HAL
open science

À l'écoute de La Plaine. Écologie urbaine d'une scène musicale à Marseille

Rémi Boivin

To cite this version:

Rémi Boivin. À l'écoute de La Plaine. Écologie urbaine d'une scène musicale à Marseille. Sociologie. Ecole des hautes étude en sciences sociales, 2020. Français. NNT : . tel-02592484

HAL Id: tel-02592484

https://hal.science/tel-02592484v1

Submitted on 19 May 2020

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

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

École des Hautes Études en Sciences Sociales

Ecole doctorale de l'EHESS

Centre Norbert Elias UMR 8562

Doctorat

Discipline : Sociologie

RÉMI BOIVIN

À L'ÉCOUTE DE LA PLAINE.

Écologie urbaine d'une scène musicale à Marseille.

Thèse dirigée par : Emmanuel PEDLER, Directeur d'études de l'EHESS.

Date de soutenance : le 6 janvier 2020.

Rapporteurs :

Stéphane OLIVESI, Professeur des Universités, Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines.

William STRAW, Professor, Mc Gill University, Montréal.

Jury :

Gérôme GUIBERT, Maître de conférences, Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle.

Anthony PECQUEUX, Chargé de recherche CNRS.

Anne RAULIN, Professeure des Universités, Université Paris 10 Nanterre.

RÉSUMÉS – ABSTRACTS

À l'écoute de La Plaine. Écologie urbaine d'une scène musicale à Marseille

Ce travail de thèse prend le parti d'envisager les musiques par la ville, comme agencées à leur milieu perceptif et insérées dans une vie sociale au niveau local. Privilégiant une approche écologique et situationnelle de l'expérience musicale à partir d'un espace matériel, contingent et pragmatique, l'enjeu consiste d'abord à éviter au maximum de rabattre l'analyse des musiques sur un périmètre purement médiatique. L'enquête ethnographique rend compte en effet d'un mouvement depuis une expérience du lieu vers une expérience des musiques à l'intérieur d'un même environnement urbain : ledit quartier de La Plaine à Marseille. Car cette localité qui constitue l'une des centralités de la ville n'a pas d'existence administrative mais émerge aux yeux de l'observateur comme un espace densément vécu et en tant que scène culturelle urbaine. Elle est marquée depuis la moitié des années 1980 par de nombreux engagements culturels, elle concentre un grand nombre d'espaces de diffusion musicale et voit depuis le début des années 2010 la mise en œuvre d'un projet substantiel de transformation urbaine visant un renouvellement de sa population. Les nombreux évènements et micro-évènements organisés régulièrement dans ce quartier, inscrits dans des occasions sociales très diverses et souvent réalisés hors du « temps institutionnel », donnent à voir un large spectre de formes et de configurations aux niveaux perceptif, culturel et social. En nous intéressant au rôle des musiques dans l'institution progressive d'une culture commune à La Plaine et à sa constitution progressive comme un « lieu propre » à Marseille, l'enquête a permis d'interroger l'épreuve que constitue un projet urbain à la forme spécifique de lien social stabilisé.

Mots-clés : Scène musicale, écologie, ambiances urbaines, ethnographie, occasions sociales, imaginaire(s) du lieu, frontières culturelles

Listening to La Plaine. Ecological approach of a musical scene in Marseille

The aim of this dissertation is to consider music through the city, as being arranged in its perceptive environment and integrated into social life at a local level. Along with an ecological and situational approach of the musical experience from a material, contingent and pragmatic space, the challenge firstly consists in avoiding, as much as possible, restricting the analysis of music in a purely media space. The ethnographic survey reflects a movement from an experience of the place to an experience of music within the same urban environment: the so-called La Plaine district in the city centre of Marseille, France. This local area which constitutes one of the central hubs of the city has no formal existence at an administrative level but appears to the observer as a living place and an urban cultural scene. Since the mid-1980s, the area has been marked by many cultural developments; there is a large concentration of musical venues and since 2010 is the subject of a substantial urban project seeking to renew its population. The amount of regular and micro events here, arranged for social occasions and often taking place outside the "institutional time", reveals a wide spectrum of forms and configurations at perceptual, cultural and social levels. Focusing on the role of music in the gradual institution of a common and shared culture in La Plaine and its construction as a special location or a "proper place" in Marseille, the survey has enabled to question the challenge that constitutes an urban project to the specific form of social bond stabilized by this place.

Key-words : Musical scene, ecology, ethnography, social occasions, urban atmospheres, cultural boundaries

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier toutes les personnes rencontrées sur le terrain à Marseille. Des musiciens, des programmateurs, des responsables de lieux, des journalistes, des militants, des passionnés, des compagnons, etc. En m'accordant de votre temps et de votre énergie, vous m'avez énormément apporté et j'espère pouvoir enfin vous rendre quelque-chose à mon tour.

Je remercie chaleureusement mon directeur de thèse, Emmanuel Pedler, sans qui cette recherche n'aurait pas été possible. Merci Emmanuel d'avoir cru en mon projet et pour la confiance que vous m'avez témoigné au long de ces années. Je dois beaucoup à vos enseignements, c'est avec vous que j'ai forgé ma posture de sociologue. Nos échanges ont structurés l'approche que j'ai élaborée pour analyser les musiques.

Merci à Gérôme Guibert, Stéphane Olivesi, Anthony Pecqueux, Anne Raulin et Will Straw d'avoir accepté de lire et critiquer mon travail. Nombreux sont les chercheurs et les chercheures qui ont joué un rôle dans la fabrication de cette recherche de thèse, par leurs encouragements, leurs conseils, leurs critiques. Je pense particulièrement à Karim Hammou (depuis la première heure), Jean-Christophe Sevin, Jacques Cheyronnaud, Jean-Louis Fabiani, Virginie Milliot, Rémy Delage et Daniel Cefaï. Une pensée particulière pour Denis Laborde : votre séminaire, le festival Haizebegi et l'anthropologie de la musique que vous défendez ont joué un rôle crucial quant à ma formation en tant que chercheur. Merci pour tout cela.

Je tiens à témoigner ma gratitude à tous les collègues et amis croisés au cours de cette traversée des sciences sociales. D'abord, les compagnons du Centre Norbert Elias : Nicoletta Stendardo, Johanna Lees, Julie Métais, Manon Vialle, Michele Coletto, Kelly Sams, Edgar M'Banza, Luigia Parlati, Irene Gallego, Karine Hahn, Stefan Almer, Laure Mouchard, et celles et ceux que j'oublie. Une pensée spéciale pour Emir Mahieddin qui est le premier à m'avoir encouragé à faire l'ethnographie de La Plaine à partir de Noailles. Je remercie les collègues et amis de l'EHESS : Lydie, Pascal, Carole, Hélène, Camille, Djamila, Chan, Jérôme, Caroline, Émeline et les autres.

Une pensée toute particulière aux compagnons de thèse rencontrés à l'EHESS Paris et membres de l'IRMM : Arihana Villamil, Julie Oleksiak, Claire Clouet, Sandrine Lecoz, Fréderic Trottier, Édouard Degay-Delpeuch, Renata Freitas Machado. Je vous remercie énormément pour nos échanges, nos moments, vos relectures, vos conseils, vos critiques, sans lesquels mon travail ne serait pas ce qu'il est aujourd'hui. Un grand merci aux collègues thésards de Paris pour nos discussions passionnées, je pense à Michael Spanu et Séverin Guillard. Mon affection va également aux compagnons de la BnF, Hélène, Hessam, Eduardo, Aziz et tous les autres, ainsi qu'aux collègues d'ACEMuP. Merci à Liam et sa maman.

Je tiens à remercier profondément mes proches et amis de longue date pour leur soutien sans faille : Alexis, Clair, Mathieu, Anthony, Sacha pour votre inspiration, Marielle qui a partagé un moment de cette aventure. Merci à Ben, au quotidien.

Enfin, j'ai une pensée spéciale pour ma famille, les piliers. D'abord mon père Michel par qui tout a commencé à l'autre bout du monde, ma mère Nicole pour son énergie et son soutien indéfectible, Florence, Xavier, Juliette, Anaïs et Solène. Merci de m'avoir supporté, même dans les moments difficiles. Sans vous, rien n'aurait été possible. Je vous dédie ce travail.

Aux habitué.e.s de La Plaine, à toutes, à tous, mille fois merci...

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉS-ABSTRACTS....p 3

REMERCIEMENTS....p 5

TABLE DES MATIÈRES....p 7

INTRODUCTION GÉNÉRALE....p 10

Travailler (sur) des significations à partir des pratiques....p 10

Ethnographier des pratiques et des expériences situées autour de la musique....p 12

Le quartier comme espace vécu....p 14

Temporalité locale et espace public : l'ambiance « d'en-ville » à Marseille....p 15

La société en-train-de-se-faire....p 17

La Plaine comme espace commun et lieu-frontière....p 19

Les problèmes publics locaux comme révélateurs de cultures dans la ville....p 21

Au-delà du temps institutionnel....p 23

Des occasions pour stabiliser La Plaine comme un « lieu propre » à Marseille....p 24

Une écologie de l'espace social de La Plaine....p 25

PREMIÈRE PARTIE. L'enquête ethnographique comme prise sur la centralité urbaine et culturelle de marseille....p 30

CHAPITRE 1. PREMIERS PAS DANS LE CENTRE-VILLE DE MARSEILLE....p 31

I. Des prises perceptives sur le terrain par l'enquête : décrire une forme sensible de la centralité urbaine....p 31

II. De la Canebière au Vieux-Port. L'hyper-centre de Marseille....p 41

III. Un premier tour à La Plaine par La Canebière....p 52

CONCLUSION: L'enquête guidée par une logique d'espace....p 71

CHAPITRE 2. DÉCRIRE DES AMBIANCES « *D'EN-VILLE* ». PRODUCTION D'AMBIANCES URBAINES AU CENTRE DE MARSEILLE EN 2013....p 78

I. Noailles et son marché....p 80

II. Le cours Julien comme espace commun esthétisé....p 108

CONCLUSION : Pour une approche d'un « faire lieu » en termes d'ambiances....p 129

CHAPITRE 3. SE (RE)TROUVER À LA PLAINE : RENCONTRES MUSICIENNES ET PRATIQUES PÉRI-MUSICALES.....p 138

I. Les tournées de street marketing avec Plait Pose.....p 140

II. Le tournage d'un clip comme configuration spectaculaire filmée ?.....p 165

CONCLUSION : Affordances et agencement des pratiques à l'espace public urbain.....p 178

CHAPITRE 4. TRAJECTOIRE DE RAPPEUR ET OCCASIONS SOCIALES DU RAP D'EN-VILLE.....p 181

I. L'Amir'al, portrait d'un rappeur « d'en-ville ».....p 181

II. Hybridité d'une forme évènementielle urbaine : le Festival du Soleil.....p 202

III. Dimension nationale du rap à Marseille : le *Buzz Booster* à La Plaine.....p 215

CONCLUSION : « Forme spectacle » et imaginaire du lieu : intériorité et extériorité de la ville dans les pratiques musicales.....p 242

