulu démontrer au sujet du J4. Cette partie concernant l'historiographie du projet a également été pour nous l'occasion de rendre compte de notre intérêt pour le projet urbain dans la construction de la ville, question bien étrangère à notre formation initiale.

Toujours dans cette première partie, nous avons démontré que le MuCEM est porté par son territoire, dans une dualité à la fois contradictoire et complémentaire qui rappelle celle du Pont à transbordeur avec les vieux quartiers disparus du Panier. En posant un ensemble pré-explicatif de la situation, géographique et surtout historique, nous avons fait émerger la permanence d'une dichotomie présente dans les projets urbains depuis le 19e siècle, entre des motifs matériels tels que le Pont à transbordeur, sa modernité aérienne et évanescente, et le contexte de violence, de misère, des quartiers anciens, le site géographique lui-même fortement minéral. Les qualités que Giedion applique au Pont à transbordeur peuvent s'appliquer au nouveau musée : équilibre, suspension, transparence, fluidité, transformation, mobilité, qualités paysagères et urbaines, marquage monumental et symbolique, apesanteur des rapports et des interpénétrations dans l'espace construit de la ville, toutes qualités qui apparaissent d'autant mieux sur le fond minéral, compact et opaque, étagé et labyrinthique du Panier.

Ce travail a permis de valider l'hypothèse selon laquelle le projet architectural du MuCEM est ce travail sur le lieu de la mémoire qui permet l'émergence d'un véritable espace public à la mesure de sa « retenue », du « jeu » et des disponibilités qu'il ménage dans la *forme* de vie et de relation qu'il imprime à nouveau sur le J4.

A la fin de cette première partie visant à décrire la situation choisie et à soulever les enjeux de la recherche, il nous a semblé nécessaire de montrer philosophiquement comment le jeu propre des images travaillait dans la destruction et la rénovation de la ville.

La seconde partie de ce travail est celle qui porte ainsi la thèse centrale du rôle des images dans la construction du nouvel espace public. Dans un premier temps nous nous sommes concentrée sur l'architecture du MuCEM et avons mis en évidence que la conception du bâtiment installe l'image fondatrice du musée, celle d'être un outil d'accueil et de passage en permanente mutation. Contre l'idée d'une architecture de la disparition le concernant, nous avons mis en évidence ses qualités d' « emblème discret ». Nous avons montré que le MuCEM, sans façade ni morphologie conquérante, sera un nouveau symbole pour Marseille d'autant plus intéressant qu'il a su prendre en charge son environnement patrimonial et s'y inscrire dans une forme de retrait. Nous avons également insisté sur la réelle performance technique qu'il constitue, par son utilisation audacieuse du Bfup. L'architecte exploite ce béton fibré dans toutes ses possibilités plastiques et esthétiques ; il réussit par ce matériau une prolongation du site fortement minéral tout en lui imprimant une écriture contemporaine. Il inscrit le MuCEM sans emphase, mais avec un volume et une emprise au sol suffisamment conséquents, dans la longue sédimentation architecturale de cette façade maritime historique.

Le second temps de la deuxième partie, cœur de la thèse, cherche à construire la notion d'un « espace survivant » en s'attachant au travail des images dans le projet architectural. Nous nous y sommes essayée à une mise en relation entre des textes choisis de la philosophie de l'image et la situation du projet du MuCEM. Ce moment de la thèse est celui qui a comporté le plus d'enjeux sur le plan intellectuel, et le plus de risques aussi. Il comporte, ceci expliquant cela, le plus d'aspects critiquables. Nous reconnaissons en effet une trop forte dépendance à l'égard des philosophes que nous avons convoqués, et une difficulté à élaborer un vocabulaire personnel permettant de soutenir la thèse sans trop d'emprunts. Dans cette recherche entre architecture et philosophie de l'image, et partie en plasticienne, il nous a souvent semblé devoir grimper sur une paroi trop lisse et aller de citations en citations comme de prises en prises, au risque d'oublier notre propre réflexion.

Concernant cette deuxième partie de la thèse, nous pouvons cependant avancer ces conclusions :

L'itinéraire de notre recherche, pourtant contemporain de la progression du chantier, a été marqué par une double distance, d'abord physique, puisque un travail d'écriture très parisien a succédé aux premières explorations sur le terrain marseillais. Ensuite intellectuelle puisque nous avons fait le choix de nous appuyer sur la philosophie de l'image pour lire cet objet architectural. Nous en avons reçu une liberté pour la réflexion, à distance des prescripteurs et d'une érudition aussi passionnante qu'inépuisable sur Marseille, et compris que l'on pouvait parler d'une ville sans la parcourir quotidiennement, se laisser au moins une chance de la penser, de faire de cet exil une position heuristique à part entière. Oublier un temps les querelles de clochers et de CIQ (Comités de quartiers marseillais), accepter un écart avec l'objet, a été pour nous la possibilité de reconnaître « ce qui nous regarde dans ce que nous voyons ». C'est-à-dire de nous laisser toucher par les images d'archives des Pierres Plates, par le *regard* en particulier, de ces anonymes assis en famille au bord de l'eau, regard qui devenait vraiment choc de temps pour nous. Il fallait rendre compte de cette réalité sociale, et laisser l'épaisseur anthropologique du sujet prendre toute sa place. Ne pas oublier au long de la thèse la place de ces personnes, premiers auteurs d'escapades et de traversées de légende à la nage jusqu'à la digue du large. Une photographie en particulier nous a tenue en alerte sur la vocation populaire – comment dire autrement ? – si digne et si festive du site.

Dans cette seconde partie nous nous sommes risquée à *disposer* des éléments de la situation par le biais de duos de photographies. Sommes-nous arrivée à lever un *inconscient du projet* comme le projet brechtien cherche à lever un *inconscient de la vue* par les confrontations d'images ? Nous avons tenté par cette démarche hasardeuse de questionner les profondeurs du lieu et de sa culture propre. Cette tentative a eu le mérite de briser la fausse évidence des images de communication du projet, de sortir des clichés visuels. Nous cherchions un approfondissement, nous cherchions un sens au réinvestissement du site des Pierres Plates autre que celui des nécessités touristiques et financières. Et l'attention aux images, à leur association, nous a permis de mettre en évidence un passé réminiscent dans les pratiques actuelles des Pierres Plates. C'est par le rapport au temps propre aux images que nous avons confirmé le site des Pierres Plates comme un lieu juste pour construire une nouvelle centralité autour du musée : au nom du fait que le passé survivant ou résurgent constitue une ressource de désir pour l'avenir, une ressource pour le présent et le succès de la nouvelle animation. Notre propos a concerné non pas seulement les images d'archives mais aussi les images rendant compte de l'actualité de la construction de la ville ; nous avons défendu ici une image multiple, qui ne soit pas « une » ou « toute ». Nous regrettons à ce sujet de n'avoir pu approfondir davantage le travail d'Emmanuel Pinard qui met en lumière cette

image plurielle, notamment dans des séries de photographies sur la façade maritime de Marseille. Ce que nous cherchions dans la multiplicité des images, dans les images comme « empreintes des périphéries de la pensée », c'était une immanence du sens aux signes, une histoire pouvant se lire dans toute sa visibilité « concrète, immanente, singulière »[722]. Encore une fois, une profondeur anthropologique de la situation.

Avec Walter Benjamin, nous avons voulu démontrer que le projet architectural actuel sur le J4 était le moment critique et périlleux de parvenir à une authentique lisibilité du site et de sa vocation, au nom du fait que « la marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée ». [723] Nous assumions néanmoins que le « Maintenant » de ce projet du MuCEM ne pouvait être que le « Maintenant d'une connaissabilité déterminée. » Mais nous ne doutions pas que le passé des Pierres Plates éclaire le présent du MuCEM, et qu'en lui, « l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation ». Nous ne voulions pas soutenir le simple retour d'un archaïsme de la ville, mais fondamentalement la possibilité d'une nouveauté, d'une *rénovation*. Nous nous sommes appuyée sur les développements de Georges Didi-Huberman au sujet du médium photographique qui, par sa plasticité temporelle, permet des traversées de la mémoire dans l'histoire. Sur le rivage marseillais, à quelques mètres de l'emplacement de l'ancien Pont à transbordeur, les photographies documentaires héritées d'autres temps constituent en quelque sorte des *ponts à transbordeur de la mémoire* dans l'espace d'images que constitue le projet architectural. En venant travailler ce dernier, les images anciennes font de l'architecture du musée elle-même un véhicule de la mémoire culturelle, politique, populaire. Ces considérations nous situent aujourd'hui dans ce que nous avons nommé dans la thèse une nouvelle « querelle des images » présente sur un plan très local, mais aussi partout où les vues d'infographie rencontrent la « transmission matérielle et fantomale » des images d'archives de la ville. [724] Elles déjouent les notions de progrès et de développement sur le plan de la rénovation urbaine en ce qu'elle se veut, se pense et s'attend comme une évolution uniquement positive. Plutôt que dans une nouveauté produite par un « désir mimétique » d'autres modèles, l'efficacité de la rénovation prend naissance dans un jeu des temps et des

[722] George Didi-Huberman, (2010) *Remontages du temps subi*, *L'œil de l'histoire II*, Paris, Minuit, p. 14.
[723] Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages (1927-1940)*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 477 cité par George Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, *op.cit.*, p. 15.
[724] George Didi-Huberman, (2002) *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, p. 323-324.

imaginaires qu'elle initie. Le nouveau advient en produisant le passé sans nostalgie et la forme architecturale vient rendre compte de ce processus.

Nous avons vu dès la fin de la deuxième partie de la thèse, avec l'appui théorique de Marie-José Mondzain, le lien entre empire temporel et commerce des visibilités, ainsi que la parenté de destin entre image, chair individuelle et corps collectif. Nous avons exposé combien le projet architectural, à des fins de changement d'image, se doit d'emporter la conviction, l'adhésion, à l'échelle de la ville mais aussi aujourd'hui à celle de la mondialisation. Celle-ci implique une redistribution et un partage renouvelé des « lieux de la culture ». La localisation du MuCEM, son projet culturel, la dimension anthropologique de l' « Esprit des Pierres Plates » comme force de rassemblement gratuit et en opposition avec le marchandage des images et des individus de l'économie touristique – tous ces aspects ont naturellement entraîné la recherche vers une plus vaste échelle, méditerranéenne et mondiale.

Ainsi dans la troisième partie de la thèse nous sommes-nous attachée à faire émerger une compréhension de ce nouvel espace public à vocation méditerranéenne, et concerné par les flux de populations mondialisés. Nous avions vu auparavant que l'image populaire du site disparu des Pierres plates, fixée sur les photographies d'archives au tournant du XIXe siècle, a perduré malgré les transformations urbaines. La vocation d'espace de loisirs populaires du J4 s'est confirmée jusqu'à aujourd'hui, mais c'est véritablement le contexte de mondialisation qui achève de rendre compte du futur rôle du musée. Ce travail a permis de démontrer qu'une nouvelle urbanité pouvait voir le jour autour du projet du musée, à la mesure de sa porosité à la culture festive préexistante sur le site et spécifique à la ville de Marseille. Concernant cette troisième partie nous pouvons avancer les conclusions suivantes :

Si le projet architectural vise à faire émerger une nouvelle urbanité sur le site du J4, celle-ci se construit à partir de l'ancienne forme sociale du site dont l'ambiance perdure alors que le lieu physique initial a disparu. Dans un premier temps, cherchant à dessiner la future animation autour du MuCEM, nous avons développé le fait que le projet s'inscrivait dans une évolution du rapport entre espace public et culture festive à Marseille, évolution marquée par le rôle nouveau dévolu au musée, soit celui d'un lieu convivial, d'un musée-promenade, par le mode de sociabilité qu'offre le rivage reconquis en centre-ville. Le site actuel des Pierres Plates est resté un espace public paradoxal, à « géométrie variable » en fonction des publics accueillis aux différentes heures du jour, et le lieu de plusieurs « urbanités ». Nous avons exposé comment le futur fonctionnement de l'esplanade du musée doit être pensé en lien avec la sociabilité propre du site et l'histoire des pratiques festives marseillaises. Celles-ci trouvent leurs racines dans une culture méditerranéenne partagée, une mémoire architecturale et

urbaine, des événements et pratiques de récréation urbaine. Un détour historique nous a permis de mettre en lumière un appauvrissement de la vie citadine dans la séparation, sous l'ère haussmannienne, entre l'espace public de la rue et l'espace privé du domicile, époque où précisément les habitants du Panier décidèrent d'investir les récents aménagements du nouveau port pour en faire nos fameuses Pierres Plates.

Nous avons mis en évidence, concernant notre terrain marseillais, que la dimension festive et culturelle est aujourd'hui en mesure de compléter et d'étayer l'action d'aménagement et le geste architectural du MuCEM parce qu'elle est de tout temps à Marseille une célébration de la ville elle-même et de l'appartenance à la ville, en même temps qu'elle est le lieu où remontent des pratiques et symboles très anciens. Le futur espace public qui se construit autour du MuCEM poursuit cette histoire de la mise en scène de la ville et de son unité au travers de la fête, de l'animation, de la liesse collective. Nous avons cependant nuancé cette continuité en exposant le passage de la fête citadine au spectacle, véritable condamnation des rites et usages citadins et risque d'une affirmation d'une culture élitiste qui se veut pourtant universelle. Il nous a semblé crucial, concernant la formation d'un nouveau lieu culturel, de mettre en évidence ce lien entre l'apparition d'une culture élitiste et la coupure de celle-ci avec l'oralité (l'importance de la poésie en langue d'oc dans l'espace public marseillais au Moyen-Âge, le spectacle de rue peut-être aujourd'hui) et la vie citadine en général. C'est la *convivencia* méditerranéenne qui doit pénétrer le musée, et si elle ne peut y prendre la forme du repas partagé, la configuration du MuCEM permettra en revanche de renouer avec la promenade citadine, mode d'expression authentique d'un art de vivre méditerranéen. La réappropriation populaire du rivage et des nouveaux aménagements sur le J4, l'occupation festive de ce nouvel espace public autour du MuCEM, sont une chance pour le futur musée.

Nous avons consacré dans cette troisième partie un temps pour l'espace épistémologique que redessine le MuCEM. Nous avons suivi, au cours de la recherche, les discussions concernant l'ère d'étude que devait recouper le musée, sur le choix de privilégier uniquement la Méditerranée ou de rester sur un projet euro-méditerranéen. Nous avons vu que c'est la première option qui s'est imposée à la faveur d'une forte volonté politique, et dans le contexte de création de l'UPM aujourd'hui à l'arrêt. Au-delà de ces vicissitudes politiques, nous avons démontré que le projet architectural donnait corps ou appui à un nouvel espace épistémologique, à la valorisation d'une anthropologie proprement méditerranéenne. C'est de cet espace intellectuel que le musée est appelé à résonner et à partir duquel il trouve toute sa puissance symbolique. Nous avons vu que la création du MuCEM marquait l'émergence d'un

nouveau cadre de référence pour la pensée des cultures méditerranéennes, et la transformation des modèles antérieurs de partage de la culture. Nous avons voulu rendre compte du projet scientifique du musée, porté par une équipe convaincue de la centralité non seulement géographique mais aussi intellectuelle de la Méditerranée. L'importance du projet architectural trouve là une consolidation de l'intérieur même des partis pris scientifiques qui le motivent. Nous avons souligné combien nos représentations mentales nous empêchent de voir la Méditerranée, et d'en trouver même des cartes. Pourtant, à l'échelle méditerranéenne, le MuCEM est à penser au milieu d'un réseau d'autres lieux culturels tels que la nouvelle bibliothèque d'Alexandrie. Nous avons voulu rapporter l'importance de l'évolution de l'anthropologie méditerranéenne en ce qu'elle accompagne aujourd'hui les nouveaux modes de migration pendulaire et leurs conséquences en matière culturelle. Les instances de recherche elles-mêmes vont faire la force du musée en défendant la Méditerranée comme centre légitime et champ d'analyse comparée pertinent aujourd'hui sur le plan anthropologique. L'enjeu de soutenir la Méditerranée comme espace de centralité intellectuelle est celui de la construction d'un espace d'échanges scientifiques, culturels en parallèle des tentatives de partenariats économiques voire politiques. Cependant nous avons également dû rendre compte des difficultés de mise en place de ces échanges compte tenu du contexte politique en Méditerranée.

Initialement prévu pour accueillir les collections de l'ancien Musée National des Arts et Traditions Populaires (MNATP) de Boulogne, le MuCEM posait la question du statut des objets qu'il avait pour mission d'accueillir. Et finalement cette question de l'objet, témoin d'une connaissance anthropologique ou ethnologique, le concernait lui-même tout autant en tant qu'objet architectural. En effet, nous avons montré que les questions épistémologiques que soulève cette collection de l'ancien MNATP – soit la question de l'armoire normande sur le site marseillais mais surtout celle de l'objet suspendu à un fil dans une boîte de verre et comme détaché de la réalité – ont conduit à la mise en danger du projet du musée dans ses premières expositions de préfiguration. L'exposition « les trésors du quotidien » a reçu un faible taux de visiteurs et a directement posé la question de la puissance d'évocation des objets des collections, de leur capacité à rejoindre leur public, question que nous avons voulu poser aussi au sujet du MuCEM comme objet architectural. Nous avons démontré au cours de notre développement sur l'animation de son esplanade, sur l'ambiance spécifique du site, sur sa vocation d'espace public paradoxal, que le MuCEM ne risquerait pas de devenir cet objet suspendu et isolé de son sol tant qu'il resterait traversé par la promenade publique gratuite, mais surtout habité par cet espace d'images persistantes que nous avons longuement évoqué.

Le MuCEM, nous l'avons défendu, est un lieu pour mettre en valeur l'individu plutôt que l'objet, pour opérer un passage épistémologique dans la manière dont on envisage la culture, ceux qui la font et ceux qui la portent. Nous avons vu qu'il constitue un espace à vocation identitaire dont l'architecture est appelée à assumer de nouvelles recompositions, ou révolutions, culturelles. Le temps de la thèse a été contemporain du « printemps arabe » dont l'enthousiasme communicatif est à présent bien remis en cause. Cependant, si les conclusions politiques nous laissent aujourd'hui dans l'expectative, les cultures sont entrées en mouvement et le MuCEM, dans sa situation de « presqu'île » en avant de la ville, en avant des savoirs anthropologiques en Méditerranée, questionnera la frontière même de ces cultures.

Nous nous sommes ainsi attachée à démontrer, en prenant appui sur le penseur des lieux de la culture et de la post-colonisation qu'est Homi K. Bhabha, que le futur musée, a vocation à devenir un espace d'énonciation pour ces cultures, un *tiers-espace* pour leur interprétation, par leur mise en espace elle-même. Les révolutions arabes nous ont donné l'occasion d'approfondir ce qui rend la culture connaissable, susceptible d'être recueillie et exposée par l'architecture muséale. Elles ont été un appel à une « réflexion limite » sur la culture. Le contenu culturel même du musée, ces cultures méditerranéennes, était entré en mouvement, devenu *liquide,* il ne pouvait que remettre en cause une conception trop figée de l'objet muséal lui-même.

Nous avons donc développé à ce sujet le fait que le MuCEM ne peut plus être un espace de la diversité culturelle entendue comme « reconnaissance de coutumes et de contenus culturels prédonnés » [725] mais qu'il est destiné à honorer une hybridité des cultures. Il s'agira d'un espace pour la « différence culturelle »[726], manière de dire avec Homi K. Bhabha que c'est sur la frontière significative des cultures qu'émerge le problème de l'interaction culturelle. Avec le MuCEM, l'image de la frontière, de sa situation physique, renvoie à la limite féconde entre les cultures, à une pensée aux marges qui devient un point de départ intellectuel. Le musée doit être un lieu de fabrication davantage qu'un lieu de conservation de ces cultures, l'espace d'une poïétique des cultures, hybrides de fait. C'est la performance culturelle elle-même qui est à venir à cet endroit. Et c'est ce qui fera de ce musée un lieu réellement enthousiasmant. Nous avons ainsi défendu la vocation du MuCEM à être un *tiers-espace* déployé sur la frontière maritime, identifiable et permettant l'énonciation des cultures méditerranéennes en mouvement. Il s'inscrit là dans la longue histoire de la mission civilisatrice du rivage méditerranéen. L'espace architectural du musée comme média offre les

[725] Homi K. Bhabha, *op.cit.*, p. 77.
[726] *Id.*, p. 81.

conditions générales de cette énonciation, et sa localisation affirmée, assumée, lui donne force et légitimité.

Ce sont d'abord les enjeux humains qui font la centralité méditerranéenne aujourd'hui, la question des mobilités, des flux touristiques. Le MuCEM est concerné au plus haut point par ces questions de migrations et de flux de population du fait de sa localisation et de son projet de partage entre les cultures méditerranéennes. Nous avons vu qu'il existe sur le J4 une problématique de la migration : des hommes, des images, des cultures, de la mémoire. Le site est longtemps resté un espace de liberté mais aussi un espace « refuge » pour les nouveaux arrivants, pour l'étranger et tous les exclus de la ville. C'est pourquoi nous avons choisi d'orienter notre réflexion, dans les derniers paragraphes de la thèse, sur le rapport entre les nouveaux flux de populations mondialisées et l'émergence du lieu culturel. Il était important pour nous de revenir à ce qui était dès le départ l'objet de la recherche, même perdu et retrouvé, c'est-à-dire le public, comme visée du projet architectural et muséal. Nous y sommes revenue avec une compréhension moins naïve et plus profonde, nous l'espérons, des rapports entre cet espace symbolique qu'est le MuCEM et ses futurs « passagers ». Nous employons à dessein ce vocable car nous sommes arrivée à la conclusion que l'on ne peut penser le public à cet endroit qu'en termes de flux, de personnes en transit.

Le MuCEM est un espace d'urbanité reconquise confirmant le rivage urbain comme nouvel espace symbolique à vocation civilisatrice, et pas seulement comme espace récréatif et marchand pour l'industrie touristique. Son architecture peut être considérée comme une réponse à l'évolution des espaces culturels dans le contexte de la mondialisation – intégrée, discrète, ouverte, polyvalente, paysage et passage.

Après avoir démontré avec A. Appadurai que le MuCEM marque le passage d'une culture portée par les objets à celle portée par les individus, à une nouvelle anthropologie de la culture, nous nous sommes attachée à montrer en quoi cette institution a vocation à jouer un rôle de passage entre local et global en matière de constructions identitaires. Nous avons décrit le nouveau contexte culturel issu de la mondialisation, les circulations, le caractère labile et en permanente réinvention des identifications, des solidarités et des productions de formes culturelles. La question du travail des images demeure encore au premier plan dans ces réflexions, participant de manière décisive à ces nouvelles identifications.

Dans le contexte d'une vie « liquide », selon Zygmunt Bauman, nous nous sommes interrogée sur les conséquences, pour le musée, d'un savoir devenant lui-même « liquide », de références culturelles sans cesse remises en questions, d'individus se réclamant d'une identité hybride et d'appartenances multiples. On peut considérer le MuCEM comme le signe d'une

inversion dans la fonction muséale dans laquelle la société, au lieu de se présenter à elle-même les objets symboliques relatifs à son histoire, se présente comme l'objet lui-même à construire, à élaborer avec autant d'éléments d'unité que de séparation. Le « public » du MuCEM ne pourra ainsi se saisir que comme flux - saccadé, entrecoupé, hétérogène ; il sera disparate dans ses attentes, ses comportements, ses trajectoires. Le MuCEM s'annonce comme un agent de liaisons, mais de liaisons éphémères, sans cesse recommencées, des flux d'individus avec une animation culturelle dans un espace architectural à la puissance de refondation propre. Nous l'avons dit : le véritable espace intérieur du musée est dans cet espace intérieur partagé entre les individus et le dispositif d'animation. C'est lui qui conférera ou non suffisamment d'espace au visiteur pour qu'il y retrouve une ampleur personnelle.

Le site du J4 présente de manière significative les conséquences des nouvelles mobilités mondialisées sur le rivage urbain et sur l'esplanade du musée. Historiquement conçu pour faciliter le sauvetage des naufragés dans la rade de la Joliette, l'ancien site des Pierres Plates se prolonge dans le nouveau comme espace où s'échouent des « exclus internes » à la ville, espace d'attente, d'apaisement de l'ennui et de l'angoisse sociale pour bon nombre d'individus. Cette occupation disparate et souvent joyeuse est la marque du « désir du rivage » cher à Alain Corbin. Nous avons mis en évidence le fait que dans un temps de perte de centralité et d'horizon, la situation sur le rivage d'une architecture muséale apporte une réponse aussi simple qu'efficace : une situation physique appuyée sur un bord, une limite qui impose une orientation. Se tenir sur le rivage, c'est au moins se tenir face à un horizon, à une étendue qui impose à l'individu un regard au loin, la réassurance que le monde a toujours des bords si les anciens centres ont disparu.

Les quais du port ont toujours porté le thème de l'errance, de l'attente. Nous souvenant des Pierres Plates, nous avons cherché à affirmer la vocation du J4 – et peut-être du rivage urbain aujourd'hui - comme espace public et festif, mais aussi comme lieu de l'intime, d'un rapport intime à soi, à la ville et au monde. Une sorte d'antidote au rythme effréné de la cité. Le musée, forme échouée sur le rivage urbain, doit permettre un rapport intime au territoire, au paysage. Loin des images plaquées pour séduire et de fausses identités locales, il s'agit d'éprouver un lieu, d'y trouver une inspiration, une respiration dans la ville, ce basculement entre la vie de tous les jours et un état premier, celui de l'enfance, du souvenir, du recommencement.

La thèse que nous avons menée démontre, nous l'espérons, que dans un contexte de réduction de l'espace public dans les villes et de retrait des agoras par les habitants, le désir d'occupation du rivage est un trésor pour l'aménageur. Le quai du port fait partie de ces

espaces incarnant les nouvelles mobilités mondiales et qui prennent une haute valeur symbolique, comme point de contact avec le monde global grâce à l'espace maritime. Le musée vient souligner et renforcer cette valeur symbolique et constitue un support à la construction de nouvelles identités.

Concernant ces constructions identitaires, nous avons pu faire le lien, grâce à A. Appadurai, entre le futur musée et l'économie des flux d'images, le travail d'*imagination* des différents groupes sociaux en diasporas. Grâce à ce penseur des lieux de la culture qui se place du point de vue de la dispersion des individus, nous avons pu mettre en lumière la nouvelle orientation du musée de société qui doit rendre compte aujourd'hui des conditions d'émergence d'un « local imaginé ». Le MuCEM sera une représentation architecturale du passage du local au global. En tant qu'institution muséale, il ne peut plus se contenter de la seule présentation d'objets-trésors. Il devra rendre compte des appartenances multiples des futurs publics qui seront eux-mêmes les inventeurs des formes culturelles exprimant ces appartenances au travers d'une recomposition des récits et des images. Ces futurs publics du MuCEM n'étant plus tributaires d'un cadre frontalier, fabriquant eux-mêmes leur propre localité dans un cadre mouvant, c'est le concept de « culture » même qui s'en trouve déplacé. Nous avons vu qu'on lui préférera l'adjectif « culturel » en raison d'une production du local désormais déterritorialisée. Au final, le « local », nous l'avons dit, n'existe pas en tant que tel mais il est invention permanente. C'est pourquoi le MuCEM devra faire droit à la possibilité d'inventer la manière comorienne d'être marseillais ou la manière française d'être d'une autre rive de la Méditerranée. Nous avons défendu la promesse que le MuCEM permette de passer du local au global et soit un lieu d'invention permanente d'une localité traversée d'influences multiples.

De nouveau ce sont les images et leur puissance propre qui sont au centre de ces constructions identitaires : le nouveau musée servira de support à des « *ethnoscapes* », selon A. Appadurai, ces déploiements de l'imaginaire collectif, mélange d'un choix d'images puisées dans la mémoire d'un groupe et de l'utilisation des nouvelles technologies de la communication. Ici le musée jouera son rôle de transmission à la condition de rester dans une perspective dynamique sur les identités. Le public redevient par là même central dans le projet du musée, par son travail de réappropriation et de réélaboration des signes d'appartenance, travail dans lequel l'imagination joue un rôle prépondérant. Le MuCEM, pour emporter l'adhésion, devra être au service de ce travail d'élaboration identitaire, en fournissant un espace dédié au brassage et au choc des images. Nous avons conclu qu'il y avait un déplacement de la « valeur » de l'objet muséal vers le public et son génie propre. Le

musée de société se trouve devant la nécessité de laisser une large part à l'immatériel des cultures, les images et objets matériels retrouvant leur place en tant que supports parcellaires.

Nous avons ainsi défendu le rôle fondamental qu'une institution comme le MuCEM peut jouer dans une mondialisation qui ne peut se réduire aux seuls aspects économiques mais où les lieux de la culture, permettant des recompositions identitaires permanentes, participent de la structuration et du dynamisme de cet espace global.

En incluant son site dans son entier, la forme spatiale du MuCEM a vocation à être un support d'identités stratifiées par la place dévolue aux images et à l'imagination. Il incarnera d'autant mieux le passage d'une culture locale à une culture globale qu'il permettra le passage d'une culture de l'objet à une culture portée, incarnée, fabriquée par des individus aux appartenances multiples. C'est bien à un nouveau rôle du public que le MuCEM appelle, un public porteur d'images, bricoleur d'images. Etant pris lui même dans les flux d'images, il ira s'il le peut et en prenant appui sur le nouveau musée de société, à contre courant du flux des marchandises. Le musée jouera un rôle de captation, un temps, des flux d'individus aux trajectoires diverses et d'amplification de la dynamique des constructions identitaires.

Le parcours de la thèse dans son ensemble a été, en ce qui nous concerne, marqué par plusieurs déplacements intellectuels. Le cheminement de la recherche a ainsi suivi notre découverte du projet architectural et urbain – premier déplacement d'une conception plasticienne aux outils de lecture propres à l'architecture. Une autre découverte sur ce cheminement a été celle des théories de la culture, notamment les ouvrages d'Homi K. Bhabha et d'A. Appadurai. Elles nous ont permis d'élargir la réflexion philosophique sur les images au nouveau contexte de la mondialisation, soit à un nouveau régime de production, de réception et d'échanges des images. La question du tourisme pouvait ne plus être envisagée uniquement à partir des images de communication mais du point de vue de l'anthropologie de la mondialisation. C'est peut-être la dimension anthropologique et son lien avec l'architecture autant qu'avec la philosophie de l'image qui nous paraît être pour nous aujourd'hui l'enrichissement le plus précieux. Dans son rapport aux images, l'anthropologie nous a fait découvrir l'importance du corporel ainsi que du geste artisanal dont l'empreinte est toujours restée sur le site des Pierres Plates jusqu'à la fabrication même du musée.

L'architecture muséale, loin des architectures-spectacle, se présente à la fin de cette thèse comme un espace en mutation, marquant ces espaces intermédiaires que sont les zones portuaires en rénovation, et d'autant plus susceptible d'emporter l'adhésion qu'elle ménage du jeu, une latence entre le nouvel espace public qu'elle construit et le projet culturel. Elle

assume la fonction de transition entre les différentes échelles locales, globales, et opère le passage d'un ensemble de références à un autre, d'une identité à une autre. Le MuCEM, c'est le musée-transit, l'espace pour se construire une identité plurielle. Son design architectural est devenu l'élément d'articulation d'échelles différentes, au croisement du musée, de la ville, de la Méditerranée.

Bibliographie

Ouvrages Généraux :

Abélès Marc, *Anthropologie de la mondialisation*, Paris, Payot, 2008.

Agier Michel, *L'Invention de la ville : banlieues, townships, invasions et favelas,* Paris, Editions des archives contemporaines, 1999.

Agier Michel, *Au bord du monde, les réfugiés*, Paris, Flammarion, 2002.

Ando Tadao, *Du béton et autres secrets de l'architecture*, Edition de l'Arche, Paris, 2007.

Appadurai Arjun, (1996) *Après le colonialisme, Les conséquences culturelles de la mondialisation,* Paris, Payot et Rivages, 2005.

Attali Jean, *Le plan et le détail. Une philosophie de l'architecture et de la ville*, Nîmes Editions Jacqueline Chambon, 2001.

Baudouin Thierry, Collin Michèle, Prelorenzo Claude (dir.), *Urbanité des cités portuaires,* Paris, L'Harmattan, 1997.
Bauman Zygmunt, (1998) *Le coût humain de la mondialisation,* Paris, Hachette Littératures, 1999.

Bauman Zygmunt, (2005) *La vie liquide*, Rodez, Le Rouergue/Chambon, 2006.

Bauman Zygmunt, (2006) *Le présent liquide. Peurs sociales et obsession sécuritaire*, Paris, Seuil, 2007 (traduction de L. Bury). Edition originale : Zygmunt Bauman, (2006) *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty,* Polity Press.

Bhabha Homi K., *Les lieux de la culture,* Paris, Payot, 2007 trad. Française, 1994.

Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989.

Benjamin Walter, « Protocoles d'expérience faites avec les drogues », in *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue* (1927-1934), trad. J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1993.

Benjamin Walter, *L'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité technique* (1939), Paris, Gallimard, 2000. / (1935), trad. Rainer Rochlitz, *Œuvres,* III, Paris, Gallimard, 2000.

Bonnemaison, Joël, *La géographie culturelle*, Paris, Editions du CTHS, 2004.

Boutinet Jean-Pierre, *Anthropologie du Projet*, Paris, PUF, « Quadrige », 1990.

Boutinet Jean-Pierre, *Psychologie des conduites à projet*, PUF, « Que sais-je ? », 2004.

Boutinet Jean-Pierre, *Grammaires des conduites à projet,* PUF, "Formation et pratiques professionnelles", 2010.

Brunet Roger, *Les villes européennes,* Paris, GIP-Reclus, DATAR, La documentation française, 1989.

Castex Jean, Depaule Jean-Charles, Panerai Philippe, *Formes urbaines : de l'îlot à la barre,* Paris, Dunod, 1977.

Chaline Claude, *La régénération urbaine,* Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1999.

Champarnaud Luc et Teboul René, *Le public des musées, Analyse socio-économique de la demande muséale*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Corbin Alain, *Le Territoire du vide, L'Occident et le désir du rivage*, 1750-1840, Paris, Aubier, Champs Flammarion, 1990.

Corboz André, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Ed. de l'imprimeur, 2001.

Corboz André, *De la ville au patrimoine urbain, Histoires de formes et de sens,* Presses Université du Québec, 2010.

De Biase Alessia, *Espaces en Commun,* Paris, L'Harmattan, Col. Villes entreprises, 2009.

Debord Guy, (1967) *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

Devillers Christian, *Le projet urbain*, Paris, Ed. du Pavillon de l'Arsenal, 1994.

Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

Didi-Huberman Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

Didi-Huberman Georges, *L'image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

Didi-Huberman Georges, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003.

Didi-Huberman Georges, *Survivance des Lucioles*, Paris, Minuit, 2009.

Didi-Huberman Georges, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire I,* Paris, Minuit, 2009.

Didi-Huberman Georges, *Remontages du temps subi*, *L'œil de l'histoire II*, Paris, Minuit, 2010.

Fournier Laurent Sébastien, Crozat Dominique, Bernié-Boissard Catherine, Chastagner Claude (dir.), *La Fête au présent, Mutations des fêtes au sein des loisirs,* L'Harmattan, Conférences universitaires de Nîmes, 2009.

François Bastien, Neveu Erik (dir.), *Espaces publics mosaïques. Acteurs, arènes et rhétoriques des débats publics contemporains*, Rennes, Presses Universitaires de France, 1999.

Giedion Sigfried, (1928) *Construire en France, construire en fer, construire en béton*, trad. fr. 2000, éd. de la Villette, coll. *Textes fondamentaux modernes*.

Gras Pierre, *Le temps des ports, Déclin et renaissance des villes portuaires (1940-2010)*, Paris, Tallandier, 2010.

Ingallina Patrizia, *Le Projet Urbain*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2001.

Ingallina Patrizia, Roncayolo Marcel, « Projet urbain », in *Dictionnaire de l'urbanisme*, p. 677-679.

Joseph Isaac, *Le passant considérable, essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie des Méridiens, 1984.

Joseph Isaac, *La ville sans qualités*, Editions de l'Aube, 1998.

Mangin David, Panerai Philippe, *Projet Urbain*, Marseille, Editions Parenthèses, 1999.