PARTIE II. UNE SCÈNE URBAINE DES MUSIQUES À MARSEILLE COMME ÉPREUVE DE CONSTRUCTION DE LA PLAINE COMME UN « LIEU PROPRE ».....p 244

CHAPITRE 5. DES ÉVÈNEMENTS MUSICAUX DE QUARTIER ? FORMES SPECTACLES ET OCCASIONS SOCIALES À LA PLAINE.....p 245

I. L'expérience Tableau Noir : squat et repas de quartier à La Plaine.....p 252

II. Une session Pirate Punx comme performance d'un lien social ouvert à Marseille.....p 273

CONCLUSION : Faire l'expérience collective d'un espace ouvert par la performance.p 300

CHAPITRE 6. L'ÉMERGENCE D'UNE SCÈNE URBAINE DES MUSIQUES PAR LA PLAINE : RÉGION MORALE ET « *DISTRICT* MUSICAL » DANS LA VILLE.....p 304

I. D'un « quartier maraîcher » à un « quartier latin » : des circonstances favorables à l'installation d'espaces musicaux à La Plaine.....p 307

II. L'élaboration d'un son propre : Massilia et le *sound system*.....p 329

CONCLUSION : L'émergence d'une scène urbaine des musiques marquée par un mouvement culturel.....p 350

CHAPITRE 7. « FAIRE-LIEU » À LA PLAINE ET AU COURS JULIEN. PROXIMITÉ SPATIALE ET DIFFÉRENCIATION CULTURELLE.....p 353

I. L'espace propre de La Plaine comme « lieu des possibles » à Marseille.....p 357

II. Les associations du cours Julien, des « faire lieu » différenciés.....p 374

III. Entre le cours Julien et La Plaine : Le Collectif des p'tits lieux.....p 390

CONCLUSION : Proximité géographique et distance culturelle : les frontières d'une culture commune à La Plaine.....p 403

CHAPITRE 8. « FAIRE-SCÈNE » PAR LA PLAINE AUJOURD'HUI. UNE CULTURE SONORE DU LIEU.....**p 406**

I. La scène culturelle par l'espace sonore du milieu urbain.....p 409

II. Des situations de « bruit » à La Plaine ? Les relations de voisinage comme épreuves sensibles à la stabilité de la scène urbaine des musiques.....p 425

CONCLUSION : Des mises à l'épreuve de la stabilité d'une culture sonore à La Plaine.....p 439

CONCLUSION GÉNÉRALE.....**p 441**

ANNEXES.....p 450

INDEX DES EXPRESSIONS ET NOMS PROPRES.....p 470

INDEX CONCEPTUEL.....p 471

BIBLIOGRAPHIE.....p 472

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Travailler (sur) des significations à partir des pratiques

Les phénomènes analysés dans cette thèse mettent en jeu des relations tissées entre des collectifs d'acteurs et des objets culturels et sonores. Si ces derniers sont catégorisés (ontologiquement et génériquement) par les acteurs, ils sont spécifiés par l'enquête à l'intérieur d'un même environnement urbain : le dit quartier de La Plaine à Marseille. Car cette « portion de ville »[1] assimilable à une localité qui constitue l'une des centralités de la ville n'a pas d'existence administrative. Situé en marge de La Canebière et de l'hyper-centre, non loin du cours Julien, ce site est investi depuis près de trente ans par de nombreux engagements culturels, il concentre pour sa superficie un grand nombre d'espaces de diffusion et fait l'objet depuis le début des années 2010 d'un projet de transformation urbaine substantiel. Les nombreux évènements et micro-évènements réguliers dans ce quartier, inscrits dans des occasions sociales très diverses et souvent réalisés hors du « temps institutionnel » dans ce que nous nommons des « espaces intermédiaires »[2], donnent à voir un large spectre de formes et de configurations aux niveaux perceptif, culturel et social. Définis par Virginie Milliot comme des espaces souvent éphémères, situés dans « les interstices de la ville », qui se caractérisent par un fort degré d'accessibilité et d'ouverture et qui cristallisent des liens sociaux entre divers milieux, leurs formes d'occupation et d'investissement rendent compte d'une « culture *dans* la ville » et composent une « culture *de* la ville » (Agier, *op. cit.* : 159).

Parce que les situations décrites témoignent bien du fait que « c'est le rapport aux autres qui conditionne le plus souvent le rapport à l'espace » (Agier, *op. cit.* : 105), cette culture *dans* la ville et la transformation matérielle et symbolique de l'espace qu'elle opère se produit par une dynamique relationnelle de confrontation à d'autres cultures. La ville rassemble des formes différenciées de culture, en situation de convergence ou bien de divergence, qui sont performées au travers de pratiques et d'évènements soutenus par divers types d'occasions sociales : des micro-évènements du quotidien aux évènements ponctuels, comme temps-forts de la vie sociale du quartier. Ainsi, ces activités régulières médiatisent des performances

[1] AGIER, M., *Anthropologie de la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.
[2] L'expression est notamment employée par Virginie Milliot dans sa thèse de doctorat. MILLIOT, V., *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais*, Thèse de Doctorat nouveau régime de Sociologie et Sciences Humaines, 1997, p. 46 et suiv.

musicales qui colorent, sonorisent cet espace et façonnent progressivement l'environnement culturel et urbain du quartier par leur singularité. Par des modalités d'action diverses qui peuvent être propres à certains collectifs ou bien partagées, elles contribuent à transformer cet environnement et ce dernier, rendant possibles certaines pratiques plutôt que d'autres et faisant l'objet de récits qui fixent des définitions et construisent des identités clivées, participe pleinement à configurer les formes culturelles en son sein.

En interrogeant les ressorts pratiques de cette transformation, nous verrons que si elle agit bien sur les représentations collectives du quartier en contribuant à produire, entretenir et/ou mettre à mal un *imaginaire du lieu* au travers de multiples récits, c'est d'abord par des actions concrètes, des expériences et des pratiques communes qu'elle peut s'effectuer. En parlant d' « imaginaire », il est question d'insister sur le rôle d'images, c'est-à-dire « quelque chose qui se réfère de façon analogique au réel sans en être jamais un double parfaitement fidèle »[3], dans l'analyse de l'action collective. Comme le souligne le géographe Bernard Debarbieux, c'est « la nature du lien que l'on conçoit entre le réel et l'image qui conditionne le contenu de la notion d'imaginaire » (*op. cit.*). En envisageant les images produites et manipulées par les acteurs dans le cadre de leurs pratiques comme des artefacts signifiants pour eux, elles forment un imaginaire par l'intersubjectivité c'est-à-dire un « ensemble d'images doté d'une dynamique intrinsèque, motivée par des jeux de correspondances et d'analogies, de contrastes et d'oppositions » (*op. cit.*).

> C'est également dans cette perspective qu'il est possible de parler d'imaginaire spatial pour tout sujet dont on cherche à comprendre la géographicité et les pratiques spatiales : tout individu gère en permanence un stock d'images héritées de sa propre histoire (et travaillées par la mémoire ou son inconscient) ou même de sa condition humaine (si l'on attache crédit à l'hypothèse des archétypes de G. Jung) qui se trouvent constamment mises en tension avec les images expérimentées dans sa vie quotidienne.
>
> Bernard Debarbieux, « Imaginaire spatial », *Hypergéo*, 2004

Dès lors, les collectifs d'acteurs présents depuis la fin des années 1980 participent par leurs activités autour de matériaux sonores à la production d'une « ambiance urbaine »[4], ou plutôt à l'installation d'un ensemble de micro-ambiances – à l'échelle d'un lieu privé ou de la place

[3] DEBARBIEUX, B., « Imaginaire spatial », Index complémentaire, *Hypergéo*, 2004.

[4] Si l'intérêt pour la notion apparaît relativement tardif dans les travaux de SHS en France, notons l'initiative de chercheurs du Cresson à Grenoble : AUGOYARD, J.-F., « L'environnement sensible et les ambiances architecturales », *L'Espace géographique*, n° 4, 1995, pp. 302-318 ; AMPHOUX, P., (dir.), La Notion d'ambiance, Plan Urbanisme Construction Architecture, 1998 ou encore THIBAUD, J.-P., « L'horizon des ambiances urbaines », Manières d'habiter, *Communications*, 73, 2002, pp. 185-201.

publique – qui modulent une ambiance à l'échelle du quartier et de la scène qu'il constitue. Nous verrons que si la musique y joue un rôle central, lorsque les performances correspondent au foyer d'attention principal dans les situations observées, elle est envisagée comme un élément d'un ensemble plus large lié à la production sonore de cette « portion de ville » (Agier, *op. cit.*).

Il s'agit bien de procéder en somme à l'analyse de l'objet « musiques » par une entrée spatiale. La question de l'organisation urbaine peut-elle éclairer à nouveaux frais celle des relations et des expériences d'objets musicaux ? Qu'est-ce que les musiques peuvent nous dire d'une vie sociale à l'échelle locale ? Comment peuvent-elles participer à l'émergence et au maintien de cultures *dans* la ville ? Quel(s) rôle(s) peuvent jouer les activités musicales dans l'institution de cultures *de* la ville, c'est-à-dire produites par le contexte urbain ?

Ethnographier des pratiques et des expériences situées autour de la musique. Décrire l'espace pour comprendre la musique

En même temps que débute mon travail de terrain en 2012 à Marseille, je découvre cette ville, et plus particulièrement sa centralité urbaine. Avant même de m'y rendre physiquement, des discours, des images, des représentations, en somme des constructions relevant de l'intersubjectivité configuraient mon rapport à la ville. De la même manière, avant de fréquenter La Plaine et le cours Julien, dont je n'avais jamais entendu parler avant de m'y installer, mon entourage m'avait raconté diverses histoires à leur sujet, notamment que de nombreux lieux de convivialité et récréatifs s'y trouvaient. Sans qu'on me le dise explicitement, on me faisait comprendre qu'un style particulier, une atmosphère singulière y régnaient : un rythme tranquille, un air de liberté, comme un village perché mais en plein dans la ville. Car malgré le nom qui lui est communément attribué, la portion d'espace que l'on nomme « La Plaine » se situe en hauteur, sur un plateau, et en dépit de sa localisation centrale à Marseille, cette propriété topographique du site a une incidence sur l'atmosphère et l'ambiance qui y règnent, ainsi que sur le lien social spécifique qui s'y est progressivement formé.

Au-delà de ce très relatif isolement géographique du quartier, lié à une morphologie spatiale en forme de « butte », plusieurs autres qualités du lieu apparaissent comme autant d'éléments indiciels qui maximisent cette impression : le type d'activités et de commerces que l'on y trouve, le soin architectural et l'esthétisation des façades malgré un cadre bâti plutôt dégradé, la forte proportion de zones piétonnes et surtout, dans le cadre de ce qui nous intéresse dans

cette recherche, la concentration d'activités culturelles et musicales qui y sont organisées. On peut également les concevoir comme des éléments matériels ayant progressivement contribué à former et entretenir un *imaginaire du lieu*, lequel agirait de manière performative en stimulant de fait l'implantation d'activités musicales à l'intérieur de cette portion et renforçant ainsi cette concentration, mais aussi la fréquentation de participants. C'est bien un « effet de boucle »[5] qui s'opère dès lors que les conceptions culturelles portées par les collectifs au travers des actions et des expériences participent à figurer un territoire, c'est-à-dire à activer le quartier en tant qu'espace symbolique, comme « région morale »[6]. Si cet *imaginaire du lieu* peut être performé par les pratiques et agir sur la situation, l'expérience initiale se situe hors de la situation.

Ainsi, parce que des images collectives médiatisées par les discours et les productions descriptives de certains acteurs contribuent à façonner une identité spécifique du quartier, construite alors tour-à-tour comme « artistique », « populaire », « vivant », « cosmopolite », les activités culturelles, les lieux, voire les groupes de personnes convergeraient d'autant plus dans cet espace. Parallèlement, l'existence d'une autre imagerie partagée du quartier et construite autour de l'actualisation d'attributs différents (« bruyant », « sale », « paupérisé », « dégradé »), amène certains participants à éviter de le fréquenter ou bien alors de manière différente. Dans les deux cas, nous avons affaire à des définitions et des usages sélectifs de l'espace commun qui se confrontent et se négocient continuellement. On voit ici que l'analyse des pratiques culturelles nécessite de considérer l'existence d'imaginaires partagés et le rôle de la mémoire collective autour d'un lieu singulier. Apparaît dès lors la conflictualité entre ces différentes mémoires, la dimension agonistique des relations référentielles au lieu et des significations qu'elles portent. Comme nous le verrons au fil des chapitres, nous estimons dans la lignée de Georg Simmel que les liens de solidarité se créent non pas sur le terreau de l'harmonie mais par la conflictualité, au travers de la confrontation et comme résultats de disputes et de controverses entre membres et participants. En s'intéressant aux formes de socialisation qui procèdent par dissensions et conflits ainsi qu'aux problèmes sociaux auxquelles elles peuvent donner lieu, on entrevoit la fonction intégrante et structurante du conflit, permettant d'opérer la renégociation continue d'un bien commun.

---

[5] HAMMOU, K., *Une histoire du rap en France*, La Découverte, 2012, p. 13 et suiv.

[6] Nous nous référons ici au concept forgé par Robert E. Park et d'autres membres de l'École de Chicago, fondateurs de l'« écologie urbaine » dans les années 1930. Nous y reviendrons à plusieurs reprises au cours du développement, notamment au début du chapitre 6. PARK, R. E., « La ville. Propositions de recherche sur les comportements humains en milieu urbain » (1925) et PARK, R. E., « La communauté urbaine. Un modèle spatial et un ordre moral » (1926) in JOSEPH, I. et GRAFMEYER, Y. (dir.), *L'École de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine*, Aubier, 1979.

C'est cette modalité de performativité d'un imaginaire collectif différencié, voire clivé, et plus largement l'enjeu consistant à appréhender l'espace urbain au travers de sa dimension vécue – liée à l'expérience sensible – en la pensant dans une dialectique avec sa dimension représentée ou imaginative, qui fonde l'architecture du chapitre premier. Il ne s'agit pas de circonscrire d'emblée au sein d'un périmètre qui serait d'abord et surtout médiatique ou symbolique ni l'objet spatial ni les formes culturelles qui y sont instituées. L'approche ethnographique a été privilégiée précisément pour se situer au plus près des définitions et des significations que les acteurs cherchent à stabiliser localement, et ainsi leur saisie a été effectuée d'abord à partir de l'analyse des pratiques et des expériences vécues par les acteurs. À l'occasion de sa thèse de doctorat qui porte sur la sédimentation du hip-hop en région lyonnaise, Virginie Milliot a choisi d'appréhender le mouvement hip-hop comme une forme symbolique à partir des « processus de fixation du sens » et des emplois de ces symboles. En d'autres termes la question du sens, le hip-hop comme forme médiatique, est traitée à partir de l'analyse des pratiques et du « jeu des rapports sociaux de domination, des relations et des interactions sociales » (Milliot, *op. cit.* : 15). C'est par l'examen de ces pratiques et des usages qu'apparaissent les « référents symboliques à l'objet », car « les référents "pratiques" qui ont été fixés sur ces signes renvoient à des catégories culturelles "au travail," que je me suis efforcé de décrypter » (*op. cit.* : 15).

Nous verrons aux chapitres 2 et 3 que notre choix de placer la focale de l'analyse sur la dimension vécue du quartier, le « monde sublunaire »[7], à partir de situations ordinaires, de trajectoires de musiciens et d'engagements collectifs d'acteurs rencontrés sur le terrain, conduit à intégrer un ensemble hétéroclite de productions narratives qui contribuent à assigner une identité au quartier, mais également aux projets culturels engagés. Ces deux composantes sont entremêlées dans l'expérience et nécessitent d'être articulées dans la description ethnographique pour rendre intelligibles les enjeux de l'action collective. Autant de récits produits par un ensemble d'acteurs dans des contextes et au cours de situations spécifiques qu'il convient de replacer dans leurs intrigues[8]. Ces productions narratives éparses et diverses qui participent à fixer et actualiser différentes significations et valeurs assignées à l'espace,

[7] Une référence à l'opposition aristotélicienne du « céleste et du sublunaire ». VEYNE, P., *Comment on écrit l'histoire*, Éds. du Seuil, 1971, p. 47 et 63.

[8] « Narration, dirons-nous, implique mémoire, et prévision implique attente. Or qu'est-ce que se souvenir ? C'est avoir une image du passé. Comment est-ce possible ? Parce que cette image est une empreinte laissée par les évènements et qui reste fixée dans l'esprit. ». RICOEUR, P., *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Éds. du Seuil, 1983, p. 31.

activé ainsi comme territoire et scène urbaine, configurent un rapport collectif à l'environnement. John Dewey montre à propos de l'art combien l'expérience esthétique est d'abord une expérience imaginative :

> L'expérience esthétique est une expérience imaginative. Ce fait, associé à une idée fausse de la nature de l'imagination, a contribué à masquer le fait plus général que toute expérience consciente recèle à quelque degré une qualité imaginative. Car si toute expérience s'enracine dans l'interaction de la créature vivante avec son environnement, elle ne devient consciente et ne forme la matière d'une perception que quand elle se charge des significations dérivées d'expériences antérieures. L'imagination est la seule porte par laquelle ces significations peuvent se frayer un accès à une interaction en cours ; ou mieux, [...] l'ajustement conscient entre l'ancien et le nouveau est l'imagination. L'interaction entre l'être vivant et son environnement se rencontre dès la vie végétative et animale. Mais l'expérience déployée n'est humaine et consciente que quand ce qui est donné ici et maintenant s'enrichit des significations et valeurs tirées de ce qui est en fait absent et seulement présent par l'imagination.
>
> John Dewey, *L'art comme expérience*, Folio essais, 2005 [1934], p. 441

Temporalité locale et espace public : l'ambiance « d'en-ville » à Marseille

Dans l'espace urbain, les qualités physiques de l'environnement perceptibles en régime multi-sensoriel (des données à la fois visuelles, sonores et olfactives) sont le produit d'activités – achevées ou en-train-de-se-faire – de différents types, elles signalent une présence humaine collective. Elles correspondent ainsi à des significations qui s'expriment au travers d'évaluations et de catégorisations par les participants. Ces matières sensibles sont des formes d'expression perceptibles par l'appareil sensoriel au sein de l'environnement physique et sont omniprésentes. Prises ensemble en vue d'une description, elles forment des ambiances. L'approche en termes d' « ambiances urbaines » sera développée principalement dans le chapitre 2. Comme nous l'avons souligné, tout l'enjeu de cette recherche consiste en fait à envisager la question de la signification à partir de la perception sensorielle de qualités physiques, en ce que ces dernières indiquent des types d'activités alors à spécifier par l'enquête. Bien qu'une fois produites et perçues dans l'environnement ces émergences sensibles peuvent faire sens individuellement et collectivement, en ce qu'elles correspondent à des relations référentielles qui mettent en jeu des significations variables selon les personnes et les groupes, nous ne percevons pas d'abord des signes.

> L'espace urbain n'est pas une entité en soi [...] il existe au contraire des « espèces d'espaces » (Pérec, 1985). En effet, notre corps habite l'espace au moyen de chacun de ses sens : espace visuel bien sûr, mais

> aussi sonore, tactile ou olfactif. Plutôt que de parler d'espace au sens abstrait et totalisant du terme il nous semble plus pertinent d'interroger la diversité des espaces sensoriels. [...] Les espaces sensoriels se caractérisent plutôt selon leur « degré de porosité » c'est-à-dire selon les possibilités qu'ils offrent de percevoir des objets à distance. Chacune de ces espèces d'espaces renvoie à un mode de perception qui lui est propre et qui instrumente des degrés de porosité variables.
>
> Jean-Paul Thibaud, thèse de doctorat en sociologie, 1992, p. 7

Dans cette perspective il convient de dépasser une définition minimale de l'espace public qui, conçu comme un « espace de sociabilité dominé à priori par l'anonymat et l'hétérogénéité de ses usagers, serait essentiellement constitué d'un monde d'étrangers (Lofland, 1973) » (Thibaud, 1992 : 8). Nous envisageons plutôt la notion dans une acception extensive, dans la mesure où la vie sociale publique dans certains quartiers urbains se réfère davantage à une double-modalité d'interconnaissance, alliant anonymat et intimité : « De nombreux quartier urbains développent en effet une sociabilité publique fondée sur l'interconnaissance c'est-à-dire sur un mode de relation s'organisant à mi-chemin entre l'anonymat et l'intimité (Liebow, 1967) (Mayol, 1980) (Quéré, 1982) » (Thibaud, 1992 : 9). D'autre part, parce que l'accès à certains lieux dits publics est contraint par un ensemble de conventions et de normes qui règlent les comportements et les usages en leur sein, « l'accès physique à certains espaces intérieurs dits publics supposent le respect de normes d'usage » (*op. cit.* : 9). Peuvent n'y accéder que les individus qui connaissent, reconnaissent et appliquent ces normes. On peut songer ici notamment aux églises ou aux bibliothèques, mais également à certains commerces, tels que des bars, ayant une importante accessibilité.