Mangin David, *La ville franchisée, formes et structures de la ville contemporaine*, Paris, éditions de La Villette, 2004.

Masboungi Ariella (dir.), *Penser la ville heureuse : Renzo Piano*, Paris, Editions de la Villette, coll. Projet urbain, 2005.

Masboungi Ariella, Frédérique de Gravelaine, *Gênes, penser la ville par les grands événements*, Marseille, Parenthèses, col. Projet Urbain, 2004.

Mondzain Marie-José, *Image, Icône, Economie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Le Seuil (L'ordre philosophique), 1996.

Mondzain Marie-José, *L'image peut-elle tuer ?* Bayard Editions, 2002.

Mondzain Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Le Seuil (L'ordre philosophique), 2003.

Mongin Olivier, *La condition urbaine, La ville à l'heure de la mondialisation,* Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2005.

Norberg-Schulz Christian, *Genius Loci, paysage, ambiance et architecture*, Pierre Mardaga éditeur, 1981, Bruxelles.

Panerai Philippe, Depaule Jean-Charles, Demorgon Marcelle, *Analyse urbaine*, Marseille, Editions Parenthèses, 1999.

Pinson Gilles, *Gouverner la ville par projet, Urbanisme et gouvernance des villes européennes*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009.

Prost Robert, Bourdin Alain (dir.), *Projets et stratégies urbaines, regards comparatifs*, col. La ville en train de se faire, Paris, Parenthèses, 2009.

Rancière Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

Rossi Aldo, *L'Architecture de la Ville,* Gollion, InFolio éditions, 2001.

Rozenblat Céline, Cicille Patricia, *Les villes européennes : analyse comparative*, DATAR, La Documentation française, Paris, 2003.

Sloterdijk Peter, *Bulles, Sphères I*, Pauvert, 2002.

Sloterdijk Peter, *Ecumes, Sphérologie plurielle, Sphères III*, Maren Sell Editeurs, 2005.

Sloterdijk Peter, *Le Palais de Cristal, A l'intérieur du capitalisme planétaire*, Maren Sell éditeurs pour la traduction française, Hachette littératures, 2006.

Sur Marseille :

Ascaride Gilles, Condro Salvatore, *La ville précaire. Les isolés du centre-ville de Marseille*, L'Harmattan, 2001.

Attard-Maraninchi Marie-France, *Le Panier, village corse à Marseille*, Paris, Autrement, coll. Français d'ailleurs, peuples d'ici, 1997.

Becquard Dominique (dir.), *Marseille, 25 ans de planification urbaine*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1996.

Bertoncello Brigitte, Rodrigues-Malta Rachel, « Euroméditerranée : les échelles d'un grand projet de régénération urbaine », in Donzel André (dir.), *Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise*, Paris, Maisonneuve et Larose, pp. 405-419.

Blès Adrien, *Mémoire des chemins de Marseille*, Edisud, La Calade, 2000.

Bonillo Jean-Lucien, *La reconstruction à Marseille, Architectures et Projets urbains*, Marseille, Editions Imbernon, 2008.

Bonillo Jean-Lucien, Borruey René, *Marseille, ville et port*, Marseille, Editions Parenthèses, 1991.

Borja Jean-Stéphane, Derain Martine, Manry Véronique, *Attention à la fermeture des portes, Citoyens et habitants au cœur des transformations urbaines : l'expérience de la rue de la République à Marseille*, Marseille, Editions Commune, 2010.

Borruey René, *Le port moderne de Marseille. Du dock au conteneur (1844-1974)*, Marseille, Editions de la Chambre de Commerce et d'Industrie, 1994.

Borruey René, Fabre Mario, *Ville et port, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Borruey René, Fabre Mario, « Marseille et les nouvelles échelles de la ville portuaire », in *Les annales de la recherche urbaine*, n° 55-56, sept. 1993

Bouyala d'Arnaud André, *Evocation du vieux Marseille*, Paris (1959), Editions de Minuit, 2002.

Calvier Muriel, « Entre ville et mer, les Pierres Plates », Marseille l'Hebdo supplément du 17 mai 2006, p. 8.

Centi César, *Le laboratoire marseillais. Chemins d'intégration métropolitaine et segmentation sociale*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Chaline Claude, *Centralité urbaine et réaménagement des espaces portuaires délaissés. Rencontres de Sète, 25 et 26 juin 1992*, Puca (Cité Projets).

Chamant Anny et Francis, *Meilleur souvenir de Marseille. Cartes postales anciennes de Marseille*, Marseille, Philoffset éditions, 1983.

Chatenet Marie-France, *A l'assaut du Fort Saint-Jean ou la reconversion à Marseille d'un patrimoine historique*, in *Marseille*, 1983, n°134, p. 92-97.

Chevallier Denis, « "Les Pierres Plates ", l'invention d'un espace de loisirs populaires au cœur de Marseille », in *De la nature sauvage à la domestication de l'espace : enquêtes ethnologiques en Provence et ailleurs. Hommage à Annie-Hélène Dufour*, Christian Bromberger, Marie-Hélène Guyonnet, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008, pp. 75-87.

Chiappero Michel, « Dessiner le territoire pour en parler », in Donzel André (dir.), *Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise*, Paris, Maisonneuve et Larose, pp. 105-114.

Cot Juliette, « Le début des bains de mer à Marseille », Revue *Marseille* n°136, 2è trimestre 1984, art. p. 60.

Dell' Umbria Alèssi, *Histoire universelle de Marseille : de l'an mille à l'an deux mille,* Marseille, Agone, collection « mémoire sociale », 2006.

Detaille Gérard, *Marseille, un siècle d'images,* Marseille, Editions Parenthèses, 2002.

Donzel André, *Marseille, l'expérience de la cité*, Paris, Anthropos, 1998.

Donzel André (dir.), *Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

Dubois Jérôme, Olive Maurice, « Euroméditerranée : un grand projet d'aménagement à l'épreuve du débat public », 2001, in Donzel André (dir), *Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, pp. 421-444.

Dubois Jérôme, Olive Maurice, « L'aménagement urbain dans son horizon d'incertitude », 2003, in Fournier Pierre, Mazzella Sylvie (dir.), *La ville parcourue. Enquête sur les destins sociaux dans une rue de Marseille entre ville et ports*, Rapport final pour le PUCA-Ministère de l'Equipement, des Transports et du Logement, pp. 29-66.

Dubois Jérôme, Olive Maurice, « Négocier la requalification urbaine. L'action publique dans son horizon d'incertitude », *in* Fournier Pierre, Mazzela Sylvie, *Marseille, entre ville et ports. Les destins de la rue de la République,* Paris, La Découverte, coll. Recherches, 2004, pp. 40-59.

Echinard Pierre, *Marseille au quotidien chroniques du XIXe*, Aix-en-Provence, Editions Edisud, 1991.

Echinard Pierre « Le temps des loisirs », in *Marseille au XIXe siècle, rêves et triomphes,* Marseille, Editions des Musées de Marseille, RMN, 1992, p. 365.

Echinard Pierre, « les bains de mer marseillais au XIXe siècle », Marseille l'Hebdo, supplément du 17 mai 2006, p. 3.

Fournier Pierre, Mazzella Sylvie (dir.), *Marseille entre ville et ports. Les destins sociaux de la rue de la République,* Paris, La Découverte, Coll. Recherches, 2004, pp.29-39.

Gaillard Lucien, *La vie quotidienne des ouvriers provençaux au XIXe siècle*, Hachette, Paris, 1981.

Guillermin Bruno, « Euroméditerranée. Généalogie des propositions d'aménagement 1986-1995 », document interne AGAM (Agence d'urbanisme de l'agglomération marseillaise), 1997.

Guillermin Bruno, « La ville et le port, problématique de la limite à Marseille », in Michèle Collin (dir.), *Ville et Port, XVIIIe-XXe siècle,* Paris, L'Harmattan, 1994.

Guirault de Saint Fargeau, *Guide pittoresque du voyageur en France. Route de Paris à Marseille*, Paris, Firmin-Didot, 1838.

Gizard Xavier, Viard Jean, *Le tropisme des rivages : Essai sur le Sud français*, La Tour d'Aigues, éd. de l'Aube, DATAR, 1995.

Jacobi Dominique, *« Des regards croisés. Marseille et la littérature au XIXe siècle »*, in *Marseille au XIXe siècle. Rêves et triomphes*, Marseille, Editions des Musées de Marseille, RMN, 1992, p. 393.

Jansana Charles, *Marseille, la liberté retrouvée 1943-44*, Nîmes, Editions Lacour, 1992.

Jollivet André, Péraldi Michel, *Marseille,* Paris, Institut français d'architecture, 1991.

Langevin Philippe, Chouraqui Edith (dir.), *Aire métropolitaine marseillaise, encore un effort,* Editions de l'Aube, La Tour-d'Aigues, 2000.

Langevin Philippe, Juan Jean-Claude (dir.), *Marseille, une métropole entre Europe et Méditerranée*, La Documentation française n° 5255, Paris, 2007.

Maillard Cécile, *Marseille Euroméditerranée, un nouvel imaginaire pour la ville*, Consultation urbaine, Projet urbain, Editions Villes et Territoires, Paris, 1994.

Mazzella Sylvie, Morel Bernard, Zalio P.-P, *Cinquante ans de recherche urbaine à Marseille. Bilan bibliographique (1945-1995)*, Paris, Plan Urbain, 1995.

Mazzella Sylvie, « Le quartier Belsunce à Marseille. Les immigrés dans les traces de la ville bourgeoise », les Annales de la recherche urbaine, n°72, 1996.

Mazzella Sylvie, 2001, "L'arrière-boutique du port de Marseille. Commerçants établis et kamikazes d'origine maghrébine", in Michel Péraldi (dir.), *Cabas et containers. Activités marchandes informelles et réseaux migrants transfrontaliers*, Paris, Maisonneuve et Larose - MMSH, série Frontières, villes : lieux de passage, pp. 133-164.

Mercier Henri, *Marseille, Provence, International, une nouvelle ambition pour l'économie de Marseille et de la Provence dans la perspective de 1992*, CCIM, juin 1987.

Meyer Ahlrich, *Marseille 1942-44, le regard de l'occupant,* Bremmen, Editions Temmen, 1999.

Morel Bernard, *Marseille. Naissance d'une métropole*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Morel-Deledalle Myriam (dir), *La ville figurée : plans et vues gravées de Marseille, Gênes et Barcelone*, Marseille, coédition Parenthèses/Musées de Marseille, 2005.

Olive Maurice, « Le débat public est-il soluble dans la gouvernance ? Réflexions à partir d'un grand projet d'aménagement urbain », in Revue Faire Savoirs n°24, juin 2004, p. 19.

Paillard Bernard, *La Damnation de Fos*, Seuil, Paris, 1981.

Péraldi Michel, *Paysage, ville et mémoire : Marseille*, Marseille, CERFISE, 1988.

Péraldi Michel, Samson Michel, *Gouverner Marseille, Enquête sur les mondes politiques marseillais*, Paris, La Découverte, 2006.

Péraldi Michel, « La métropole déchue (Belsunce Breakdown) », in Donzel André (dir.), *Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise*, Paris, Maisonneuve et Larose, pp. 37-57.

Péraldi Michel, *Marseille*, Portrait de ville, Paris, IFA, 1989.

Péraldi Michel, *Cabas et containers, activités marchandes informelles et réseaux migrants transfrontaliers*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.

Picheral Didier, « Ville et port, l'exemple de Marseille », in Lamizet Bernard, Sanson Pascal, *Les langages de la ville*, Marseille, Parenthèses, 1997.

Pinson Gilles et Vion Antoine, « L'internationalisation des villes comme objet d'expertise », Pôle sud, n° 13, nov. 2000.

Pinson Gilles, « Projets et pouvoirs dans les villes européennes - une comparaison de Marseille, Venise, Nantes et Turin », Doctorat de Science Politique, Rennes I, 2007, p. 172.

Rauch Anne-Laure et Isabelle, *Marseille d'antan : Marseille à travers la carte postale ancienne*, Paris, HC, 2004.

Ricard Georges, *Marseille-sur-Fos, ou la Conquête de l'Ouest,* CCI, Marseille, 1989.

Roncayolo Marcel, *L'imaginaire de Marseille, Port, Ville, Pôle – Histoire du Commerce et de l'industrie de Marseille, XIXe-XXe siècles,* Tome V, Chambre de Commerce et d'industrie de Marseille, 1990.

Roncayolo Marcel, *Les Grammaires d'une ville, Essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille*, Paris, Editions de l'école des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 1996.

Roncayolo Marcel, *Lectures de Villes, Formes et temps*, Marseille, Editions Parenthèses, 2002.

Roncayolo Marcel, « Marseille : projet portuaire ou projet maritime ? », in « Le port et la ville », supplément à Plan Construction et Architecture Actualités, n°48, juin 1994, p. 1.

Rougier Elzéard, *Marseille, son Vieux-Port*, Paris, Fnac, 1987.

Roulleau-Berger Laurence, *Le travail en friche-les mondes de la petite production urbaine*, L'Aube, 1999.

Salvador E., *Le littoral de la Méditerranée. Marseille moderne et son avenir*, Paris, Editions Amyot, 1868.

Tarrius Alain, *Les nouveaux cosmopolitismes. Mobilités, identités, territoires,* L'Aube, 2000.

Temime Emile, *Marseille transit : les passagers de Belsunce*, Paris (1979), Autrement, 1995.

Temime Emile, *Histoire de Marseille de la révolution à nos jours*, Paris, Perrin, 1998.

Tourette Jean, *Marseille au temps du transbordeur*, Marseille, La Savoisienne, 1965.

Vergès Pierre, Hajek Isabelle, « La métropole marseillaise vue par les Marseillais », in André Donzel (dir.), *Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise*, Paris, Maisonneuve et Larose, pp. 115-126.

Viard Jean (dir.), *Marseille, la métropole inachevée*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1994.

Territoires en devenir. Quelles perspectives pour l'aire métropolitaine marseillaise ?, Ville de Marseille, AGAM, septembre 2003.

Marseille au XIXe siècle. Rêves et triomphes, exposition, musées de Marseille, 16 novembre 1991-15 février 1992, Paris, RMN, 1991, 441 p.

Marseille, Revue municipale, n°135, 1er trimestre 1984.

Marseille 1860-1914, Photographies et mutations urbaines, Exposition Musée d'Histoire de Marseille, 1997.

Le Pont transbordeur et la vision moderniste, Exposition Musée Cantini, Marseille, Musées de Marseille 1992.

Dossier de l'exposition « Entre ville et mer, les Pierres Plates », MuCEM, Tour du Roy René, Fort saint-Jean, Marseille, du 20 mai au 30 novembre 2006.

Sur la Méditerranée :

Albera Dionigi, Block Anton, Bromberger Christian (dir.), *L'anthropologie de la Méditerranée*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.

Albera Dionigi, Tozy Mohamed, *La Méditerranée des anthropologues, Fractures, filiations, contiguïtés,* Paris, Maisonneuve & Larose/MMSH, 2005.

Braudel Fernand (dir.), *La Méditerranée. L'espace et l'histoire,* Paris, Flammarion, 1985.

Braudel Fernand, (1987) *Grammaire des civilisations*, Paris, Flammarion, 1987.

Braudel Fernand, (1949) *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, « Le livre de poche », 1990 (rééd.).

Cesari Jocelyne, *La Méditerranée des Réseaux*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002.

Fabre Thierry (dir.), *La Méditerranée au temps du monde, 14è Rencontres d'Averroès,* Marseille, Parenthèse, 2008.

Fabre Thierry, Sant Cassia Paul (dir.), *Les défis et les peurs, Entre Europe et Méditerranée,* Arles, Actes Sud/MMSH, 2005.

Fabre Thierry, La Parra Emilio (dir.), *Paix et guerres entre les cultures, Entre Europe et Méditerranée*, Arles, Actes Sud/MMSH, 2005.

Fabre Thierry, « La Méditerranée, Horizons et enjeux du XXIe siècle », note de synthèse à l'attention des décideurs, avec le concours de Michel Peraldi, Mohammed Tozy, Marco Medina, Cédric Parizot dans le cadre du réseau Ramsès2, mai 2009.

Horden Peregrine, Purcell Nicholas, *The Corrupting Sea. A study of Mediterranean History*, Blackwell, Oxford-Malden, 2000.

Ilbert Robert, Fabre Thierry, *Les représentations de la Méditerranée*, coffret de dix livres, Maisonneuve et Larose, 2000.

Izzo Jean-Claude, Fabre Thierry (dir.), *La Méditerranée française*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2000.

Témime Emile, *Un rêve méditerranéen. Des Saint Simoniens aux intellectuels des années trente.* Actes Sud, 2002.

Tillion Germaine, (1966) *Le harem et les cousins*, Paris, Points-Seuil, 1982.

Sur le musée :

Aris Dominique, Henry Elisabeth (dir.), *Architectures de la culture, culture de l'architecture,* Editions du Patrimoine/CMN, 2009.

Basso Peressut Luca, *Musées, Architectures 1990-2000,* Arles, Actes Sud/Milan, Motta, 1999.

Colardelle Michel (dir.), *Le Musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée. Etude préalable pour un projet de délocalisation du MNATP-CEF de Paris à Marseille,* rapport du 20 octobre 1999.

Colardelle Michel, Bromberger Christian, *Le Musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée,* rapport complémentaire du 20 juillet 2000.

Colardelle Michel (dir.), *Projet scientifique et culturel, mise à jour d'octobre 2001*, MuCEM.

Colardelle Michel (dir.), *Réinventer un musée, le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille, Projet scientifique et culturel*, RMN, 2002.

Desmoulins Christine, *Vingt-cinq musées*, Paris, Editions du Moniteur, 2005.

Fabre Thierry, *De nouveaux horizons pour un musée sans rivages, position, orientation, programmation*, Rapport de Mission sur le MuCEM, Septembre 2009, MuCEM.

Jodidio Philip, Le Bon Laurent, Lemonier Aurélien (dir.), *Chefs-d'œuvre ? Architectures de Musées 1937-2014*, Centre Pompidou Metz, 2010.

Poulot Dominique, *Une histoire des musées de France, XVIIe-XIXe siècles*, Paris, La Découverte, 2005.

Poulot Dominique, *Musée et Muséologie*, Paris, La Découverte, 2009.

Dossier d'information du Jury, concours d'architecture pour la création du MuCEM, 17 octobre 2002, Ministère de la Culture et de la Communication/Emoc, document interne.

Centre Pompidou Metz, Shigeru Ban, Jean de Gastines, Philip Gumuchdjian, Concours Centre Pompidou-Metz, Le Moniteur/Centre Pompidou, Paris, 2004.

France, Musées récents, AMC hors série, Le Moniteur, 1999.

« Le renouveau des musées », La documentation française, Problèmes politiques et sociaux, n° 910, 2005.

« Démocratisation culturelle : l'intervention publique en débat », La documentation française, Problèmes politiques et sociaux, n° 947, avril 2008.

« De L'imitation dans les musées, La diffusion de modèles de musées XIXe –XXIe siècle », Colloque, Décembre 2007, ENS rue d'Ulm.

Sur l'architecte :

Accorsi Florence, Ricciotti Rudy, *La Maison de l'emploi de Saint-Etienne,* Editions Al Dante, 2011.

Ardenne Paul, Polla Barbara (dir.), *Architecture émotionnelle*, Editions BDL La Muette, 2011.

Ardenne Paul, Ricciotti Rudy, Femia Alfonso, Peluffo Gianiuca, *Le Nouveau Palais du Cinéma de Venise, 5+1aa, Rudy Ricciotti,* Editions Ante Prima, Silvana Editoriale et Archives d'Architecture Moderne, 2011.

Ardenne Paul, *Codex, Rudy Ricciotti*, Éditions Birkhauser/Ante Prima, 2004.

Bachey Bastien, Battesti Jean-Michel, *L'école internationale de Manosque, Jean-Michel Battesti et Ricciotti,* Editions Al Dante, 2011.

Blaine Julien, Ricciotti Rudy, *Le Pont du Diable, Rudy Ricciotti, Romain Ricciotti*, Editions Al Dante, 2009.

Curnier Jean-Paul, *Le pavillon blanc, Médiathèque-centre d'art de Colomiers*, Editions Al Dante, 2011.

Desmoulin Christine, *Le maire, l'architecte et la bibliothèque,* Editions Al Dante, 2010.

Lucente Roberta, Trasi Nicoletta, *Du Sud au Sud, séminaire international de projet urbain avec Rudy Ricciotti,* Editions Palombi et Partner, 2010.

Michel Natacha, *Le musée Cocteau, collection Severin Wunderman*, Rudy Ricciotti, Editions Al Dante, 2011.

Poitevin Christian, *Le Rouge et le Noir*, Éditions CAUE des Bouches-du-Rhône, 1993.

Preljocaj Angelin, Ricciotti Rudy, Dautrey Jehanne, Cassé Michel, Reinhardt Eric, *Pavillon Noir*, Editions Xavier Barral, 2006.

Rudy Ricciotti, *H.Q.E. Les Renards du Temple,* éditions Al Dante / Clash, 2009.

Rudy Ricciotti, *Blietzkrieg : dialogues avec Salvator Lombardo,* Éditions Transbordeurs, 2005.

Rudy Ricciotti, *La Passerelle de la paix à Séoul*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2001.

Rudy Ricciotti, « *Rouge et noir », Le Stadium,* Paris, Éditions Sens & Tonka, 1995.

Logements, quartier La Glacière, Mérignac, HPL Architectes et Ricciotti, Editions Al Dante, 2011.

Cent auteurs et invités pour un anniversaire / dix ans, donc ! - Rudy Ricciotti *« Qu'elle est belle ma méditerranée ! »*, Édition Sens & Tonka, 2005.

Pièces à conviction. Les interviews vitriol d'un Sudiste, Paris, Éditions Sens & Tonka, 1998.

Autres articles, dossiers, revues:

Billiard Isabelle, « L'espace public », *Les annales de la Recherche Urbaine*, n° 32, oct. 1986, Paris, MELATT/Gauthier-Villars, pp. 87-94.

Cardani Elena, « Aventure démuséifiante », L'arca international, mai-juin 2004, n°58.

Chaudoir Philippe, « Les retours de l'espace public », Communication au Colloque International « L'espace public dans la ville méditerranéenne », Montpellier, mars 1996, Ecole d'Architecture Languedoc-Roussillon, p.3.

Chaudoir Philippe, Ostrowetsky Sylvia, « L'espace festif et son public, l'intervention culturelle en espace public en villes nouvelles et villes moyennes », Les Annales de la Recherche Urbaine, n° 70, mars 1996, pp. 78-87.

Chaudoir Philippe, Ostrowetsky Sylvia, « La ville en scènes : discours et figures de l'espace public à travers les " arts de la rue" », Plan Urbain, 1994.

Devillers Christian, « Le projet urbain en question : continuité et discontinuité », in *La recherche en architecture*, Marseille, Parenthèse, 1986.

Didi-Huberman Georges, « L'ivresse des formes et l'illumination profane », dans Images Revues, Hors-série n°2, 2010.

Dieudonné Patrick, « Reconstruire les limites, remparts, franges et extensions des villes reconstruites », in *Les échelles de la ville*, Les Annales de la Recherche Urbaine, n°82, mars 1999, p. 115.

Estebe Philippe, « A propos de l'évaluation de la politique de la ville : une évaluation est-elle possible ? », in *L'évaluation de la politique de la ville, Villes et territoires méditerranéens*, Marseille, janvier 1995.

Foret Catherine, « Urbanité : une manière de faire société mise à l'épreuve par la fragmentation urbaine », Millénaire, Le Centre Ressources Prospectives du Grand Lyon, mars 2010, p. 1.

Getzen Stan, « Les Bfup, des structures élancées qui laissent place à l'imagination », Construction moderne / hors série Ouvrages d'art 2004.

Grumbach Antoine, « La ville, processus et langage », in *Projet urbain*, n°15, décembre 1998, p. 4.

Habib Ali, « Le patrimoine devient le levier du développement local », *Le Monde*, jeudi 13 août 1998, p. 7.

Haumont Bernard, « Un nouveau champ pour l'architecture et ses recherches. Le projet urbain », in « Ville et architecture », *Cahiers de la recherche architecturale*, n° 32-33, 1993.

Ivernel Philippe, « Passages de frontières : circulations de l'image épique et dialectique chez Brecht et Benjamin », Hors-cadre, 1987, n° 6, p. 133-135.

Moreau Denis, « Une boîte noire échouée au bord de la Méditerranée », L'architecture d'aujourd'hui, n°352, article de Paris, Mai/Juin 2004.

Rey Jacques, « Une nouvelle manière de faire la ville » in Toussaint Jean-Yves, Zimmermann Monique (dir.), *Projet urbain : ménager les gens, aménager la ville*, Bruxelles, Editions Mardaga, 1998.

Segaud Marion, « Entre publics et usagers, la concertation », in *L'aménageur urbain face à la crise de la ville*, Club des maîtres d'ouvrages d'opérations complexes (Ed), La Tour d'Aigues, L'Aube.

Tassin Etienne, « Espace commun ou espace public ? L'antagonisme de la communauté et de la publicité », in revue Hermès, *Espace Public, Traditions et communauté*, N°10, 1992, CNRS Editions.

Tomas F. , *Projets urbains et projets de ville*, Les Annales de la Recherche Urbaine, n°68-69, 1995, p. 140.

Trelcat Sophie, « Architecture et dentelle ou « la beauté comme projet » », in *Dentelles d'architecture*, Lille, Maison de l'architecture et de la ville, octobre 2009.

Le projet urbain. Enjeux, expérimentations et professions, Actes du Colloque « Les sciences humaines et sociales face au projet urbain », INAMA et SHS-TEST, Marseille, 31 janvier et 1er février 1997, sous la dir. de A. Hayot et A. Sauvage.

« Le patrimoine, stimulant du développement », *Lettre de la Datar*, 162, avril 1998, p. 10.

Dossier « Marseille », *Génie Urbain*, avril 1994.

Dossier « Marseille », Le Moniteur, 1994.

Documentation et plaquettes d'information publiées par Euromed : *Les chroniques d'Euroméditerranée ; Les nouvelles d'Euroméditerranée ; Le journal d'Euroméditerranée*.

« Concours d'idées. La liaison espace Saint-Jean-Pharo. Les 5 projets lauréats », dossier de presse, EPAEM, 2000.

Sitographie :

http://www.mucem.org/

http://euromediterranee.fr/

http://www.agam.org/

http://www.inrap.fr/archeologie-preventive/Ressources/Audiovisuels/Les-derniers-reportages/p-9712-Marseille-le-site-de-l-Hotel-Dieu-a-travers-les-si.htm

Biographie de Rudy Ricciotti

Rudy Ricciotti est né le 22 août 1952 à Kouba en Algérie et a passé une partie de sa jeunesse à Port-Saint-Louis-du-Rhône. Il est diplômé de l'Ecole nationale supérieure d'architecture de Marseille (1980) et de l'Ecole technique supérieure de Genève (1975). Son agence est installée à Bandol dans le Var depuis 1980. Il y milite contre le régionalisme néo-provençal en matière d'architecture. Depuis 2007, Il est président des éditions Al Dante. Il fait partie du comité éditorial de la revue l'Architecture d'Aujourd'hui.

Rudy Ricciotti est lauréat du Grand Prix national d'architecture (2006). Il est aussi architecte-conseil auprès de la direction départementale de l'équipement, auprès de la mission interministérielle de la qualité des constructions publiques, du conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement des Bouches-du-Rhône.

L'architecte a pratiqué dans les années 1980 une architecture hédoniste et s'est détourné au début des années 90 du néo-modernisme. Son travail se radicalise avec le Stadium de Vitrolles (1990), bunker en béton noir qui se dresse au milieu des coulées de bauxite et requalifie une décharge. R. Ricciotti revendique une esthétique de la pauvreté, du vulgaire, du "low-tech". L'architecte associe en amont des projets d'autres architectes (Heintz, Deslaugiers) et artistes tels que Joep van Lieshout, Fred Rubin, le compositeur Michel Bossini, Wang Du pour des parcs urbains, Berdaguer, Péjus, Briand, Hébréard, Bazile.[727] Il « admire le maniérisme et le baroque pour les libertés créatrices qu'ils autorisent, et se plaît dans le traitement conceptuel des oppositions entre le naturel, le barbare, le sauvage, l'artificiel et le cultivé, dans tous les instants de son quotidien ». [728]

Principales réalisations

2011. Pavillon Blanc Médiathèque et Centre d'art contemporain, à Colomiers. Musée Mémorial du camp de Rivesaltes, à Rivesaltes, Pyrénées-Orientales. Musée Cocteau - collection Severin Wunderman, à Menton

2010. Pôle culturel Grammont, à Rouen. École Internationale Provence-Alpes-Côte-d'Azur en collaboration avec l'architecte Jean-Michel Battesti, à Manosque (2008-2010).

2006. Centre chorégraphique national Angelin Preljocaj d'Aix-en-Provence, intitulé par Ricciotti « le Pavillon Noir ».

2004. MuCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée), Marseille (Lauréat).

2002. Villa Navarra, Le Muy, Var.

2000. Scènes de musique contemporaine de Nîmes. Galerie d'Art « La Tour des Cardinaux », Marseille.

[727] Source : www.archilab.org.
[728] Source : biographie de Rudy Ricciotti par Jim Palette, mars 2003, www.rudyricciotti.com/biographie.html.

1999. Passerelle de la Paix à Séoul (Corée). Centre d'arts vivants de l'Hôtel de Caumont, collection privée Yvon Lambert, Avignon. Maisons individuelles EDF. Villa et piscine Le Goff, Marseille. Villa et piscine Marmonier, La Garde.

1998. Villa Seux Bos, La Cadière d'Azur (Var). Restructuration de la Villa Andrieu, Sanary (Var). 1997. Villa Lyprendi, Toulon.

1996. Restructuration de l'abbaye de Montmajour. Salle de concert philharmonique Nikolaisaal de Potsdam. Restructuration du grand hall de la faculté des sciences de Lumigny. Réaménagement du Centre national de la photographie, Paris. Villa Gros, Gémenos (Bouches-du-Rhône). Aménagement du Front de mer, Bandol.

1995. Salle de spectacles « Les Tanzmatten » de Sélestat (Bas-Rhin), avec Georges Heintz. Collège 600, Saint-Ouen (Seine-Saint-Denis). Collège 900, Auriol (Bouches-du-Rhône).

1994. Villa Marmonier, La Garde (Var). CREPS de Boulouris, Saint-Raphaël, Var. Restructuration de la Villa Chaix, Ramatuelle (Var)

1993 Centre d'entretien autoroutier A20, Uzerche.

1992. Centre d'information et de coordination routière, Marseille. Studio Berg, Ramatuelle Photo

1991. Villa Bonnefoy, Toulon

1990. Salle de rock du Stadium de Vitrolles.

1988. Base nautique de Bandol.

1986. Centre des loisirs de jeunes, Bandol

Projets en cours

2011 - 2015 - Conservatoire à rayonnement régional de Six-Fours-les-Plages

2011 - 2014 - Pont de la République, Montpellier

2010 - 2015 - Les Arts Gstaad (opéra / centre culturel), Suisse

2010 - 2012 - Centre culturel et social de Gennevilliers

2010 - 2012 - La Salle de musiques actuelles de Metz

2009 - 2013 - Centre des arts et de la culture Fernand-Léger à Douchy-les-Mines

2009 - 2012 - Rectorat de l'Académie de Dijon

2009 - 2012 - Reconstruction du stade Jean-Bouin, Paris

2007 - 2011 - Siège du CEA ITER à Cadarache

2005 - 2012 - Département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre, Paris

2005 - 2011 - Palais du Cinéma de Venise

2004 - 2013 - Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) à Marseille

Table des illustrations

Fig. 1: Marseille ville-port : vingt-six siècles d'histoire urbaine. Source Google earth 2013. 20
Fig. 2: Marseille sur l'arc latin. Source Google earth 2013. 20
Fig. 3: Marseille et la Provence ; Source Google earth 2013. 21
Fig. 4: Un amphithéâtre naturel tourné vers la mer, en son centre le vieux-port historique et le MUCEM. Source Google earth 2013. 21
Fig. 5: Un carrefour maritime et une société cosmopolite. Source IGN 2013 21
Fig. 6: Un relief contraignant pour le cadre bâti et l'organisation des transports. Source Geoportail, IGN. 23
Fig. 7: Marseille Provence Métropole (MPM). Source : IGN. 24
Fig. 8: Coopération intercommunale. Source : AGAM. 24
Fig. 9: Frontière nord industriel/sud résidentiel. Photo : P. Guignard. 2007. 25
Fig. 10: Pour la première fois en France, le remodelage entier de l'image d'un quartier historique, un des plus pauvres de France. 25
Fig. 11: Vue Cavalière, Hugo d'Alessi, 1886. Source : Musée d'histoire de Marseille (MHM). 39
Fig. 12: Joliette et Compagnie des Docks. Blanchard, vers 1864. Source MHM. 39
Fig. 13: Quai de la Joliette, vers 1910. Source MuCEM. 42
Fig. 14: Chemins de Fer, 1930, M. Romberg. Affiche, Exposition coloniale, 1922. Source MuCEM. 42
Fig. 15: Carte Cassini. XVIIIe siècle. Source : Géoportail. 47
Fig. 16: Marseille en 1575, Braun and Hogenberg, Source : MHM. 48
Fig. 17: Marseille agrandie, 1720. Source : MHM. 48
Fig. 18: Plan de Marseille, chromolithographie, négatif, Dufour, 1856. Source : MHM. 50
Fig. 19: Plan, Fayard Arthème, 1874, Source : MHM. 50
Fig. 20: Plan, 1888, Thuillier, chromolithographie, négatif, Source : MHM. 52
Fig. 21: Dessin. N. Marneffe, source carte XIXe. Source : MHM. 52
Fig. 22: Vieux Port. Roger Henrard, 1948-1972. Source : Archives municipales. 58
Fig. 23: Vieux Port, Quartier du Panier, R. Henrard, 1948-1972, Source : Archives municipales. 58
Fig. 24: Les Pierres Plates, vers 1910. Source : Archives municipales. 63
Fig. 25: Chantier de comblement du canal, 1936-38, Source : Archives municipales. 63

Fig. 26: Les Pierres Plates, Carte ancienne, Lacour, 1898. Source : J.P. Chamant, *Meilleur souvenir de Marseille. Cartes postales anciennes de Marseile* 67
Fig. 27: Coup de mistral aux Pierres Plates, avant 1905, Detaille. Source : *Marseille d'antan*, A.-L. et I. Rauch..... 67
Fig. 28: Baignade aux Pierres Plates, 1905, Detaille. Source : *Marseille, son Vieux Port*, Elzéard Rougier. 67
Fig. 29: Entrée du Bassin de la Joliette, construction du J4, Kollar, Source : Base mémoire (MCC). 75
Fig. 30: Hangar de marchandises, vers 1932, Kollar, Source : Base mémoire (MCC). 75
Fig. 31: La grande jetée et les quartiers nord depuis le quai du J4. Nov. 2008. Photo : N. Marneffe. 76
Fig. 32: La grande jetée et les collines de l'Estaque. Nov. 2008. Photo : N. Marneffe. 76
Fig. 33: Les terrains de la Bourse. Roger Henrard, 1948-1972. Source : Archives municipales. 79
Fig. 34: Les Fouilles du quartier Bourse. 1970. Source : *Un siècle d'images*, Detaille. 79
Fig. 35: Centre ville, 1874/ 2009. Fayard, 1874, Source : archives de Marseille / Google maps, 2009. 81
Fig. 36: Population par département en 2005. Source : http://www.metropolisation-mediterrannee.equipement.gouv.fr 2008..... 89
Fig. 37: Evolution population active 2000-2005. Source : http://www.metropolisation-mediterrannee.equipement.gouv.fr 2008..... 89
Fig. 38: Ports, trafic passager 2005. Source : http://www.metropolisation-mediterrannee.equipement.gouv.fr 2008..... 89
Fig. 39: Ports, trafic commerce 2005. http://www.metropolisation-mediterrannee.equipement.gouv.fr 2008..... 90
Fig. 40: Taux d'emploi des 15 ans et plus en 2005. http://www.metropolisation-mediterrannee.equipement.gouv.fr 2008..... 90
Fig. 41: Dessins projet pour le J4, Aldo Rossi, 1993 Source : *Marseille Euroméditerranée, un nouvel imaginaire pour la ville*, Cécile Maillard. 96
Fig. 42: Musée Guggenheim, Bilbao, Frank O'Gehry, 1991-1997. Source : P. Jodidio, L. Lebon. 103
Fig. 43: La rénovation urbaine dans les villes portuaires, les exemples récents consacrent la mixité d'usage. Gênes, Hambourg. Source : Camille Moirenc, sept. 2009. 104