Jean-Paul Thibaud souligne ainsi que par définition l'espace public est « fondamentalement soumis au *régime de l'indétermination* » (*op. cit.* : 9) de ses usagers mais également de ses usages et des « processus par lesquels les individus définissent les situations sociales auxquelles ils participent » (*op. cit.* : 9). Les relations sociales en public se caractérisent par leur caractère instable, précaire voire paradoxal, et ainsi l'espace public se présente plutôt comme un « lieu de réglages et d'ajustements incessants de la distance et de la proximité, de la présence et de l'absence d'autrui » : « l'espace public interroge le processus même de production de la vie sociale et des règles d'accès qui le régissent. Si "la vie sociale et la vie publique sont coextensives" (Goffman, 1973), les "relations de médiocres importances" permettent de saisir la dynamique des nouveaux modes de sociabilité urbaine » (*op. cit.* : 9).

> Il existe un nombre infini de relations et de sortes d'actions réciproques entre les hommes, de médiocre importance, et parfois

> même futiles si on considère les cas particuliers, qui contribuent cependant à constituer la société telle que nous la connaissons, en tant qu'elles se glissent sous les formes sociales plus vastes et pour ainsi dire officielles.
>
> SIMMEL, G., « Le domaine de la sociologie », *Sociologie et Epistémologie*, PUF, 1981

La société en-train-de-se-faire

En invitant à l'étude systématique des « relations et sortes d'actions réciproques [de médiocre importance] entre les hommes », Georg Simmel opère en fait un changement de perspective qui procède d'un « renversement stratégique dans l'analyse de quelques problèmes centraux en sociologie »[9]. Comme Simmel le formule de manière lapidaire dans son classique traduit en français[10], plutôt que de se limiter à l'étude des institutions et des organisations supra-individuelles, et ainsi de leur réserver le terme « société », l'étude des interactions et des relations de la vie courante entre les gens peut nous éclairer grandement sur les modalités concrètes par lesquelles s'opère la « *Vergesellschaftung* », la socialisation « au sens d'assemblage de la société » (Quéré, 1988 : 77).

D'après Simmel, ces deux entités – formes sociales ordinaires d'un côté, formes sociales « officielles » de l'autre – ne doivent pas être séparées dans la mesure où l'analyse de la communication de la vie courante donne à voir à la fois « l'organisation des processus de la communication ordinaire » et à la fois « certains des principaux mécanismes de production et de reproduction de la société » (Quéré, *op. cit.* : 77-78), ces derniers reposant selon lui sur ces actions réciproques et relations de médiocre importance entre les hommes : « On ne saurait reconstituer la vie de la société, telle que nous la connaissons par expérience, à partir des seules structures indiquées plus haut, qui forment les objets traditionnels des sciences de la société. En effet celle-ci s'effriterait en un grand nombre de systèmes désordonnés, sans l'intervention d'innombrables synthèses moins vastes » (Simmel, 1981 cité par Quéré, 1988 : 77).

Simmel ajoute que les relations avec « nos semblables » s'effectuent « absolument » sur le mode perceptif (Simmel, 2013 [1907] : 80). Il met en évidence deux implications sociologiques de cet état de fait : un angle subjectif (vers l'intérieur, qui mène au sujet) se réfère à « l'espace affectif et qualifié », et un angle objectif (vers l'extérieur, conduit à

[9] QUÉRÉ, L., « Sociabilité et interactions sociales », *Réseaux*, volume 6, n°29, 1988. L'interaction communicationnelle, pp. 75-91.
[10] SIMMEL, G., *Les grandes villes et la vie de l'esprit.* Suivi de *"Sociologie des sens"*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013 [1903 et 1907].

l'objet, à sa connaissance) qui correspond à « l'espace pragmatique et finalisé »[11]. C'est bien une fusion de ces « deux développements de la perception sensorielle » qui s'opère par les relations sociales pour Simmel : « les impressions sensorielles que suscite en nous cet objet humain font en un sens office de valeur sentimentale et, en un autre, sont l'instrument de sa connaissance instinctive ou raffinée – tout cela mêlé de façon pratiquement inextricable, devient la base des relations que nous nouons avec lui » (Simmel, 2013 [1907] : 82).

Si l'on suit la démarche simmelienne, en plaçant la focale de l'analyse sur les relations sociales en situation, considérées comme « de médiocre importance » mais qui fondent la société, on pourra rendre compte d'éléments plus vastes, extra-situationnels, le tout étant inextricablement lié et constituant les formes de la socialisation. Selon cette logique de la « sociologie formelle », on conçoit bien que « l'analyse de la communication de la vie courante a une portée sociologique générale » (Quéré, 1988 : 77). Elle consiste à appréhender les relations sociales et les actions réciproques sous l'angle de leur « *formung* », c'est-à-dire leur « mise en forme à travers des opérations que les gens font les uns par rapport aux autres » (Quéré, 1988 : 78). Pour Simmel, la société s'assemble au travers de la mise en forme d'actions réciproques et de relations que les gens tissent entre eux.

La description de ce « processus d'assemblage » de la société, « en-train-de-se-lier », correspond ainsi à la *vergesellschaftung* (« formes de la socialisation ») qui insiste sur la dimension de « liaison » au travers de la notion de « sociabilité » : en tant que processus la « *vergesellschaftung* se fait et se défait constamment » (Simmel, 1981 cité par Quéré, 1988 : 79). Les actions réciproques et les comportements des individus s'ajustent dans le cours même des relations et des rencontres : « le nombre infini de relations et de sortes d'actions réciproques entre les hommes, de médiocre importance forme le tissu conjonctif sans lequel la société s'effriterait en un grand nombre de systèmes désordonnés » (Simmel, 1981 cité par Quéré, 1988 : 80). C'est ainsi au travers d'elles que peut s'opérer un ensemble d'opérations pratiques dont procède la société : « le travail de synthèse, de liaison, de configuration, de mise en forme » (Quéré, 1988 : 80).

C'est par l'intermédiaire de leur forme, ou plutôt en émergeant dans des formes qui les différencient et les individualisent, que les actions réciproques s'établissent et que les relations se nouent : « les actions réciproques ne se font pas n'importe comment [...] les gens ne suscitent pas entre eux des relations quelconques, indéterminées, arbitraires,

[11] THIBAUD, J.-P., « Petite archéologie de la notion d'ambiance », *In* PECQUEUX, A. (dir.), Les bruits de la ville, *Communications*, 90, 2012, p. 161.

contingentes » (Quéré, *op. cit.* : 80). Une forme correspond selon Simmel à la fois à une « configuration cristallisée », dans la mesure où elle possède une logique immanente « qui précède et contraint l'action réciproque », et à la fois au « résultat d'une opération », car elle procède d'un « processus de mise en forme des interactions » (*op. cit* : 80). L'apport important de l'approche simmelienne consiste à souligner le rôle des innombrables interactions du quotidien dans la structuration d'une société à l'échelle locale. Mise à jour par Goffman par le réglage d'une focale situationnelle, à l'échelle de la situation, la description porte alors attention à des rassemblements dans l'espace public et aux modes de participation des personnes co-présentes.

La Plaine comme espace commun et lieu-frontière

En amorçant le travail empirique dans la centralité urbaine de Marseille, je découvre du même coup ce « quartier » de La Plaine. Je ne suis alors pas au fait de la multitude des activités artistiques et culturelles qui s'y déroulent, des lieux investis pour la diffusion de musiques en « forme spectacle »[12], de l'histoire de cette scène, ni, comme nous le verrons, des divers conflits qui le traverse. N'ayant pas d'existence propre du point de vue administratif, ce « quartier vécu » se réfère à un périmètre géographique mouvant. Parce qu'il inclue la portion qui environne la place Jean-Jaurès mais peut parfois s'étendre jusqu'aux abords du cours Julien ou du quartier du Chapitre, il est tour-à-tour qualifié de « La Plaine », « Quartier du Plateau », « Cours Ju' » selon les contextes, les personnes et ce qui est visé par le mode de désignation. Si la question de la différenciation culturelle est abordée au cours du chapitre 5, l'argument de la négociation des frontières culturelles sera davantage développé au chapitre 7.

L'observation m'a amené à m'intéresser aux variations taxinomiques autour du lieu en constatant que, pour se référer à une même parcelle de cet espace urbain, on pouvait recourir à des expressions différentes. Cette variabilité des modes de qualification du quartier se trouve alors au fondement de ma réflexion : l'expression « La Plaine » semble être prise dans une multitude de relations référentielles, tout autant que sa définition est insérée dans un imaginaire social et dans un horizon culturel relationnel. En termes goffmaniens, La Plaine en tant que site urbain et syntagme (étiquette) fait l'objet d'une négociation autour d'une multiplicité de définitions de la situation, de relations référentielles différenciées au travers de batailles autour de son identité authentique et essentielle sur la scène publique.

[12] PEDLER, E., et CHEYRONNAUD, J. (dir.), *La forme spectacle*, Enquête, Éds. de l'EHESS, 2018.

Joseph Gusfield met en évidence que les différents groupes en capacité de « créer ou orienter la définition publique d'un problème », ce qu'il nomme la « propriété »[13], luttent autant pour avoir le « pouvoir culturel (*cultural authority*) de définir légitimement un problème social et pour jouir publiquement d'un plus grand prestige que pour résoudre effectivement la question »[14]. Les épreuves que constituent ces luttes de sens permettent de faire émerger les frontières culturelles et politiques qui traversent et délimitent le lieu. En somme, en tant que lieu-frontière cette « portion de ville » semble occuper une place pivot au sein de luttes de sens et de la production d'un ordre public à l'échelle locale.

À l'occasion de circonstances particulières et d'occasions sociales spécifiques, qu'elles relèvent d'un régime d'attention « extraordinaire »[15] et d'un agenda politique sous la forme de « *big events* » – comme nous le verrons avec Marseille-Provence 2013 « Capitale Européenne de la Culture » ou le projet d'aménagement du secteur de La Plaine –, ou bien qu'elles soient au contraire inscrites dans le temps ordinaire du quartier, celui d'une quotidienneté marquée par des micro-évènements et des rassemblements habituels, deux visions de la culture à/de Marseille se juxtaposent et s'affrontent. La conception d'un renouveau souhaité et nécessaire du centre-ville cristallisée autour d'un projet urbain porté par la Ville, visant un développement économique et une « montée en gamme » du quartier, défendue par les décideurs publics et des groupes d'habitants et d'usagers (la municipalité et la Soleam[16], les Comités d'intérêt de quartier [CIQ], des associations de commerçants) se heurte à la conception d'un attachement fort à des formes spécifiques de vie sociale et des valeurs (notamment de proximité, d'informalité et de « localisme ») alors considérées comme des éléments de permanence culturelle et d'authenticité de cette localité, soutenue par des associations et des collectifs actifs dans le quartier : des cercles de participants à la scène musicale (équipes de lieux, porteurs de projets culturels, etc.) et notamment un collectif citoyen « de quartier », l'Assemblée de la Plaine.

Ces différentes occasions sociales, au travers d'évènements concrets dont la particularité consiste en l'émergence de performances musicales, permettent ainsi aux différents participants de mettre à l'épreuve et d'actualiser sur la scène publique des conceptions partagées autour de l'identité du quartier. Relevant d'une publicisation et de régimes

[13] GUSFIELD J., *La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, trad. et postface Daniel Cefaï, Economica, Etudes sociologiques, 2009 [1981].
[14] GUSFIELD J., « Entretien avec Daniel Cefaï et Danny Trom », Les sens du public, *PUF*, 2003, p. 67.
[15] PECQUEUX, A., « La vie urbaine est un spectacle. Ordinaire et attention », in PEDLER, E. et CHEYRONNAUD, J., (dir.), La forme spectacle, *Éds de l'EHESS*, Enquête, 2018.
[16] Société locale d'équipement et d'aménagement de l'aire métropolitaine.

d'authentification différenciés, ces constructions communes font émerger des frontières culturelles socialement situées. Ces occasions peuvent par ailleurs constituer des épreuves à « l'ordre public » (Goffman, 2013), un ordre social localisé et situé, et donc être reliées à des problèmes publics à l'échelle locale : occupation non-autorisée de l'espace public, « comportements déviants », dégradation du mobilier urbain, pollution visuelle ou encore nuisances sonores, etc. C'est bien en ce qu'elles émergent publiquement, donc dans la mesure où il est possible de restituer dans l'analyse les relations référentielles qui les sous-tendent, que ces définitions collectives ont été retenues pour l'examen sociologique dans cette enquête.

Les problèmes publics locaux comme révélateurs de cultures dans la ville

En parlant de problèmes publics nous souscrivons à l'approche pragmatiste proposée par Daniel Cefaï et Cédric Terzi dans la lignée de Dewey, selon laquelle les « situations problématiques sont indissociables des *champs d'expérience* (Koselleck, 1990) dans lesquels elles sont identifiées, caractérisées, définies, interrogées, jugées, transformées, régulées ou supprimées »[17]. Selon cette perspective deweynienne, l'expérience résulte de la « dynamique des transactions d'organismes individuels ou collectifs entre eux et avec leurs environnements » (Cefaï et Terzi, 2012 : 16) et ainsi la dimension problématique d'une situation émerge « quand les choses ne vont plus de soi et que l'équilibre harmonieux entre la vie collective, le milieu écologique dans lequel elle s'inscrit, et les univers d'artefacts et de significations qui articulent des formes de vie est rompu » (*op. cit.* : 16).

Comme nous le verrons à partir du chapitre 5, l'examen de situations problématiques autour de performances musicales, ou plutôt d'émergences sonores, dans la portion de ville environnante à la Plaine a permis de spécifier des cultures *dans* la ville, c'est-à-dire des ensembles d'habitudes, de pratiques, de croyances et de valeurs attachées au lieu. L'enquête pragmatique a conduit à envisager la source du conflit comme étant souvent d'abord d'ordre perceptif, liée à des évaluations morales divergentes des productions sensibles, selon les conceptions et définitions des participants de ce qu'est une vie de quartier dynamique et harmonieuse, un « bon vivre-ensemble ».

Nous y reviendrons, mais schématiquement notre analyse des musiques par la ville, conçue d'abord en tant que milieu écologique, vise à replacer les relations au sein du continuum spatial que constitue cette portion de ville centrale et de sa temporalité propre. En étendant la

[17] CEFAÏ D. et TERZI C. (dir.), *L'expérience des problèmes publics. Perspectives pragmatistes*, Paris, EHESS, coll. Raisons pratiques, 2012, p. 16.

focale de l'observation au-delà des « participants ratifiés » (Goffman, 2013 [1963]) dans les situations, au mieux à l'ensemble des personnes co-présentes dans une même localité, on élargit du même coup la palette des modes de participation et des types de participants aux évènements. Celle-ci donne dès lors à voir une importante hétérogénéité et une différenciation des manières de vivre les animations culturelles et les performances musicales, qui peuvent être perçues sensiblement comme gênantes, constituer alors des « situations de "bruit" » et ainsi des « épreuves sensibles d'*audire* »[18]. Ce sont ces manières de vivre les formes publiques de la musique qui constituent une composante non négligeable des cultures *dans* la ville qui se juxtaposent voire se confrontent alors à l'intérieur de La Plaine. Cette localité est ici le lieu exemplaire de leur articulation, tantôt sur le mode de la coopération, tantôt sur le mode du conflit. C'est bien dans la confrontation qu'émerge la dimension politique des relations à la musique par la description d'engagements culturels dans le quartier, moralement et socialement situés.

Si certains acteurs et habitués placent la vitalité artistique et culturelle du quartier comme une composante fondamentale visant à produire et favoriser le partage et un « bon vivre-ensemble », en estimant que les activités et performances musicales en tant que dynamiques locales contribuent à la bonne vie du quartier, c'est-à-dire à le construire et le maintenir comme un « quartier vivant » et un « territoire culturel » à Marseille, d'autres ne partagent pas forcément cette conception. Structurées autour de valeurs et de causes communes spécifiques, notamment la tranquillité publique, les conceptions du quartier et les définitions du vivre-ensemble alors défendues s'accompagnent d'évaluations négatives de certaines formes d'expression publique des musiques et de leurs rassemblements dans cette portion de ville. Ainsi ramenées à leur état physique et sensible, en premier lieu des émergences sonores, les musiques sont évaluées comme « du bruit » et érigées sur la place publique comme « nuisances sonores », souvent au travers d'un recours à la règlementation ou au « tiers référent légal » (Cheyronnaud, 2012 : 206) par l'intermédiaire de plaintes au niveau juridique. Dans ces conditions, poursuivre l'investissement musical du territoire local et continuer ainsi à défendre une certaine culture dans la ville relèvent bien d'engagements micropolitiques par le lieu.

[18] CHEYRONNAUD, J., « Un endroit tranquille. À propos de "bruit", marqueur de reproche », *in* PECQUEUX, A., (dir.) Les bruits de la ville, *Communications*, n°90, 2012/1, p. 200.

Un quartier n'est pas une totalité signifiante homogène, du simple fait de l'existence effective de cette variabilité des référentiels : la dimension collective des expériences doit être rapportée à sa situation, en tant que « tout contextuel »[19]. Ainsi, au travers de l'enquête et de mes observations sur le terrain je me suis progressivement imprégné sensiblement du quartier, mieux orienté en appréhendant la topographie du site, en découvrant les activités qui l'animent, les gens qui le côtoient. Plus je fréquentais cet environnement et plus je disposais de connaissances et d'informations à son sujet, au niveau à la fois cognitif (je savais mieux me repérer, me déplacer, etc.) et à celui de l'imaginaire du lieu (je connaissais plus d' « histoires » et de récits à propos du quartier).

On voit bien là qu'un quartier correspond à un environnement multidimensionnel et que, comme nous l'avons évoqué, l'expérience se fonde et s'actualise au travers de deux composantes indissociables du lieu : sa composante matérielle (le quartier en tant qu'espace physique) et sa composante médiatique ou symbolique (en tant qu'espace médiatique, le quartier comme territoire). Au fil des expériences de cet environnement culturel spatialisé, ma relation perceptive (vécu/représenté) au lieu a évolué, je ne voyais et ne vivais plus le quartier de la même manière. J'ai également affiné mon regard, en cherchant à identifier des zones ou des lieux-clés, des personnages présents et visibles, des types d'activités déployées, et en élargissant mon spectre d'expériences du lieu par des occasions plus diverses, par des moments plus variés. En somme, en décrivant l'installation de routines, l'accumulation d'informations et de repères à propos du quartier, c'est précisément un processus d'habituation par l'enquête dont j'entends rendre compte, en recourant à un outillage analytique issu du pragmatisme, qui en a fait un thème central.

Si j'ai privilégié une entrée par l'espace, tenant compte de l'importance de la forme sensible de l'environnement et de son rôle, l'objet de ma recherche porte bien sur l'existence publique des musiques à l'échelle d'un quartier. Dès mes premières explorations ethnographiques, comme je l'ai indiqué plus haut, il m'apparaît que le secteur du cours Julien et de La Plaine – également désigné comme le « quartier du plateau » – est particulièrement investi par des collectifs d'acteurs et structuré par des lieux pour la réalisation d'évènements et de formes

[19] Montrant la nécessité de distinguer contexte et situation, Louis Quéré se réfère à la définition deweynienne de la situation : « nous n'*expériençons* (sic) jamais ni ne formons jamais de jugements à propos d'objets et d'évènements isolés, mais seulement en connexion avec un tout contextuel. Ce dernier est ce qu'on appelle une situation ». DEWEY, J., *Logique. La théorie de l'enquête*, Puf, 1993 *in* QUÉRÉ, L., « La situation toujours négligée ?, *Réseaux*, vol. 15, n°85, 1997, p. 184.

culturelles qui semblent échapper d'une certaine manière au « temps institutionnel »[20] et ses découpages arbitraires. Ces initiatives ont bien souvent en commun de mobiliser et d'élire des lieux correspondant à des *espaces intermédiaires* plutôt que des équipements identifiés et reconnus par l'Institution, fortement visibles à l'échelle de la ville et de la région et insérés dans des programmes culturels structurants. Ces *espaces intermédiaires* peuvent correspondre à autant d'établissements ou de locaux privés – des cafés, des bars-restaurants, des locaux associatifs ou des squats –, mais également à certains endroits bien spécifiques et repérables dans l'espace public.

En plus de privilégier l'inscription de leurs objets musicaux au sein de réseaux locaux d'activité et de solidarité, dans la mesure où certains collectifs d'acteurs et certaines équipes responsables de lieux entretiennent des relations d'interconnaissance et d'interconnexion pour déployer leurs activités de diffusion musicale, les espaces mobilisés par ces collectifs hybrides sont apparus comme particulièrement enchâssés dans leur environnement immédiat – le voisinage, le quartier – et les activités comme insérées plus largement dans une certaine forme de vie sociale hyper-localisée. La mise-en-œuvre d'une approche continuiste, aux niveaux spatio-temporel et social, s'avère dès lors indispensable pour décrire au mieux ce terrain de recherche. L'enquête s'appuie donc sur l'hypothèse de départ d'une forte continuité entre les activités musicales et la vie quotidienne du quartier, faisant des occasions d'émergence des musiques une partie de la vie sociale « de quartier ».

Des occasions pour stabiliser La Plaine comme un « lieu propre » à Marseille

Dès lors, il est question de décrire par une approche simmelienne les formes données non seulement à ce lieu (morphologie spatiale ou urbaine) mais également aux relations sociales qui y sont localisées (« morphogénétique » et morphologie), pour faire apparaître le rôle crucial joué par l'émergence et le maintien d'un ensemble d'espaces et d'activités musicales, une *scène urbaine des musiques*, en son sein. Poursuivant l'analyse selon une perspective historique, dans un second temps au chapitre 6, il s'agit de s'intéresser à la constitution progressive de La Plaine, un quartier sans existence administrative, en tant que « lieu propre »[21] au travers d'occasions qui constituent autant de « coups tactiques » visant à produire de l'espace urbain.