Fig. 44: Les équipements culturels, Musée Guggenheim, Centre Tjibaou, Bibliothèque d'Alexandrie, Opéra de Sydney. Source Agam. 104
Fig. 45: Projet AGAM, Centre sur mer, 1988. Source AGAM. 119
Fig. 46: Projet Triangle or bleu, Stern, 1986. Source AGAM. 119
Fig. 47: Projet d'Avenir Marseille, Atelier 9, 1987. Source AGAM. 121
Fig. 48: Projet Thétys, Ocean Parc, COMEX, 1988. Source AGAM. 121
Fig. 49: Périmètre Euromed actualisé 2009, ancien périmètre. Source MuCEM. 127
Fig. 50: La Mer aux Marseillais, Schéma des espaces publics, Yves Lion, 2002. MuCEM. 129
Fig. 51: Môle J4, Site du MuCEM, Yves Lion, 2002 129
Fig. 52: Projet Euromed, skyline et plan, Source Euromed. 131
Fig. 53: MuCEM projet depuis la promenade Louis Brauquier, maquette et façade historique. Source : Euroméditerranée. 134
Fig. 54: MuCEM, passerelle, projet, 2002. Source : Rudy Ricciotti. 136
Fig. 55: Maquette du projet Euroméditerranée. Exposition Euromediterranée, 2008. Source : N. Marneffe 136
Fig. 56: Projet Euroméditerranée. Source Euromediterranée. 138
Fig. 57: Maquette du projet Euroméditerranée. Exposition Euromediterranée, 2008. Photo : N. Marneffe. 138
Fig. 58: Les Terrasses du port, projet. Source : Euromediterranée. 139
Fig. 59: Joliette et Arenc, vue aérienne, 1988. Source: MuCEM. 139
Fig. 60: Centre régional de la Méditerranée, Stefano Boeri, 2002. Source Euromed. 140
Fig. 61: Plan du J4, MuCEM, CRM, Centre de la Mer. 2010. Source : Atelier Lion, Euromed. 140
Fig. 62: Travaux de l'autoroute du littoral depuis le Fort Saint-Jean. Photo : N. Marneffe, 2008. 141
Fig. 63: Fête foraine et travaux de l'autoroute du littoral, carrefour Vaudoyer. Photo : N. Marneffe, 2008. 141
Fig. 64: Les Docks, le viaduc autoroutier, le carrefour Vaudoyer. Photo : N. Marneffe. 2008. 142
Fig. 65: Entrée du tunnel sous le Vieux Port. Photo : N. Marneffe, 2008. 142
Fig. 66: Tour CMA-CGM. Zaha Hadid. Photo : N. Marneffe, 2008. 142
Fig. 67: Quartier du Panier, Autoroute du littoral, Parvis de la Major, Fouille de la Vieille Major. N. Marneffe 2008 143

Fig. 68: Tour CMA-CGM (Z. Hadid). Cathédrale de la Major. Mai 2012. Photo : Jean Attali. 144
Fig. 69: La digue du large et les escaliers du Panier. Mai 2012. Photo : Jean Attali. 146
Fig. 70: Projets des 8 équipes retenues pour le concours du MuCEM en 2002. 152
Fig. 71: Le Projet de Rudy Ricciotti. Souce : R Ricciotti 160
Fig. 72: Journal du Chantier du MuCEM, octobre 2010 – Octobre 2011. Souce: www.mucem.org 164
Fig. 73: Chantier du MuCEM et du CRM de S. Boeri. Mai 2012. Photo : Jean Attali. 166
Fig. 74: MuCEM. Façade Nord et Ouest. Mai 2012. Photo : Jean Attali. 168
Fig. 75: MuCEM. Façade Sud. Mai 2012. Photo : Jean Attali. 169
Fig. 76: MuCEM, passerelle et façade Sud et CRM (S. Boeri). Mai 2012. Photo : Jean Attali 170
Fig. 77: MuCEM, façade sud et est, passerelle et future darse depuis la promenade L. Brauquier, Mai 2012. Photo : Jean Attali. 172
Fig. 78: MuCEM, façade sud, passerelle, CRM et future darse avec Pierres Plates. Mai 2012 173
Fig. 79: Le Fort Saint-Jean, Photos : N. Marneffe. Mars 2010. 175
Fig. 80: Le Fort Saint-Jean avec la deuxième passerelle depuis la Porte Royale jusqu'au parvis de l'Eglise Saint-Laurent, plan et vues du projet de jardin. Source : Agence APS. 177
Fig. 81: MuCEM, Fort Saint-Jean. Source : MuCEM. 179
Fig. 82: La résille du MuCEM, projet 2002. Source : Rudy Ricciotti. 184
Fig. 83: Musée de la Dentelle, Calais, Moatti/Rivière, S. Trelcat. 184
Fig. 84: Toiture du Centre Pompidou Metz, Shiregu Ban. Photo : N. Marneffe. 2010. 184
Fig. 85: Ministère de la Culture, Soler et Druot, S. Trelcat. 184
Fig. 86: Musée d'Art Moderne de Villeneuve-d'Ascq, Manuelle Gautrand, S. Trelcat. 185
Fig. 87: Musée du Louvres, Abu Dhabi, Jean Nouvel, livraison 2013. S. Trelcat. 185
Fig. 88: MuCEM, résille. Photo : Lisa Ricciotti. 2013. 187
Fig. 89: Sur le toit du MuCEM. Photo : Lisa Ricciotti, Ventilo, D. Bœuf. 190
Fig. 90: Une faille périphérique « démuséifiante ». 2002. R. Ricciotti. 195
Fig. 91: La Casbah d'Alger, 1832, 1900, 2013. Source : http://www.memoria.dz/Viollet 1900. 195
Fig. 92: Musée d'Art moderne de Fort Worth, Tadao Ando, Texas, 2002. Source : P. Jodidio, L. Lebon. http://www.artworks.com/ 199

Fig. 93: Fondation Pinault, Tadao Ando, Punta Dogana, Venise, 2009. http://www.artworks.com/ 199
Fig. 94: Musée Kimbell, Louis I. Kahn, Fort Worth, 1966-72. Source : P. Jodidio, L. Lebon. 199
Fig. 95: Fondation de Menil, Renzo Piano, Houston, 84-87. Source : P. Jodidio, L. Lebon. 199
Fig. 96: Projet de Musée sans fin pour le Mundaneum, Le Corbusier, inspiré de la Ziggourat, 1929. Source : P. Jodidio, L. Lebon. 203
Fig. 97 Projet: de Muséum, 1782, Etienne-Louis Boullée. Source : P. Jodidio, L. Lebon. ... 203
Fig. 98: Projet de Musée, XVIIIe siècle, J.-N.-L Durand, Source : P. Jodidio, L. Lebon. 203
Fig. 99: : Projet de Musée à croissance illimitée, 1931, Le Corbusier. Source : P. Jodidio, L. Lebon. 203
Fig. 100 : Projet de Musée moderne, Auguste Perret, 1929. Source : P. Jodidio, L. Lebon.. 203
Fig. 101: Projet de Musée moderne, Auguste Perret, 1929. Source : P. Jodidio, L. Lebon... 205
Fig. 102: Etude pour l'aménagement de rampe, F. L. Wright, 1958, Musée Guggenheim. Source : Luca Basso Peressut. 205
Fig. 103: Musée Guggenheim, F.L. Wright, 1943-59. Source : Luca Basso Peressut. 205
Fig. 104: Les bracons qui tiennent la résille. R. Ricciotti. 2002. MuCEM. 210
Fig. 105: Promenade Louis Brauquier prolongée le long de la nouvelle darse, R. Ricciotti, 2002. 210
Fig. 106: Centre Pompidou, Renzo Piano, Richard Rogers, 1977. Coupe et maquette. Source : Luca Basso Peressut 212
Fig. 107: L'esplanade du J4. Centre de la Mer (Stefano Boeri) et entrée du MuCEM. Source : Euromed. 212
Fig. 108: Centre Pompidou Metz, Shigeru Ban, 2010. Photo : N. Marneffe, 2011. 214
Fig. 109: Centre de Conservation et de Ressources (CCR) du MuCEM, projet, maquette, Corrine Vezzoni, Pascal Laporte, Belle de Mai. Eduardo Chillida, Lo produndo es el aire XVII, 1997, Source : Pascal Laporte. 222
Fig. 110: Ancienne cabane d'Abdelkader, devant le Fort Saint-Jean, Fonds Hézard, 2005, Source : MuCEM 232
Fig. 111: Ruines autour de St Laurent, 1945, G. Detaille. 232
Fig. 112: Panier, Fort Saint-Jean, Vieux-Port, Notre-Dame de la Garde vus depuis le Pont à transbordeur, Source : Base mémoire architecture (MCC), Archives 13 (Photo Kollar 34-39), Résille du MuCEM, R. Ricciotti, 2002. 234
Fig. 113: Grande Jetée, attente du courrier. Source : Base mémoire, MCC. 239

Fig. 114: Attente à l'embarquement passager. Fond Hézard. 2005. Source : MuCEM. 239
Fig. 115: Promenade sur la Grande Jetée, vers 1910. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G.Detaille 240
Fig. 116: Grande Jetée. 2010. Photo : N. Marneffe. 240
Fig. 117: Tour d'assaut, préfiguration du MuCEM, Rudy Ricciotti, 2008. Photo : N. Marneffe 242
Fig. 118: 49 av JC siège des romains. Source : *Mémoire des chemins de Marseille*, A. Blès. 242
Fig. 119: Pêcheurs aux Pierres Plates. Fonds Hézard, 2005. Source : MuCEM. 244
Fig. 120: Pierres Plates, littoral nord vers 1910. Source : Archives municipales. 244
Fig. 121: Ruines et Pont à transbordeur, ruines des vieux quartiers, Eglise et baptistère Saint Laurent, épaves dans le Vieux Port. Source : Base mémoire architecture (MCC), série Marcel Bovis, 1945. 249
Fig. 122: Fort Saint-Nicolas, Source : Base mémoire (MCC), série Marcel Bovis, 1945. 251
Fig. 123: Destructions Bassin de la Joliette, Source : Base mémoire (MCC), série Marcel Bovis, 1945. 251
Fig. 124: Les Pierres Plates, 2010. Photo : N. Marneffe. 253
Fig. 125: Les Maraudeurs du Port, vers 1905, G. Detaille. Source : *Meilleur souvenir de Marseille. Cartes postales anciennes de Marseille*, Chamant A. et F. 253
Fig. 126: Passerelle du MuCEM. Source : MuCEM. 256
Fig. 127: Nacelle du Pont à transbordeur, Seeberger, 1905. Source : Base Mémoire, MCC. 256
Fig. 128: Rive nord du Vieux Port, Photographies aériennes de Roger Henrard, (Série années 1948-1972). Source : Archives municipales. 257
Fig. 129 : Cabane d'Abdelkader. Fonds Hézard, 2005. Source : MuCEM. 259
Fig. 130 : Déplacement d'une maison du Vieux-Port. Source : Base mémoire, (MCC). 259
Fig. 131: Minots aux Pierres Plates. 2005. Fonds Hézard. Source : MuCEM. 259
Fig. 132: Plongeon sous les piles du Pont Transbordeur, G. Detaille, 1925. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille. 259
Fig. 133: Projet du MuCEM, Résille façade sud-ouest. 2002. Source : Rudy Ricciotti. 261
Fig. 134: Pêcheurs Etendant leurs filets, parvis de la Major, 1930, G. Detaille. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille. 261
Fig. 135: Jeu de boules sous le hangar, Joliette, 1930. G. Detaille. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille. 263

Fig. 136: Attelage provençal à 4 chevaux, 1905, G. Detaille. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille..... 263
Fig. 137: Fête foraine sur le J4. Novembre 2008. Photo : N. Marneffe..... 267
Fig. 138: Equilibriste sur le Vieux-Port, Seeberger, vers 1920. Source : Base mémoire, MCC. 267
Fig. 139: Baignade aux Pierres Plates, vers 1905. Source : Archives 13 Départementales... 270
Fig. 140: Les Pierres Plates. 2010. Photo : N. Marneffe..... 270
Fig. 141: Baignade aux Pierres Plates, vers 1900. Source : Archives 13 Départementales... 272
Fig. 142: Promenade Louis Brauquier, 2010. Photo : N. Marneffe. 272
Fig. 143: Minots, Pierres Plates, 2005. Fonds Hézard, Source : MuCEM..... 274
Fig. 144: Traversée des ports de Marseille, carte postée en 1933. Source : *Meilleur Souvenir de Marseille*, A. et F. Chamant. 274
Fig. 145: Un coin des pierres plates, carte envoyée en 1904, Source : Archives municipales. 276
Fig. 146: Yogi aux Pierres Plates, 2005, Fonds Hézard, Source : MuCEM. 276
Fig. 147: Portereis, La porteuse de thon, 1905, G. Detaille. Source : *Marseille, son Vieux-Port*, Rougier Elzéard..... 278
Fig. 148: Portrait aux Pierres Plates, Fonds Hézard, 2005..... 278
Fig. 149: Le soir aux Pierres Plates, Anonyme, 2010. 282
Fig. 150: Pierres Plates, vers 1910. Source : *Marseille d'Antan*, Elzéar Rougier..... 282
Fig. 151: Les Pierres Plates, vers 1905, G. Detaille, Source Archives municipales. 284
Fig. 152: Les Pierres Plates. Photo : N. Marneffe, 2008..... 284
Fig. 153: 1967, Mise au jour du mur de Crinas découvert en 1911. Source : *Mémoire des chemins de Marseille*, A. Blès..... 286
Fig. 154: Projet du MuCEM et Fort Saint-Jean, coupe, 2002. Source : Rudy Ricciotti. 286
Fig. 155: Projet du MuCEM, Coupe, 2002. Source : Rudy Ricciotti..... 288
Fig. 156: Coupe transversale et longitudinales de l' Eglise Saint-Victor, Jean Gourbeix. Source : Base mémoire, MCC..... 288
Fig. 157: Devant le port de la Joliette, 2005, Fonds Hézard. Source : MuCEM..... 290
Fig. 158: Déblaiement des décombres du port, 1946, Source *: Mémoire des chemins de Marseille*, A. Blès..... 290
Fig. 159: Fouilles site Vieille Major, 2008, Photo : N. Marneffe. 290
Fig. 160: Joliette, 1907, G. Detaille. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille. ... 290

Fig. 161: Déblaiement des ruines du Vieux Port. Source : Base mémoire, MCC, série Marcel Bovis, 1945.....292
Fig. 162: 2è phase de travaux sur le J4, oct. 2010. Source : MuCEM. 292
Fig. 163: La Pêche aux Pierres Plates, 2005, Fonds Hézard. Source : MuCEM. 294
Fig. 164: Canal Saint-Jean, 1904, G. Detaille. Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille. 294
Fig. 165: Pont transbordeur brisé. Source : Base mémoire, MCC, série Marcel Bovis, 1945. 296
Fig. 166: Minots, Pierres Plates, Fonds Hézard, 2005. Source : MuCEM.....296
Fig. 167: Dessin de l'entrée du Vieux-port avec le Pont à transbordeur, Le Corbusier, 1931. Source : C Maillard 300
Fig. 168: Pont Transbordeur, vers 1920, Seeberger, Source : CCIM. 300
Fig. 169: Pont transbordeur, 1936-38. Source : Archives municipales.....301
Fig. 170: La sieste aux Pierres Plates, Fond Hézard, 2005. Source : MuCEM.....301
Fig. 171: La sieste sur le port, vers 1910, Source : *Marseille, un siècle d'images*, G. Detaille. 301
Fig. 172: Destruction du hangar du J4, Anonyme, 1998.....306
Fig. 173: Destruction du quartier St Jean, 1er février 1943, Vennemann, Source : *Marseille 1942-44, Le regard de l'occupant*, Meyer Ahlrich.....306
Fig. 174: Rue de la République, Source : N. Félix, *Histoires marseillaises.*.....312
Fig. 175: 22-23 janvier 1943, Vennemann. Source : *Marseille 1942-44, Le regard de l'occupant*, Meyer Ahlrich.....312
Fig. 176: Les usagers des Pierres Plates. Source : Fond Hézard, 2005, MuCEM. 325
Fig. 177: Fête foraine sur l'esplanade du J4. Nov. 2008. Photo : N. Marneffe. 326
Fig. 178: Entrée du bassin de la Joliette. Nov. 2008. Photo : N. Marneffe.....326
Fig. 179: Mappemonde d'Al Idrissi, Le Livre de Roger, 12è siècle. Source : http://oisans.univ-savoie.fr/cartographie1/cartes-anciennes. 349

Annexes

- Liste des documents « récoltés »

- Entretiens retranscrits
    - Entretien avec Jean Mangion, directeur général des affaires culturelles de la ville de Marseille. Le 3 novembre 2008.
    - Entretien avec Denis Chevallier, directeur adjoint du MuCEM, responsable de l'équipe de Marseille. Le 5 novembre 2008, caserne du Muy.
    - Entretien avec Frank Geiling, Directeur de l'architecture et de l'urbanisme. Euroméditerranée. Le 5 novembre 2008, Docks, Atrium 10.2.
    - Entretien avec Denis Chevalier, directeur adjoint du MuCEM, le 2 mars 2010, Fort Saint-Jean.
    - Entretien avec René Borruey, Enseignant-chercheur et architecte, ENSA de Marseille Lumigny, laboratoire INAMA. Jeudi 4 mars 2010.
    - Entretien avec Rudy Ricciotti, au domicile de l'architecte à Marseille. Jeudi 17 juin 2010.

- Fiche projet MuCEM – OPPIC

- Lettre de l'ingénieur Montluisan pour la création des Pierres Plates, document d'archives, Chambre de Commerce et d'Industrie de Marseille.

A. Liste des Documents « récoltés »

Voyage 1 (11/08), Voyage 2 (12/08), Voyage 3 (03/10)

- **Source : Musée (MNATP-MuCEM)**

  - Mémoire, Etude : « Le Musée et le Centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, étude préalable pour un projet de « délocalisation » du MNATP-CEF de Paris à Marseille », Michel Colardelle, dir. MNATP, 20 octobre 1999. Source : Michel Colardelle, mars 2009.

  - Dessin : « Le Musée et le centre interdisciplinaire d'étude des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Rapport complémentaire, Projet », Michel Colardelle, dir. MNATP, 20 juillet 2000. Source : Michel Colardelle, mars 2009.

  - Exposition sur les Pierres Plates, MuCEM Fort Saint-Jean, mai 2006 :
    - « Les Pierres Plates, projet d'exposition été 2006 –document de travail », MuCEM, Denis Chevalier. Recherches documentaires et enquêtes de terrain. Juillet 2005. + *voir base Joconde***.**
    - « Synthèses journal de terrain sur le J4 » : au 5 juin, au 1er août 2005, MuCEM.
    - Entretiens retranscris : usagers du môle J4, mai, juillet et septembre 2005 (Salem, Salah, Marie, Henri, Fanny, Cosette, Clémence, Angelina, Claude, Resgui, Michelle, Roland). *Histoires de pêche recueillies par Marie Tappero*, Pierres Plates, Juillet 2005.
    - « Pêche et Pêcheurs aux Pierres Plates », MuCEM, Denis Chevalier, enquêtes terrain Marie Tappero.
    - « Entre ville et mer, les Pierres plates », Muriel Calvier, Marseille l'hebdo, supplément du 17 mai 2006, à l'occasion de l'exposition au MuCEM.
    - « Les Pierres Plates, l'invention d'un espace de loisirs populaires au cœur de Marseille », Denis Chevalier, Commissaire de l'exposition « Entre ville et mer, les Pierres Plates », mai 2006.

  - « Synthèse de l'étude sur les publics de l'exposition 'Trésors du quotidien ?' » Jean Davallon, *(Laboratoire Culture et Communication, Recherche sur les institutions et les publics de la culture),* remis au MuCEM en Décembre 2007.

  - « Rapport à la Ministre de la Culture et de la Communication relatif au MuCEM », Stéphane Martin, Président du Musée du Quai Branly, à Madame Christine Albanel, 4 août 2008. *(texte de synthèse et annexes avec plans, courriers, comptes-rendus des réunions de la mission).*

  - Rapport de Mission de Thierry Fabre *(nouveau responsable Programmation pour le MuCEM, fondateur des Rencontres d'Averroès)* Septembre 2009 : « De nouveaux horizons pour un musée sans rivages… - Position, Orientation, Programmation ». Source : MuCEM, Denis Chevalier, mars 2010.

- Verbatim du séminaire de novembre 2009 sur le nouveau projet scientifique du MuCEM. Source : MuCEM, mars 2010.

- « Féminin/Masculin : au bazar du genre - Note d'intention pour une exposition sur la question du genre dans l'espace euroméditerranéen », Denis Chevalier, Conservateur en chef du MuCEM, mars 2010. Source : Denis Chevalier, mars 2010.

- « Le noir et le bleu, un rêve méditerranéen », note d'intention pour une exposition d'inauguration du MuCEM au printemps 2013, Thierry Fabre, Commissaire général de l'exposition. Source : MuCEM, Denis Chevalier, mars 2010.

- **Source : Euromed**

  - Plans : « Révision du POS, Propositions de règlement, Rapport de présentation et réglementation », EPAEM, Doct. Etabli à partir des travaux de C. Devillers et A. Marguerit indépendemment de l'hypothèse du MuCEM. 30/11/98. Source : Archives MuCEM, 05/11/08.

  - Courrier : « Note à l'attention du cabinet de Madame la Ministre de la Culture et de la Communication – sur le volet Culturel », EPAEM, 25/10/99. Source : Archives MuCEM, 05/11/08.

  - Courrier : de M. Jean-Michel Guenod, Dir. Génal d'Euromed, à Michel Colardelle, Dir. MNATP, avec documents d'analyse de la « zone de chalandise »pour la Cité de la Méditerranée, juin-oct 1999. Source : Archives MuCEM, 05/11/08.

  - Compte rendu de réunion : « Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, Compte rendu de la réunion du 16 décembre 1999 » Michel Colardelle/Jean-Marie Guénod dir. Gal EPAEM/Thierry Martin Dir. Délégué au Projet de l'EPAEM, 3 janvier 2000. Source : Archives MuCEM, 05/11/08.

  - Rapport de Mission : Pré-rapport sur l'aménagement du site d'Euroméditerranée à Marseille, établi par M. Roger Barrié, chargé de mission d'inspection générale de l'administration des affaires culturelles, Ministère de la Culture et de la Communication. « L'aménagement du site d'Euroméditerranée à Marseille », 3 janvier 2000. Source : Archives MuCEM, 05/11/08.

  - Document d'orientation, projet et annexe : « Euromed Culture », Objectifs culturels, 7 janvier 2000, EPAEM. Source : Archives MuCEM, 05/11/08.

  - Texte : « Propositions de création de réseaux autour d'Euroméditerranée », EPAEM, DDP/ThM/13/03/2000. Source : archives MuCEM, 05/11/08.

  - Dossier relié : « Schéma directeur des espaces publics Euromediterranée », EPAEM, Novembre 2001
    - partie 1, « Corpus de référence (chap. 5, *Eléments structurels pour donner une identité l'espace public)* ». EPAEM.

- partie 2, « Cahier des ambiances, des références et des recommandations », EPAEM, Décembre 2001, extraits. Source : archives MuCEM, consultées le 05/11/08.
- Note complémentaire : « La trame végétale de la Cité de la Méditerranée dans le quartier d'Arenc »

- Etude de Définition Phase 1, 2001, EPAEM :
  - « Enjeux, concept, pré-programme, risques et esquisses de solutions », août-sept 2001.
  - « Des intentions urbaines pour la reconversion de l'espace littoral, 'Casser les cassures, construire de nouvelles cohésions' », août 2001
  - « Scénario de Programmation des équipements privés, Equipe Yves Lion », Décembre 2001, EPAEM. Source : Archives MuCEM, 05/11/08.
  - « Infrastructures et déplacements, Equipe Yves Lion », Décembre 2001, EPAEM. Source : Archives MuCEM, 05/11/08.
  - Texte court : « Rapport du Comité technique, Analyse de la proposition de l'équipe Lion », EPAEM. Source : Archives MuCEM, 05/11/08.
  - « Recommandations du Ministère de la Culture, Equipe Yves Lion, Courrier du Directeur Régional des Affaires Culturelles sur le J4 et le Musée » M. Jérôme Bouët, Décembre 2001.

- Etude de Définition phase 3 : « Marseille », Ateliers Lion, juillet 2002. Source : Archives MuCEM, 05/11/08.

- Texte : « Cahier des charges pour la réalisation d'une étude de public préalable à l'ouverture du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée dans le cadre de la Cité de la Méditerranée et en synergie avec les Musées de Marseille », EPAEM/DDP/JPM, 25/02/02. Source : Archives MuCEM, consultées le 05/11/08.

- Concours d'Architecture : « Dossier d'information du Jury du 17 octobre 2002, Création du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille-Fort Saint-Jean-Môle J4 », Ministère de la Culture et de la Communication, Direction des Musées de France, MNATP, EPAEM.

- Plaquette : « Euroméditerranée 2008-2012 », EPAEM, 2008.

- Concertation ZAC-Cimed (Cité de la Méditerranée), avril 2005.
  - Note d'Euromed à Michel Colardelle (MuCEM), 30 mars 2005 : « Programme de la Concertation ZAC-Cimed du 4 avril 2005 au 3 juin 2005 ».
  - Compte rendu de la réunion avec les CIQ (Comités d'intérêt de quartier) : « 7 avril 2005, 10 h 30/11 h 30, 1ère Concertation préalable pour la Zone d'Aménagement Concerté de la Cité de la Méditerranée : les CIQ ». Source : Archives MuCEM, 05/11/08.
  - « Bilan de concertation de la Zone d'Aménagement Concerté Cimed – synthèse », Groupement DAC, l'Agence Mars-Eureca, EPAEM, juin 2005.
  - Contribution à la Concertation ZAC-Cimed : « Zone d'aménagement concerté de la Cité de la Méditerranée, contribution à la procédure de Concertation préalable » Damien Brochier, 2 juin 2005 (chargé d'études et de recherches sur les qualifications au Céreq, Docks Joliette depuis 1993).

- **Source : Agam, agence d'urbanisme de Marseille** (anciennement : Ville de Marseille, Direction générale de l'Urbanisme et de l'habitat (DGUH) / Atelier d'aménagement Urbain (ATAU)).

    - « Projet Euromediterranée, redéfinition de l'espace portuaire - Quel devenir pour le J4 ? », Agam-Territoire Centre, E. Leteissier, mai 1996, document interne, fonds spécial Urbamet. Source : Agam, mars 2010.

    - « Espaces Publics dans le centre de Marseille », Note de synthèse 2ème Version, interne, Agam, Décembre 1997.

    - « Schéma directeur des espaces publics du centre ville », Atau/DGUH-projet centre ville, janvier 2002. Source : Agam, mars 2010.

    - « Euroméditerranée. Généalogie des propositions d'aménagement 1986-1995. AGAM ; Agence d'urbanisme de l'agglomération Marseillaise ; Bruno Guillermin.

- **Source : Architectes**

    - Projet du Centre des Collections, agence Laporte/Vezzoni (source : Agence Laporte / Vezzoni, Pascal Laporte)

    - Calendrier directeur (Annexe 2), Contrat de partenariat (PPP) Vezzoni/Icade, décembre 2009.

    - Tableau-analyse de l'APD du 6 mars 2007 (équipe du MuCEM/EMOC/DMF) / Point fait avec la MOE le 25/09/09 et le 02/10/09. Annexe 4 du Contrat de partenariat, décembre 2009.

    - Organigramme du projet.

    - « Note sur la réalisation des ouvrages, Centre de Conservation des Collections du MuCEM », Ministère de la culture et de la communication, Direction des Musées de France, Icade, septembre 2009.

    - Rudy Ricciotti : MuCEM, Projet-texte, plans, coupes, vues, présentation pour le concours. Source : Agence Rudy Ricciotti, automne 2008.

- **Source CIQ (Comités d'intérêt de quartier) (source : M. Morin, prés. CIQ Tourrette et Protis, vis-presdt fédération CIQ du IIe avec M. Guipert)**

    - Dossier d'archives de la contestation contre les aménagements du J4, y compris le MuCEM :

    - Rapport Moral de l'Association pour les jardins portuaires/Fédération des CIQ du IIème arrondissement, pour l'assemblée générale du 25 mars 2010.

- Pétition contre le projet d'avant-port pour la Coupe de l'América, 21/10/2003.
- Communiqué de presse contre l'avant-port « Marseille n'est pas à vendre », oct. 2003.

- Tract concertation axe littoral, juin 2005.

- Contribution fédération CIQ IIè aux enquêtes publiques : c/ Tour CMA-CGM, enquête publique, oct. 2005. Terrasses du port, axe littoral, circulation autour de la Major

- Courrier à la mairie pour les espaces verts, au préfet contre le bruit…

- Manifeste du Collectif pour un parc littoral au centre ville, 2007

- Textes contre le MuCEM à l'occasion de la visite de M. Guerini, 2008, de l'enquête publique sur la Cité de la Méditerranée en mai 2009.

- Contribution à l'enquête publique sur le projet centre-ville, juillet 2009.

- Présentation sur le J4 (doc PP), 30 mars 2009 (avec vues avant/après).

- Présentation (idem) avec historique du projet.

- **Source : Laboratoire méditerranéen de Sociologie, LAMES, MMSH, Université de Provence, Aix-en-Provence**.

  - Publication récente (source Jean-Stéphane Borja, doctorant LAMES) : « Attention à la fermeture des portes ! Citoyens et habitants au cœur des transformations urbaines : l'expérience de la rue de la République à Marseille », Jean-Stéphane Borja, Martine Derain et Véronique Manry, Editions Commune, Marseille, 2010.

  - Enquête – rapport de synthèse : « Les Marseillais parlent de leur ville : étude de l'image de Marseille » enquête réalisée en 1998-99 auprès de 950 marseillais, analysée par Véronique Jacquemoud et Isabelle Hajek, rapport de mars 1999. Source : Isabelle Hajek, docteur en sociologie.

B. Entretiens réalisés

Liste des entretiens réalisés par Nadège Marneffe

- Jean Mangion, directeur général des affaires culturelles, Ville de Marseille, 3/11/08.
- Frank Geiling, Directeur de l'architecture et de l'urbanisme Euroméditerranée, 5/11/08.
- Denis Chevallier, directeur adjoint du MuCEM, Conservateur en chef, 04/11/08.
- Florence Pizzorni, conservatrice au MNATP, mars 2009.
- Michel Colardelle, fondateur et ex-directeur du MuCEM, avril 2009.
- Denis Chevallier, 2 mars 2010.
- Pascal Laporte, architecte (avec Corine Vezzoni) du Centre des collections du MuCEM, Belle-de-Mai, 3 mars 2010.
- Rudy Ricciotti, 17 juin 2010.

Entretien avec Jean Mangion,
directeur général des affaires culturelles de la ville de Marseille.
Le 3 novembre 2008.

Je viens vous voir au sujet du projet du MuCEM, avec l'option de recherche que j'ai choisie qui est celle du public : je cherche à voir en quoi une nouvelle place est faite au public, une nouvelle proposition de participation qui est faite. Sur les questions architecturales voir aussi en quoi les choses évoluent.

- **Pour vous qu'est-ce qui est le plus important concernant la question du public marseillais, ses spécificités ?**
- C'est un public qui est dans la norme nationale, c'est un public qui aime les grands événements artistico-populaires, c'est-à-dire les grands événements populaires à fondement créatif. Donc il est dans la grande norme des publics cibles moyens de l'ensemble des villes françaises, sachant que je mets à l'écart Paris qui par sa spécificité brasse une multiplicité de publics, étrangers et un public local typé ; dans l'ensemble de ce qu'on peut repérer dans les villes de taille moyenne de ce pays, les publics ne cherchent pas obligatoirement…une frange de ce public cherche des choses très pointues, et 80 % sont dans les grandes images traditionnelles de la culture, les grands classiques en matière théâtrale, chorégraphique, musicale, les grandes opérations populaires, intelligentes, mais populaires, à vocation grand public.
  Donc toute la politique que nous avons mise en œuvre…parce que l'action publique c'est de répondre à toutes les attentes du public, une action politique en matière de politique culturelle c'est de répondre aux attentes des publics, des choses contemporaines, d'autres des visions plus classiques de la création ; à nous de pouvoir apporter des éléments de réponse c'est pour çà que dans cette ville en matière de théâtre vous pouvez y trouver aussi bien du théâtre de boulevard que du théâtre contemporain, les grandes créations nationales qui ont une médiatisation lourde au niveau national.
  Nous on considère que l'action publique c'est de répondre à toutes les images que le public attend, les gens paient des impôts pour aussi bien pouvoir voir de l'opérette que du théâtre contemporain, il y a une frange qui paie pour l'opérette, une pour le contemporain, une autre pour la vision très classique telle qu'on peut le voir à La Criée, le Gymnase, il y en a qui attendent de voir les créations qui ont eu du succès à Paris. Et on est donc dans la grande norme des publics de l'ensemble des villes de taille moyenne.

- **Vous ne mettez donc pas du tout en avant la spécificité marseillaise ?**
- Pas de spécificité marseillaise, aucune. Alors bien sûr vous allez avoir un public qui va être plus tenté par l'opérette parce qu'il y a ici une histoire de l'opérette, vous allez avoir un public qui va être accro…pour le lyrique on a ici un public très captif, parce qu'il y a une histoire dans cette ville et dans cette région du bel canto qui est très forte, donc on a un public très plein pot sur çà, le bel canto, mais est-ce que c'est une spécificité marseillaise ? A Nice, à Toulon aussi, Avignon.

- **Sur le MuCEM en particulier, qui est réellement à l'origine ? Le Mnap, la Mairie, Euroméditerranée ?**
- Le MuCEM s'est trouvé être en plein dans la philosophie du projet capitale européenne puisque la philosophie du projet c'est comment une rive de la

Méditerranée regarde l'autre, comment discourir avec son voisin de l'autre côté de la rive, ou de la rue d'ailleurs, çà peut être une occasion de le comprendre et dès le moment où on le comprends çà peut être une source de paix…Vous l'avez eu le projet capitale européenne ? Donc à partir de là le MuCEM, lancé depuis longtemps au niveau national, puisque c'est un musée d'Etat, national, donc il est venu complètement conforter cette idée, est devenu emblématique de l'idée.
Mais bon, c'est un mensonge de dire qu'on a fait le MuCEM par rapport à l'idée parce que çà a rien à voir, mais c'est pas non plus innocent si l'Etat a décidé de faire le MuCEM à Marseille parce que c'est une ville port, c'est le lieu de rencontre de gens de civilisations de l'Orient, de l'Occident, qui ici se sont fondus avec plutôt bonheur sans grand heurts quand on voit toutes les villes françaises qui ont pu s'embraser ces dernières années dans les quartiers, dans les banlieues, ici on l'a pas vécu.
Alors c'est vrai que l'architecture de la ville y est pour quelque chose, c'est vrai que la réunion de toutes les communautés y est pour quelque chose, c'est vrai aussi que les politiques menées depuis trente ans dans cette ville y sont pour quelque chose, que l'histoire de cette ville y est pour quelque chose.
Mais c'est vrai que le MuCEM est venu se greffer là-dessus et symboliser tout çà ; mais le MuCEM ce n'est rien d'autre que la délocalisation du Musée des Arts et Traditions populaires de Paris (ATP) fallait trouver un lieu, il est venu à Marseille, et du fait qu'il est venu à Marseille, que le lieu a été proposé à Marseille, alors qu'on savait absolument pas qu'on allait être pris comme capitale etc…a fait que petit à petit le projet du MuCEM lui aussi a évolué vers la philosophie, un musée des civilisations. C'est-à-dire qu'on va pas retrouver ce qu'on trouve au musée des arts et traditions populaires on l'on se balade au milieu d'allées entières de fourchettes du Moyen-Âge à nos jours, ou la charrue des premiers temps agraires jusqu'à nos jours…vous allez vous retrouver dans quelque chose qui va être beaucoup plus ludique et qui va plus parler des problématiques des civilisations d'aujourd'hui, plus contemporaines, actuelles qui vont intéresser les publics qui j'espère en feront un musée attractif, parce qu'en toute honnêteté, si c'est pour retrouver le musée des arts et traditions populaires ce sera pas une grande réussite…

- **Oui, c'est une question, çà ne marchera pas effectivement ; donc il s'agit d'intéresser le public marseillais, comment la politique de la ville va investir ce lieu, quelle sera sa stratégie ?**
- Ce sera quelque chose de complètement différent. La politique de la ville …oui, on est sur la définition d'un lieu qui soit un lieu très ouvert, qui soit pas un lieu du tout muséal classique, les réserves pourront être visitées par des scolaires, par des tas de gens qui voudront le faire dans des lieux spécifiques, où vous aurez là l'alignement de dixaines de milliers d'objets…
  Mais au MuCEM vous aurez un lieu d'exposition, de rencontre, un lieu interactif, d'expositions temporaires surtout, complètement événementiel et on pourra aussi bien parler de l'évolution de l'habillement des cinquante dernières années dans le bassin méditerranéen et voir comment les jeunes maghrébines s'habillent ou s'habillent pas, comment elles s'habillent, si elles portent des mini-jupes ou pas pour dire ce qui est le plus média ; mais on pourra voir aussi l'évolution du chant, comment le rap est devenu le chant berbère d'aujourd'hui, comment il a influencé les communautés dans les quartiers de la ville, comment les Français l'ont intégré, comment çà a débordé maintenant sur du rap chrétien, sur du rap avec des messages politiques, culturels, religieux etc…c'est çà qui va être intéressant dans le MuCEM, qui va en faire l'attractivité…

- **Tel qu'il se présente ce projet, c'est un projet pour le public, ce qui apparaît officiellement sur le site. Or dans l'architecture muséale on construit autour d'une collection…**
- Non, ce ne sera pas autour d'une collection, ce n'est pas le but.