[20] BEAUD, S., « Un temps élastique. Étudiants des "cités" et examens universitaires », *Terrain*, n° 29, 1997, pp. 43-58, autour de la notion de « temps institutionnalisé » ; CHEYRONNAUD, J., *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, L'Harmattan, 2002.
[21] DE CERTEAU, M., *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Folio essais, 1990 [1ère éd. 1980], XLVI et suiv.

Ce concept théorisé par Michel de Certeau, une fois rendu opérationnel empiriquement, permet bien de faire tenir ensemble d'un côté les opérations structurantes, les *stratégies* des décideurs politiques qui disposent de la maîtrise de l'espace et d'importants moyens pour imposer leurs définitions normatives comme « officielles » et seules valables pour mener des projets d'aménagement de l'espace, de l'autre côté les pratiques communes de collectifs et d'acteurs ordinaires qui déploient des *tactiques* d'abord au sein du « lieu de l'autre » en misant sur des opportunités pour produire des occasions, des « coups » répétés dans le temps, en vue de faire valoir leurs pratiques et instituer les conceptions qu'ils défendent comme un « propre ». Si ce dernier est une « victoire du lieu sur le temps » (*op. cit.* : 60), il s'agit de chercher les conditions pratiques et interroger les ressorts micropolitiques par lesquels des collectifs d'acteurs parviennent dans le temps à fonder un lieu comme un propre.

Selon De Certeau, ce qui distingue les *stratégies* des *tactiques* « ce sont des *types d'opérations* en ces espaces que les stratégies sont capables de produire, quadriller et imposer, alors que les tactiques peuvent seulement les utiliser, manipuler et détourner » (*op. cit.* : 51). À partir de son travail de thèse puis de son ouvrage qui porte sur la constitution d'un monde social du rap en France, Karim Hammou propose une intéressante mise à l'épreuve empirique du concept. Si l'on suit la perspective avancée, la présence durable d'une scène urbaine des musiques relève de l'institution d'une interaction entre l'environnement et des participants, des acteurs d'abord citadins. L'ensemble des ressources culturelles et sociales produites et relativement stabilisées à Marseille par La Plaine – des lieux, des occasions sociales et le type spécifique de lien social –, nait dès lors de « la conversion de coups tactiques en un lieu propre susceptible de soutenir une visée stratégique »[22]. De Certeau envisage donc en termes de *jeux* « spécifiques à chaque société » « ces opérations disjonctives (productrices d'évènements qui différencient) [qui] donnent lieu à des espaces où des *coups* se proportionnent à des *situations* » (*op. cit.* : 41). Les jeux expriment en effet les règles organisatrices de coups et constituent aussi une « mémoire (un stockage et une classification) de schémas d'actions articulant des reparties à des occasions » (*op. cit.* : 41).

Une écologie de l'espace social de La Plaine

La description d'un « faire-scène » s'établit donc bien ici à partir de la spécification des modalités pratiques d'un « faire-lieu » qui, relevant de « la ville à l'œuvre » (Agier, 2015 : 107) ou de la fabrication territoriale par les habitants et les habitués, rendent compte de la transformation d'un espace anonyme en un « lieu pratiqué », soit un espace rendu familier par

[22] HAMMOU, K., *Une histoire du rap en France*, La Découverte, 2012, p. 146.

des pratiques et des marquages culturels singuliers. La question relative aux formes données à ce « lieu propre » est envisagée par une entrée écologique en examinant la disponibilité perceptive des lieux, la manière dont ils se disposent par la matérialité de l'espace, physique et sensible, et peuvent inviter à certains usages dès leur perception. Cette double composante de la production et de la perception sensorielle, conçue comme un ensemble de transactions entre des personnes et leur environnement, s'envisage par les activités déployées dans cet espace commun et dans ces lieux ordinaires comme des « *affordances* »[23], ou plutôt par l'examen des « *affordances* » des activités et des évènements produits. Anthony Pecqueux rappelle à cet égard que la perception est « un processus qui saisit immédiatement des formes, c'est-à-dire des tonalités [...] ; qui implique un certain commerce entre un sujet et un objet, sans qu'il soit nécessaire d'établir a priori une hiérarchie entre l'un et l'autre ; et enfin qui inclut nécessairement la perception d'une signification (au moins de la forme perçue) »[24].

Il s'agit par-là d'éclairer les interactions possibles entre des collectifs et leur environnement en considérant l'antériorité du *topos*, le bâti urbain déjà-là, et la part liée au travail de mise-en-scène du lieu, au fait d'en « prendre soin ». Ce travail témoigne de l'attribution de valeurs et correspond à la thématique du *care* telle que préfigurée par John Dewey au travers de sa théorie de la valuation. Comme l'indiquent les traducteurs de *La formation des valeurs* dans la présentation, ce dernier insiste fortement sur un fait : « attribuer une valeur à quelque chose se manifeste d'abord, et surtout, dans l'attitude consistant à y porter attention, en prendre soin, l'entretenir, etc. »[25].

Nous verrons à partir du chapitre 3 et surtout au cours du chapitre 4 que les espaces que les acteurs investissent et les évènements qui y ont cours sont appréhendés comme des « formes spectacle » (Pedler et Cheyronnaud, 2018) qui actualisent des valeurs et des significations qu'ils portent, bref qui performent un « cadre symbolique » particulier. Cela nous amène à articuler la question de la perception sensorielle avec celle de la signification sociale. C'est justement ce que permet la notion d'*affordance*, que l'on peut traduire par « prise » ou « invitation à agir » en français, suivant la définition proposée en 1979 par James Gibson dans son ouvrage *The Ecological Approach to Visual Perception*.

[23] GIBSON, J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Compagny, 1979.
[24] PECQUEUX, A., « Les *affordances* des évènements : des sons aux évènements urbains », in PECQUEUX, A. (dir.), Les bruits de la ville, 90, *Communications*, 2012, p. 216.
[25] DEWEY, J., *La formation des valeurs*, trad. et présentation par A. Bidet, L. Quéré, G. Truc, Les empêcheurs de penser en rond, La découverte, 2011 (1939), p. 32.

Comme le montre Pecqueux, l'approche écologique de la perception postule de dessaisir « l'acteur percevant de sa priorité hiérarchique » (*op. cit.* : 217), en insistant sur le caractère incarné et mobile de notre être-au-monde, et de considérer le système formé par les interactions entre organisme et environnement. Cette catégorie descriptive issue de la psychologie de la perception, une fois appliquée à l'analyse de l'action sociale, rend manifeste le caractère circulaire et non hiérarchisé de la relation entre organisme et environnement.

D'un côté, les différences sociales et culturelles des agents « ne sauraient rester sans effet sur les significations perçues » ; de l'autre, il convient de ne pas limiter l'environnement à ses objets (architectures, paysages) mais de l'appréhender aussi comme un « environnement socioculturel » (Quéré, 1999) : « Bref, la perception n'est pas seulement située dans l'*hic* et *nunc* d'une relation entre un organisme et un environnement, dans la mesure où ceux-ci sont eux-mêmes situés dans des organisations sociales, des formes de vie dont ils ne peuvent se défaire » (*op. cit.* : 218).

La production collective, mais aussi la fréquentation de diverses formes évènementielles données à des objets musicaux eux-mêmes fortement diversifiés semblaient ainsi d'abord s'inscrire dans un ensemble plus large de pratiques et d'expériences du quotidien ancrés dans la vie sociale ordinaire « de quartier », au même titre (mais avec des spécificités) que d'autres expériences journalières, qu'il s'agisse de mobilités quotidiennes (transport à pieds, vélo, transports en commun, voiture ou moto), de pratiques d'achat et d'expériences au contact de commerces de proximité (bar « de quartier », commerces de bouche, etc.).

Ces expériences collectives répétées dans et de l'environnement urbain et culturel sont à la fois organisées et contingentes, et présentent donc autant une dimension commune qu'une singularité. Déployées à l'échelle locale et insérées dans la vie quotidienne, elles forment en fait des habitudes, avec toute la charge positive et négative du caractère routinier[26], selon les ressources disponibles et les impératifs immanents. En parlant d'« expérience(s) », que nous mobilisons dans une perspective pragmatiste telle que thématisée par John Dewey[27], il s'agit de ne pas limiter l'usage de cette notion à son caractère sensible, que ce soit de l'environnement ou d'objets physiques. Cherchant à « éviter son rabattement sur le seul

[26] Du plaisir à croiser quotidiennement des personnes appréciées dans le voisinage, aux obligations et impératifs matériels qui se posent ordinairement à la majorité de la population enquêtée, et plus largement.

[27] À partir de l'idée selon laquelle « Il y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence ». Dewey, J., *L'art comme expérience*, Folio essais, 2005 [1934].

moment sensible, plus ou moins extraordinaire », Anthony Pecqueux et Olivier Roueff proposent de définir l'expérience dans la lignée de John Dewey comme « l'ensemble des interactions entre un organisme et l'environnement dans lequel il s'engage, et le résultat objectif occasionné par celles-ci » (Dewey, 1934). Dans cette perspective, l'expérience est d'abord « une affaire d'organisation dynamique d'un système en continuelle transformation », une « transaction continue » : ainsi, une nouvelle expérience retient quelque chose de celles qui l'ont précédée et conditionne à divers degrés celles qui vont suivre.

Mais avant de se pencher proprement sur les aspects qui relèvent d'abord d'enjeux collectifs autour de significations assignées au lieu et de constructions intersubjectives du sens – ces questions seront en effet envisagées aux chapitres 7 et 8 –, je propose d'abord de procéder au récit de mon entrée sur le terrain, de l'exploration du quartier mais surtout de la description des prises sensorielles sur le centre-ville de Marseille que l'enquête ethnographique m'a offerte. Car, n'étant pas originaire de cette ville, lorsque j'ai commencé à travailler dans le quartier de La Plaine et sur la scène musicale qu'il accueille, j'arrivais d'une certaine manière « en terre inconnue », sur un terrain que je ne connaissais pas. Il me fallait ainsi établir un *poste d'observation* mais également construire une *posture d'observateur*[28] : trouver un angle, me faire une place dans cet environnement pour le décrire au mieux. Je ne disposais, peu ou prou, pas d'expérience vécue de la ville, de son centre et du quartier retenu pour l'enquête. Il convient néanmoins de relativiser ce point car, comme susmentionné, bien qu'il ne s'agisse pas de mémoire vécue du lieu, en arrivant sur le terrain des éléments signifiants venaient configurer ma relation au quartier en question et plus largement à la ville de Marseille.

Il me paraît essentiel de pointer l'existence de ces médiations collectives, saisies comme des significations construites par l'intersubjectivité, et de leur donner le rôle qu'elles ont pu jouer dans les situations au cours de cette phase de découverte de l'environnement de La Plaine par l'expérience vécue. Chez l'observateur, mais aussi et surtout chez les acteurs, elles configurent des habitudes qui organisent les expériences en situation et donnent à voir des évaluations et des catégorisations d'objets. Plutôt que d'insister sur l'aspect dispositionnel des habitudes, cristallisé par exemple par le concept bourdieusien d'*habitus*, conçues alors comme des « potentialités latentes, attendant de se manifester ou d'être libérées, et requérant un

[28] Sur la question d'un distinguo entre « posture d'observateur » et « poste d'observation », nous nous référons à la réflexion proposée par Denis Laborde à l'occasion d'observations de deux festivals de « musiques du monde ». LABORDE, D., « Méthodologie de l'enquête et ontologies musiciennes : Enquête sur deux festivals de musiques du monde (Berlin, Aubervilliers) », Festivalisations, n° 27, *Cahiers d'ethnomusicologie*, Ateliers d'ethnomusicologie, 2014, pp.117-132.

stimulus extérieur pour devenir actives »[29], il convient selon nous de souligner la dynamique et la plasticité qui les caractérisent.

En décrivant ce processus d'*habituation* par la pratique de l'enquête d'une part et par les pratiques communes des acteurs d'autre part, on perçoit le rôle crucial de l'établissement d'habitudes qui, comme « schématisations perceptives spécifiques » (Goffman, 2013 [1963]) et « manières organisées de faire »[30], sont inhérentes aux engagements corporels dans les situations. Comme environnement socio-culturel envisagé à partir de sa spatialisation et de son milieu écologique, l'ensemble des habitudes, des croyances, des valeurs et des perspectives partagées forme ce que Louis Quéré a proposé d'appeler un « milieu de comportement partagé »[31]. Nous testerons la solidité de ce concept pragmatiste en le mettant à l'épreuve de l'empirie à plusieurs reprises au cours des chapitres 6, 7 et 8.

Selon cette perspective résolument pragmatiste, les habitudes sont centrales pour comprendre et rendre compte de l'expérience collective : non seulement elles permettent et traduisent l'ajustement *à* l'environnement, mais elles projettent et rendent possible également, par la formation de nouvelles habitudes, l'émergence d'un nouvel environnement. Comme nous l'avons évoqué et comme nous le verrons au fil des développements, l'enquête a fait apparaître que si ces significations partagées à propos du quartier et les pratiques collectives auxquelles elles s'arriment se construisent localement certes de manière intersubjective, c'est en grande partie par la confrontation à d'autres conceptions et d'autres usages du lieu qu'elles s'établissent comme des mœurs partagées, car négociées, en somme des cultures de la ville. Par ailleurs, si de nombreux acteurs définissent Marseille à partir de sa singularité[32] – alimentant encore l'imaginaire d'une ville « à part » –, le mode descriptif choisi pour cette recherche postule au contraire moins l'idiosyncrasie que la possibilité de transposer ce cas spécifique à d'autres périmètres urbains.

---

[29] OGIEN A. & QUÉRÉ L., *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Ellipses, 2005, p. 47.

[30] « Elles sont des "manières organisées de faire", des organisations efficaces intégrant des agents, des opérations, des objets ou des outils, voire des "arts de faire" requérant adresse et habileté ». QUÉRÉ, L. et OGIEN, A., *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Paris, Ellipses, Ed. Marketing, (Coll. « Vocabulaire de... » dirigée par J.-P. Zarader), 2005, p. 47.

[31] QUÉRÉ L., « Action située et perception du sens », *In* DE FORNEL M. & QUÉRÉ L. (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Eds. de l'EHESS, Raisons Pratiques, 1999, p. 335.

[32] Comme le mentionne Rudy Riccioti, architecte du MuCEM : « Il y a toujours les lieux communs sur Marseille, une ville qui serait qualifiée par la singularité [...] pourquoi Marseille serait une ville marquée de singularité ? Pourquoi serait-elle davantage singulière qu'une autre ? », Conférence muette, Ruddy Riccioti, Rodolphe Burger, MuCEM, 20/10/2019.

PREMIÈRE PARTIE.

L’enquête ethnographique comme prise sur la centralité urbaine et culturelle de Marseille

CHAPITRE 1. PREMIERS PAS DANS LE CENTRE-VILLE DE MARSEILLE

I. Des prises perceptives sur le terrain par l'enquête : décrire une forme sensible de la centralité urbaine

1. Émergence d'une relation à l'espace par l'enquête : l'exploration sensible du territoire

Découvrir un nouveau lieu, c'est d'abord s'y perdre.
Michel Agier, *Anthropologie de la ville*, 2015, p. 38

Lorsque j'arrive à Marseille fin 2011, je n'ai pas encore l'idée de faire ma recherche de thèse sur l'un des quartiers de cette ville. Alors que je souhaite travailler sur les pratiques d'écoute musicale à l'échelle locale, je n'ai pas encore d'idée précise de « terrain ». Parce que je viens d'achever un mémoire de master en Sciences de l'information et de la communication portant sur les pratiques d'écoute de deux genres musicaux – le hip-hop et l'electro – en région lyonnaise, je veux poursuivre sur le cas des musiques « amplifiées » ou « actuelles » mais, déjà, il me semble intéressant de ne pas travailler sur un genre musical en particulier.

J'estime en effet que l'intérêt réside moins dans le fait de circonscrire l'objet d'étude au niveau esthétique, en se focalisant sur un genre musical en particulier, que dans la délimitation d'un périmètre géographique, à l'intérieur duquel il serait question d'examiner les formes musicales présentes et leurs modes d'existence publique. Bien qu'à cette période la formulation de mon objet d'étude demeure fragile – j'ai retrouvé des notes qui évoquent les « pratiques d'écoute des musiques dans les quartiers populaires » –, je me dirige néanmoins vers une démarche qui consiste alors à analyser la production musicale à l'échelle locale en éclairant la composante relationnelle des musiques au quotidien, la place de ces formes musicales différenciées dans la vie ordinaire.

Lors de mes tout premiers moments passés dans le centre-ville de Marseille, notamment à La Plaine, beaucoup de personnes rencontrées définissent ce quartier en tant que « quartier populaire ». Je suis attentif à cette catégorisation qui marque une relation à l'espace, avant de m'amener à travailler cette définition de « quartier populaire » en tant qu'étiquette et plus

largement de procéder à une analyse au niveau épistémologique de la catégorie de « populaire » en sociologie de la culture et en sciences sociales. D'une part, au fil de mes premières rencontres, on me parle souvent de « *la* culture populaire » *de* Marseille, comme s'il existait un « système symbolique »[33] proprement authentique représentant « l'identité populaire » de la ville et du quartier de La Plaine.

J'ai donc cherché à déconstruire cette notion fortement polysémique et chargée au niveau moral et politique en essayant d'isoler les tenants folkloristes qu'elle pouvait véhiculer (traditions, etc.) et de saisir empiriquement les formes correspondantes, ainsi constituées en tant que traits particuliers de cette culture locale. D'autre part, ce que l'on désigne dans la littérature des sciences sociales comme « quartier populaire » se réfère habituellement à des quartiers localisés en périphérie des villes, se caractérisant par un bâti de type « grands ensembles » (barres HLM, « cités », etc.) et abritant une population fortement déclassée socialement et économiquement.

Au fil de mon enquête je me rends compte que ces critères socio-économiques, correspondant d'abord aux conditions objectives d'existence des habitants, ne recoupent pas la situation du quartier que j'observe et souhaite décrire. Un quartier situé en centre-ville, caractérisé par un bâti mixte aux qualités hétérogènes (dont la composition mêlait de l'ancien et du moderne, de l'haussmannien et du vétuste), et dont la population apparaît moins comme clairement déclassée économiquement (au regard du taux d'ouvriers ou d'employés non qualifiés dans le quartier) que partagée entre classes moyennes plutôt favorisées et plutôt défavorisées. Je reviendrai au cours de ce chapitre sur ces éléments objectifs et externes caractérisant le quartier.

Un « quartier populaire » ?

En tous les cas, il semble que si La Plaine était souvent envisagée au travers d'une étiquette, activée par le syntagme « quartier populaire », par nombre d'enquêtés et d'habitués, c'était certes en ce qu'ils la conçoivent comme un quartier plutôt pauvre, mais surtout en ce qu'ils la référaient à un espace structuré et esthétisé par une vie sociale spécifique, dont la forme est définie et représentée comme un territoire « populaire ». J'ai alors cherché à envisager l'activation de l'étiquette en relation avec des expériences concrètes du lieu : plutôt que d'appréhender La Plaine d'abord comme étiquette, il a paru

[33] PASSERON J.-C., et GRIGNON, C., « Symbolisme dominant et symbolisme dominé », À propos des cultures populaires, *Enquête*, 1 | 1985 et PASSERON, J.-C., et GRIGNON, C., *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Éds de l'EHESS, 1989.

plus pertinent d'en rendre compte au travers d'expériences du lieu. Cette définition repose sur un ensemble de traits qui caractérisent spécifiquement le quartier, comme la proximité, l'informalité, la spontanéité, au travers d'un ensemble d'activités humaines, notamment un marché proposant des produits « bon marché » ou de petites structures et manifestions artistiques et culturelles régulières dans cette « portion de ville » (Agier, 2015).

Cette réflexion amorcée au début de ma recherche m'a amené à envisager une définition extensive de l'expression « quartier populaire » comme étiquette pour qualifier La Plaine qui se fondait moins, comme c'est traditionnellement le cas en sociologie, sur des critères de type socio-économique relatifs aux conditions objectives d'existence de la population du quartier, que sur des critères de type culturologique[34]. Dans sa réflexion sur l'usage de la notion de « classes populaires » en tant que catégorie sociologique, Olivier Schwartz se réfère à la proposition de Marcel Maget d'envisager la catégorie de populaire par « une conjonction de propriétés culturologiques et sociologiques »[35]. En montrant que la catégorie peut désigner dans le même temps des « spécificités culturelles » et des positions sociales, il s'agit là d'insister sur sa nature problématique car « fondamentalement bivalente ». À La Plaine et au cours Julien ces propriétés culturologiques consistent en l'espèce en un processus d'esthétisation du lieu – par la transformation et la mise-en-scène de son environnement physique – à visée distinctive, par une fixation de valeurs spécifiques pouvant alors être définies comme populaires. Dès mon arrivée sur le terrain en 2012 et tout au long de mon enquête, on me parlait de la présence de « bobos » en faisant mention d'un phénomène de gentrification du cours Julien déjà bien engagé, et de leur responsabilité quant à la « mort » annoncée du quartier.