- **Il semble que ce musée soit pour une cohésion sociale. Comment est-ce que concrètement on va produire les échanges…**
- Bien, c'est parce qu'on va toucher les gens dans leur vie quotidienne.

- **Donc à partir de la proposition d'exposition… ?**
- A partir du chant, qu'est-ce qu'ils entendent aujourd'hui dans leur poste, qu'est-ce qu'entend un petit Arabe au fin fond du désert, qu'est-ce qu'entend un petit Français ici, qu'est-ce qu'il mange, comment il s'habille, est-ce qu'il fait du skate dans les dunes ou pas…quelles sont les marques tangibles des civilisations du XXe siècle dans ce périmètre, d'où un musée des civilisations mais dans sa réalité d'aujourd'hui et non pas dans son histoire puisqu'on pourra aller la voir dans les réserves spécifiques où vous pourrez traverser l'histoire des civilisations à travers les objets…Quel est l'objet aujourd'hui type de nos civilisations.

- **Une question sur la géographie et l'aire géographique concernée par le MuCEM. Europe ou seulement méditerranée ?**
- C'est l'euroméditerranée, les pays des deux rives de la méditerranée, principalement. C'est le musée des civilisations euroméditerranéennes, mais çà ne veut pas dire qu'on ne prendra pas en compte des réalités d'Europe du Nord. Pas plus qu'on ne prendra pas en comte les réalités de la méditerranée du sud. Si on travaille sur les voix en méditerranée : du raï en Tunisie, hip hop en Somalie, au Congo, en Afrique centrale.

- **Est-ce qu'il vous semble que ce lieu va réussir à attirer les populations des quartiers les plus défavorisés et comment ? Pensez-vous que ce lieu peut devenir un pôle urbain de convivialité, d'échanges ?**
- C'est le but. Il ne le deviendra que dans la mesure où il colle à la réalité de la vie de ces gens là. Et que si c'est pour aller montrer une problématique de sociologue qui va faire une analyse très pointue sur un débat, un colloque, etc…çà correspondra pas à ce que vivent les gens, c'est la réalité de la vie des gens, des quartiers. Il y a la problématique de l'habillement, c'est assez flagrant, comment on s'habille maintenant en Europe et en Méditerranée, les pratiques vestimentaires des jeunes, comment un vêtement comme le sarouel est récupéré, digéré ressorti, comment on va danser en boîte de nuit, avec un vêtement qui ne correspond absolument pas à son histoire…C'est tout çà qui fera la réussite de ce lieu, par un esprit ludique, çà veut dire que les meneurs d'expo de ce lieu seront des gens très pointus, actuels, branchés, faudra pas aller chercher dans l'esprit de conservateur historique, classique, tel qu'on peut l'imaginer dans un musée thématique qui travaille à partir d'une collection, dans un cadre très précis.

- **La mémoire locale, la mémoire du port, le patrimoine industriel. Mémoire du site. Comment cela va-t-il être pris en compte par le MuCEM ?**
- Comme on prendra en compte la mémoire agricole de la région. On pourra avoir une grande exposition sur l'évolution des pratiques portuaires…

- **C'est un musée qui se veut en réseau, par rapport à d'autres musées européens… ?**
- Oui, il y a des musées du même type, surtout d'ailleurs au Canada, le Musée de la Civilisation à Québec…on ne travaillera pas avec, non, c'est une référence, la référence internationale…comme il y a peu de musées sur les civilisations, la mise en réseau se fera automatiquement. Mais actuellement on n'en est qu'au début de la préparation du contenu muséal puisque l'architecture est en train de partir d'un côté. Et pour l'instant notre objectif est d'avoir en 2013 au moins une coque dans laquelle on pourra monter des grandes opérations sur le thème des civilisations, les plus incroyables, les plus ludiques dans une coque…on verra après…

- **Au moins une coque, c'est ainsi qu'est vu le bâtiment de Rudy Ricciotti ?**
- Oui, c'est d'abord un lieu ouvert à toutes les possibilités…

- **C'est pour çà qu'il n'y a pas de définition à l'intérieur ?**
- Un immense lieu qui permette toutes les possibilités, oui comme à Beaubourg ; là-dedans on cloisonne, on ferme, comme on veut, on ferme, en fonction des opérations que l'on veut. C'est l'idée d'oublier le grand esprit classique des lieux muséaux où l'on passe de pièces en pièces, d'espaces en espaces avec des choses exposées les unes à côté des autres, chronologiquement, ou pas d'ailleurs. Donc c'est au contraire : la chronologie des objets du musée des traditions sera dans un lieu spécifique de 10000 m2 où tout sera exposé, sous vitrine en général, donc à vocation scolaire, universitaire, recherche mais le musée lui sera autre chose.
  Montrer les facettes de ce qui n'est peut-être pas encore dans les collections, montrer aujourd'hui comment se vivent les civilisations, comment elles évoluent à vitesse grand v, comment les nouveaux moyens des civilisations les font évoluer, quel est le ressenti, comment elles se ré agrègent sur des thèmes religieux, sur des thèmes divers et variés, la problématique des bandes, l'influence de l'architecture sur le comportement des individus dans les grandes banlieues…problématiques passionnantes qui sont les fondements de ce que seront les civilisations de demain. C'est pas un musée des sciences et techniques : le musée des arts et traditions, s'il avait dû continuer dans sa réalité ancestrale, on aurait les charrues, leur fonctionnement, exposer les nouvelles techniques en matière agraire, on aurait le dernier tracteur de chez Peugeot…

- **C'est une sorte de boîte noire, une boîte d'enregistrement… ?**
- Voilà, on enregistre la réalité de la vie et ce qui fondera les réalités des conflits ou des accords de demain. Parce qu'aussi au travers des réalités d'aujourd'hui on pourra déceler très rapidement les sources de paix ou les sources de conflits.

- **Sur la construction du bâtiment, y a-t-il des entraves actuellement ?**
- L'Etat vient de virer à l'EMOC, qui est le maître d'œuvre, sa première tranche donc c'est ce qu'on voulait, c'est le plus important. Donc théoriquement d'ici la fin de l'année, ou début janvier, çà part…s'il n'y a pas de complexité administrative, parce que le permis de construire est déposé, l'argent est arrivé, tout peut démarrer, mais faut-il que les appels d'offre soient fructueux…chez nous c'est compliqué, il suffit d'un appel d'offre infructueux sur un lot clé et vous perdez 6 mois, parce qu'il faut le relancer.
  Si nous n'avons pas de problème lourd…pour décembre 2012, pour ouverture de Capitale européenne Marseille 2013. Il n'y a pas de partenaires différents, c'est

l'EMOC le maître d'œuvre donc ils vont foncer, mais faut-il qu'on n'ait pas, en creusant, un chantier de fouilles qui dure un an. Bon, sur ce terrain on ne trouvera pas, mais ce qui nous arrive, en creusant… comme on a trouvé à 500 m de là, la plus vieille cathédrale du bassin méditerranéen datant du Xe siècle, c'est une catastrophe, vous arrêtez le chantier, pour un an de fouille, vous êtes morts. Sur ce terrain là on sait qu'on trouvera pas parce qu'il a été remblayé on sait comment, c'était de l'eau…mais l'appel d'offre infructueux, la chose que vous ne maîtrisez pas…mais tout le but sera d'éviter cela…

- **Quelles personnes ressources pourriez-vous me recommander pour des données chiffrées sur les publics des musées à Marseille, l'adhésion des Marseillais au projet ?**
- Sur la fréquentation des musées de la ville de Marseille… rien n'a été fait sur Euroméditerranée la directrice de la communication la seule qui maîtrise tout le dossier. Le seul qui peut vous donner des éléments c'est monsieur Colardelle, qui sera à la retraite**.**

- **Sur Marseille 2013 ? la place du musée ?**
- C'est trop tôt : la revue de projet de Marseille 2013 va se faire tout au long de l'année 2009. Fin 2009 on aura le programme, approximativement, le projet. Aujourd'hui 72 projets sélectionnés, des idées, thèmes (les voix en Méditerranée, Camus et la Méditerranée…). Les ateliers d'Euroméditerranée c'est encore autre chose : artistes travaillant dans des entreprises. Je vous parle moi des grandes opérations culturelles : aujourd'hui c'est des thèmes…comment çà va se passer, un colloque, un salon du livre, qui ? Nous commençons, on met en place les outils et à partir du 1er janvier on commence les réunions. Fin 2009 vous aurez les grandes orientations précises. En 2010 tout doit être bouclé, il faut deux ans pour les monter pour être opérationnelles en 2013.

- **La place des chercheurs pour participer à un atelier, un groupe de réflexion dans le cadre de Marseille 2013 ? Des universités locales ?**
- Un lien avec tout ce qui fait la pensée dans un territoire, leur place est prévue dans le projet, c'est évident. Des colloques…On a des structures universitaires sur les problématiques méditerranéennes, en socio, éco…On déroulera des opérations ludiques ou pas ludiques, de pure réflexion, tout ce qui pourra faire avancer le sujet…

- **Vous personnellement, qu'attendez-vous de ce musée dans Marseille ?**
- Moi j'attends que le musée soit un des lieux d'une approche populaire d'une réalité muséale d'abord, ce qui est rarement le cas en matière muséale, que ce soit un lieu populaire, que les gens s'attribuent, où ils se reconnaissent…on va dans les musées pour voir des choses exceptionnelles et on en ressort plus ou moins émerveillé, donc là au contraire on y va pour voir des choses qui sont la réalité de notre vie mais en même temps arriver à comprendre quel sens elles peuvent avoir.
  Si on arrive à comprendre par exemple, dans le cas des musiques actuelles, qu'il y a là peut-être un discours qui se fait maintenant du nord de l'Europe au sud de l'Afrique, pourquoi ce discours ne serait-il pas porteur d'un message d'union, de paix, qui pourrait dans les 50, 100 années à venir éviter plutôt des conflits que les pérenniser. Ce qui jusqu'au XXe siècle n'existait pas puisque les outils de communication n'étaient pas les mêmes, puisque aujourd'hui çà va à vitesse grand v, radio, télé, çà éveille des populations qui ne l'étaient pas à des choses qui sont inéluctables…et on a

beau parler de la réalité vestimentaire du Maghreb, çà va prendre du temps mais la petite beurette qui à Marseille porte la mini jupe vous ne lui ferez plus porter *ad vitam aeternam* la burka…Elle va la porter momentanément, à l'occasion, mais la réalité des transports, communications, des développements, des croisements, des étudiants…fait des moments de retour à des visions plus rétrogrades, mais le chemin de l'évolution est tracé ; vous avez l'Iran qui s'est un peu réenfermé mais il se réouvrira. Des soubresauts avant l'évolution inéluctable…la voiture quand elle est arrivée on a arrêté de prendre le cheval, c'est clair, et pour le reste c'est pareil.
Et on espère que le musée des civilisations sera ce lieu de monstration, de rencontre, qui permettra à des gens qui n'ont pas toujours la possibilité dans leur pays de s'exprimer sur ces problématiques de venir s'exprimer là**.**

- **Est-ce que vous pensez qu'à ce titre ce nouveau musée pourrait être un nouvel emblème pour la ville de Marseille ? Et notamment concernant l'architecture muséale qui aujourd'hui dans le monde a un rôle de pôle urbain, d'emblème (Bilbao) ? Vous y croyez à ce rôle ?**
- Ah c'est clair ! Il reconstruit un quartier de ville, c'est clair.

- **Et puis pourquoi un projet discret, fondu dans le paysage ?**
C'est le problème de la Cathédrale derrière qui a fait beaucoup réfléchir les membres du jury où j'étais avec le maire. Par contre, çà n'empêche pas que vous avez, mitoyen du musée le Centre de la Méditerranée du Conseil Régional Provence-Alpes Côtes d'Azur qui est un objet aussi hyper contemporain mais pas non plus…c'est pas Bilbao, quoi ! C'est un choix de la ville à cet endroit là de ne pas avoir quelque chose de clinquant comme Bilbao.
Pourquoi ? Parce que la rentrée du port, c'est 5-600000 croisiéristes actuellement, et ce sera peut-être 1000000 d'ici là, qui rentrent par là et peu de gens même les plus acharnés à l'architecture contemporaine ont voulu que cette entrée et cette vision de la cathédrale, de Notre-Dame de la Garde derrière soit banalisée.
Par contre, derrière, un peu plus loin, Zaha Hadid sort sa tour de 100 étages, Nouvel va en faire une autre, Fuksas va faire un bâtiment complètement fou à la Gehry où il va y avoir le fameux cinéma de Besson etc…En premier plan vous aurez de l'architecture contemporaine mais moins clinquante, c'est pas péjoratif ce que je dis, moins punchy, et vous la retrouvez quelques centaines mètre plus loin…

- **Mais justement est-ce que le MuCEM va réussir à faire image, emblème, à côté de ces projets, de Zaha Hadid… ?**
- Je pense qu'avec un garçon comme Rudy Ricciotti, qui est quand même un personnage, j'ai pas peur que l'architecture ne soit pas…vous avez vu la maquette, cette dentelle de béton…C'est d'autres visions, d'autres concepts mais ils ne sont pas inintéressants ; ils marquent. Je vois ce que Ricciotti a fait par ailleurs en Allemagne, en Chine, dans les maisons individuelles, ce n'est pas époustouflant de diversité, mais bon çà marque aussi.
C'est pas parce qu'on fait de la tôle ondulée comme à Bilbao qui trompe toutes les règles de la géométrie…c'est vrai que c'est extraordinaire, mais le troisième immeuble qui sera comme Bilbao il sera banalisé à vitesse grand V. Frank Gehry aujourd'hui quand il continue à développer son principe de Bilbao dans différentes villes, il va vite s'y essouffler à çà. Ricciotti…çà peut dans le temps s'installer, le travail sur la peau, c'est historique ce travail qu'il a fait, c'est appliquer à la réalité contemporaine une histoire architecturale.

- **Le choix du parvis, ce dégagement pour un espace forum, et la requalification urbaine ?**
- Oui, çà va tout requalifier puisque vous aurez autour ensuite certainement des restaurants qui vont s'installer là, vous allez avoir le Centre de la Méditerranée, vous allez avoir le Silo qui est tout à côté qui est une salle de spectacle, tout çà par une immense allée piétonne et semi piétonne ; tout à coup vous aurez un immense cinéma de Fuksas, un immense Centre commercial du 3è millénaire qui est mitoyen de…tout à coup vous partirez de là, vous arriverez à St Jean avec le MuCEM, vous contournerez Saint Jean et vous rentrerez sur le vieux port.
  C'est une requalification complète d'un quartier qui semblait perdu et qui aujourd'hui…les gens aujourd'hui vont à pied et çà semble la porte à côté…et le rapport ville/ mer qui tout à coup revient à la surface avec une possibilité d'appréhender les éléments portuaires qui étaient fermés à la ville, on tournait le dos au port ; aujourd'hui tous ces projets qui vont s'installer le long du front de mer s'ouvrent sur le port, sur la mer…alors qu'avant jusqu'aux années 80 la ville tournait le dos à la mer.

- **Un Musée plutôt pour les Croisiéristes ?**
- Entre autres, bien sûr. Il a pas été fait pour çà. Quand il a été décidé et pensé, on faisait 200000 croisiéristes par an, on en fait 600, on en fera peut-être 1 million. La ville n'était pas à la mode comme elle l'est, elle n'avait pas pris le développement qu'elle a pris. Ce serait malhonnête de dire qu'on a fait ce musée pour les croisiéristes ; le hasard fait que les croisiéristes ne seront pas loin et que ce sera une destination première.
  Et tant mieux si le type qui arrive des Etats-Unis, d'un voyage à travers le monde ou la Méditerranée a tout à coup là une vision là de ce que sont les civilisations méditerranéennes par une visite de deux heures dans une grande expo. Tant mieux, c'est un bon élément de plus que les croisiéristes vendront certainement.

- **Comment trouver les groupes de marseillais représentatifs de la population capables de dire leur représentation du MuCEM, de la rénovation urbaine ? Pour entendre autre chose que les discours « officiels »…**
- Voir le CIQ du quartier (Comité d'intérêt du quartier). Vous trouverez des habitants qui vous diront leur sentiment…institutions qui ont travaillé sur le projet, le discours est le même pour tout le monde autrement on ne se serait pas mis d'accord !

- **Le dialogue avec Euro Méditerranée, çà a l'air d'être un consensus facile, tout va bien ?**
- Oui, oui…

Entretien avec Denis Chevallier,
directeur adjoint du MuCEM, responsable de l'équipe de Marseille
Le 5 novembre 2008, caserne du Muy.

Je m'intéresse au fait que le MuCEM se présente comme un musée pour le public, et non d'abord pour les collections ; ma recherche comprend un aspect architectural et sociologique. La création d'équipement culturel compris comme futur pôle urbain dans la rénovation urbaine, dans des centres-villes et le projet culturel qui se greffe dessus.

- **Qu'est-ce qui selon vous est tenté autour du MuCEM pour valoriser le public ? Pour peut-être engager dès maintenant une participation et surtout avec les Marseillais ? Il y a ce que disent les politiques, les officiels, et puis comment les Marseillais perçoivent à çà ?**
- Donc là vous attaquez d'emblée la démarche qu'on appelle de « préfiguration » du MuCEM. Alors cette démarche est effectivement volontaire qui a démarré avec la création de ce qu'on appelle l' « Antenne marseillaise du MuCEM » : vous savez que la majorité encore de l'équipe se trouve à Paris. Lorsqu'on a ouvert ces locaux en 2002, évidemment notre idée, notre leitmotiv, c'était « il ne faut pas que le MuCEM, le projet de Ricciotti, se pose comme un aérolithe sur le môle J4, donc comment faire ? ».
  C'est aller dans les deux sens : montrer au public notre savoir-faire, propos, thématiques et de faire le mieux possible ; et d'autre part aller vers le public pour arriver à saisir ses attentes. C'est ce qu'on peut appeler « étude de public » : comment le public est-ce qu'il ressent ce qu'on lui montre, comment il réagit et quelles sont ses attentes par rapport à un lieu qui est un lieu qui a un nom « musée » mais qui au fond se voit comme quelque chose d'un peu différent.
  Quand on dit dans notre programme muséographique, ou notre programme scientifique et culturel, qu'on est un « musée du XXIe siècle », on entend par là qu'on est un lieu ouvert, qu'on est un musée de société d'abord, je crois que c'est très important, on n'est pas un musée d'art, on ne montre pas des œuvres, on développe des regards sur des thématiques qui touchent nos contemporains.
  On leur parle d'eux-mêmes en y mettant une certaine distance ou une certaine volonté de comparatisme qui permet justement cette sorte de regard un peu distancé par rapport à ses propres cultures. Et donc là on traite de sujets quotidiens, on parle du fait d'être un homme ou une femme dans l'espace euroméditerranéen, de l'eau, de l'environnement, du vivre ensemble dans la cité et donc des cultures urbaines, l'exposition sur le hip hop…
  C'est vraiment, cette idée de préfiguration, d'essayer de créer des événements pour que les gens viennent, viennent nous voir, nous demander ce qu'on fait, pourquoi on est là, débattre avec nous. Et d'autre part recueillir leurs attentes.

- **Donc là vous réussissez à le faire, vous commencez à le faire… ?**
- Pour vous dire les choses de façon chronologique : on a ouvert notre première manifestation en novembre 2003, çà s'appelait « Parlez-moi d'Alger ». Cette exposition se passait dans la tour du Roi René. Il faut savoir qu'on dispose depuis le début d'un seul édifice, la tour 'fort St Jean', et à l'intérieur du fort St Jean qui est encore habité par la direction de la recherche en archéologie sous-marine. Le fort St Jean est un monument historique et il appartient à l'Etat (il y a des monuments historiques qui n'appartiennent pas à l'Etat) ; et en plus, il appartient au ministère de

la Culture et en plus, depuis 2003, il est dévolu à la direction des musées de France. Donc, voyez-vous, on est chez nous au fort St Jean aujourd'hui.
Et c'est pour cette raison que nous faisons nos activités là d'autant plus que le Fort St Jean est voué à être une partie du musée.
Donc on dispose pour cette préfiguration d'un espace assez contraint qui est la tour du Roi René, cette grande tour carrée, à l'entrée du vieux-port, qui est l'entrée sud du fort St Jean, et là on dispose de 200 m2 : c'est pas beaucoup, desservi par des escaliers un peu compliqués, on ne peut pas accueillir les personnes à mobilité réduite.
On a organisé dans cet espace 9 expos : la première en 2003. Elles étaient sur des thèmes comme « Parlez-moi d'Alger » sur l'évolution des relations entre Marseille et Alger qui était historique et se terminait par du contemporain. Des expositions simplement de présentation du MuCEM : en 2004, « Dessine-moi un musée », l'exposition montrait les huit projets du concours international, dont celui de Rudy Ricciotti. Maquettes, différents thèmes, échantillonnages des thèmes d'exposition…Encore une aujourd'hui. Et puis sur les crèches, thématique locale avec une dimension internationale, faire la crèche en Europe.
Une exposition sur le hip hop interactive, qui montrait un savoir-faire technologique, l'utilisation du multimédia, des nouvelles technologies dans la construction d'une exposition.

- **Oui parce que tout ceci va faire aussi partie du MuCEM…**
- Oui, bien sûr, c'est un musée du XXIe siècle, donc il faut que l'on montre çà.
  On a fait une exposition qui a bien marché qu'on appelé « les Pierres Plates » qui montrait la vie, la sociologie, du site sur lequel s'implantera le Musée. On a fait des enquêtes, on est allé interroger les gens et on a restitué çà dans une exposition…

- **Les gens qui sont sur le site, qui y habitent, qui en connaissent l'histoire… ?**
- Qui sont sur le môle J4, qui se baignent, qui jouent à la pétanque, qui pêchent ou qui se baladent ou qui flirtent, qui font la fête, il y a des quantités de gens qui circulent sur ce site.

- **Y a-t-il des traces de ces enquêtes ?**
- Oui bien sûr. On a fait des montages d'entretiens, présentés dans le cadre de cette exposition, on a pu faire des photos. Et puis on a fait une exposition qui a duré presque un an qui a montré ces résultats et qui a été un beau succès local parce que les gens du coin étaient contents qu'on parle d'eux. D'autant plus qu'on a affiché sur le fort des portraits des gens des Pierres Plates : dix portraits, 100 à l'intérieur. Donc les gens pouvaient se voir, donc il y avait un vrai dialogue qui se montait…

- **Ce que vous appelez les Pierres plates, c'est le site ?**
- C'est toute la partie bordure maritime du fort qui était autrefois un autre endroit mais qui est restée nommée, dont la toponymie est restée la même entre 1940 où ces pierres plates étaient contre la Major puisque le môle J4 n'était pas encore là et puis lorsqu'on a créé le môle, qu'on a bouché la partie qui était dans la mer à l'époque, çà s'est déplacé jusqu'au bout de la jetée.

- **Alors çà c'est en plein dans mon sujet parce que j'essaye d'identifier comment un équipement culturel, un musée aujourd'hui est en train de muter, devient une sorte d'hybride…c'est-à-dire qu'on est dans l'espace public, le musée construit la**

cohésion sociale, construit autour le tissu urbain, il y a là une nouvelle problématique…

- En 2006 donc une exposition sur les crèches et puis en 2007 on a fait une autre exposition sur laquelle on a une étude de public qu'on pourra vous passer, qui s'intitulait « Trésors du quotidien ? » et qui visait à montrer les collections du musée. Et cette exposition a été un tournant important parce que elle s'est déroulé dans un autre espace qui a été mis en valeur et restauré pour cela, qui a ouvert en mars 2007 et qui est toujours ouvert au public, c'est là où se trouve l'exposition actuelle sur le MuCEM : à l'époque çà s'appelait le bâtiment H, aujourd'hui c'est l'espace Georges-Henri Rivière en hommage au fondateur du musée, et qui est desservi par cette fameuse tour d'assaut, tour en bois, avec cet ascenseur, qui est un bâtiment important qui a été fait par l'architecte, qui est un espèce de signe que le fort militaire fermé au public jusqu'en 64, et plus ouvert, ou très très peu souvent depuis, et puis çà y est, on pouvait à nouveau y accéder, et çà a été très important symboliquement, et pour les collectivités territoriales en particulier pour la ville de Marseille qui a vraiment très heureuse qu'on ouvre ce site au public. Depuis mars 2007 on l'a ouvert au public, on y a depuis un certain nombre d'activités…
  Notre espace de préfiguration c'est le Fort St Jean avec 2 parties : la tour carrée sur les terrasses de laquelle on monte pour voir le paysage du vieux port, endroit très fort pour les Marseillais, et puis depuis peu, cet espace Georges-Henri Rivière où les gens commencent à avoir l'habitude de venir. Là j'ai eu les chiffres récents : on a fait une exposition Horizon 2013, en deux mois et demi on a accueilli 10000 personnes. Donc ce n'est pas trop mal.
  Notre préfiguration a touché 200000 personnes aujourd'hui dans des espaces relativement peu accessibles ; dans la tour du Roi René où on avait le droit à 50 personnes à la fois, pas ouvert tout le temps. On est contents mais çà suffit pas.
  Le musée a aussi organisé d'autres types d'actions, des actions hors les murs : il a eu par exemple tout un travail de sensibilisation à travers une association qui a organisé des parcours urbains. On partait d'un thème, par exemple la religion, et on demandait à cette association d'organiser un parcours c'est-à-dire une marche à l'intérieur de la ville pour parler avec les gens de ces thèmes et çà nous permettait de rencontrer des gens qui ne viennent pas au musée. Parce que l'objectif d'un musée de société c'est finalement d'essayer de tout faire pour toucher un public qui n'est pas un public qui vient normalement au musée. Il y a des publics prescripteurs, on a une société des amis du musée, on a des gens qui viennent régulièrement qui sont vraiment des fidèles. Et puis à côté de çà il faut trouver d'autres publics qui ne viennent pas souvent, alors par exemple l'exposition sur le hip hop a permis de faire venir des jeunes qui n'avaient aucune idée, presque, de ce qu'est un musée ou en tout cas de ce que pouvait faire un musée pour eux.

- **Et ils sont venus ?**
- Oui, très fort succès de l'exposition hip-hop, qui a eu un avantage par rapport à d'autres expos c'est qu'on avait eu le moyen d'avoir des médiateurs culturels qui étaient là et qui s'occupaient des gens, les guidaient, leur apprenaient à faire fonctionner le matériel, etc. Tout se passait…il y avait un plancher sonore sur lequel on pouvait danser puis se voir sur des écrans sous des formes virtuelles, c'était assez complexe et donc il fallait qu'il y ait des gens, et c'est pour çà que çà a marché, c'était un peu ludique. Pas seulement une exposition de panneaux.
  Mais globalement, on a l'impression qu'il y a une forte demande du public de simplement voir des choses, sans doute parce que le milieu marseillais n'offre peut-

être pas assez de diversité dans les expositions. Les gens sont contents de venir, en plus c'est un lieu très central.

- **Il y a une forte demande…de tous milieux confondus ou toujours de ces publics prescripteurs ?**
- Non, il y a une forte demande en général. Après la demande c'est une chose, après il faut mettre quelque chose derrière. C'est à nous de cadrer cette demande : on va pas aller interviewer les gens dans la rue et dire « qu'est-ce que vous voulez ? ». Mais par contre si on leur dit « on est capable de vous proposer çà, çà et çà », ils sont capables de nous montrer qu'ils sont intéressés par un certain nombre de formes et ils sont ouverts ; les gens sont ouverts, ils ont envie aussi bien de festivals de films que de conférences, que de marches urbaines, que d'expositions animées dans lesquelles on a du multimédia, de l'interactivité.
  L'exposition « Trésors du quotidien », il y avait aussi une animation particulière, une médiation qui s'appelait « mon trésor » et qui a permis de faire venir des très jeunes, pour qu'ils essaient de se confronter un peu à la démarche du conservateur (Comment on choisit les objets, et comment on explique pourquoi on a choisi cet objet et comment on le met en scène). Donc, c'était un peu çà la démarche. Et puis on a même touché pendant l'été des seniors, des associations et il y a des gens plus âgés qui sont venus et qui ont fait la même démarche.
  Tout çà pour vous dire que effectivement la vocation de l'équipe que je dirige actuellement c'est-à-dire une quinzaine de personnes (5 au Fort et une dizaine à la caserne du Muy), c'est d'organiser cette préfiguration et d'organiser cette visibilité du musée.
  La visibilité c'est aussi la communication, c'est aussi faire un site, vous avez vu qu'on a un nouveau portail Internet, puis d'alimenter tout çà. C'est vraiment très important et je crois que çà le restera jusqu'à l'ouverture du musée. Parce que c'est çà qui fera le musée, qui nous permettra d'orienter nos thématiques, nos modalités de restitution.
  Globalement, ce musée du XXIe siècle, je dis toujours qu'il a trois pieds : il a un pied qui est « collection et exposition » (la partie immergée de l'iceberg). Cette partie est sur deux sites : d'une part sur le site derrière nous des réserves « le centre des collections » et qu'on veut rendre communicable, ouvert le plus possible au public. C'est une sorte de réserve mais qui doit permettre aussi des actions en direction des publics, des autres musées, etc. C'est-à-dire des objets, un million d'objets, qui seront conservés, mais accessibles, communicables, sur rendez-vous, n'importe qui pourra venir. Mais surtout pour qu'ils puissent sortir du musée : si on a un million d'objets, disons 300 000 en trois dimensions (sans compter les photos) qui sont dans le fond, on en montre 5000, 6000 dans les 5 ou 6000 m2 que nous avons sur le Fort. Donc çà veut dire qu'on a tout un patrimoine, tout un capital qu'il ne faut pas laisser complètement dans des coffres-forts et qu'il faut communiquer à tous les publics.
  Et çà peut intéresser d'une part parce que çà alimente un réseau de musées international (j'ai besoin de présenter tel et tel thème, je suis capable de savoir ce qu'il y a au MuCEM, et le MuCEM propose une série d'une centaine d'objets qui me semblent intéressants donc je les emprunte et je les montre ailleurs, et çà c'est très important). Et puis d'autre part, je suis un chercheur, je fais une recherche sur une thématique, je vais voir dans les collections les objets qui m'intéressent et puis je travaille dessus. Ou bien simplement je suis un amateur, j'ai envie de travailler sur un thème avec un milieu associatif alors je pourrai peut-être pas emprunter les objets parce qu'il y a des conditions particulière pour çà mais je pourrai travailler sur place avec mes élèves sur ces objet-là, les regarder, peut-être les toucher s'ils peuvent être

touchés et puis en tirer quelque chose d'autre. C'est-à-dire faire des photos et en tirer une animation. Donc çà le pôle Centre des collections, 10 000 m2, Corinne Vezzoni architecte.
Et puis le pôle exposition, 6000 m2 sur 15000 m2 : çà veut dire qu'il y a toute une partie du musée, vous avez vu un petit peu la distribution, qui est destinée à autre chose. Les deux choses publiques (après il y a des bureaux qui nous concernent moins) c'est d'une part l'aspect Centre de Ressources : le musée doit offrir, soit dans le Centre des collections, soit dans le Fort St Jean (on ne sait pas encore, c'est pas tout à fait fixé) un lieu de consultation de l'ensemble des fonds : archives, archives sonores, films, documents audiovisuels, photographies numérisées, et toute la bibliothèque, ouvert au public de chercheurs, au public qui s'intéresse à ces thèmes. Il faut qu'on devienne un centre de ressources spécialisées sur l'Euro méditerranée. Çà c'est le public des chercheurs. Et il doit s'y retrouver : on tient beaucoup à ce que des chercheurs, des architectes… je reçois entre 15 et 20 stagiaires de master ici déjà, chaque année, ethnologie, histoire, archéologie, économie, ingénierie culturelle.
Il faut qu'il y ait de la recherche dans ce musée, que ce soit un organisme vivant qui sécrète en quelque sorte ces travaux. Un lieu vivant, c'est la raison pour laquelle dans l'espace il y a des salles de séminaires. Voyez le Quai Branly, comment çà fonctionne, il y a des rencontres…
On souhaite beaucoup organiser des enseignements particuliers, si possible un cursus international pour la muséographie biomarine, à l'échelle de l'Euro méditerranée. C'est le deuxième pôle : j'appelle çà le pôle recherche, documentation.
Et le troisième pôle, très important, peut-être le plus important dans un musée du XXIe siècle, c'est le pôle que j'appelle « forum » : ce musée doit être un forum c'est-à-dire un lieu de rencontre ; et un lieu de rencontre çà se passe comme çà dans une certaine convivialité, spontanéité.
Donc c'est la raison pour laquelle il y a un grand hall utilisable pour toutes sortes de manifestations, au rez-de-chaussée dans l'entrée, 500-600 m2. Il y a un grand auditorium qui peut aller de 450 à 650 places pour présenter des spectacles vivants, du théâtre, des conférences…Et puis il y a une série d'espaces plus ludiques, les lieux de restauration : il faut imaginer d'aller sur certaines terrasses, au coucher du soleil, et de regarder en buvant un petit thé. C'est un lieu de rencontre et çà permet d'organiser toutes sortes de manifestations, de formes musicales…
Moi je crois que ce musée ne vivra pas comme un simple musée : s'il doit vivre, il vivra parce que c'est vraiment un lieu de rencontre. Moi j'aime bien l'idée, même si je connais peut-être mal la manière dont çà fonctionne, c'est l'idée de Beaubourg : c'est ouvert déjà de midi à 22 h, donc une grande ouverture, puis c'est un lieu où on va pour rencontrer quelqu'un, voir un film, pour aller écouter un concert, voir une expo, boire un coup, aller dans une bibliothèque. Donc il faut que le MuCEM soit réellement çà : un espèce de lieu de rencontre fort au centre de la ville. C'est comme çà que çà marchera. Si on était un simple musée, ouvert de 9 h à 17 h sauf le mardi, je crois qu'on se planterait, je vous le dis clairement. Après c'est un problème de moyens : pour fonctionner avec une grande amplitude horaire, tous les jours de la semaine, il faut dégager des moyens de fonctionnement en gardiennage, en animation.
L'idéal, ce que nous fixons nous le MuCEM, et Michel Colardelle le confirmerait, c'est d'être vraiment un lieu très ouvert au public qui fonctionne sur l'idée qu'il y a des expositions qui sont des événements mais qu'à côté des expositions événements il y a des tas d'autres manifestations : les petites expo photo qui sont là…une ouverture sur l'extérieur et la volonté de travailler avec toutes les forces vives de la ville. Et c'est çà qui nous préoccupe parce que ce n'est pas facile à faire.

Autant c'est peut-être pas très difficile de faire des expositions, on sait faire, on sait combien çà coûte, on sait qu'on a des beaux objets, et qu'on peut en emprunter, çà prend du temps de faire une belle expo mais c'est tout à fait possible. Autant faire tout ce qui va autour : c'est une grosse équipe d'accueil, une grosse équipe de communication, une grosse équipe d'action culturelle. Et l'action culturelle peut-être c'est çà le mot.

- **Deux petites questions parce que vous avez dit énormément de choses : y aura-t-il un espace du musée qui sera librement ouvert, au sens de la gratuité, où on pourra venir se promener comme par exemple le projet du Louvre-Lens où on pourra venir se promener ? A la mairie, hier, je n'ai entendu parler que de l'aspect événementiel du musée, je suis très contente que vous parliez du centre de ressources, et qu'il y aura quand même un petit peu de collections permanentes. Puisqu'à la mairie, la DGAC, on a surtout parlé d'événements jeunes festifs, d'expositions temporaires, de grands plateaux sans définition...Et puis, Monsieur Bromberger m'avait parlé de la question de l'aire géographique du musée …**
- C'est vrai que vous allez entendre pendant votre travail un certain nombre de sons de cloches un peu divergents…

- **Je ne veux pas mettre les gens en…vous êtes tous d'accord parce que vous êtes tous motivés, optimistes, et qu'on veut tous la même chose…**
- Vous avez raison. De toute façon c'est votre travail aussi de décrypter un peu tout çà ! C'est vrai que le musée a subi longtemps les contretemps des difficultés financières de l'Etat, puisqu'il s'agit d'un musée national, et que pendant deux ans, on peut le dire, il y a eu un flou sur le musée. Les crédits nécessaires pour démarrer, redémarrer la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre, étaient gelés et depuis, on faisait des expositions, le travail muséographique, mais on avait une faible visibilité sur les travaux.
  Le gouvernement, et en particulier la ministre de la culture, a souhaité avoir un certain nombre d'éclaircissements sur notre programme muséographique et notre programme tout court et Christine Albanel a demandé un audit, une mission d'évaluation à Stéphane Martin, le président du Quai Branly. Stéphane Martin a fait un rapport, ce rapport n'est pas officiel, n'a pas été diffusé largement, dans lequel il dit globalement que ce musée est un musée très important, qu'il faut absolument le faire, qu'il faut lui donner des collections et des moyens, mais il soulève un certain nombre de bémols sur la programmation disant que la programmation culturelle jusqu'à présent n'est pas assez prévue, précisée et qu'il faut vraiment mettre l'accent dessus parce qu'ils se sont rendus compte au Quai Branly que si çà marchait c'est qu'il y avait autour des expositions temporaires et des manifestations de toutes sortes.
  Donc on en est là et effectivement les collectivités territoriales ont bien entendu et c'est la raison pour laquelle on développe notre action dans ce sens.
  Il est arrivé une autre chose que vous n'ignorez pas c'est que le 16 septembre Marseille a été élue capitale européenne de la culture ce qui a tout débloqué, ce qui a débloqué beaucoup de choses et d'abord l'espoir, a relancé l'espoir…et ce qui a fait qu'on a tout de suite eu un déblocage des 5 millions d'euros de crédits qui étaient destinés aux études architecturales qui existent qui sont là, çà part. On a eu à nouveau des déblocages prévus dans le budget 2009, etc.
  Le musée est sur les rails, en tout cas le musée comme bâtiment principal, de Ricciotti. Après, effectivement, il y a toute une question de programmation qui est encore

relativement floue et c'est la raison pour laquelle je pense que si vous allez interviewer Bernard Latarget, Jean Mangion, Michel Vauzelle …Après il y a la programmation pour 2013 et qu'est-ce qu'on aura le temps de faire pour 2013, c'est un peu çà aussi la question : c'est-à-dire on sait que vu le retard qu'on a pris, Rudy Ricciotti nous dit « attention çà va être très juste, moi, si je commence mes fondations en 2009, mi 2012 vous aurez un bâtiment si tout va bien », après il nous faut un an nous pour l'aménager. Donc il n'est pas exclu, dans l'esprit de Ricciotti, et çà c'est à débattre, qu'en 2013 on ait des plateaux qu'on consacre à des expositions, à des événements liés à Marseille 2013. Mais çà ne veut pas dire qu'en 2014 on ne fasse pas notre projet. Ceci dit notre projet est évolutif, puisque je vous disais qu'on fait de la préfiguration, donc çà veut dire qu'on examine les nouvelles tendances, on ne veut évidemment pas faire un musée mort et ennuyeux donc il faut qu'on arrive à développer un certain nombre de projets, de programmes qui soient intéressants pour le public.

C'est vraiment un débat, vous avez raison, qu'on doit poursuivre et y compris avec le ville de Marseille puisque la ville, la région, et le département sont financeurs du projet, sur le plan de l'investissement et non pas sur le plan du fonctionnement du moins pour l'instant.

Vous me posiez d'autre part la question de la gratuité : moi j'ai une position personnelle et puis il y a la réalité. Ma position personnelle, et je crois que Michel Colardelle devrait être d'accord, c'est évidemment que les musées nationaux devraient être gratuits. C'est une tentative qu'on essaye, il y a l'exemple de Paris, de l'Angleterre, on montre que çà marche, donc pourquoi pas. On n'en est pas là puisque le ministère de la culture a fait des expérimentations et la ministre de la culture n'était pas vraiment convaincue de l'intérêt de la chose. Il n'empêche que le projet Ricciotti était prévu au départ pour qu'au moins le public puisse circuler plus ou moins librement autour du musée : c'est cette espèce de rampe.

La rampe autour du musée sera un espace de liberté qui n'implique pas forcément de rentrer dans les expositions, qui permette en trois tours, c'est assez long, d'ailleurs puisque çà fait 72 par 72, d'arriver sur le toit terrasse et de rejoindre le fort St Jean par la passerelle. C'est le premier point. Çà se fera, peut-être sous certaines conditions.

- **On pourra arriver sur le toit sans avoir à payer un billet d'entrée d'exposition ?**
- Çà c'est encore à voir : vous allez rencontrer Ricciotti et l'EMOC, ils vous diront où ils en sont là-dessus, je ne suis pas au courant. Moi c'est ce que j'aimerais, après les choses peuvent évoluer. C'est techniquement possible, c'est ce qu'il faut savoir.

  Et d'autre part, le grand problème, c'est qu'effectivement, dans le rapport de Stéphane Martin, il y a l'idée, pour limiter les coûts de fonctionnement du musée, de détacher la gestion du Fort ou d'une partie du Fort St jean qui n'est pas encore restaurée, pour le privatiser ; c'est-à-dire faire une façon de délégation de service public ou de gérance par des sociétés variées, un espace qui soit voué à des actions culturelles et commerciales au sens librairie, café, dans le Fort. A ce moment là, çà implique que le Fort soit lui, mais j'ai toujours pensé que çà devait l'être, totalement ouvert et gratuit. Çà ne veut pas dire que, même s'il y a gratuité, qu'il n'y ait pas des contrôles. Je connais des exemples : le musée Rodin, vous avez deux formes d'accès, un accès au parc qui coûte cinquante centimes d'euros, très facile et tout le monde y va, et un autre accès dans le musée lui-même qui est pour une partie du public. C'est un peu çà : avoir un accès ouvert et très large sur le Fort lui-même ou éventuellement autour du bâtiment de Ricciotti pour le plus large public et avoir un autre tarif, si les musées sont toujours payants à ce moment-là, pour le public qui veut visiter une exposition. Çà fonctionne très bien : Je ne sais pas si vous connaissez la Bibliothèque Nationale de

France du site Mitterrand. Vous pouvez acheter des billets soit pour les salles, soit pour les expositions, avec l'électronique on arrive à faire des choses assez simples. On peut très bien imaginer que les gens paient une petite somme, une carte, pour les parties extérieures et quand ils veulent entrer dans une salle, d'avoir une autre carte en payant un peu plus qui leur permet de voir une expo.

- **Et quand vous dites privatiser le fort St Jean çà serait quoi ? Investisseurs privés ?**
- Le Fort St Jean appartient à l'Etat donc il ne peut être vendu à quiconque, mais par contre on peut imaginer de faire gérer, comme la réunion des musées nationaux fait gérer ses musées, le Louvre, certaines de ses bibliothèques, par une librairie Hachette... On met toujours en gérance tout ce qui est cafétéria, restauration, cafés, c'est toujours comme çà. Une bonne idée…le musée ne peut avoir sur les bras les cafés et restaurants, il va les mettre en gérance en fonction d'un cahier des charges particulier, ce sera pris en charge par ces organismes. On peut avoir un certain nombre d'espaces qui soient réservés pour des événements, manifestations : il y a besoin d'endroits pour faire des événements et c'est vrai que le Fort St Jean s'y prête puisqu'il est très bien situé, tout le monde sera content de pouvoir faire des cocktails là. C'est vrai qu'il faut qu'on développe cette activité aussi, çà fait partie de la vie des musées, le Quai Branly loue ses terrasses, le Louvre ses espaces intérieurs pour faire des présentations de mode, donc il n'y a aucune raison pour que le MuCEM soit en reste sur ce plan. C'est çà qu'on peut appeler privatisation, de mon point de vue, mais je n'ai pas discuté avec M. Mangion depuis longtemps.

- **La question de l'aire géographique : est-ce qu'on a pour l'instant que les collections des ATP, ou bien des choses spécifiquement méditerranéennes ?**
- Si vous pouviez venir demain aux archives municipales (donc le 6/11/08) j'organise un colloque sur l'un des thèmes, vous pourriez voir le type de campagne d'enquête collecte que nous réalisons. Donc là il s'agit de quatorze chercheurs qui ont rapporté 600 à 800 divers objets de différentes parties de l'espace euro méditerranéen. Il y a des chercheurs qui ont travaillé sur l'Islande, d'autres sur la Russie, d'autres sur la Tunisie, d'autres sur le Maroc, et l'Italie. C'est large et on a des collections de partout. Christian Bromberger a raison, le fonds originel du MuCEM c'est le fond des ATP, donc on a 200 000 objets français, et puis on a par ailleurs 100 000 objets qui viennent d'Europe ou du bassin méditerranéen, donc la proportion n'est pas parfaite.
  Mais je peux vous affirmer qu'on est capable de traiter de tous les espaces de l'Europe et de la Méditerranée, dans les expositions parce qu'une exposition ne se fait jamais, même si on a quelques centaines de milliers d'objets, qu'avec ces seuls objets. Une exposition dans un musée de société c'est un discours et c'est un discours qui porte sur des thèmes de société, qui s'appuie sur des documents, ces documents c'est des objets, mais c'est des films, des interviews, des photos.
  Si on a un problème d'objets parce qu'on les a pas comme pour l'exposition sur les « Pierres plates » : je n'avais aucun objet au départ sur les Pierres Plates. On les construit. Je suis allé interviewer les gens, j'ai fait faire des campagnes de photographies, j'ai collecté à droite à gauche aux archives municipales, auprès des gens qui avaient différents éléments et j'ai fait une exposition avec zéro objet des ATP.

- **La question de Monsieur Bromberger c'était le souci au contraire que l'aire géographique soit trop large pour pouvoir faire une vraie analyse comparative et**

il semblait, c'est ce que Jean Mangion m'a dit aussi avant-hier, plus heureux d'avoir en premier l'aire méditerranéenne ou les pays européens et l'autre rive de la méditerranée. Sans que, et c'est ce qu'a dit M. Mangion donc vous êtes d'accord, ils soit exclu qu'on parle de l'Islande, du hip hop en Somalie mais quand même avec l'idée euro méditerranéenne. Est-ce que çà vous le confirmez ou au contraire… ?

- Non, notre aire d'analyse c'est l'Euro Méditerranée, donc de l'Islande à Tamanrasset : c'est l'Europe et la Méditerranée. Eh oui…ce musée n'a une légitimité scientifique de mon point de vue que parce que justement il traite des rapports qu'il y a entre ces aires culturelles, qui ne sont pas forcément identiques, effectivement, qui se définissent de façon un peu identitaire. La Méditerranée a été construite par ses relations avec le nord, entre autres, et l'Europe s'est construite historiquement de ses relations avec le monde méditerranéen, donc finalement il y les trois monothéismes qui sont nés dans le bassin méditerranéen et qui sont montés vers le nord, et çà évidemment il faut le montrer. Il y a tous les échanges nord sud, l'immigration, les échanges de marchandises qui ont constamment circulé. On l'a vu avec l'exposition « Parlez-moi d'Alger », dès le XVIe, XVe siècle il y avait des relations assez importantes entre ces deux zones et il y en avait aussi du temps de l'Empire Romain.
  Donc il s'agirait, dans mon esprit, du moins pour les parties qui concernent les expositions de référence, c'est-à-dire les grands thèmes de société, d'observer ces grands thèmes de société qui sont des thèmes mondiaux finalement : le thème de l'environnement, le problème du développement durable, le problème de la religion et de son rôle dans notre vie, le problème de la construction des genres… Tout çà c'est des thèmes qu'on peut voir à l'échelle mondiale, et à la limite il faut avoir toujours en tête qu'il faut les voir à l'échelle mondiale, on ne peut pas parcelliser les problèmes. On les ressent comme çà, il faut bien faire comprendre au public que dans l'autre partie du monde il y a aussi des gens qui vivent çà et en même temps les exemples que l'on va prendre pour expliciter ces différences et ces parentés dans notre façon d'appréhender le monde on va les choisir prioritairement, non exclusivement, dans l'aire euro méditerranéenne.
  Donc notre propos, ce n'est pas de construire une identité méditerranéenne ce qui pourrait être un propos d'anthropologue. D'ailleurs Bromberger a travaillé là-dessus, il a fait tout un livre sur « est-ce que la Méditerranée existe du point de vue de l'anthropologie » en déterminant des espèces de facteurs qui sont des liens de parenté entre les différentes parties de la Méditerranée, en disant qu'entre l'Italie et le Maroc il y a des ressemblances, peut-être plus qu'avec l'Islande.
  Ce n'est pas çà l'objectif d'un musée comme le nôtre. Ce n'est pas de construire un espace. En tout cas sûrement pas de conforter des identités culturelles en disant « on est fiers d'être méditerranéens »…

- **Donc y compris l'union pour la Méditerranée ?**
- « On est fiers d'être arabes ». Non, c'est de montrer qu'on vit dans un même monde et qu'à des problèmes communs on a des réponses différentes. Et de montrer comment au fil des ans et dans différentes régions de la Méditerranée on a trouvé des solutions différentes à des problèmes qui sont les mêmes. Alors après, il y a des circonstances : Marseille 2013 a un programme, parmi ses projets il y a un certain nombre de thèmes que l'on traite, la religion…et Marseille 2013 le traite d'ailleurs à l'échelle euro méditerranéenne puisque c'est capitale européenne, donc il n'y aucune raison que l'on traite çà qu'à l'échelle méditerranéenne.

Mais il peut nous imposer qu'en 2013 on ait un regard plutôt sur la question des migrations, parce qu'on l'aura décider avec eux, c'est les circonstances…et d'ailleurs on est contents de participer, d'être partie intégrante.

- **En relisant le projet de Marseille 2013 j'ai retrouvé les thèmes d'exposition du MuCEM, c'est voulu ?**
- Absolument, oui, mais c'est un peu par hasard : c'est les grands thèmes, du féminin masculin, du genre, du religieux, de l'environnement à travers l'eau (un thème très fort), du vivre ensemble (politique), des chemins, cheminements, circulations ; on n'invente rien, on sait que les sociétés, les civilisations c'est çà. Un célèbre historien a dit que les civilisations ce sont des ports, des gares et des routes : des lieux où tout çà se mélange. Thèmes qui sont centraux, partagés, aucune raison qu'on ne les partage pas.
  D'une part il y a les circonstances…on est absolument ravis de Marseille 2013, çà nous a permis de remettre en marche notre projet et on suivra comme on suit les saisons culturelles comme celle « de l'Algérie » pour « parlez moi d'Alger » ; ce sont des opportunités. Et puis l'Union de la Méditerranée c'est une autre opportunité, on va bien voir comment çà se passe, c'est en train de se négocier. Le musée peut participer à des démonstrations, une coopération à l'échelle de la Méditerranée : mais l'union de la Méditerranée inclut l'Europe puisque les allemands ont souhaité y être, entre autre, parce que les allemands considèrent qu'ils sont une nation méditerranéenne parce qu'ils abritent plusieurs millions de gens de la Méditerranée, en particulier des turcs. Le maire de Francfort : nous sommes une ville méditerranéenne parce que nous avons 20 ou 30 % de population immigrée qui vient du sud de l'Europe et du bassin méditerranée, je me considère comme un maire méditerranéen.
  Je suis sûr qu'un musée comme le nôtre qui a 6, 7 salles d'exposition, la plupart expositions temporaires effectivement (on a vraiment mis le paquet sur les expositions temporaires dès le début) doit être ouvert à des propositions. Se dire qu'il y a des opportunités et qu'on va plutôt s'orienter dans un sens ou dans un autre. Mais globalement l'enveloppe, le thème général c'est Europe et Méditerranée, çà on n'en démordra pas parce que ce serait dommage, comme dit Michel Colardelle, de provincialiser la Méditerranée. On n'a aucune raison de fermer un espace comme la Méditerranée à l'heure de la mondialisation en plus. Qu'est ce que çà voudrait dire ? Que tout d'un coup on retrouverait un espèce de monde méditerranéen qui frileusement se recroquevillerait sur lui-même en disant en gros « on est pauvres, on a des tas de problèmes mais on est fiers d'être entre nous parce qu'on détient l'ancienneté, parce que c'est nous l'origine de la civilisation » : çà veut rien dire, c'est çà le problème des méditerranéistes aujourd'hui.

- **Allez-vous avoir des partenariats privilégiés avec d'autres musées en Europe ou des réseaux ? Il y a une réalité qui s'appelle le réseau des musées européens ?**
- Ah oui, On fait partie du réseau des musées européens j'ai participé à 4 réunions du réseau des musées européens, mais c'est surtout Michel Colardelle qui les suit. Ils se réunissent à Genève après-demain. Donc un réseau qui est constitué par une dizaine, douzaine d'institutions qui sont des gens qui ont une vocation à traiter les problèmes des musées à l'échelle de l'Europe. Donc il y a un musée à Bruxelles, un musée à Berlin, à Marseille demain ; il y a des correspondants à Barcelone, Turin, Vienne, qui sont un réseau de musées qui réfléchissent sur des expositions, animations, manifestations à l'échelle européenne.
- **Et il y a un lien avec Bruxelles ?**

- Oui, Bruxelles est au cœur du truc. Michel Colardelle pourra vous dire. Oui, il sera à la retraite au moment de l'inauguration. Non, ce ne sera pas forcément moi, sûrement pas d'ailleurs, qui le remplacerai, je suis directeur adjoint, pas forcément futur directeur. Peut-être restera-t-il jusqu'à 70 ans si la loi continue à être ce qu'elle est. Il n'est pas responsable de ce projet pour être directeur du musée à terme, il a envie de faire ce musée et c'est ce qui est intéressant. Ce sera aussi intéressant de le gérer, mais bon…

- **J'ai du mal à comprendre qui est vraiment à l'origine ? Qui a dit un jour « voilà…**
- C'est lui. C'est compliqué, çà il vous le racontera. L'histoire est la suivante : dans les années 90 le musées des arts et traditions populaire va mal. On met à son chevet un certain nombre de grands conservateurs qui font des rapports. (vous avez peut-être eu connaissance de ces rapports ?). Il y a aussi un problème qui se pose par rapport au lieu, on s'aperçoit que la localisation n'est pas terrible, bois de boulogne, à Paris il y a beaucoup de musées…Et on commence à réfléchir et Michel Colardelle organise en 1997 une grande rencontre avec 2-300 personnes qui s'appelle « Réinventer un musée » et dans laquelle on commence à discuter des nouvelles orientations. On ne pense pas à ce moment-là à une délocalisation.
  Mais à la fin de ce colloque, il est acté, en conclusion (si je vous retrouve le texte vous le verrez) « ce qui me paraît essentiel c'est que ce soit un musée de l'Europe ». C'est-à-dire qu'on ne peut plus parler de la France sans parler de l'Europe, çà n'a aucun sens. Ensuite Colardelle est en poste en 96-97 pour rénover ce musée et il commence à faire un tour des villes susceptibles…il se dit la solution c'est peut-être de trouver un lieu ailleurs qu'à Paris. Par hasard, il rencontre quelqu'un qui lui dit qu'à Marseille il y a le fort St Jean qui appartient à l'Etat et il y a surtout l'établissement public Euro méditerranée qui est là depuis 95, qui est prêt à vous accueillir, qui veut travailler là-dessus, qui a un projet de réhabilitation du môle J4. Lui daterait de 99, il fait un rapport, c'est entériné par un comité interministériel d'aménagement et de développement du territoire en début 2000. Du temps où c'était Madame Trautmann qui était ministre de la Culture, et c'est là que çà part. Çà part en 2000, ensuite on revient sur Marseille, à Marseille, on se dit « on ne peut pas parler d'Europe sans parler de Méditerranée ». C'est dans ce sens là. C'est progressif, des péripéties. Le projet mûrit en 2000, d'ailleurs je suis rentré au musée pour çà, pour travailler avec l'équipe sur le projet de musée ; çà m'aurait pas intéressé de travailler uniquement à Paris. De fil en aiguille, on lance en 2003 le concours d'architecture, on le juge en 2004, on prend un an de retard d'ailleurs parce qu'il y a eu la coupe de l'America qui a retardé le projet d'un an. On choisit Ricciotti, février 2004, les études commencent.

- **Vous auriez choisi Ricciotti ?**
- Je ne sais pas, oui, je crois que oui. En tout cas, il y avait des projets qui me plaisaient beaucoup aussi. Personnellement je n'étais pas au jury donc je n'avais pas à m'en mêler mais en travaillant vraiment beaucoup sur le projet, en le voyant tout le temps, en en parlant tout le temps à des tas de gens, en arrêtant pas de le présenter évidemment, je trouve, j'estime que c'est vraiment un projet très très bien conçu, très malin, assez original, qui ira bien. Je suis assez, très favorable même à ce projet. Après, d'autres projets pouvaient être tentants, Colardelle avait son mot à dire, moi non. On est déjà contents qu'il y ait un projet. Notre problème c'est çà, c'est de trouver maintenant les 150-200 millions avec les réactualisations (c'était 150 en

valeurs 2003) nécessaires à la construction complète du MuCEM. On va les trouver, on a déjà commencé, mais la crise financière est là.

- **Est-ce que vous en sentez l'impact justement ?**
- Personnellement non, mais je pense qu'on pourra peut-être la sentir. Je ne sais pas. Moi je pense que Marseille…à moins qu'on abandonne même l'idée de capitale européenne, qu'on se dise qu'on a tellement plus rien qu'on peut plus rien faire…enfin on peut aussi avoir une guerre. On ne va pas faire ces hypothèses catastrophiques, mais je pense qu'effectivement c'est sur les rails, que la Mairie, la ville de Marseille va tout faire pour que ce projet se fasse.

- **Concernant le réseau associatif qui serait un soutien autour du MuCEM, quels seraient les relais éventuellement à rencontrer ? Quels sont d'ailleurs vos relais à vous qui avez fait vos enquêtes sur les publics ? Pour essayer de mesurer l'adhésion des Marseillais à ce projet ?**
- Vous il faut que vous travaillez aussi sur le projet architectural, je suppose. Donc là vous allez vous adresser à l'EMOC, à Ricciotti, à Vezzoni, à Carta. C'est évident que c'est important.
  Il faut que vous alliez voir la société des amis. Le président n'est pas là au mois de novembre, il s'appelle Alain Bourdy, c'est quelqu'un de très bien. Ils organisent le 4 décembre une soirée à la Cité Radieuse au cours de laquelle on parlera d'un des thèmes du programme muséographiques, la Cité. Où il y aura des conférences d'architectes. Un dîner suivra au restaurant de la Cité Radieuse.
  Sinon, on n'a pas vraiment de partenaires privilégiés sur place. Allez voir quand même Marie-Paule Vial, la conservatrice des musées de Marseille. On travaille avec eux mais bon, ce sont plus des relations de bon voisinage.

- **Oui, ce n'est pas çà, c'est plus les relais en terme social. Vous m'avez parlé de la médiation culturelle, d'où çà venait ? Par rapport aux quartiers de Marseille, où est-ce que vous diffusez vos tracts pour le faire connaître ce musée, avez-vous un interlocuteur pour les scolaires ?**
- La médiation culturelle, on l'a fait nous-mêmes. Il y a une conservatrice, Madame Jacotin, mais elle est en train de démarrer l'opération, avec les scolaires. Il y a des personnalités avec lesquelles on est plus souvent en relation qu'avec d'autres. Il faudra voir un peu au fur et à mesure. Il y a des associations avec lesquelles on a travaillé.
  Vous pourriez aller voir à Avignon Jean Davallon qui nous a fait les études de public : un professeur de sociologie.

- **Avez-vous justement des contacts avec les laboratoires de recherche de sociologie dans la région ?**
- Oui, on travaille avec eux, c'est peut-être pas mal pour votre sujet. Si vous avez déjà vu Bromberger c'est bien…le deuxième organisme avec lequel on travaille beaucoup c'est l'IDEMEC (le laboratoire de Bromberger, ou Albera). C'est des gens qui suivent le projet scientifique, pas des gens qui vont vous parler du musée au sens expo, mais c'est important.
  Peut-être voir quelqu'un qui ne vous dira pas forcément du bien du projet, il faudrait quand même que vous alliez voir Thierry Fabre : il a suivi notre projet, a fait même partie de l'équipe pendant deux ans. Il travaille à la MMSH, Maison de la Méditerranée et des sciences de l'homme sur les coopérations euro méditerranéennes et qui est l'organisateur des « Rencontres d'Averroès » qui se déroulent en ce moment.

C'est une personnalité du monde culturel et qui, un peu comme Bromberger, a un peu de doute sur l'Euro méditerranée. Pour lui il faut mettre en avant la Méditerranée, il voulait débaptiser le musée et en faire un musée de la Méditerranée et de l'Europe.
C'est quelqu'un de très important, beaucoup de relations, de bonnes idées ; je suis en majorité en phase avec ses idées, sauf pour la fermeture méditerranéenne. Comme il était à l'origine du projet, c'est bien que vous le voyiez.
Après il y a le monde associatif…

- **C'est qui le monde associatif ?**
- Il y a plein d'associations, de quartier, CIQ qui nous ont un peu dégommés en disant que c'était trop haut surtout sur le site côté Tourette, le deuxième. Globalement les autres CIQ, la fédération des CIQ de Marseille nous soutient beaucoup : il y a une dame, Madame Cordier qui est sa directrice.
  Par Euro méd vous aurez aussi beaucoup d'acteurs. On travaille avec beaucoup de gens. Pour l'exposition sur le hip hop on a travaillé avec des associations de quartier, pour les crèches c'étaient d'autres gens, on a une liste relativement importante ; pour les Pierres Plates j'ai travaillé avec la ville de Marseille.

- **Pourrez-vous me procurer les matériaux pour la recherche, notamment celui de l'exposition sur les Pierre Plates, pile dans le sujet, avec cette question de la mémoire locale qui est une de mes questions aussi. Je trouve formidable que la première expo soit sur Alger et que à l'endroit où il y avait l'embarquement pour l'Algérie, le retour des colons, on fasse une expo sur Alger.**
- Il faudra que vous reveniez, que vous preniez contact avec Françoise Dallemagne.

- **Je pars pour trois ans, j'aimerais pouvoir mesurer le parcours, et donc revenir. Pour un jeune chercheur, serait-il possible d'intégrer un groupe de travail comme observateur, pas comme acteur. Pour essayer d'accompagner, faire la petite souris…**
- Je vais poser la question. Vous pourriez en tout cas participer au comité des expositions, il y a une personne chez nous qui s'occupe de la programmation des expositions qui s'appelle Florence Pizzorni. On peut voir avec elle comment vous intégrer là-dedans.
- **Moi, c'est un travail universitaire, je ne suis pas journaliste, je vous garantis une discrétion.**
- Si on organise un conseil scientifique je pense qu'on peut vous inviter mais je ne suis pas sûr qu'on en organise de sitôt. Le conseil scientifique du musée, Bromberger a un co-président.
- Peut-être d'ici un an ou deux, il n'y a pas de raison. Je suis d'accord sur le principe, on est un peu en stand-by en ce moment…J'attends de rencontrer l'équipe de Marseille 2013, j'espère au courant du mois, pour organiser mon planning. Je ne sais pas encore ce que je fais en 2009, j'ai une équipe qui est là, il y a du travail administratif, scientifique, des collections à inventorier, le travail ne manque pas ; mais l'ouverture du Fort est encore incertaine. On a une exposition dans la tour du roi René qui est sur Claude McKay, qui est un écrivain américain qui s'est intéressé à Marseille dans les années 30, qui devrait ouvrir début décembre, j'espère que çà va marcher et çà devrait durer jusqu'en février. Et ensuite je suis dans un grand trou, j'ai des expositions possibles mais il faut des moyens quand même, quelques gardiens supplémentaires…

- **Etes-vous satisfait, déjà, de votre travail de préfiguration ?**

- Ravi de ce travail de préfiguration, mais peut-être n'a-t-on pas encore tapé assez fort, pris les moyens…je ne sais pas…çà m'interroge, notre visibilité.
  Je crois que notre visibilité n'est pas suffisante.

- **On peut compter sur le fait que le musée pourra être un des emblèmes de Marseille 2013 ?**
- C'est ce qui est prévu en tout cas. D'ailleurs, le jury a dit qu'il donnait son accord parce qu'il y avait ces projets, parce qu'on s'était engagé à les faire. Si on les fait pas on risque de se dédire.

Entretien avec Frank Geiling,
Directeur de l'architecture et de l'urbanisme Euroméditerranée.
Le 5 novembre 2008, Docks, Atrium 10.2.

Je viens pour vous entendre assez librement, puisque je commence seulement ma recherche, sur le rôle global du MuCEM dans le projet d'Euroméditerranée.

- Euroméditerranée est une opération qui a été créée en 1995, je ne vais vous refaire tout l'historique…un des objectifs principaux qui ont été fixés, au-delà d'un objectif relativement conventionnel d'aménagement urbain, c'était de contribuer au rayonnement de Marseille et à son développement économique et culturel. Avec cette idée, qui était une idée relativement novatrice en 1995, qui était que culture et économie peuvent faire bon ménage et peuvent contribuer ensemble à améliorer la notoriété d'une ville en même temps qu'apporter bien sûr des services, une qualité, une ouverture à la culture au plus grand nombre.
  Donc l'approche culturelle n'a jamais été une approche spécifique, dissociée, avec une dimension marketing particulière mais vraiment intégrée totalement dans un ensemble, un dispositif général visant à développer la ville, la métropole et bien sûr son rayonnement à l'échelon national et international.
  Le MuCEM a fait partie très tôt du dispositif général qui s'est développé, dès 98 je crois les premières réflexions, 2000 au plus tard. En même temps que l'élaboration plus précise du programme d'Euroméditerranée ; en 95 on avait des grandes orientations qui avaient été fixées par une mission de préfiguration, mais ensuite à partir de 95 (98 ?) on a commencé à travailler sur l'exercice plus détaillé en matière de programmatique.
  Le MuCEM et Belle de mai qui étaient deux grands sujets. Sont venus ensuite plus tardivement s'agréger le Frac, avec la région et l'Etat, et puis d'autres sujets comme le Silo, pas tardivement d'ailleurs puisque le Silo était contemporain du MuCEM de mémoire en termes de montage. Et enfin EuromedCenter qui est un peu plus tardif et plutôt privé par rapport à tout un dispositif d'offre publique.
  Tout çà pour vous dire que la question culturelle, portée essentiellement par de grands équipements ayant une capacité à un entraînement et de rayonnement fort, est une question qui est indissociable du projet d'Euroméditerranée.

- **Y a-t-il une hiérarchie dans ces équipements culturels ? Y en a-t-il un que vous allez mettre en exergue, en emblème un peu plus fort ? J'aimerais bien que vous me disiez « le MuCEM, mais… !**
- Il est évident…le MuCEM bien sûr, en sachant que, j'ai oublié le CRM qui est venu un peu plus tardivement que le MuCEM, qui est le bâtiment de la Région qui sera voisin du MuCEM. Oui, bien sûr le MuCEM : c'est à la fois le seul musée national qui soit installé à Marseille et sur le périmètre a fortiori. Çà c'est le premier élément. Le second élément c'est la particularité du site, le môle J4, donc c'est vraiment un acte de réouverture de la ville vers la mer, le port. Et donc çà a été pour nous, en termes de positionnement vis-à-vis du port et vis-à-vis de cette démarche de réouverture de la ville sur la mer un acte fondateur, l'acquisition du J4, la démolition du J4, l'aménagement provisoire pour accueillir des événements plutôt à tendance festive. Pour nous le J4 reste l'espace emblématique du projet sur cette question là.
  A fortiori le MuCEM qui est sur le J4. Et aussi, pourquoi le MuCEM, parce que sa particularité d'être bipolaire entre le bâtiment contemporain avec une écriture

extrêmement fine, intéressante, et puis avec une dominante méditerranéenne forte (c'est une réinvention de la Méditerranée autour de ce bâtiment) et puis la dimension Fort St Jean avec l'ouverture au public, avec la réhabilitation. Et donc c'est cette particularité aussi qui nous paraît intéressante.

- **Alors c'est une opération originale aussi en matière de musée puisque dans le projet du MuCEM il y a un parti pris fort en direction du public. Un musée de société, et presque une réinvention d'un espace public : on n'est pas que dans un musée ! Espaces conviviaux, parvis, nouvelle circulation avec la Major. Comment est-ce que cela vous le prévoyez et comment, surtout, vous le préparez ? Ce qui m'intéresse c'est aussi si vous menez des enquêtes et comment l'adhésion des Marseillais est peut-être mesurée à votre niveau ?**
- Alors plusieurs choses. Comme on l'a fait pour l'ensemble des programmes d'Euroméditerranée on n'a pas vocation à créer des espaces spécialisés, dédiés, zonés, on est bien toujours dans une logique de retisser la ville, d'ancrer les extensions, en tout cas le renouvellement urbain dans une continuité urbaine forte avec les quartiers existants, la ville historique ; et donc à ce titre, on développe vraiment un quartier de centre ville avec une mixité d'usage, une mixité fonctionnelle, une mixité sociale, une mixité générationnelle, le maître mot c'est la mixité. Et la connexion urbaine.

- **Et le centre, le thème de la centralité ! Ce sera une autre question après…**
- Alors çà c'est la toile de fond. De ce point de vue là il n'y a aucune raison pour que le MuCEM soit une espèce d'enclave dans l'espace urbain. Çà c'est le premier point : il y a toujours ce besoin, cette envie, de relier les choses entre elles.
  Relier les choses entre elles c'est aussi repenser la manière dont le J4 a été créé en 1930, une esplanade inventée, donc, une invention pure, sur un plateau qui est un plateau maritime totalement déconnecté par la topographie du plateau qui était le plateau urbain historique, qui lui était à la cote de l'esplanade de la Major. C'est repenser, réinventer aussi des connexions urbaines entre un espace neuf, J4, à l'échelle de l'histoire c'est rien, çà n'existe pas, et un site historique qui est le panier et l'esplanade de la Major qui est l'étape intermédiaire dans l'ascension ou la descente suivant d'où on se place. Donc il y a cet étagement à travailler et effectivement, il y a à la fois la volonté que le J4 reste un espace public au sens large du terme, y compris dans le POS. On a indiqué que 2 tiers des programmes du J4 étaient des programmes publics, soit de l'espace public ou des bâtiments publics, un tiers pourrait concerner (concerneront) des programmes privés ouverts au public (toujours cette idée d'animation publique), destinés à renforcer l'animation du J4, son ancrage urbain, son intensité d'animation en complément des programmes publics stricts qui eux sont régulés, encadrés par des horaires d'ouverture et de fermeture qui limitent un peu leur capacité d'animation et d'attractivité. L'idée c'est bien çà, c'est du commerce, c'est de la restauration, c'est des choses vivantes, mais qui soient quand même dans l'esprit de ce qu'il y a en face. Il ne s'agit pas de faire du franchisé (Macdonald) c'est pas du tout l'esprit.
  L'espace public c'est le J4, le mail sur le J4 qui est l'axe d'ouverture vers la mer et qui se prolonge par un grand escalier qui connecte la place de la Major. Et au-delà de la place de la Major c'est tout le travail qui est fait sur le deuxième rang urbain, sur la requalification des rues pour, encore une fois, faciliter la connexion avec le Panier.
  Donc c'est tous ces cheminements-là qui sont repensés pour créer des connexions y compris entre musées parce qu'on a quand même la Vieille Charité qui n'est pas loin, le Panier qui est un peu compris comme une crèche, un musée vivant, qui au plan

touristique est aussi assez présent. Ces cheminements-là, ces échanges-là sur lesquels on travaille via l'espace public.
Après il y a l'autre question qui est celle de l'isolement ou de verrou historique et fonctionnel que crée le Fort St-Jean à la sortie du port : c'était une volonté, à cet endroit, de refermer l'espace. La question c'est comment contourner, au sens propre et figuré, la difficulté d'enfermement du Vieux port à l'intérieur de ses anciennes murailles, parce que cet enfermement subsiste toujours. Donc on a à la fois la problématique topographique qui créé des ruptures, et la problématique physique liée au verrou du Fort qui crée de nouveau un seuil avec le sud d'Euroméditerranée et donc tous ses développements.
Alors là on a deux pistes : la première piste c'est le contournement par l'intérieur du port, donc avec la promenade Louis Brauquier qu'on va valoriser fortement ; et la deuxième piste c'est l'amélioration du passage de l'ancien canal où là au plan paysager on améliore aussi les choses.
Il y a eu des hypothèses qui ont été, à une époque, proposées notamment par Ricciotti qui étaient de créer des passerelles qui allaient de la butte St Laurent, jusqu'au Fort St Jean ; qui est une manière de créer des continuités de cheminements et d'utiliser ce que Ricciotti a vraiment voulu faire : utiliser les bâtiments non pas comme un bâtiment clos et introverti, un bâtiment pont, un bâtiment passage, qui donc à la fois est dédié à un moment donné à des collections avec ses propres spécificités techniques. Mais aussi un bâtiment qui est en lui-même un escalier, un passage. Ce sont des hypothèses qui ont été abandonnées pour celles-ci parce que le budget est difficile à boucler, encore aujourd'hui.
Voilà comment on essaye de contourner les difficultés du site pour améliorer les cheminements et l'ancrage de ce projet, particulièrement, mais aussi plus largement du projet d'Euroméditerranée dans la ville historique, dans le centre

- **Auriez-vous fait le choix du projet de Ricciotti ?**
- Je l'ai fait ! J'ai voté à la commission technique !

- **Ma question sous-entend celle de la discrétion du bâtiment, d'une architecture pas forcément spectaculaire alors qu'en arrière plan on aura des choses plus hautes, plus brillantes, plus acier/verre…j'ai un a priori positif sur le projet…**
- Moi aussi, je pense que, à la fois, c'était quelque chose qui avait été développé bien avant Ricciotti**,** qui a été développé par **Yves Lion** dans le cas du projet urbain (de la cité de la méditerranée), qui avait été largement discuté, négocié avec les monuments historiques sur des questions de hauteur, d'épannelage, de points de vue, donc j'ai rien à dire de plus. Je prône à un moment donné la discrétion. Tout est ambigu : quand on dit « discret », c'est pas de l'architecture…quand on dit « ordinaire », c'est péjoratif. Je pense que là clairement il y a une forme d'effacement minimum, de référence, de révérence minimum face à l'environnement historique qui est quand même lourdement marqué. Sur des emprises comme çà. Ç'aurait été sur une emprise au sol de 20 m, je vous aurais dit on peut monter, mais là on est sur un volume, une emprise au sol extrêmement importante, donc il ne s'agissait pas non plus que le projet vienne concurrencer l'environnement. Et je trouve que dans cette forme de simplicité on retrouve de la force paradoxalement.
L'effet de masse, le volume traité, malgré son effacement en termes d'élancement, a de la force, une force maîtrisée qui en plus a l'intelligence non pas de traiter la question de cette force de façon littérale avec des murs pleins, des parois pleines ou massives ; mais de jouer sur la force mais avec de la légèreté paradoxalement. Cette

résille est à la fois légère et élégante et, bizarrement, elle traduit un effet de masse.

- **Donc vous pensez que le MuCEM peut devenir un repère urbain, un pôle urbain à part entière ?**
- Oui, mais pas au sens du signal. Pas la Tour Eiffel…Par réduction systématique on cherche toujours à ce que les bâtiments disent quelque chose, soient toujours identifiés, soient toujours différents des voisins, toujours plus parce qu'il faut toujours qu'ils signifient, qu'ils signalent quelque chose. J'ai tendance à dire « oui » dans l'absolu mais on n'est pas en rase campagne, et on n'est pas à Las Vegas, donc il faut aussi composer avec un environnement. Çà ne veut pas dire systématiquement s'effacer : on peut très bien composer avec un environnement et au contraire être très manifeste, exubérant…Là, en l'occurrence, je trouve que c'est le bon parti qui a été retenu : et ce qui caractérise finalement le front de mer d'Euroméditerranée par rapport aux zones urbano-portuaires, qui, avant Euroméditerranée, avaient développé une façade maritime conquérante…

- **Vous pensez à quoi ? à Gênes ?**
- Non, pas du tout. Je pense à Shanghai, Dubaï. Tout ce qui est fait aujourd'hui où on verse dans le spectaculaire pour traduire une ambition, une puissance économique…Bon, on n'en est pas là à Marseille, encore ! Je trouve que l'intérêt de Marseille c'est justement d'avoir su, de savoir intégrer des éléments patrimoniaux forts dans cette transformation historique de la ville et de sa façade maritime.

- **Donc la question de la mémoire est très importante ?**
- Oui, oui…

- **Là il s'agit de la mémoire très lointaine…qu'en est-il de la mémoire du site industriel ? Est-ce que çà vous semble aussi judicieux, comme cela se négocie par rapport au port…**
- La question du patrimoine est pour moi indispensable au sens moral du terme, mais on n'est pas là que pour faire de la morale. Mais elle est aussi indispensable comme élément identitaire : et çà c'est extrêmement important.
  Sur les éléments patrimoniaux plus récents il n'y en a guère malheureusement. C'est-à-dire que les éléments d'après-guerre, les différents J, etc., c'est le port qui s'en est occupé, et malheureusement. On aurait pu, aussi, travailler avec cette matière-là parce que je trouve qu'elle était intéressante. Elle y est plus, dommage. Il reste un petit bâtiment qui est la consigne sanitaire, de Pouillon, qui est un vrai sujet. Un vrai sujet de conservation : historiquement, c'est un très beau bâtiment, y compris au sens symbolique, c'était la porte d'entrée à Marseille pendant très longtemps. Malheureusement les premiers travaux de tunnels sous le vieux port on commencé à l'enclaver, à l'encaisser. Les travaux que nous conduisons actuellement sur l'enterrement de tout çà on n'aggrave pas forcément la situation mais on ne peut pas, on ne sait pas l'arranger. Le bâtiment entre temps a été vandalisé : tous les intérieurs, ses décors qui faisaient la qualité propre du bâtiment ont été ravagés, voitures brûlées…tout a été démonté. Le bâtiment, aujourd'hui, est une coque dont on espère qu'elle encore stable, au sens structurel du terme, qui n'a pas été entretenue depuis une bonne vingtaine d'années et qui n'a pas de vocation particulière. On est dans un élément un peu difficile parce que à la fois le bâtiment est dégradé, on n'a pas de programme qui soit aujourd'hui pressenti, pas d'enveloppe financière, et urbainement il est relativement enclavé. Donc c'est un élément sur lequel il faut qu'on travaille

avec Gille Bouillon et Jean-Christophe Simon qui sont respectivement l'ABF et l'architecte en chef des monuments historiques qui s'occupent de ce bâtiment, sachant que ce bâtiment n'est pas classé. Il est labellisé, même pas à l'inventaire, labellisé patrimoine du XXe siècle, c'est tout. Donc on peut difficilement s'appuyer sur une inscription pour essayer de dire « on va faire quelque chose ». C'est un peu compliqué mais on va y arriver.

- **Qu'en est-il de la consultation des publics marseillais ?**
- Là, c'est avec Denis Chevallier qu'il faut voir…On s'en est pas du tout occupé. On n'a fait aucune enquête parce que c'est un projet « ministère de la culture » donc nous, notre travail depuis le début, c'est de permettre au MuCEM d'atterrir dans de bonnes conditions, en veillant à ce que le J4 soit bien aménagé, que les cheminements pour désenclaver le bâtiment se fassent dans de bonnes conditions ; mais depuis le début, le MuCEM a son propre pilotage au niveau du ministère de la culture, avec une délégation qui est confiée à l'Emoc, et on ne fait nous qu'accompagner le dispositif, en essayant de défendre ce qui peut l'être quand on sent que le ministère ou l'Emoc lâchent quelques éléments architecturaux qui nous paraissent importants.
  Nous, sur les enquêtes de terrain, c'est Denis qui a organisé très tôt dans la mission de préfiguration des ateliers de découverte urbaine, moi je n'en sais pas plus. Après, çà n'a pas été forcément simple…Ce qui me paraît difficile moi, c'est que l'essence même du MuCEM c'est d'accueillir les collections des ATP, aujourd'hui elles parlent pas à grand monde à Marseille, particulièrement...Je me prononce pas sur le principe même collections…on doit créer un grand musée à Marseille pour permettre au public marseillais d'accéder à la culture. Une des questions à se poser c'est pas « qu'est-ce qu'on peut déplacer de Paris pour le mettre à Marseille ? », mais çà peut être aussi de dire « qu'est ce qui peut intéresser les m
  Marseillais et être compatible avec des collections qu'on a envie de déplacer de Paris ? » Donc c'est une rencontre. J'ai l'impression que cette rencontre n'a pas été pensée comme çà. Je peux me tromper mais …je n'étais pas à l'origine du projet donc j'ai pas toutes les informations…J'ai le sentiment que le contenu scientifique reste encore un peu obscur pour beaucoup de Marseillais qui voient pas bien ce que va être le MuCEM comme pôle d'attractivité, d'intérêt. Çà c'est le premier point.
  Le second point : je pense que les politiques sont sur le même registre, ils ne comprennent pas forcément ce qu'il va y avoir dans le MuCEM.

- **Ils semblent pourtant avoir une idée assez précise de leur terrain de jeu, j'ai l'impression…çà commence à se préciser…**
- Le positionnement scientifique, le contenu scientifique c'est trop précis, le positionnement aurait peut-être pu (c'est pas Euroméditerranée, c'est Frank Geiling que çà engage !)…dans une ville populaire où la culture c'est le football et la plage, et le rap peut-être, il faut peut-être se poser la question de savoir comment le public, le grand public, le public majoritaire, va pouvoir accueillir un nouveau musée qu'on veut lui destiner pour grande partie.

- **Là, je crois qu'ils font un vrai travail de réflexion sur des expositions très contemporaines…**
- Quand je dis çà, ce n'est pas forcément aller faire des expos sur le rap, sur le tag. Je pense qu'une manière d'ouvrir à la culture, de permettre au plus grand nombre d'accéder à la culture, c'est de peut-être, à un moment donné, de travailler sur des choses qui interrogent plus directement le corps, le rapport au corps de l'œuvre, la

grande échelle, le visuel…des choses fortes qui relèvent plus dans un premier temps du sensible, de la perception que de l'intellect, de la réflexion, de la connaissance pure…Et après, effectivement, on peut monter en puissance, monter en gamme, accélérer les choses, renforcer l'exigence.

- **C'est très intéressant ce que vous dites…**
- A mon avis, il y a un travail, et ce travail me semble-t-il, je ne dis pas qu'il n'a pas été fait. Je dis qu'apporter des collections des ATP et les implanter sur le J4 face à la mer en disant « tout le monde va venir », même si on essaie d'associer les habitants, je pense qu'il manque une marche, un maillon…c'est peut-être trop franc, trop direct, sans, encore une fois, remettre en question l'intérêt et la qualité des œuvres, ni l'approche scientifique de tout çà. Il me semble qu'il y a un maillon, un pignon d'entraînement, une interface qui manque un peu, quelque chose de plus progressif à proposer, je sais pas, comme çà spontanément…

- **Savez-vous si, dans l'intégration même du musée à son environnement il existera une zone dans laquelle on pourra venir se promener, même à l'intérieur du musée gratuitement ?**
- Çà c'est un vrai sujet ! C'est un sujet qui a été discuté avec le ministère de la culture et qui n'est pas tranché, me semble-t-il…l'idée c'était que le bâtiment de Ricciotti, qui présente une rampe, permette d'accéder librement au jardin du Fort St Jean rouvert au public. Et puis dans les discussions qui ont été conduites depuis deux ou trois ans, la question de l'accès libre au public a été reposée…et non tranchée…on sent qu'il y a pas mal de résistances du ministère visiblement pour des questions financières, de sécurité, d'entretien, de gestion…

Entretien avec Denis Chevalier,

directeur adjoint du MuCEM,

le 2 mars 2010, Fort Saint-Jean.

- **Quels changements le projet du musée a-t-il connus ces derniers mois ?**
- Alors, il y a plusieurs points. Il y a exactement un an, à l'occasion du déménagement du DRASM (département de recherche en archéologie sub-aquatique) à l'Estaque, Christine Albanel, ministre de la culture, a annoncé par voie de presse, qu'elle allait charger une association de préfiguration de remettre en marche le projet du MuCEM. En mai, on a su qu'elle serait dirigée par Bruno Suzzarelli, qui est un énarque, du ministère de la culture. Association officiellement créée en septembre 2010. Elle a pour vocation de préparer l'établissement public qui doit être créé en 2012, de mettre en place le programme culturel, de programmer les expositions d'ouverture en mars 2013 et les trois premières années du musée, de faire les études de public nécessaires, les travaux de communication, les approches de mécénat. A côté de cette association reste le musée lui-même, service à compétence nationale, structure lourde, département du ministère de la culture, qui a encore plusieurs dizaines d'agents : 70 à Paris, 15 à Marseille. Sa mission : gérer la question du transfert des collections dans les nouvelles réserves ouvertes en 2012, c'est le chantier des collections. Et d'épauler l'association pour la recherche scientifique, la programmation des acquisitions, les thématiques. Ces deux structures sont vouées à se fondre dans l'établissement public en 2012. Pour l'instant, c'est une structure particulière, pas bicéphale. Suite à la démission de Michel Colardelle, B. Suzzarelli dirige les deux institutions, ce qui l'oblige à être à mi-temps à Paris et à Marseille.

  L'association a une liberté plus grande, notamment financière, pour embaucher des gens avec des compétences particulières que l'on ne trouve pas dans le public. Elle a embauché 8 personnes, une administratrice (de Beaubourg), une personne chargée des publics (Cécile Dumoulin, était directrice adjointe chargée des publics à Branly, depuis 15 jours), un informaticien d'une grande institution parisienne, une architecte, qui vient d'Euromed pour faire le lien EMOC (maîtrise d'ouvrage). Ces personnes sont arrivées le 15 février environ. L'informaticien est chargé des aspects documentaires, de la gestion de la documentation.

  A partir de mars 2009, la restauration du Fort Saint Jean a débutée, par François Botton, architecte en chef des monuments historiques. On est en train de terminer la première phase et on va commencer la 2ème. Les travaux sont prévus jusqu'en 2013, financés par l'Etat. Ils vont aboutir à l'ouverture au public du Fort, mais pas encore au chantier de la muséographie. Il n'y a pas encore de choix actés mais il y aura certainement des commerces à fondement culturel.

  Le premier lot sera terminé début décembre. Le 2d lot doit être attribué à une entreprise à partir du mois de mai. Bâtiment « nu » livré en septembre 2012 : puis aménagement pendant 6 mois.

  Le centre des Collections : Icad a été sélectionnée dans le cadre du PPP et a pris possession du terrain en oct/nov 2009. On est dans la phase de permis de construire. On compte en plus 6 mois d'aménagement.

Les travaux commenceront cet été pour une livraison mi 2012. Ensuite deux ans de transfert des collections et ouverture pas avant 2014.

- **Et sur le front du Programme ?**
- Un Verbatim a été créé. En novembre 2009, un séminaire de 2 jours a eu lieu avec des personnalités du conseil scientifique et de la Direction des musées de France pour « repartir » Thierry Fabre a été nommé responsable de la programmation culturelle, suite à son rapport, le séminaire s'est fait sur cette base.

  Surtout sont sorties des décisions pour 2013 : 2 expositions inaugurales sur 2000 m2 .
  1. Portée par Thierry Fabre : La Méditerranée en tant qu'espace culturel avec « Le rêve méditerranéen ». 2000 m2
  2. Portée par moi-même : une exposition d'anthropologie, sur le genre « Féminin, Masculin ». 1200 m2.
     Avec pour les deux des manifestations culturelles à l'auditorium de 400 places, au Foyer de l'auditorium.

     Il est prévu d'utiliser le hall de 600 / 700 m2 et une partie du RDC pour montrer les « contours de notre projet », faire une sorte de salle des cartes pour expliquer les fondements de cet espace méditerranéen.

     L'ouverture du musée est prévue pour mars 2013 : pas totalement sûr, peut-être avril ou mai.

     Par la suite, en fonction des propositions, des commissariats, il y aura 3-4 expos simultanément. L'espace peut se diviser en 6 plateaux de 500/600 m2. Peut-être pas très pratique….une programmation qui se veut dynamique. Il n'y plus l'idée que nous avions des expo de références.

- **Il y a donc une remise en question des expos de longue durée** ?
- Oui car la place, le désir des publics sera un test pour notre propos. Pour rendre la programmation plus évolutive, plus ouverte au désir des publics, grande inconnue, il faut sans doute tester nos propos, nos thématiques, toujours focalisées sur les questions d'anthropologie…mais on ne se fermera à aucune proposition, même pas à l'art contemporain s'il permet d'étayer des thèses sur l'évolution de la culture de nos sociétés, ou même de l'histoire si çà permet de faire comprendre des linéaments, des processus historiques. On ne se ferme pas sur l'idée de montrer des collections : là est l'infléchissement. Les collections existent, mènent une vie active, elles sont destinées à rayonner en Europe, dans le monde.

  Le MuCEM ne sera pas un musée d'art, d'histoire mais d'anthropologie. En restant ouvert à des possibilités.

  Les collections sont destinées à rayonner. Il y aura des expositions hors-les-murs, co-produites, qui circuleront, montreront le fond du MuCEM, pour le partager avec d'autres.
  C'est le souhait d'une politique active de recherche autour de ces collections : il faut que le musée devienne un centre de recherche qui porte sur les objets qui sont là et la façon de les montrer et de les analyser.

En même temps, la vitrine, le musée qui est sur le môle J4 n'est pas un écrin pour montrer des objets mais plutôt un espace destiné à faire part au public, prendre en compte par le public des grandes questions des sociétés euroméditerranéennes d'aujourd'hui ; elles se posent en termes d'environnement, de rapports politiques, de rapports sociaux, de travail…arriver à les traiter de manière systématique, et ouvertes, notamment à partir de médiations audiovisuelles, d'art contemporain, d'objets qu'on peut emprunter dans d'autres musées : les expositions temporaires permettent çà. Avec les expo de longue durée de 3-4 ans, il n'est pas possible d'emprunter des objets si longtemps. Si on veut s'ouvrir à d'autres sources de témoignages, il faut ce côté événementiel.

Le musée est conçu comme un lieu d'action, d'animation culturelle, une porte ouverte à toutes sortes de manifestations associées au monde méditerranéen et à ses cultures : musique, danse, théâtre, arts de la rue, gastronomie…tout est imaginable.

Sur l'espace forum…initialement un espace ouvert. Notre idée c'est toujours d'être présent dans l'espace public. Sur la partie nord de l'esplanade, rien n'empêche d'avoir des chapiteaux, avec autorisation des autorités compétentes ; il y aura aussi l'intérieur du hall d'accueil et la partie en dessous, l'accès à l'auditorium, avec un espace de 700 m^2, une sorte de foyer où on peut accueillir des événements, des salons ; on travaille à une partition de cet espace pour l'accueil des publics et aussi à une indépendance de cet espace (fermeture tard le soir car spectacles à l'auditorium). On compte aussi sur le restaurant de 400 couverts en terrasse avec des animations particulières. Le bâtiment doit être ouvert à toutes sortes d'activités.

- **Et concernant le changement d'affectation du Fort ?**
- Le Fort doit être ouvert aussi à ces événements avec la connexion par la passerelle : il faut une complémentarité organique entre les deux espaces, que cela ne fasse plus qu'un. Une grande partie du public passera, escaladera le fort, regardera la vue, passera par la passerelle, dans le musée…et dans l'autre sens : du parking, monter dans le musée…

Le fort doit être un lieu d'animation associé au musée avec du spectacle en plein air sur la place d'arme. Quelque chose à imaginer : faut pour çà faire un appel à projet. Ce qui a été décidé : on dispose d'un espace qui va être doté de tel ou tel équipement, restauration…telles possibilités d'accueil, circulation, et contraintes (gardienner, sécurité…)…quelle structure, organisme, la fnac ?, distribution de loisirs culturels ? Demander aux restaurateurs « Qu'est-ce que vous avez envie de faire ? »

Le plus vraisemblable, c'est l'aire de chalandise que vont définir le MuCEM et le CRM qui vont amener les investisseurs à imaginer des activités parce qu'il y aura des gens…aujourd'hui, investir, c'est difficile, ils vont douter de l'intérêt du point de vue de la clientèle potentielle…

Le Fort est un fort potentiel et en même temps il est très prescripteur, avec le village en haut organisé en fonction de rues avec des petits espaces, terrasses pour cafés…Le village dans sa partie haute, où on voulait faire le village des enfants. Il y aura une restauration à minima : consolider les murs, ouvrir…et ensuite aux gestionnaires d'organiser les choses.

Une avancée c'est la gratuité. Çà n'a pas de sens que ce soit payant. La grande question c'est la gratuité par le MuCEM. Notre souhait c'est que le public puisse accéder aux espaces d'expo en payant son billet ou circuler sur le promenoir, les coursives extérieures, les deux rampes, qu'ils puissent accéder à la terrasse, au fort, regardant la vue : 4 fois le tour (4 x 70 m : 280 m…)…c'est çà l'idée…Dans l'autre sens : monter dans le fort comme dans un jardin public, une terrasse entre ville et mer. Traverser la passerelle, soit j'achète un billet pour visiter les expos, soit je prends la passerelle pour descendre, coursives…

C'est Pas tranché. C'est notre hypothèse, mais çà pose des problèmes de gardiennage avec des postes de contrôle en bas et en haut. Il y a la configuration vigipirates : fouiller, scanner les gens en haut et en bas. Il faut un système aussi pour qu'on n'accède pas des passerelles aux espaces d'expo sauf en arborant les billets : portes, portillons, gardiens. C'est des choses qui peuvent se résoudre…mais c'est pas tranché.

Le souhait du directeur, de l'architecte, de l'équipe, c'est un accès le plus libre possible. Que les gens puissent se servir du MuCEM comme une promenade, dans la médina verticale, entre ville et mer, faut pas qu'on paye pour être démuséifié.

Ce qui est intéressant, c'est la continuité avec l'usage du site, la promenade calme, la contemplation…Les Pierres Plates, c'est aussi une réflexion…Cécile Dumoulin, T.Fabre à la réfléchissent programmation autour du Musée plus populaire, pour inciter à y rentrer. C'est pas encore fixé.

Nous avons 3 ans jour pour jour pour préparer nos expos, nous écrivons des notes d'intentions en ce moment, on monte le comité scientifique. Après il y aura un concours de scénographie par expo comme d'habitude. En fonction d'un budget, plan, synopsis. C'est pas inquiétant, on a du temps mais on ne peut pas en perdre de trop…

L'exposition Féminin/masculin est prévue avec beaucoup d'audiovisuel, de montages de films.

- **Quid de l'UPM** ?
- L'UPM se cherche un peu. Pourquoi pas…çà peut être politiquement valable d'affirmer que le MuCEM peut être un des outils de l'UPM, c'est la reconnaissance que la culture est au service d'un projet politique plus vaste, plus ouvert sur les sociétés. Là je crois que c'est bien. Pour l'instant pas de responsable de l'UPM qui fasse partie du conseil d'administration. Pourquoi pas pour un établissement public qu'il y ait un représentant. Je suis pas du tout contre. Mais c'est pas à l'ordre du jour. L'UPM n'est pas encore une réalité tangible. C'est un beau projet mais qui se cherche.

- **Et en ce qui concerne l'inflexion pour la Méditerranée ?**
- çà se discute, en fonction des gens. On peut dire que l'idée c'est d'expliquer au public qu'on est un musée qui part, du verbe « partir » de la Méditerranée. Les exemples sont essentiellement méditerranéens. Au sens large mais par souci de comparatisme et de vérité historique, on regarde ailleurs aussi, on compare, on évalue les influences des civilisations et des aires culturelles les unes sur les autres. On ne se borne pas aux

rivages de la Méditerranée, comme sorte d'entité homogène…c'est pas un musée destiné à montrer çà, les traits saillants d'une culture méditerranéenne : c'est pas possible, c'est un contre-sens historique de mon point de vue. La Méditerranée n'existe pas vraiment, c'est une sorte de « rêve », comme toute civilisation, un projet, une visée…mais qui ne se concrétise pas forcément, dans certains secteurs, pas dans d'autres…

Mais le MuCEM sera un musée qui se focalise sur la Méditerranée. Pour aller ailleurs, pour voir la mondialisation (Asie, Afrique subsaharienne). La Méditerranée tournée vers d'autres continents aujourd'hui. L'idée d'*euromediterranée* est pratique, elle se justifie car nos collections sont euroméditerranéennes. Mais les thématiques euromediterranéennes ne sont pas assez large pour faire comprendre les questions de société. L'eau, le changement climatique …

L'important du point de vue de la communication, c'est de pouvoir dire qui on est. Un musée de société : ouvert à beaucoup de thématiques : c'est difficile de dire ce dont on parle. On dit ce qu'on n'est pas. Ce qu'on est : un moyen de faire comprendre aux citoyens méditerranéens, du monde, qu'ils sont les acteurs à part entière de la dynamique des cultures dans lesquelles ils se trouvent, elles sont totalement associées aux flux d'idées, d'individus, d'objets qui circulent…On ne peut plus concevoir les cultures comme des systèmes monolithiques avec des gens reproduits dans un espace donné, marquant leur territoire, avec une identité et une originalité par rapport à çà ….aujourd'hui les cultures c'est autre chose, un projet, un projet délocalisé. Ce que disent les anthropologues aujourd'hui : la culture est une façon de se projeter dans un monde, un univers, de se construire un ethnoscape, un paysage culturel, mais ce n'est pas quelque chose qui tient à une essence, qui existerait en dehors de ceux qui l'apportent (la portent ?). Il faut lire Arjun Appadurai qui place l'homme au centre. Dans l'espace euroméditerranéen, il y a des gens qui viennent d'Asie, d'Afrique : ils portent aussi une culture qui est un mélange entre la leur et celle qu'ils côtoient quand ils sont là. Il n'y a pas une idée de culture d'origine : des gaulois, des celtes originels existant de tout temps et autour desquels se serait fondé le reste…Il faut en sortir, aujourd'hui il y a 500 millions d'Européens qui vont circuler cette année dans le tourisme.

On reste fidèle au projet de départ, on apprend comment être citoyen d'un espace, avec l'idée que les cultures sont dynamiques.

- **Y compris pour les Marseillais ?**
- L'ancrage marseillais du projet est très important. Comment çà peut se traduire ? Dans les différents projets d'expo. Des exemples Marseillais. Dans la relation entre le Fort et le Musée. Le Fort, c'est le tronc historique qui nous relie à Marseille. Il faut se dire qu'il existe depuis, le XIIe s, dont la chapelle. Une implantation très forte dès l'origine, avec le Vieux-Port, qui a évolué du côté du J4, lieu des arrivées et départs, lieu de la construction de l'identité marseillaise…çà va se dire sous la forme d'un parcours qui va permettre au public de comprendre où il est, ce sera fait en relation avec la mairie, les historiens…à l'intérieur d'un espace, une salle des cartes pour en parler. Ou trouver un espace dans le musée : dans la Tour du roi René, des explications sur le lieu. Il y a des réflexions de la part d'architectes, au sujet du remploi de la consigne sanitaire Pouillon, pour un « Ellis Island » à l'échelle de Marseille, sur 800 m2 ; on n'a pas la main sur cette opération…c'est flou, un espace

compliqué …des coûts…Il y a déjà beaucoup avec le CRM qui se cherche une identité…

Dans les années qui viennent il faudra faire quelque chose d'important sur les mobilités, les migrations…dan les musée et en complémentarité avec le Musée d'histoire de Marseille qui a des espaces encore à aménager, qui a des nouveaux projets ; nous on part du port, « les civilisations ce sont des quais, des gares, des ports », cité par Braudel. Nous on est sur un port : un espace prédestiné à parler des civilisations. Parler de ce port-là c'est utile, dans le cadre de la promenade, lutrin…ou un espace dédié de 100 m2. Pour se familiariser avec cette histoire là, essayer de comprendre où vous êtes…çà peut être le Fort, la Tour du roi René.

Il y la connotation de l'espace des Pierres Plates : une expo sur les Pierres Plates a fort bien marché, 40 000 visiteurs en quelques mois, c'était gratuit.

- **Il y a le rayonnement du musée sur le proche aussi** ?
- C'est important. Les gens continuent à venir au fil des aménagements…un lieu où on trouve un lien social de proximité. Il faut que ce J4 continue à être un espace de rencontre, une fenêtre ouverte, avec la vue sur les Pierres Plates, la jetée. Un espace populaire où les gens continuent à venir pêcher.

- **Quelle articulation aujourd'hui avec le centre des collections** ?
- Nous faisons attention à la mise en garde du rapport Martin contre une ignorance du centre des collections…pas de concurrence mais le risque existe : une autonomisation de chaque secteur. Que le centre soit un magasin d'accessoire et c'est tout. On a renoncé à un espace de présentation des collections dans le MuCEM : sur 350 000 objets, en montrer 10 çà donnera rien. Je ne suis pas pour une présentation permanente d'objets : on veut être en rupture avec le musée traditionnel. On a opté pour une salle d'actualité sur 150 m^2 qui permettrait de montrer en fonction de l'actualité immédiate des objets qui y correspondent, comme la burka par exemple. A vouloir trop en faire …Donc deux lieux. A 2 km d'écart. L'un ouvert au grand public, l'autre non. Il faut trouver le lien recherche, grand public. Le grand public, ce qui l'intéresse c'est qu'il y ait un discours, un propos, une introdutcion, une conclusion dans les expos et pas les dates et les lieux, et le nom des chercheurs sur les enquêtes…On pourra faire des expos sur les campagnes d'acquisition…les gens ne viennent pas pour voir çà. Mais je ne sais pas pourquoi les gens viennent au musée.

Entretien avec René Borruey,
***Enseignant-chercheur et architectre, ENSA de Marseille Lumigny, laboratoire* INAMA**
Jeudi 4 mars 2010

- **Mon sujet vous semble-t-il pertinent concernant le J4 ?**
- Vous faites de l'archéologie. L'enjeu de votre travail est d'abord, en premier lieu, historique. Les Pierres Plates sont le lieu d'une articulation qui n'avait pas lieu d'être. Je pense au Château Vert : consultez le catalogue de l'exposition d'Euromed, éditeur « Image en manœuvre ». Il y avait une guinguette, au Lazaret, lieu historique de la quarantaine, au niveau du futur Dock.

  Ce lieu ne faisait pas partie de la ville, il était « en dehors de la ville ». Dans le port contre lequel étaient les Marseillais vers 1820-30 : il faut se reporter à l'histoire de l'emplacement du port, au débat entre Nord et Sud. Paulin Talabot voulait le port au Sud où il a finalement fait son château, soit aux Catalans, soit à l'Arsenal. Les Marseillais étaient pour un Port dans la ville. Il y a eu un projet du père de Zola sur le littoral sud. Le projet Joliette va l'emporter par une raison d'état : le chemin de fer. Lisez vite mon livre « Du Docks aux conteneurs … ». « Les Marseillais n'accepteront jamais ».

  La place de la Joliette est une articulation avec le centre ; la ville s'est déportée entre la place Joliette et le Fort Saint Jean avec un lieu d'activité portuaire. De ceci découle le canal de liaison.

  Le canal de liaison avait une berge, une digue ; il faut rechercher le projet du canal de liaison aux archives départementales. Voir François Ganeaud, la publication aux archives départementales, du « Répertoire des archives ». Et trouver les arguments des ingénieurs pour une pratique balnéaire à l'endroit des Pierres Plates. Pourquoi ces Pierres Plates ? Pour donner de la vie à cet endroit ? Le canal de liaison, la bataille des Portefaix : Comment Marseille a parlé de cet endroit dans une protestation ? Ce sont les ingénieurs d'état qui ont fait la berge balnéaire ; ce sont des « pierres praticables », pourquoi ?

- C'est un lieu engendré par le travail et l'industrie. C'est le port comme phénomène de dépossession. La 1ère Joliette date de 1844/1850 : un port ouvert, pas privé. Le port « auxiliaire » appelé ainsi pendant longtemps. En 1966 les grilles apparaissent au moment de la création du PAM, Port autonome de Marseille et c'est un drame. Jusque là la chambre de commerce était garante du travail autonome. Regardez le film d'Arte une ville / un architecte : Marseille/Ricciotti où il parle très bien de ce lieu de Pierre et de Poussière, brut et brutal.

- Regardez de près la question de la passerelle dans le projet. Pour la darse autour du MuCEM, qui doit la faire ?
  Quel type d'embarcation pourra y accéder ?

- Se demander quel dispositif concret existait autour du Fort Saint-Jean avant le terre-plein. Un quai qui faisait le tour ? Déjà des pratiques de baignades à l'entrée du port ? Des enfants qui plongent dans l'expo « Parlez-moi d'Alger », où on été mises côte à

côte des photos de Marseille et d'Alger plongeant. De l'autre côté, aujourd'hui, il y a quand même une autoroute…

- Un fil, vous avez un fil rouge, c'est l'itinéraire de promenade : la continuité. Sera-t-elle maintenue ? « aller jusqu'au bout du quai ». C'est la question de la Passerelle.

- Il faut faire trois paniers pour la thèse : dans le premier des paniers réunir en les distinguant histoire et mémoire, par les romans, les livres, la littérature. Consulter l'ancêtre de l'annuaire de Marseille, les guides touristiques par la Chambre de Commerce : Comment on a parlé de cet endroit ?

- La césure historique, c'est le moment du déclassement du J4 dans les années 1990.

- Un autre moment de passage, de césure aussi dans les années 1980, moment où le lieu devient un espace de projet avec Atelier 9, l'agence marseillaise, Stern…Des projets de riviera qui émergent spontanément des architectes sans qu'on les leur ai demandés. Retrouver la généalogie des projets telle quelle a été compulsée par Bruno Guillermin (Agam, « Généalogie des propositions d'aménagement 1986-1995, avec la cartographie des projets et la chronologie des études et événements dans le tome 2). C'est là qu'il faut mettre la césure : les années 1980. Pour les « Marseillais », le port est fini, « ailleurs ». C'est le moment où l'idée de la reconversion apparaît dans les représentations. Le pavé dans la marre c'est la publication dans la presse, à l'initiative des architectes, de projets pour la Joliette et les Docks. Ils ont obligés les élus à se positionner. L'agence Delta, contactée par la Chambre de Commerce, a travaillé contre les projets publiés. Paul Chemetoff est aussi contacté pour faire un projet contre les « couillonades marseillaises ».

- Vigouroux est élu en 1987 (Defferre meurt en 1986) et joue le jeu de la transformation. Il demande à l'état de l'argent pour détruire la passerelle autoroutière le long des docks. L'Etat a peur de la CGT c/ privation du port, de la pression politique des dockers. La CGT est très puissante. L'Etat demande un rapport à Jean-Paul Escande, en 1989, un des administrateurs du Port et PDG de la Société Marseillaise de Crédit, où le port reste dans la ville.
- Puis l'Etat demande un rapport sur l'Aire Métropolitaine (Fos) à Jean-Paul de Gaudemar : de là naît l'idée du centre directionnel à Marseille.

- Et l'idée d'un « gros totem » vient de Renaud Muzelier, alors premier adjoint au maire de Marseille (1995-2008). Il pense à l'opéra de Sydney.

- Concernant le Centre tertiaire : Vigouroux voulait faire quelque chose à la Joliette. L'Etat veut 20 000 m2 de bureau. Euroméditerranée est créé, avec Christian Marion au moment de la création de l'établissement public en 1992. Jean-Pierre Weiss comme premier directeur.

- Dans un 3ème panier : travailler à partir de 87-86 quand la zone devient un espace de projet, un imaginaire habité, faire l'histoire du projet. Il faut détacher les faits des représentations. Le projet est virtuel, pour l'instant personne ne sait ce que cela va donner. Il appartient aux représentations. On peut parler de portrait du territoire, de

son récit. Avec des « résurgences » …mais çà reste un lieu dont les Marseillais ne voulaient pas.

Entretien retranscrit avec Rudy Ricciotti, le jeudi 17 juin 2010, Marseille, au domicile de l'architecte.

Cet entretien nécessite de notre part une introduction qui permettra, nous l'espérons, de recevoir une parole d'architecte prise dans son flot continu, parole chahutée et « chahutante » qui peut surprendre le lecteur non averti. Nous avons choisi de laisser cette retranscription « telle qu'elle », avec le vocabulaire « fleuri » et le rythme rapide de l'architecte. On devinera, derrière le rendu du langage parlé, un ton parfois revanchard, militant, une tension voire une agressivité qui font partie intégrante du mode d'être et de communication de Rudy Ricciotti. Notre propos ici n'est pas du tout d'émettre un jugement de quelque ordre que ce soit sur la personne de l'architecte, et nous précisons bien que ses affirmations restent sous son unique responsabilité. Nous en soulignerons plusieurs susceptibles de surprendre, voire de choquer, le lecteur : concernant le contenu scientifique du MuCEM, il va de soi qu'il n'est pas secondaire comme le prétend l'architecte ; ce dernier espère nous faire « vomir » devant l'architecture du MuCEM, propos évidemment à nuancer, et qui signifie surtout que Rudy Ricciotti entend ne pas être assimilé à une architecture spectaculaire ; nous soulignerons également que l'opinion consistant à identifier le modernisme architectural à l'impérialisme anglo-saxon ne regarde que l'architecte ; concernant le fait que Marseille n'a pas besoin du MuCEM, nous espérons que la thèse qui précède aura montré le contraire ; l'architecte est manifestement en colère contre les écoles d'architecture parisiennes, il ne convient pas pour nous d'entrer dans cette polémique ; il y a bien sûr à nuancer les propos concernant l' « orientalisme de Barbès » ; quant à brûler vifs les fonctionnaires d'Etat dans le Fort Saint-Jean, l'idée ne doit ici que prêter à sourire.

Nous livrons ce texte comme un document complémentaire à la thèse et comme trace d'une rencontre qui tenait, il faut l'avouer, de l'événement pour nous. L'entretien en lui-même, incontournable, a été long à obtenir de la part de l'architecte qui a privilégié des échanges courts par mail durant les années précédentes. Il s'est déroulé à son domicile. La rencontre a démarré par un long temps de vociférations tous azimuts, R. Ricciotti ne nous laissant que très peu la possibilité de poser des questions. Cependant, par sa longueur inattendue (plus de trois heures), elle a constitué un apport généreux bien qu'unique à la thèse. Nous en sommes sortie avec l'impression d'être passée sous un rouleau compresseur mais aussi avec le sentiment d'une légitimité plus grande pour parler du MuCEM. Notre point de vue sur l'orientalisme du bâtiment, sur une Méditerranée idéalisée, s'est vu modifié, dans le sens de plus de réalisme.

(En gras : N. Marneffe)

Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise sur le musée ? Quelle est la finalité de votre travail ?

La question que je me pose est en quoi ce projet, à l'intérieur bien sûr de la rénovation, du projet Euroméditerranée, est une occasion pour Marseille de faire ressurgir une identité urbaine, de retrouver une culture urbaine qui est ancrée dans ce territoire, autour du J4, du Fort Saint-Jean, autour de cette façade maritime. On a une occasion autour de ce projet de retrouver l'histoire de cet endroit, l'histoire d'un usage à cet endroit au siècle des Pierres Plates, un usage de réappropriation populaire. On a rouvert le Fort Saint-Jean aux Marseillais. On a rendu le rivage aux marseillais. Ce qui m'a plu au départ dans ce projet c'est que ce soit un musée pour le public.

Oui, il y a un débat scientifique depuis des années sur le contenu scientifique sur un projet de Colardelle qui finalement n'aboutit pas, à tort ou à raison. Je pense que la vérité est entre les deux...Maintenant je vais aller droit au but. Excusez-moi mais qu'il y ait de l'art contemporain ou des charrettes à l'intérieur, qu'est-ce que çà change ? Quel que soit le contenu scientifique on s'en f.… Article 1.

Article 2 : Marseille n'a pas besoin du MucCEM pour avoir une identité. Article 3 : Marseille n'a pas besoin du MuCEM pour avoir une épaisseur populaire. Elle est de partout, elle est

dans les pores de la ville, elle est dans les pores des murs. Les gamins des quartiers ils viennent dans ces quartiers, vous voyez, ici on est dans un quartier un peu bourgeois, un peu bobo, un peu privilégié « bord de mer », ils arrivent en tongues, en short, des quartiers à deux heures en bus, en métro, la serviette autour du cou, les minots, y sont chez eux ici, c'est pareil, çà change rien, la ville elle est pénétrée par sa dimension populaire, par son épaisseur populaire.
Article 4 : Pour ce qui me concerne, le MuCEM, j'espère qu'il vous fera VOMIR architecturalement.

Pourquoi vous dites çà ?
Parce qu'il n'est pas dans la modernité, c'est un projet réactionnaire. Je défends l'idée d'une architecture réactionnaire en rupture avec la modernité, une architecture qui pratique la rupture avec la rupture, voilà. Voyez ? Je suis pour une architecture réactionnaire.

Vous pouvez développer un peu çà ?
Bien sûr, c'est l'antithèse de l'architecture de l'impérialisme anglo-saxon. La transparence comme illusion de la démocratie, le métal, l'inox, l'alu, vous voyez ce que je veux dire, le verre, tout ce qui fait bander les architectes de gauche aujourd'hui. C'est-à-dire leur manière de tailler des pipes à l'impérialisme anglo-saxon. Et voyez ce que vous enregistrez, j'espère que vous le mettrez en gros, très fort, le jour de votre oral de thèse ! Très fort ! Faut qu'çà vocifère. Et çà fera rire vos collègues et vos petits gauchistes un peu patentés qui sont les mêmes qui déguisés en diplômes comme vous iront faire le lit de l'impérialisme anglo-saxon, de l'art minimal, de l'art conceptuel, de tous ces ersatz, sorte de manipulation mentale, névrotique... ombres portées tardives de la déconstruction, comme dernier fascisme cognitif ! Vous le savez quand même, vous l'entendez ce que je dis, çà vous paraît assez clair comme message ?

Très clair.
Merci. Donc, pour en revenir à toutes ces manipulations, Marseille n'a pas besoin du MuCEM, et Marseille n'a pas besoin de projet quant à sa dimension populaire. Par contre Marseille est actée par deux déficits gravissimes : le premier c'est l'abandon de l'Etat, l'Etat est trop loin de Marseille, Marseille est plus près d'Alger que de l'Etat, que de la République. Vous savez çà, Marseille est plus prêt de Tunis que de Lyon, Marseille est au sud de Naples, au sud de Naples ; Naples c'est l'Allemagne pour Marseille. Vous savez pourquoi ? Parce qu'il y a plus d'argent à Naples qu'à Marseille, plus d'emplois à Naples qu'à Marseille, plus de cohésion sociale à Naples qu'à Marseille.

Donc Marseille est affaiblie par l'absence de l'Etat et d'ailleurs le budget de l'Etat pour ce bâtiment du MuCEM est extrêmement maigre. Vous savez qu'il faut construire ce bâtiment avec un budget de 1800 euros du m^2. Vous savez que c'est le budget que j'ai pour faire du HLM à Paris à la Porte d'Auteuil ? J'ai le même budget pour faire le Musée des Civilisations à Marseille que pour faire les HLM de la Porte d'Auteuil. Attendez, un Marseillais n'égale pas un Parisien. Dans les budgets de l'Education nationale faut que vous sachiez que lorsqu'on fait le budget, le coût de construction au m^2 pour faire un collège, un lycée dans cette région, il est 2,5 fois inférieur à celui de l'Île de France. çà veut dire quoi ? Qu'un élève en Île de France vaut 2,5 fois plus ? Vous savez qu'un élève à Paris Malaquais comparé à un étudiant à Marseille, vous savez de combien est l'écart ? 2,5. Chère Madame, vous valez 2,5 fois plus que votre homologue à Marseille. Mais c'est normal vous êtes une race supérieure. C'est normal vous incarnez l'excellence de notre démocratie fasciste, de notre République cryptojacobine, mais bien sûr. Donc pour en revenir au MuCEM, il a pas besoin de grand

chose pour être autonome. Il a juste besoin d'un peu d'argent pour aboutir, d'un petit peu d'argent. Mais c'est vrai Marseille est très loin de Paris. çà c'est le premier truc.

Le deuxième truc dont souffre Marseille, c'est une indigence chronique du point de vue de son administration. Alors dans administration j'inclus le personnel politique, puisqu'on arrive à la performance quand même d'avoir de gauche à droite le même niveau de médiocrité. Ils sont tous médiocres. C'est dire combien d'ailleurs dans une ville comme Marseille le personnel culturel est très important puisque c'est la ville en France où habite le plus d'artistes résidents, vous savez. La rupture est totale entre l'expression politique et l'expression culturelle. Vous vous rendez compte ? C'est unique en France. C'est pas le cas à Bordeaux, c'est pas le cas à Lyon, c'est pas le cas à Lille. Ici les culturels ne veulent pas entendre parler des politiques. D'ailleurs si vous demandez dans la rue les noms des élus, ils ne connaissent même pas le nom des présidents du Conseil général, du Conseil régional ou peut-être le Maire. Quand vous demandez aux gamins des quartiers le nom du Maire ils ne savent pas qui c'est. Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? Il y a trois élus, y en a un qui passe son temps à prier à l'Eglise, le deuxième y passe son temps à se remonter les couilles, et le troisième à fabriquer du réseau et à se regarder dans la glace pour préparer des discours. On est mal barrés. Mais c'est çà aussi, on a le personnel politique qu'on mérite. Voilà.

Puis il y a un autre handicap... vous voyez on n'est pas dans des problèmes de cohésion urbaine, il faut que vous sortiez, que vous abandonniez votre rhétorique universitaire d'emprunt. Arrêtez d'être une chercheuse d'emprunt, une chercheuse pour enfoncer les portes ouvertes, les mots, la logorrhée... l'urbanité, l'urbanité, l'urbanité... abandonnez çà, y a des mots alternatifs, y a aussi le balnéaire, y a aussi le portuaire, y aussi le maritime, y a aussi l'éclectique, y a aussi le désordre, hein, y a aussi le souterrain. La troisième difficulté pour Marseille, dramatique, et là est le handicap de la ville, c'est là qu'on voit que c'est une ville du tiers monde, la preuve c'est pas son fort taux d'immigration maghrébine... la preuve même c'est sa bureaucratie proliférante. Sa bureaucratie proliférante, c'est la preuve même.

On retrouve çà dans toutes les villes du tiers-monde en difficultés économiques, le nombre de bureaucrates par rapport au nombre d'habitants. En clair, les fonctionnaires. Si vous comptez les fonctionnaires municipaux, les fonctionnaires de l'Etat, les fonctionnaires du département, les fonctionnaires de la région, les fonctionnaires de l'intercommunalité MPM, les fonctionnaires etc... Vous arrivez à plus de 70% des emplois actifs. Vous vous rendez compte ? C'est la "noblesse noire", comme à l'époque de la monarchie quand les prêtres avaient le pouvoir, comme à Rome avec la noblesse cléricale, c'est la noblesse noire, et eux ils sont la plaie de Marseille. Ils sont la plaie de Marseille. C'est eux qui sont comme dans les tableaux de Basquiat, les sangsues, les vermines, les tiques qui sucent le sang du peuple. J'espère que vous allez le mettre. Et je peux vous dire que le peuple de Marseille les exècre totalement, définitivement. Voilà, vous allez vous souvenir de votre déplacement, vous entendez des vraies valeurs, les vraies réponses, des vraies informations. Vous vous en doutiez de çà ?
Vous savez que c'est une ville qui est pré-révolutionnaire, au sens d'une violence contre la bureaucratie ? Les gens ils sont prêts à y aller à coups de flingues maintenant, ils supportent plus... Quand vous avez 25 % de chômage et quand vous avez le produit régional brut qui est un des plus pauvres de France et quand vous avez la bureaucratie qui continue à vivre sur le dos du peuple avec des salaires de 3000, 4000, 5000 euros par mois, vous croyez qu'il le voit le peuple çà ? Vous savez combien çà gagne un fonctionnaire du conseil général, du conseil régional, de l'intercommunalité, les cadres, ils démarrent à 3000, 2500 euros. Les gens ici le salaire moyen c'est le smic. Le salaire moyen c'est le smic, non compris les 25 % de chômeurs, donc c'est l'aristocratie les bureaucrates, ils sont tous soit chargés de com au

Conseil général, soit chargés de com de ceci de cela. Voilà la réalité économique du dispositif, des sangsues qui vivent sur le corps populaire. Vous savez qu'il y a déjà eu le massacre du Fort Saint-Jean au temps des jacobins, vous savez ce que c'était l'histoire, le massacre du Fort Saint-Jean... c'étaient les soldats de la République qui ont été massacrés par la jeunesse marseillaise, ils les ont enfermés dans le Fort Saint-Jean et ils y ont mis le feu. Moi je pense que çà peut arriver à nouveau, on n'est pas à l'abri d'imaginer une révolte sanguinaire où les bureaucrates des administrations territoriales soient capturés, enfermés au Fort Saint-Jean et brûlés vifs. Moi je trouve que ce serait bien, ce serait beau. Voilà un acte conceptuel, non ? Vous croyez pas ?

Je ne sais pas...
Vous pouvez le mettre en exergue dans votre truc... Ricciotti dit : il arrivera un jour où le peuple frappera les fonctionnaires... pour les brûler vifs comme dans le massacre des Jacobins.

De toute façon je fais vraiment une retranscription fidèle... mais alors un musée dans tout çà, çà sert à quoi ?
Un musée...

Et à cet endroit, cet endroit qui est important pour Marseille ?
Attendez, d'abord, on sent une telle nostalgie, con, pourquoi un musée pour ces chiens des quais de Marseillais ? Ils n'ont pas besoin de culture les Marseillais, il vaudrait mieux à Paris, un musée de plus, Paris a déjà 99,9 % des musées...

Vous êtes ironique quand vous dites çà ?
Mais je suis ironique évidemment. Pourquoi un musée à Marseille ? Quelle honte ? Pour ces Marseillais, pour ces chiens galeux ? Non mais je peux comprendre l'amertume... y a pas assez de musées à Paris, c'est bien connu, hein ?
Mais d'abord parce que c'est le premier musée décentralisé de l'histoire de la République et que çà fait sens qu'un musée national soit décentralisé. C'est la première fois depuis l'histoire des cinq républiques qu'un musée national est décentralisé. Parce que figurez-vous que Beaubourg et Metz ne sont pas des musées décentralisés, çà n'a rien à voir, ce sont des enseignes, ni décentralisés ni délocalisés. Le budget de fonctionnement des musées à Metz et à Lens (d'ailleurs je l'ai gagné ce concours, je suis premier, on m'a viré pour le filer à la Japonaise, je suis pas assez exotique... on pourra en reparler après). Ce sont des musées qui sont financés par le territoire local, par la région, la commune et pris en coût de fonctionnement également par les mêmes collectivités territoriales. Donc juste Beaubourg met son nom et le Louvre met son nom, c'est tout. Là, c'est pas le cas. Là, c'est un musée qui est majoritairement pris en charge par l'Etat et dont le budget de fonctionnement sera pris en charge par l'Etat. Donc je note que c'est quand même sous un gouvernement de droite que cette générosité à l'égard de Marseille a eu lieu. Que c'est jamais venu à l'idée d'un gouvernement de gauche de lâcher un peu de l'argent du Ministère de la Culture à Marseille, de lâcher quelques gouttes.
J'espère que vous le marquerez çà, "je note que c'est sous un gouvernement de droite que l'Etat a été généreux avec Marseille".
Alors la difficulté maintenant, pourquoi çà a mis tant d'années ? Parce que les fonctionnaires de la culture à Paris, ils étaient pas d'accord de lâcher un musée, ils veulent pas, même au cabinet du premier ministre, moi je suis au courant de tout ; dans les cabinets, ils veulent que tout reste à Paris, ils veulent pas lâcher l'argent, le pouvoir, la décentralisation c'est très mal perçu. Moi aussi je suis très critique à l'égard de la décentralisation, les "roitelets" de

province, je suis d'accord, mais en l'occurrence, la "déconcentration" de l'Etat en province on peut qu'applaudir, non, vous croyez pas ? Et ben je vais vous dire, ne croyez pas que çà décentre si facilement, çà les emmerde, ils veulent pas, et si aujourd'hui le projet de Colardelle est planté, c'est pas à Marseille qu'on a planté le projet de Colardelle, c'est à Paris qu'ils l'ont planté. Et Colardelle s'est entêté à ne pas vouloir écouter les demandes de réorientation de stratégie muséale il a payé le prix. Ceci dit, c'est extrêmement critiquable après dix ans d'études que ce travail soit planté, moi je trouve çà critiquable. Ceci dit, est-ce qu'il y avait besoin de dix ans d'études pour définir une stratégie muséale, excusez-moi, c'est aussi une vitesse d'évolution et des décisions qui n'est pas adaptée à notre monde, quand même. Dix ans, attends, pour faire l'inventaire des collections, les réorientations, au bout d'un moment, alors qu'on est sur la durée, faut pas s'étonner que les choses s'effacent. Alors évidemment il y a le point de vue de Gaudin qui disait "Si c'est pour exposer des faucilles et des marteaux !". C'était fabuleux çà !

Alors vous me ferez relire ce que vous écrivez parce que j'ai pas envie que vous m'attribuiez des citations qui ne sont pas à moi. Je vous fais absolument pas confiance, donc toutes les citations que vous faites je demande à les relire. Vous pouvez dire ce que vous voulez, que je suis un connard, un gros con, une caricature de Méditerranéen, tous les lieux communs du racisme cognitif ordinaire, vous avez le droit. Sauf quand vous me citez, vous mettez des guillemets, je tiens à vérifier. D'accord ? Est-ce que c'est clair ? Parce que je ne vous faits absolument pas confiance, donc... quand vous me citez, comme je le fais avec tous les journalistes, je tiens à vérifier la manière que vous avez de me citer. Où est-ce que vous mettez le point d'interrogation, où est-ce que vous mettez le point d'exclamation, d'accord ?

Vous dites ce que vous voulez, mais je veux vérifier. Lorsque je parle sous la forme affirmative, ce n'est pas la forme interrogative et çà change tout. Si je dis "c'est du fascisme " sous la forme affirmative ou interrogative, c'est pas la même chose.

Oui, ne vous inquiétez pas...
Ok parfait. La syntaxe fait partie de la sophistication de ma pensée. Malgré l'accent j'arrive encore à articuler un volume de syntaxe et de sémantique suffisamment important pour être reproduit fidèlement. Je sais que l'accent vous fait rêver sur le plan du racisme cognitif mais malheureusement je suis pas très disponible, je suis pas très souple.

Alors pour en revenir à la première question que vous m'avez posée, je vous ai donné des ouvertures assez importantes. Et après quant à l'expression architecturale, vous l'avez bien compris, c'est un projet qui est dans une filiation à un orientalisme lointain ; il est dans la minéralité, il est dans la féminité, il est dans la fragilité, enfin, dans une apparente fragilité puisqu'il faut quand même que vous sachiez que c'est un ouvrage extrêmement sophistiqué puisque d'abord c'est un ouvrage sismique puisque çà va être le premier bâtiment français conforme aux nouvelles orientations sismiques européennes. Et on est d'ailleurs en train d'écrire la norme au moment où on l'étudie pour la simple raison qu'on est dans une technologie très nouvelle qui est le béton fibré ultraperformant, qui n'a de béton que le nom et c'est un projet où tous les verticaux, toutes les ossatures verticales vont être postcontraintes. C'est la première fois en France, et en Europe même, c'est jamais arrivé. Donc c'est un bâtiment qui est très nerveux, au sens de l'ossature, c'est à dire c'est comme un squelette avec des nerfs et des os. Vous savez, c'est un écorché. Voilà. C'est un écorché. La puissance, l'impérialisme, elle est dans la partie cachée du dispositif, elle est à l'intérieur de la masse, elle est dans la masse. Vous voyez çà (la table à laquelle nous sommes assis) ? Vous voyez la forme, qui est une forme assez sensuelle, assez sexy, assez douce, en réalité elle cache une

densité de ce bois qui est très lourd, cette table fait une tonne. Quand vous touchez vous n'avez pas une compréhension cognitive de la tonne. C'est un peu ce qui se passe dans cet édifice, il est très fragile, très féminin mais en réalité il a la densité, la matière a une densité très très élevée. Voilà. Elle a une consistance élevée c'est pour çà que çà en fait quelque chose de très féminin, fragile dehors et très fort dedans. Alors que les mecs c'est l'inverse. Peuvent balancer des convictions... pauvres types.

J'en sais quelque chose j'ai trente ans de collaborateurs, sur les nanas je peux faire confiance, les mecs c'est des chèvres. Plus y sont grands, plus y sont costauds plus c'est des chèvres, c'est des escrocs même, dès que j'ai le dos tourné ils travaillent pas. Mais les nanas je m'en vais elles lâchent rien. Petites nanas, toutes petites comme çà, ouahhh, un boulot, toutes seules, elles me tombent des projets. Pour avoir le même boulot d'une nana chez moi faut que je mette 5 mecs. 5 vous entendez. J'prends une nana comme chef de projet... boum boum un spectacle de projet ! Elle trouve des parkings, des auditoriums... et pendant ce temps là les mecs y sont là, y font une coupe... pauvres mecs, pauvres types ! Enfin bref, c'est pas l'objet de notre entretien...

Oui, alors sur l'orientalisme, l'aspect "Alger"...
Non, attendez, d'abord pas de malentendu, je suis pas dans une nostalgie, c'est pas un projet qui est citationnel, il n'est absolument pas citationnel de la culture arabe, absolument pas, alors là qu'il n'y ait pas de malentendu. Je veux pas tomber dans cette démagogie : moi je suis un Méditerranéen du nord, et pas un Méditerranéen du sud. Ma culture c'est l'Occident, on va commencer par poser les bases très clairement. Je suis pas dans l'orientalisme de Barbès, mais je suis plutôt dans une métaphysique de la Méditerranée.

C'est-à-dire ?
Je suis pas dans un exotisme... euh... comment dire..."Libé, terrasse d'un café, croissants, à Barbès". Je suis plutôt dans une métaphysique... les bras croisés en jean, les pieds nus sur une dalle de béton en bord de la Méditerranée en train de regarder avec angoisse et anxiété la couleur bleu nuit, bleu sombre de la mer. Voilà. Debout, avec les cheveux longs, avec ma gueule de gitan, et pas mignon, le crâne rasé, entre garçons, tous ensemble à Barbès alignés à la terrasse d'un café. C'est pas ce que je veux donner comme message. Je me reconnais pas là-dedans et çà m'intéresse pas. Et d'ailleurs vous pouvez le sentir très vite, la relecture et la manipulation cognitive qu'on fait de l'image méditerranéenne par un certain nombre de lobbies m'exaspère au plus haut point et me rend même très nerveux. Vous voyez je parlais tout à l'heure avec Francis Soler mon ami qui lui aussi est pied noir, on n'a pas une idée exotique de la Méditerranée, on a une idée anthropologique, c'est pas la même chose.

Et d'ailleurs sur les vues du MuCEM dans le projet, la mer est noire, les vues sont très sombres.
Elle est comme çà, je la vois comme çà mais elle est puissante. Vous voulez la voir la mer ? Elle est juste en bas, là, elle a une couleur sombre, elle a une part d'anxiété, elle est anxieuse la mer, elle est métaphysique, elle a une densité et un secret !

Elle est inquiétante...
Oui, elle a rien à voir la Méditerranée avec d'autres mers de la planète. Si vous avez un peu voyagé, vous verrez que l'Atlantique, la mer du Nord, l'Adriatique, au large de l'Uruguay, au large de Montevideo à l'embouchure du Rio plate, les mers ont toujours des couleurs gris, gris rose, gris vert. Et qu'ici, c'est un bleu puissant, c'est un bleu au minimum comme çà (R. indique un objet)... qui développe de l'anxiogène. Parce qu'attendez, le fond, vous le voyez

pas, çà part de suite ; ici la mer çà part à pic, vous faites un kilomètre en bateau, vous avez plus de mille mètres de profondeur, vous avez 1500 mètres, c'est-à-dire plus que la plupart des mers au monde. Si vous allez sur les îles, en Calédonie...

Et en même temps, la Méditerranée comme matrice, creuset, berceau...?
Oui, mais écoutez, c'est tellement gigantesque à traverser, c'est un monde, c'est une matrice évidemment. Sauf que vous pouvez pas frapper à une aussi bonne porte, parce que moi je suis tellement interviewé souvent sur la question de la Méditerranée... encore récemment j'étais sur un colloque organisé par l'Union pour la Méditerranée, par différentes personnalités, à Nice. Moi je pense que la Méditerranée ne peut se renouveler que par le Nord, et pas sur elle-même. Vous savez quand vous regardez le pourtour, la côte c'est à peu près 18 pays en passant par ceux de l'Adriatique, l'Adriatique est une mer intérieure à la mer Méditerranéenne, ou un bras, ou un méandre, il y a 18 pays et 15 langues pratiquées, si je tiens compte que l'arabe est une seule langue. En réalité l'algérien ne parle pas le marocain, ne parle pas le tunisien. Mais bon. 15 langues.

Vous imaginez ? Avec des pays qui entretiennent tous entre eux des relations conflictuelles. C'est-à-dire l'Espagne sur le caractère côtier avec le Maroc. Le Maroc qui a fermé ses frontières avec l'Algérie ; l'Algérie qui a des rapports conflictuels à cause des exploitations souterraines d'énergie avec la Tunisie ; la Tunisie et la Libye parce que Kadhafi veut envahir la Tunisie pour en faire un seul peuple ; puis après çà continue avec l'Egypte, Israël, le Liban, puis çà retourne, c'est la Crête, la Grèce, la Turquie tous ensemble, puis c'est la Grèce et les ex pays des Balkans, la Macédoine qui disent qu'ils sont plus grecs que les Grecs, qui vont rentrer tôt ou tard dans l'Europe ; puis après t'as tout le reste avec l'Albanie, l'affrontement intérieur linguistique et musulmans /chrétiens, entre les Albanais et les Yougoslaves à l'intérieur même du pays. çà continue avec la Serbie, la Croatie... çà arrête pas. Les seuls pays qui ont des rapports civilisés entre eux c'est l'Italie, la France et l'Espagne. Est-ce que vous vous rendez compte, c'est çà la Méditerranée, l'Union Méditerranéenne !

Moi j'applaudis à deux mains le projet du Président Sarkozy de faire l'Union de la Méditerranée, c'est un très grand projet, mais je pense que c'est un projet quasi impossible à faire aboutir. Sauf que là où il est très très important, c'est sur la question de la gestion des ressources, par exemple que la pollution de la Méditerranée qui est une mer fermée, par un des pays riverains, peut toucher tout le monde. Et que les sujets qui préoccupent, qui vont armer le débat entre tous ces pays de la Méditerranée, on va les prendre simplement, parce qu'on peut pas parler d'autre chose, on peut pas parler des conflits, donc on va parler de l'écologie, effectivement, parce que çà concerne tout le monde. Faut quand même savoir que l'Algérie n'a pratiquement aucune station d'épuration, très très peu, alors que la Méditerranée française, y a aucun rejet en mer et que même mieux on est passé des stations physicochimique à des stations biologiques. On est même en avance sur le programme européen de réalisation des stations biologiques. La France est exemplaire dans son rapport à la Méditerranée. Faut arrêter de cracher dans la soupe, tu vois... la France est exemplaire dans la gestion des eaux usées. L'Italie et l'Espagne un peu moins mais ils suivent. L'Algérie c'est la catastrophe. La catastrophe. Ils font aucun effort. Peut-être qu'ils attendent qu'on leur paye, parce qu'ils vont dire que c'est à cause de la colonisation. Mais vous pouvez le mettre en gros : c'est pas à cause de la colonisation que les Algériens n'ont pas de station d'épuration, c'est parce qu'ils veulent rien foutre. Qu'ils n'ont pas de conscience environnementale, que c'est pas dans l'expression politique de cette nation et de leurs hommes politiques, c'est tout. Vous allez arrêter de tourner la mandoline sur les arabes en disant ils sont géniaux et nous on est des chiens ? hein, çà suffit ce cirque démagogique ? Moi je suis pas un petit garçon à Barbès

qui trempe Libé dans son café avec son petit copain maghrébin, "on est tous d'accord, on est tous ensemble, on est géniaux... d'ailleurs les femmes c'est toutes des salopes, les blondes n'en parlons pas... d'ailleurs ma blonde elle mérite que le tchador".

Donc pas de nostalgie, de référence arabisante...
Non, mais attendez, si... il y a une référence à la dématérialisation, oui, çà c'est vrai. Dans les façades du MuCEM, il y a une référence à une dématérialisation avec une référence orientaliste lointaine. Qu'on se comprenne bien. Je veux pas que vous caricaturiez, en même temps j'ai beaucoup d'admiration pour l'artisanat marocain, je dis bien marocain parce que c'est pas en Algérie qu'ils ont de l'artisanat de qualité, ils savent rien faire. Mais au Maroc çà relève du génie... la complexité du tracé directeur islamique, des schémas, de la microécriture abstraite, m'intéresse... c'est la question de la trame... il y a une référence orientaliste lointaine... j'ai pas dit "arabe", j'ai dit "orientaliste" . L'orientalisme étant lui-même l'interprétation d'un paysage au sud, c'est-à-dire de l'idée d'un voyage. L'orientalisme, c'est la relecture, c'est le voyage onirique, la relecture du balnéaire au voyage maritime... C'est-à-dire le balnéaire c'est la serviette éponge, bleu pâle et jaune citron, rose bonbon ou bleu marine, c'est le peignoir, la chaise longue sur le sable avec le parasol, les lunettes de soleil... le balnéaire est une relecture hors la vue des valeurs du travail, de la culture maritime, la culture maritime étant celle de la navigation, des cargos, de la culture portuaire, etc... De la même manière on pourrait dire aussi l'orientalisme, c'est une déclinaison, c'est une représentation.

Le Musée c'est une représentation ?
L'architecture, c'est toujours une représentation de toute façon, sauf que c'est une représentation dans l'ordre du réel, dans la physicalité du réel.

Dans laquelle il faut du vide...
Attendez mais, vous dites çà... moi j'ai pas dit çà... Faut pas parler du vide avec autant de légèreté. Essayez pas de m'instrumentaliser et de me faire dire ce que vous avez envie d'entendre... D'accord ?

D'accord. Est-ce que... D'accord.
Et vous savez, si j'ai cette sévérité dans l'entretien, c'est la marque du respect, vous êtes pas une étudiante en troisième année, vous êtes un doctorant, et je crois que je vous dois une frontalité dans la manière d'exposer mes croyances et mes convictions. Sinon çà sert à quoi de faire un doctorat ? Vous savez moi j'ai fait un rapport, justement sur la nécessité ou pas des docteurs en architecture au ministère de la culture. Il y a un livre, vous l'avez lu ? Vous encourage à relire... lisez aussi « le pont du diable »...

Il faut que vous ayez absolument des photos des circulations en perspective du projet. Vous avez des perspectives de çà, un peu vertes ? Des circulations sur des passerelles suspendues et la façade qui est tenue par des Tengon. Bah là, ce vide-là, c'est une circulation qui reprend le thème métaphysique de la Ziggourat puisqu'on tourne autour, et c'est pour çà que j'appelais çà une "promenade démuséifiante" sous la pression des embruns, du soleil, du vent, de l'ombre, de l'iode...

Est-ce que vous pouvez m'expliquer cette phrase de votre texte qui suit ce que vous venez de dire : " afin qu'on n'ait plus de doute sur l'utilisation qu'on peut faire de l'histoire de nos civilisations". Qu'est-ce que vous entendiez par là ?
C'est-à-dire qu'à l'époque, çà fait quand même 7 ans... attendez que je le relise... parce que je sais que c'est une ironie de plus cachée, vous l'avez bien senti... j'ai un langage à deux entrées,

quand même, vous vous en êtes un peu aperçue...

(L’entretien est interrompu à cet endroit par des nécessités d’emploi du temps de l’architecte)

C. Fiche projet MuCEM - OPPIC

Fiche Projet MuCEM.

OPPIC (Opérateur du patrimoine et des projets immobiliers de la culture)

Janvier 2013

Source : http://www.oppic.fr/pages/operations/fichesOP_PDF/

Chronologie du projet :

Décision ministérielle de lancement de l'opération	décembre 2000
Lancement du concours d'architecture J4	octobre 2002
Lancement du concours d'architecture bâtiment neuf du DRASSM à l'Estaque	janvier 2003
Désignation du Maître d'œuvre bâtiment neuf du DRASSM (Tectoniques/OTH)	janvier 2004
Lancement du concours du centre de conservation	janvier 2004
Désignation du Maître d'œuvre J4 (Rudy Ricciotti)	février 2004
Désignation du Maître d'œuvre du centre de conservation (Corinne Vezzoni)	octobre 2004
Fermeture du musée des ATP (Arts et traditions populaires Paris)	juin 2005
Rendu APD J4	septembre 2006
Livraison espaces de préfiguration du Fort St Jean	mars 2007
Livraison « Tour d'accès provisoire » au Fort St Jean (Rudy Ricciotti)	avril 2007
Dépôt permis de construire J4 Délivrance permis de construire J4	septembre 2007
Achèvement de la construction du bâtiment neuf du DRASSM à l'Estaque	décembre 2008
Redémarrage des études PRO J4	décembre 2008
Démarrage travaux terrassements (plan de relance) J4	septembre 2009
Démarrage des travaux MH Fort Saint Jean	février 2009
Conclusion d'un accord de PPP pour le centre de conservation	décembre 2009
Désignation Maître d'œuvre aménagement paysager Fort St Jean (agence APS)	décembre 2010
Démarrage travaux tous corps d'état J4	juillet 2010
Démarrage des travaux paysager Fort Saint Jean	mars 2012
Désignation Maître d'œuvre aménagement muséographique Fort St Jean	juin 2011
Désignation Maître d'œuvre aménagement muséographique J4	début 2012
Livraison du centre de conservation	septembre 2012
Livraison bâtiment J4 et de la passerelle Saint Laurent	fév à mai 2013
Achèvement de l'ensemble des travaux MH Fort Saint Jean	avril 2013
Achèvement des travaux aménagement paysager Fort St Jean	avril 2013
Ouverture au public du J4	juin 2013

Maître d'ouvrage : Ministère de la Culture et de la Communication Direction générale des patrimoines
Maître d'ouvrage délégué : L'Opérateur du patrimoine et des projets immobiliers de la Culture, Oppic

Financement :

Montant total affecté à l'opération MuCEM : 160,270M€
Dont :
Etat / Ministère de la culture et de la communication : 102,220 M€
Ville de Marseille :19,35 M€
Conseil général des Bouches-du-Rhône : 19,35 M€
Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur : 19,35 M€

Pour mémoire financement complémentaire : Construction du DRASSM à Marseille (coût 6,23M€ livré en 2009) Chantier des collections (coût 9,96M€) Centre de conservation (coût 25,32 en PPP sur 25 ans)

J4 bâtiment : 15 510 m2 shon
Maîtrise d'œuvre bâtiment:
RUDY RICCIOTTI : architecte mandataire
C+T architecture / Roland CARTA: architecte associé
GARCIA Ingénierie: BET fluides
SICA: BET structures
CEC : économiste
THERMIBEL: acoustique
ADRET: HQE
IN SITU: paysagiste
L'Observatoire 1 : éclairagiste

Budget prévisionnel :
Construction du bâtiment : 102,423 M€ TDC
Coût des travaux : 74 642 M€ TTC

Entreprises :
- Lot 01 : Terrassement – dépollution – parois moulées – pompages : SPIE Fondations
- Lot 1BIS : Fondations - pieux – micro pieux : SPIE Fondations
- Lot 02 : structure – clos & couvert : groupement DUMEZ / FREYSSINET
- Lot 03a : Aménagements intérieurs : BAREAU
- Lot 3b : Finitions intérieures : groupement JOLISOL / SCPA
- Lot 04 : Appareils élévateurs : OTIS
- Lot 05 : CVC – plomberie : VIRIOT HAUTBOUT et ENERGETIQUE et Sanitaire
- Lot 06 : Electricité – courant fort – courants faibles – éclairage : Spie Sud Est

J4 aménagements muséographiques
Maîtrise d'œuvre :
Muséographie / scénographie : Studio Adeline Rispal, mandataire
Design et ingénierie multimédia : InnoVision
Design sonore : Diasonic
Éclairage : Licht Kunst Licht
Économie de la construction : AEI
Production des films : Les Films du Soleil
OPC : Ingénierie des Chantiers

Budget prévisionnel : 10 972 M€ TDC ; Coût des travaux : 7,6 M€ TTC

Aménagement muséographique du bâtiment neuf sous maîtrise d'œuvre R.Ricciotti (surface hors œuvre 15 000m2).
Le projet porte sur :
- tous les équipements muséographiques nécessaires à l'exposition de longue durée, (3/5 ans) sur environ 1750m2, qui mettra en scène 5 spécificités méditerranéennes : le blé, la citoyenneté, les monothéismes, l'exploration et le tourisme. La réalisation et la production d'un film de 5/10min introduisant cette exposition.
- tous les équipements techniques pérennes (éclairage, son...) des expositions temporaires (1750m2)
- pour les espaces de circulation (environ 100m2 chacun), une mission globale pour tous les équipements nécessaires à la présentation des oeuvres autour des noyaux de circulation au RDC et R+2 et la mise en place au R+1 d'un système de diffusion audiovisuel présentant au public des documents d'archives de l'INA et du MuCEM,
- les aménagements nécessaires en vue de créer un espace enfants au RDC (100m2) introduisant le MuCEM aux familles et aux groupes scolaires et un espace d'accueil des groupes scolaires au R-1 (100m2), complémentaire au traitement de l'espace enfants.

Le Fort Saint -Jean : 15 000 m2
Travaux Monuments Historiques, Fort Saint Jean :
Maîtrise d'œuvre : François Botton : architecte en chef des Monuments Historiques
Objectif de l'opération : Consolidations, confortations et restaurations nécessaires à la sécurité et à l'accueil du public:
1) Phase I : Travaux sur courtines et remparts côté mer (opération achevée)
2) Phase II : Travaux sur courtines et remparts est et nord et sur la Tour du Roi
René (opération achevée)
3) Phase III: Restauration casernement et montée des canons (livraison en 2012)
4) Phases IV : Restauration de la chapelle (livraison en 2012)
5) Phases V : Restauration de la Fausse Braie en partenariat avec Euromed (livraison mi-2012)

Budget prévisionnel : 19,01 M€ TDC ; Coût des travaux : 15,04 M€ TTC
Calendrier prévisionnel : Démarrage des travaux : février 2009

Entreprises :
Fin de l'ensemble des travaux : Mi-2013
Phase I: GIRARD/VIVIAN
Phase II : SELE
Phase III : GIRARD / DUMEZ
Phase IV : SELE / J.MOREL
Phase V : SELE / SOGEV
Phase VI : En cours d'attribution

Aménagement paysager, Fort Saint Jean
Maîtrise d'œuvre :

Agence APS, Jean-Louis KNIDEL : paysagiste mandataire
Sitétudes : Bureau d'Etude Technique
L'Agence Lumière : Bureau d' Etude Lumière
Antoine Bruguerolle : Architecte Patrimonial

Objectif de l'opération : Création d'un jardin promenade dans le Fort Saint Jean à Marseille.
Cet aménagement paysager comprend le traitement des espaces extérieurs compris dans l'enceinte du Fort (parties haute et basse), y compris l'éclairage.
Budget prévisionnel : 8,5 M€ TDC ; Coût des travaux : 6,8 M€ TTC
Calendrier : Concours réalisé entre juillet et décembre 2010
Choix du lauréat : décembre 2010 Démarrage des travaux : mars 2012 Fin des travaux : mi 2013

Aménagement second œuvre et travaux d'accessibilité des bâtiments, Fort Saint Jean
Maîtrise d'œuvre : C+T architecture / Roland Carta: architecte associé
Objectif de l'opération :
Aménagement intérieur :
- de la chapelle, de la galerie des officiers et de l'ancien casernement (bâtiments E, F, G), pour des expositions liées au fond de l'ancien Musée national des Arts et traditions populaires et du Musée de l'homme, à travers les collections liées à la fête.
- du bâtiment Georges Henri Rivière pour accueillir des expositions temporaires et un café.
- de l'ancien bâtiment du Drassm pour accueillir l'I2MP (Institut méditerranéen pour les métiers du patrimoine)
- de la salle du corps de garde en centre d'interprétation de l'histoire du fort.
Réalisation de travaux d'accessibilité nécessaire à l'ouverture au public des espaces intérieurs du Fort Saint Jean.
Budget prévisionnel : Aménagement intérieur : 7,6 M€ TDC ; Coût des travaux : 6 M€ TTC
Travaux d'accessibilité : 5 M€ TDC ; Coût des travaux : 3,8 M€ TTC
Calendrier : Démarrage des travaux : mars 2012 Fin des travaux : mi 2013

Aménagements muséographiques des espaces ouverts au public, Fort Saint Jean
Maîtrise d'œuvre : Zen+dco : Muséographe mandataire
Réciproque : Multimédia
8'18'' : Lumière et Eclairage
Phung Consulting : Bureau d'Etude Technique

Objectif de l'opération : Aménagements muséographiques de l'ensemble des espaces dans le Fort- Saint-Jean ouverts au public : chapelle, galerie des officiers, bâtiment E, bâtiment G, parcours d'interprétation du jardin.
Budget prévisionnel : 6,765 M€ TDC ; Coût des travaux : 4,5 M€ TTC
Calendrier : Désignation du maître d'œuvre : juin 2011 Démarrage des travaux : fin 2012
Fin des travaux : mi 2013

Passerelle Saint Laurent
Maîtrise d'œuvre : RUDY RICCIOTTI : architecte mandataire

Lamoureux & Ricciotti Ingenierie

Objectif de l'opération : Construction d'une passerelle en BFUP (béton fibré ultra performant) reliant le Fort Saint Jean et sa porte royale à l'esplanade Saint Laurent . Permettant ainsi :

- l'ouverture du fort vers la ville de Marseille par le quartier du panier. Restituant par la même la porte Royale du Fort.
- La création d'une sortie de secours.

Budget prévisionnel : 2,5 M€ TDC
Calendrier prévisionnel : Notification du lancement des études : été 2011
Démarrage des travaux : Mi 2012 Fin des travaux : décembre 2012

Signalétique (J4 et Fort saint Jean) charte graphique MuCEM :
Maîtrise d'œuvre : Béatrice Fichet / Locomotion

Les chantiers du MuCEM en quelques chiffres :
Le bâtiment du J4 :

- SHOB : 33 470 m2
- SHON : 15 510 m2
- Espaces de présentation (logistique comprise) : 4 480 m2
- Accueil du public : 1 787 m2
- Forums - Conférences – Séminaires : 1 580 m2
- Restaurant de 1100 m2
- Librairie : 285 m2
- Action culturelle : 184 m2
- Administration – Conservation – Recherche : 2 415 m2
- Logistique générale : 3 694 m2
- Surface de vitrages : 6 650 m2
- Hauteur du bâtiment : 25 m (+18 NGF)
- Nombre de niveaux en superstructure : 4 pour l'administration, 3 pour le Musée
- 13 297 m3 de béton et 1 680 m3 de béton pour les planchers préfabriqués en C60.
- 233 unités de plancher préfabriqué en C60 (18T/unité)
- 711 m3 de béton BFUP
- 1 162 tonnes d'acier
- 309 poteaux en BFUP : 20 moules différents de 2,89 m à 8,79 m de hauteur pour des diamètres de 25 à 40 cm, sur les 4 façades du bâtiment.
- 384 panneaux de résille en BFUP, 1 500 m2 de résille.
- Passerelles périphériques : 820 m
- Un auditorium de 335 places assises
- 10 ascenseurs dont 2 monte-œuvres
- Passerelle J4 / Fort-Saint-Jean :
  - Longueur : 135 m avec le retour (76 m de portée entre culées),
  - Poids : 340 tonnes avec retournement.

Le Fort-Saint-Jean :
Les remparts :

- 11 500 m2 de remparts rénovés
- 500 m3 de pierres remplacées (pierre de la couronne et pierre espagnole de sepulveda)

La chapelle :

- 350 m2 de remparts rénovés
- 80 m3 de pierres remplacées

La fausse braie :

- 850 m2 de remparts rénovés
- 80 m3 de pierres remplacées

Passerelle Fort-Saint-Jean / Esplanade Saint Laurent :

- Longueur de 69 m entre culées

Nombres d'entreprises :
Les entreprises sont pour la plupart des entreprises locales ou antennes locales de grands groupes.
- J4 : 61 entreprises (18 attributaires de marchés et 43 sous traitants) - Fort St Jean : 65 entreprises (30 attributaires et 35 sous traitants environ)
et environ 54 équipes ingénierie (MOA +MOE+AMO+BET+CSPS+ CT+ Synthèse)
Nombres d'ouvriers :
- J4 : en moyenne 100 par an depuis juillet 2010 - Fort st Jean : de 2008 à mi 2011 : 20 en moyenne par an
depuis mi 2011 : 90 en moyenne par an
Clause d'insertion (minimum imposé aux entreprises dans leur marché) :
- J4 : 23 000 heures d'insertion depuis juillet 2010 - Fort st Jean : 10 000 heures depuis 2008 (aujourd'hui + de 16 000 heures ont été effectuées)

Principes constructifs / BFUP MuCEM Bâtiment du môle J4 et passerelles
Florence Accorsi juin 2011 pour l'OPPIC

Les infrastructures sont réalisées. Les niveaux –1 et rez-de-chaussée sont achevés. Les premiers éléments de plancher de grandes portées ainsi que les premières "colonnes" préfabriquées - non encore mises en tension - sont arrivés. Le chantier du MuCEM, le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, entre dans une phase décisive. (...)
L'utilisation du Bfup est expérimentale pour la construction d'un équipement recevant du public. Le MuCEM est le premier bâtiment à utiliser des structures verticales précontraintes. Aucun retour d'expérience : il faut construire des hypothèses avec le CSTB (Centre scientifique et technique du bâtiment), trouver des logiciels de calcul adaptés d'autant plus que les formes voulues sont complexes.
Dans le cas d'une construction en acier, matériau linéaire, les contraintes sont proportionnelles aux déformations. L'élément de structure est rectiligne et se comporte de la même façon en traction et en compression. Dans le cas du Bfup, le matériau agit différemment en traction et en compression avec une loi de comportement qui varie en fonction du niveau de déformation du matériau. Il faut donc suivre les courbes tout au long de leur développement en tenant compte de leur section, cylindrique pour les poteaux, trapézoïdale pour la résille. Les poteaux ne sont pas rectilignes et sous l'action des charges excentrées des planchers, ils se cintrent. Cette déformation est appelée le flambement. Afin de contrôler le phénomène, des câbles passés dans des gaines traversent les éléments de structure - horizontalement pour la passerelle, verticalement pour les poteaux - sur l'ensemble de l'ouvrage et sont tendus à leur

extrémité au moyen de vérins. Cette technique permet d'assembler des éléments indépendants issus de la préfabrication et de les faire travailler ensemble pour construire un ouvrage de structure cohérent, poteau arborescent à plusieurs ramures, passerelle composée de voussoirs... La précontrainte consiste à utiliser la formidable capacité du matériau à travailler en compression pour compenser sa faiblesse relative à la traction en prévoyant une compression initiale suffisante pour que le béton reste entièrement comprimé sous les sollicitations. Les poteaux et la passerelle emprunteront la technique de la précontrainte par post-tension tandis que les planchers seront réalisés selon le procédé largement utilisé dans la construction en béton préfabriqué précontraint par pré-tension avec des éléments de 23 mètres de longueur.

Au total, huit Atex (appréciation technique expérimentale) ont été nécessaires pour valider les innovations mises au point pour ce bâtiment. Les Atex remplacent les Avis Techniques lorsque les méthodes de calcul utilisées ne font pas l'objet de règlements approuvés. Des prototypes sont fabriqués à cette fin et des tests effectués dans les laboratoires du CSTB. L'analyse des résultats permet ensuite de valider les hypothèses et de vérifier que les calculs sont représentatifs de la réalité. Ainsi, les poteaux ont été soumis sur toute leur hauteur à des températures de 1000 degrés sur une face et de 20 degrés sur l'autre pendant 1h30 pour en contrôler la déformation. Une exigence énorme. A l'origine précontraints par hauteur d'étage, ces poteaux assurant le contreventement ont été adaptés au risque sismique par une précontrainte élargie à l'ensemble du bâtiment au moyen de rotules articulées en tête et en pied. Invention de l'ingénieur Eugène Freyssinet, cette rotule a fait l'objet d'une Atex pour définir son dimensionnement.

Cette mise au point extrêmement rigoureuse a pris du temps, différant d'autant les fabrications. Pour des raisons de phasage, le bâtiment sera monté à l'envers. Généralement, les poteaux en béton sont coulés sur un niveau pour permettre la construction du plancher supérieur sur lequel il repose et l'opération est répétée autant de fois qu'il y a d'étages. La construction du MuCEM emprunte d'autres voies. Les planchers en béton précontraint seront construits sur étaiement de façon indépendante des poteaux. Une fois la pose de tous les éléments réalisée, les planchers seront raccordés aux colonnes et les étais démontés un à un en partant des étages supérieurs jusqu'au rez-de-chaussée. La précontrainte par post-tension autorise une telle mise en œuvre. (...)

A chaque pièce préfabriquée correspond une enveloppe travaillée. Un modéliste (Philippe Deplagne) réalise sur bois la forme en la sculptant selon les indications de l'architecte. Le caractère sensuel de l'œuvre passe par cette intervention. Ces ébauches en bois permettront la réalisation des moules. Par ailleurs, le Bfup est un matériau coûteux et l'économie de matière est recherchée. Des poteaux de 9 mètres pour un diamètre de 40 cm, une passerelle de 76 mètres de portée entre appuis pour un profil ne dépassant pas 1,80 mètre de hauteur, des résilles de façade en panneaux de 6 mètres par 3 de seulement 7 cm d'épaisseur... Le savoir de l'ingénierie, la qualité de la fabrication, la précision de la mise en œuvre sont absolument liés puisque chaque pièce architecturale est à la fois structure et expression finie, optimisation ultime des propriétés mécaniques de la matière. Les différentes appréciations techniques expérimentales et les expériences d'autres réalisations en cours ouvrent le chemin pour une réglementation future.

Une autre dimension du projet est d'ordre économique. Le Bfup est un procédé breveté et la maîtrise d'ouvrage, le Ministère de la Culture, a demandé au CSTB de tester les différents produits existants actuellement, le Ductal de Lafarge, le BSI d'Eiffage et le BCV de Vicat, afin que l'appel d'offre n'aboutisse pas à un marché fermé. Des essais ont été effectués et ont permis de valider les propriétés mécaniques de chacun. Aujourd'hui la filière est assez étoffée, des fabricants aux poseurs, pour que la concurrence puisse s'exercer.

Le groupement retenu sous l'égide de Vinci est constitué de l'entreprise Dumez pour le gros oeuvre (Eric Tollini), de Freyssinet (Jérôme Coupy, François Téply) pour la conception, la pose et la mise en tension des éléments en Ductal et de Bonna Sabla (Patrick Mazzacane) pour la préfabrication. Les bureaux d'études sont Structure Ile de France (Joseph Attias et Hachem Bechara) pour le gros oeuvre et Lamoureux & Ricciotti Ingénierie (Guillaume Lamoureux et Romain Ricciotti) pour le BFUP et les planchers de grande portée. (...)

La précision millimétrique des pièces moulées et de leur complexité de fabrication est l'affaire des spécialistes. Les câbles de tension sont passés après la pose et chaque ramification de poteau pourrait être autant d'empêchement si des solutions n'avaient été trouvées. De la pose rigoureuse, des outils ad hoc permettant de régler les éléments selon les trois axes XYZ, des raccordements des éléments préfabriqués aux poutres coulées en place aux tolérances moindres, chaque action est scrupuleuse. Le développé de résilles en façade et en toiture et la fluidité du plan de l'édifice pourraient accréditer l'idée de simplicité, il n'en est rien. Des 308 poteaux en 20 versions différentes, très peu en réalité seront identiques. Leur positionnement aux angles ou au centre des planchers en change les caractéristiques internes. (...)

Le mode de fabrication privilégie une filière qui amplifie une posture environnementale de chaînes courtes de production dans laquelle sont réduites les conditions de transport et sont favorisés les besoins de main d'œuvre pour un partage économique et social, des emplois hautement qualifiés non délocalisables et une production in situ.

<u>La passerelle</u>

La passerelle de 115 mètres de longueur, sans arcs ni haubans, relie la terrasse du nouveau bâtiment au Fort-Saint-Jean. A la conception classique d'un élément de franchissement constitué d'assemblage de poutres, de traverses, d'un platelage se substitue une addition de tous ces composants en une seule forme moulée et monolithique, un optimum mécanique favorisant des grandes durées de vie d'ouvrage. Vingt-cinq voussoirs de 4,5 mètres de long préfabriqués en atelier sont assemblés par post-tension. Ils forment ainsi deux poutres garde-corps, dessinées au plus près des efforts. L'ensemble présente une hauteur de 1,80 m et franchit une longueur de 76 m entre piles intermédiaires puis 2 fois 18 m sur chaque travée latérale.

Les surfaces de contact entre voussoirs sont primordiales et la tolérance acceptée des préfabrications est de l'ordre du 1/10e de mm et du 1/10e de degré. Un dispositif d'amortisseurs est placé sous la passerelle.

<u>Les poteaux</u>

Le plan est cerné par 308 poteaux arborescents. Tous en Bfup, tous préfabriqués, ils se déclinent en 3 familles : des poteaux droits, de même section sur toute leur hauteur ou conique avec des sections inférieures en partie haute, des poteaux en Y avec plusieurs formes de Y, et enfin des poteaux en N constitués de 2 poteaux droits ou coniques reliés par une branche inclinée. Ces poteaux présentent des hauteurs variables en fonction des niveaux. Ils peuvent atteindre 2,79m de haut jusqu'à 8,79 m avec des hauteurs intermédiaires de 5,51m et 6,12m pour des diamètres de 25 à 40 cm.

Ils peuvent également être mis en oeuvre selon deux sens, dans le plan du poteau à 0 ou 180 degrés, pour donner une répartition différente. Au final, vingt configurations sont possibles. Contrairement au béton, le Bfup n'utilise pas d'armatures passives. Les bétons fibrés sont constitués de fibres métalliques et de fibres en polypropylène directement intégrées à l'amalgame de coulage. Le poteau est coulé dans un moule placé verticalement de telle sorte à ce que les fibres se positionnent dans le sens des efforts

repris par la structure.

Les résilles

Il y a deux types de résilles. Les résilles de façade dites « résille à brins » sont posées au sol. Les brins sont des branches en BFUP de 7 cm x 8 cm. Les résilles sont tenues horizontalement par des bracons bi-articulés avec un cardan à chaque extrémité de façon à ne pas créer d'efforts parasites. Elles peuvent se déformer et se dilater librement. La résille de toiture , également constituée de brins en BFUP, est posée sur une ossature métallique et sur des potences extérieures en BFUP, désolidarisée de ces ossatures au moyen de ressorts en polyuréthane. Les panneaux sont autoportants et de dimension 6 x3 mètres.

Les planchers

Proposés en Bfup lors du concours, les planchers seront finalement réalisés en béton B60 pour des raisons d'économie. Ils sont constitués d'éléments préfabriqués de 23 m de longueur, précontraints par prétention (le béton est coulé directement sur les câbles tendus) et reposent sur des poutres périphériques coulées directement sur le chantier et post-contraintes. Une des difficultés de réalisation est la tolérance acceptable entre cette poutre (+ ou – 5 mm) et les poteaux préfabriqués. Trois cas de raccordements sont proposés. En applique, le poteau passe devant la poutre sans s'interrompre. Une pièce en Bfup, appelée coquille, réalise le raccordement. Elle se glisse entre deux éléments préfabriqués constituant le poteau. Ensuite, il y a une disposition où la poutre interrompt le poteau. Le poteau est dit coiffé par la poutre. Il est posé avant que la poutre ne soit réalisée. Et cas intermédiaire qui nécessite le même process, une solution demi-coiffée, la poutre est réalisée sur la demi-section du poteau et une demi-coquille en Bfup assure le raccordement.

D. Rapport de l'ingénieur en Chef de Montluisant

Rapport de l'ingénieur en chef De Montluisant, ponts et chaussées, « Avant-projet de deux ports auxiliaires au port de Marseille », 1840. Archives, Chambre de Commerce et d'Industrie de Marseille (CCIM).

Au bas de la cinquième page de ce document figure une mention des futures Pierres Plates qui apparaissent dans le contexte de la création du « Nouveau Port » à la Joliette : *« ...un canal longeant la côte, laissant en dehors un rivage en rocher plat à fleur d'eau et offrant aux naufragés des talus, des bornes, des arganeaux et tous les moyens de secours qui pourraient être demandés et qui n'existent point maintenant. »*

Ponts & Chaussées

Avant-projets de deux ports auxiliaires au port de Marseille.

An 1840.

Département des Bouches-du-Rhône.

Rapport

de l'Ingénieur en chef, Directeur du département, sur deux avant-projets de ports auxiliaires au port de Marseille, l'un aux Catalans, l'autre à la Joliette.

CHAMBRE DE COMMERCE ARCHIVES DE MARSEILLE

Le port de Marseille ayant une superficie d'eau de vingt sept hectares, non compris la passe, est aujourd'hui encombré de navires qui ne peuvent se livrer aux opérations matérielles du commerce que sur la moitié au plus du développement des quais. Ces opérations, qui étaient déjà fort difficiles, il y a quelques années, ne sont plus possibles maintenant, par les principaux motifs que nous allons énumérer sommairement, savoir: 1.° l'extension progressive du nombre des navires; 2.° la création & l'augmentation des bateaux à vapeur; 3.° l'arrivage des houilles pour alimenter ces bateaux ainsi que les nombreuses usines & fabriques de Marseille; 4.° l'affluence des matériaux de construction, dont l'emploi est une conséquence de l'accroissement considérable de l'industrie & de la population; 5.° l'exiguité du bassin de carénage, d'un hectare & demi seulement, lequel ne peut recevoir ni les cales ni les formes de radoub qui sont indispensables aux bateaux à vapeur; 6.° l'insuffisance du chantier de construction, qui occupe d'ailleurs une place précieuse sur les quais & dans la partie haute à approfondir du port, & 7.° l'impossibilité de se livrer à cet approfondissement & aux autres améliorations à faire à ce port sans le débarrasser des servitudes qui l'obstruent.

Nous répéterons que le service des bateaux à vapeur s'accroît aussi tous les jours, à tel point qu'il y a déjà en stationnement permanent dans le port trois bateaux poste du gouvernement pour le Levant, qu'il va y en avoir deux autres pour la Corse, qu'il y en a sept pour l'Italie, l'Espagne & le Rhône, en tout douze, que ce nombre sera porté à vingt avant deux ou trois ans, & s'élèvera plus tard à trente, et comme il faut moyennement quinze mètres de largeur pour chaque bateau, il s'ensuit que pour les trente il faudrait 450 mètres de quai, emplacement qu'il est impossible de prendre sur le port actuel. Un port auxiliaire au moins est donc indispensable & urgent pour remédier au fâcheux état actuel des choses.

Emplacements & destinations des ports auxiliaires.

Les anses des Catalans & de la Joliette sont les deux seules localités convenables à proximité pour donner de l'extension au port de Marseille. Le choix à faire entre ces emplacements a, jusqu'à présent, été fort controversé, parceque chacun deux a ses avantages & ses inconvénients; mais aujourd'hui qu'ils sont indispensables tous les deux pour satisfaire aux besoins reconnus, la question est résolue. Aussi, la Chambre de commerce, pénétrée de cette vérité, a-t-elle demandé les avant-projets d'un port aux Catalans & d'un autre port à la Joliette: le premier dans le but principal de remider & de radouber les bateaux à vapeur, & le second pour recevoir le petit cabotage, les matériaux de construction, les combustibles, les bois de mâture, le chantier de construction, le carénage, les bâtiments désarmés, ceux hors de service, les bateaux pêcheurs, les bateaux de servitude, & tôt ou tard, les débouchés du chemin de fer & du canal entre le Rhône & Marseille.

Etude des avant-projets.

La demande que nous venons de mentionner nous ayant été communiquée par Monsieur le Conseiller d'Etat, Préfet

Préfet du Département, nous avons donné à M. Toussaint, Ingénieur ordinaire chargé des ports, les instructions générales pour étudier & dresser les avant-projets dont il s'agit, en lui recommandant, sans cependant se jeter dans de trop fortes dépenses d'avancer en mer le plus possible, les passes, à l'effet d'obtenir un appareillage, facile par les vents regnant de Nord-ouest, & d'avoir derrière les jetées, un espace d'eau pouvant recevoir immédiatement des navires, au moyen d'un simple ouvrage. Nous l'avons aussi invité à présenter l'ensemble des ports & de leurs dépendances, afin de mettre le gouvernement à même de juger de l'importance des travaux & des dépenses qu'ils exigeront.

Canal des Catalans.

M. Toussaint a en conséquence, avec raison, projeté un canal pour mettre le port des Catalans en communication avec le port principal, & il a, à cet effet, tracé sur le plan la direction la plus naturelle à lui donner, en par le nord du fort St-Nicolas. Ce tracé avait aussi été présenté & appuyé par nous, dans un procès-verbal de conférence mixte en date du 15 X^bre 1838. Mais comme la guerre s'y est constamment opposée, que tous les Officiers du génie qui ont visité les lieux sont unanimes pour le repousser, nous avons dû y apporter une nouvelle attention. Nous avons reconnu, en effet, qu'il détruirait un casernement considérable, plusieurs rangs batteries casematées, qu'il laisserait de l'autre côté du canal une partie basse du fort qui serait annulée & que pour conserver un reste de défense au bastion 2, il faudrait porter l'origine du canal à 20 m. plus au Nord que ne le fait M. Toussaint, ainsi que nous l'avons indiqué sur son plan & que la chose avait été convenue dans le procès-verbal de conférence mixte susmentionné ce qui contrarierait d'autant l'extension que prend tous les jours la quarantaine d'observation. Il faudrait aussi

mettre le canal en pétite section, tous inconvénients graves qui ne dispenseraient pas l'intérieur de faire pour la guerre, des ouvrages considérables en compensation de ceux qu'elle détruirait, ensorte que la victoire même serait une défaite véritable par les charges qui en seraient la conséquence. Nous croyons donc en définitive, qu'il faut se résigner à passer au Sud du fort St. Nicolas. Le seul inconvénient notable de cette direction serait de traverser le bassin de carénage ce qui le paralyserait en partie, & de couper la communication à voiture d'ailleurs peu importante, du quartier de la place St. Victor avec le grand port. En somme, le tracé du canal par le Sud du fort St. Nicolas ne serait point défectueux, il desservirait mieux les plaines des Catalans & des St. Victor, déboucherait plus heureusement dans le port des Catalans & permettrait de moins jeter echiré dans les rochers escarpés qui bordent son emplacement. On donnerait au canal quarante mètres de largeur dans les deux plaines précitées pour que les navires puissent y virer de bord & pour le faire servir de gare ou bassin à l'usage des docks & de tous les autres établissements dont on pourrait avoir besoin. Le fort St. Nicolas, le champ de manœuvre & les hauteurs de la tête de Môle & du phare seraient dans une île, ce à quoi tient beaucoup la guerre, une batterie casante sur le musoir du môle du phare enfilerait la côte Sud du canal, le bastion 1 battrait le débouché par le bassin de carénage, ensorte que la défense serait complette & singulièrement améliorée. Un coup d'œil jeté sur le plan de M. Coussinet & ensuite sur le notre, suffira pour faire apprécier ce que nous venons d'exposer sans qu'il soit maintenant nécessaire d'entrer dans de plus grands développements.

Je

Canal de la Joliette.

Si un canal de communication entre le port des Catalans & le grand port est utile au commerce, un semblable canal n'aurait pas moins d'avantages pour le port de la Joliette, dont la sortie, quoique moins directe, serait également possible par les vents de Nord-ouest (Mistral). Ce canal serait d'autant plus précieux qu'il aiderait à remplir la destination du port dont il s'agit, ayant principalement pour objet de servir de décharge au grand port & de le rapprocher des voies routières & autres qui pourront s'ouvrir par la suite. M.r Coussin n'est pas partisan de ce canal, parcequ'il n'a pas envisagé l'avenir du port de la Joliette, & les avantages que trouverait le commerce à avoir des mouvements assurés, ce qui n'aurait pas lieu s'il fallait entrer en pleine mer & doubler le fort St. Jean pour les relations journalières entre les deux ports. Nous avons donc regardé le canal du port de la Joliette comme un complément indispensable à ce port, & nous l'avons tracé en vert sur le plan de M.r Coussin. On remarquera aussi que nous avons avancé & retreci la passe, pour faciliter la sortie par les vents de Nord-ouest, & avoir plus de calme dans le port.

M.r Coussin avance que la marine Royale mettrait opposition au canal de la Joliette parcequ'elle s'est déjà prononcée à ce sujet en d'autres occasions. Nous lui répondrons qu'une commission de la marine royale a en effet été contraire à des établissements fait en avant dans la mer entre le fort St. Jean & le rocher dit de l'Estéou où il existe une plage de sauvetage pour les navires qui manquent la passe actuelle, mais qu'elle ne pourrait refuser son assentiment à un canal longeant la côte, laissant en dehors un rivage en roches plat à fleur d'eau & offrant aux naufragés des talus, des bornes, des arganneaux & tous les moyens de secours qui pourraient être demandés & qui n'existent point maintenant. Le sauvetage serait donc amélioré, d'autant plus que le port de la Joliette

donnerait un refuge aux navires & de l'eau à portée pour les secourir.

Dimensions & dépenses des ports auxiliaires.

Le port des Catalans formé par deux jetées avec musoir aurait une superficie de sept hectares, une profondeur de cinq à six mètres, un développement de quais de 900 mètres & un chantier de radoub pour les bateaux à vapeur, de 100 mètres de largeur sur 120 mètres de longueur, pouvant recevoir quatre cales ou formes de radoub, le tout non compris les cales & formes de radoub, est évalué par M. Toussaint à 2,800,000 $ que par prévision nous portons à . . . . . 3,000,000 $

J'évalue également le canal à pareille somme . 3,000,000

Total pour le port des Catalans & le canal de communication 6,000,000 $

Le port de la Joliette aurait une superficie d'eau de neuf hectares, un développement de quais de 1,500 m. & une profondeur d'eau de quatre à cinq mètres. Il serait formé par deux jetées avec musoir. La Dépense est estimée par M. Toussaint, à la somme de 2,700,000 $

Nous pensons que le canal ne coûterait que 1,300,000 attendu qu'il n'y a point d'indemnité de terrain à payer & que la jetée pour le défendre contre la mer pourrait être construite avec des matériaux de moyenne grosseur, reposant généralement sur un rocher à fleur d'eau.

Total pour le port de la Joliette y compris le canal . 4,000,000 $

& comme le port des Catalans avec son canal reviendrait à 6,000,000

La dépense générale pour les deux ports auxiliaires proposés, serait de . . . . . 10,000,000 $

Cette somme considérable de dix millions n'est heureusement pas immédiatement nécessaire, parceque les canaux peuvent être ajournés à des temps meilleurs ainsi que les parties de port à prendre sur terre & que

& que l'on pourrait, pour le moment, se borner à voter une première somme de trois millions pour les jetées à la mer & pour le cuvage derrière ces jetées. On aurait ainsi immédiatement, à la Joliette, le moyen de désencombrer le port principal & de le débarrasser du chantier de construction, et aux Catalans, le pouvoir de remiser quelques navires & de livrer à l'industrie la construction des cales & formes de radoub si vivement désirées par les paquebots à vapeur. Il faudrait aussi arrêter l'ensemble des travaux à venir du gouvernement, les alignements des constructions privées, & donner ainsi à l'industrie pleine liberté d'agir sans nuire à l'achèvement des ports dont il s'agit.

Résultat de l'ensemble des trois ports.

Au moyen de ces ports & des améliorations en cours d'exécution au port de Marseille, les facilités pour le commerce maritime seraient plus que doublées & l'Etat trouverait dans l'accroissement des droits & impôts un large dédommagement à ses avances. Il nous suffira, pour en faire naître la conviction, de dire que, dans l'état actuel du port, les seuls droits de douane font rentrer annuellement au trésor la somme énorme de trente millions.

Cache de l'Administration.

L'exposé sommaire que nous venons de faire des avant projets ci-annexés, nous paraît suffisant pour fixer les idées de l'Administration & la mettre à même de se prononcer sur l'utilité des ports auxiliaires demandés, sur leurs emplacements, leurs dispositions, leurs dimensions générales, & pour ouvrir les enquêtes voulues par les lois. Lorsqu'il sera question des projets de détails & des conférences mixtes avec la guerre, nous discuterons & justifierons plus amplement les propositions que nous n'avons d'abord dû qu'indiquer, & dont l'ensemble a l'assentiment, en ce qui le concerne, du Chef de génie de la place de Marseille.

Résumé.

En résumé, nous pensons:

1.° Que le port de Marseille est tout à fait insuffisant aux besoins du commerce.

2.° Qu'il faut mettre tôt ou tard ces ports auxiliaires ~~en communication avec~~ le port principal au moyen de canaux à ce destinés.

2.° Qu'il faut lui donner de l'extension & créer à cet effet deux ports auxiliaires, l'un dans l'anse des Catalans, & l'autre dans les anses de l'Ours & de la Joliette.

3.° Qu'il faut mettre tôt ou tard ces ports en communication avec le port principal au moyen de canaux à ce destinés.

4.° Que le canal pour le port des Catalans doit traverser le bassin de carénage, contourner le côté Sud du fort St Nicolas, & se diriger ensuite en ligne droite vers le milieu du port auxiliaire en passant entre les plaines dites des Catalans & de St Victor.

5.° Que le canal pour le port de la Joliette doit passer dans les fossés du fort St Jean, se ranger ensuite le plus près possible de la côte ou falaise qui borde la mer entre le dit fort & l'anse de l'Ours & déboucher enfin dans cette anse en arrière de la passe du port projeté.

6.° Que l'on peut donner au port des Catalans une superficie d'eau de sept hectares, & de huit à neuf au port de la Joliette.

7.° Que pour l'exécution complette de ces ports l'on doit compter sur une dépense maximum de dix millions.

8.° Qu'il conviendrait d'affecter sans retard trois

trois millions aux jetées & au curage à faire derrière=
pour obtenir prochainement un commencement urgent
de jouissance.

9°. Enfin, que les avant-projets ci-annexés paraissent
satisfaire aux exigences de l'époque & qu'il y a lieu
de les prendre en grande considération.

A Marseille, le 17 février 1840.

Signé, de Montluisant.

Vu par nous Conseiller d'Etat,
Préfet du département des Bouches du Rhône
Pour M^r le Préfet en tournée.
Le Secrétaire général délégué
Signé Dumuyer.