Considérant que les processus de gentrification ne résultent pas d'une stratégie de conquête cohérente d'un groupe social mobilisé, Anaïs Collet montre à cet égard comment les quartiers des Pentes de la Croix-Rousse à Lyon et du Bas-Montreuil sont devenus des territoires emblématiques de « l'archipel » des lieux de référence où les « nouvelles classes moyennes supérieures » vivent, sortent, rendent visite à des amis, militent et travaillent dans certains cas — archipel « qui donne une assise à leur groupe social et ancre leur existence dans des espaces identifiés »[36]. Dans cette perspective, les « quartiers populaires »

[34] MAGET, M., « Problèmes d'ethnographie européenne », *in* Ethnologie générale, sous la direction de Jean Poirier, Encyclopédie de la Pléiade, *Gallimard*, 1968.
[35] SCHWARTZ, O., « Peut-on parler des classes populaires ? », Classes sociales et inégalités : portrait d'une France éclatée, *La vie des idées*, 2011.
[36] COLLET, A., *Rester bourgeois. Les quartiers populaires, nouveaux chantiers de la distinction*, La découverte, 2015, p. 252.

constituent une « sorte de territorialité », certes éclatée et non-exclusive, et fonctionnent comme « nouveaux chantiers de la distinction » pour des fractions de classes moyennes supérieures. Bien que la thématique de la gentrification n'occupe pas une place centrale dans cette recherche, nous verrons qu'elle peut émerger de manière indirecte à l'occasion de circonstances et d'évènements particuliers.

Plutôt que de chercher à caractériser la population locale et les collectifs en tant que « bobos » ou « gentrifieurs », ce qui reviendrait à essentialiser un groupe social pensé comme homogène et structuré, c'est autour d'une redéfinition de la problématique de la distinction sociale, qui s'opère dès lors au travers d'une relation privilégiée à des éléments définis par l'échelle de légitimité comme déclassés symboliquement (le quartier, les formes culturelles, etc.), que la thématique nous paraît féconde[37]. Nous verrons qu'en pratique si le continuum que constitue la centralité urbaine est clivé culturellement, les logiques en termes de légitimité n'agissent pas continument. Si la question des significations et de la construction intersubjective de l'identité du quartier est cruciale, nous avons choisi de partir de l'expérience vécue et de sa description plutôt que de l'étiquette pour appréhender cette portion environnante à La Plaine.

2. Régimes d'attention et accessibilité/disponibilité des ressources dans l'espace

Avant d'en venir plus proprement aux questions relatives au sens attribué par les habitués à la centralité urbaine à Marseille, et surtout aux collectifs d'acteurs, il convient de raconter mes premières impressions sur le terrain, qui ont résulté du démarrage de l'enquête ethnographique. Si mon enquête m'amène à effectuer régulièrement des « déplacements préoccupés » (Pecqueux, 2009) à l'intérieur de l'espace du centre-ville, à m'intéresser ainsi à des choses spécifiques – l'organisation urbaine, la topographie du site, les activités que l'on peut y trouver, etc. – l'essentiel de mes mobilités en cette première phase d'observation est régi par des enjeux qui ne relèvent pas d'abord de l'enquête sociologique. En cherchant à me repérer dans le centre-ville, identifier des axes importants, des voies stratégiques et des accès pratiques pour se rendre de tel à tel endroit, ou des points de convergence et de rencontre élémentaires, je faisais sensiblement la même chose que ferait toute personne arrivant dans une ville et cherchant à s'y repérer et ainsi à mieux la connaître. À ceci près qu'en plus de « débarquer dans la ville », je débarquais également « sur le terrain ». Si la ville est prise dans

[37] Sur cette question, nous rejoignons les réflexions d'Anaïs Collet (2015) et d'Eric Wittersheim (2016) autour du rôle joué par la quête de « mixité sociale » au travers de l'aménagement urbain.

mon enquête en tant qu'objet de connaissance sociologique, force est de constater que dans les premières phases elle consiste largement en un processus d'orientation qui n'est pas propre à ce type d'enquête. Ce que l'on pourrait appeler l'étape d'introduction dans la ville apparaît ainsi ici comme une étape préliminaire à l'enquête ethnographique à proprement parler.

On peut considérer avec John Dewey que l'enquête de sens commun et l'enquête scientifique ont la même structure, mais qu'elles s'occupent simplement de problèmes de genres différents. La première s'occupe de « problèmes d'utilisation et de jouissance qualitatives de l'environnement »[38]. Elle est orientée vers la résolution des difficultés concrètes qui se présentent dans la conduite de la vie et dans l'organisation de comportements quotidiens, en relation avec l'environnement existant. Le but de la seconde est de connaître. Dans ce cas, il n'y a pas « d'implication matérielle directe des êtres humains dans l'environnement immédiat » (*op. cit.* : 122). L'enquête scientifique s'inscrit dans la continuité de l'enquête de sens commun, dont elle « affine, étend et libère énormément le contenu et les moyens » (*op. cit* : 127).

Comme ce bref extrait le suggère, déjà chez les philosophes pragmatistes l'enquête occupe une place centrale. Elle est comprise « à la fois comme pratique (réalisation d'opérations) et comme expérimentation »[39]. Plus tard, préfiguré par certains travaux pionniers d'auteurs comme Georg Simmel ou Robert E. Park, le projet d'Alfred Schütz consistera quant à lui à effectuer des recherches approfondies sur les différentes attitudes adoptées à l'endroit du monde social, d'un côté par l'acteur au sein de ce monde, de l'autre par l'observateur scientifique. Parce qu'un même objet a une apparence différente selon la multitude d'observateurs, par exemple une ville, il apparaît diversement à des personnes différentes selon leurs positions individuelles : « il existe une différence entre le monde social dans lequel nous vivons naïvement et le monde social comme objet de l'observation scientifique »[40]. Ainsi, Schütz insiste sur la différenciation de la disponibilité des types de connaissances et de ressources selon le statut des acteurs.

Dans une autre perspective, l'ethnométhodologie et Harold Garfinkel proposent également une posture qui postule de ne pas établir de discontinuité de principe entre les opérations des agents sociaux et celles des chercheurs. Bien qu'un distinguo existe entre ces deux formes d'enquête, profane et professionnelle, on peut dire avec Louis Quéré qu'elles se retrouvent sur

[38] DEWEY J., *Logique. La théorie de l'enquête*, trad. par Gérard Deledalle, Puf, 1993 [1938], p. 122.
[39] KARSENTI, B. et QUÉRÉ, L. (dir.), *La croyance et l'enquête*, Éds de l'EHESS, 2004.
[40] SCHÜTZ, A., *Essai sur le monde ordinaire*, traduction de Thierry Blin, Éd. Le félin poche, 2007, p. 34.

un point : « celui des opérations socialement organisées par lesquelles l'une et l'autre produisent concrètement, *in situ* et *in vivo*, les traits ordonnés, rationnels, objectifs, reproductibles des objets respectifs de leur attention, en honorant les exigences d'une description rationnelle satisfaisante compte tenu des circonstances concrètes de son effectuation »[41]. Pour désigner les opérations propres aux agents sociaux « dans leurs activités concertées de la vie quotidienne », Garfinkel parle de réalisation d'« enquêtes aux fins pratiques de la gestion de leurs affaires courantes ».

> L'idée qui les guide est que les activités par lesquelles les membres organisent et gèrent les situations de leur vie courante sont identiques aux procédures utilisées pour rendre ces situations « descriptibles » (*accountable*). Le caractère « réflexif » et « incarné » des pratiques de description (*accounting practices*) et des descriptions constitue le cœur de cette approche. Par descriptible j'entends observable et rapportable, au sens où les membres disposent de leurs activités et situations à travers ces pratiques situées que sont voir-et-dire. Je veux dire également que de telles pratiques consistent en un accomplissement sans fin, continu et contingent ; qu'elles sont réalisées, et provoquées comme évènements, dans le cadre des affaires courantes qu'elles décrivent tout en les organisant ; qu'elles sont l'œuvre d'agents qui participent à des situations d'une manière telle que, obstinément, ils tablent sur leur compétence, la reconnaissent, l'utilisent, la considèrent comme allant de soi. Par compétence, j'entends la connaissance qu'ils ont de ces situations, leur habileté à les traiter, et le fait qu'ils ont qualité pour faire le travail détaillé que suppose l'accomplissement évoqué. Le fait même qu'ils considèrent leur compétence comme allant de soi leur permet d'accéder aux éléments particuliers et distinctifs d'une situation et, bien évidemment, leur permet d'y accéder aussi bien en tant que ressources qu'en tant que difficultés, projets, etc.
>
> Harold Garfinkel, *Recherches en ethnométhodologie*, 2007 [1967], pp. 51-52

La dimension anthropologique contenue dans la présente recherche réside dans le fait de ne pas se « contenter » de déployer une enquête ethnographique, consistant à pratiquer l'observation directe et la description empirique, mais également de la saisir comme une occasion d'interroger cette pratique, le rôle de l'enquête et les outils conceptuels et méthodologiques conventionnels. En somme d'accorder une place privilégiée à la réflexivité dans la mise en œuvre du travail empirique. Une réflexivité non seulement propre à la pratique ethnographique de l'analyste, ses outils, ses méthodes, ses objets, mais également propre aux personnes enquêtées, et notamment aux collectifs d'acteurs. Il sera question dans

[41] GARFINKEL, H., *Recherches en ethnométhodologie*, présentation de Michel Barthélémy et Louis Quéré, Puf, 2007 [1967].

les pages qui suivent du rôle de la réflexivité dans le déroulé de l'enquête, donc du point de vue de l'analyste, observateur en l'occurrence.

> Si toute enquête anthropologique en ville peut être une « ethnographie urbaine », cela n'en fait pas pour autant une anthropologie urbaine en théorie ; elle le devient lorsque cette expérience mène l'anthropologue à revoir ses concepts et ses méthodes, à en refaire l'inventaire. L'assertion développée ici selon laquelle il existe des « savoirs urbains de l'anthropologie » s'inscrit dans l'un des débats majeurs au sein de l'anthropologie : saura-t-elle se renouveler à l'aune des changements sociaux et culturels dont elle est contemporaine. [...] C'est le changement qui oblige l'anthropologue à dire quelque chose à propos de l'urbain et à complexifier ses théories sur l'homme en société.
>
> Michel Agier, *Anthropologie de la ville*, PUF, 2015, p. 17

Selon Albert Ogien, la notion de réflexivité en usage en sociologie se réfère à trois phénomènes distincts[42]. Une première conception entend réhabiliter le point de vue de l'acteur, et « la compétence des individus à prendre des décisions et à revenir sur les raisons qui les ont motivé pour en tirer les conséquences » (Ogien, *op. cit.* : 1) ; une autre, proposée par Bourdieu, qualifie la réflexivité de l'analyste et « renvoie à l'opération méthodologique consistant, pour le sociologue, à éprouver la validité de l'objectivation qu'il produit à l'aune de sa pertinence pratique » (Ogien, *op. cit.* : 1). Enfin, l'usage ethnométhodologique de la réflexivité concerne celle de l'action et désigne « ce mouvement de constitution perpétuelle dans lequel chaque circonstance occurrente dans une interaction dépend totalement de la circonstance qui l'a immédiatement précédée en fixant, à son tour, les constituants de la circonstance suivante, sans qu'on puisse attribuer une finalité à cette dialectique » (Ogien, *op. cit.* : 1).

Pour reprendre la formule proposée par Michel Agier, ce n'est pas la ville saisie en tant que totalité univoque, comme si elle existait comme une réalité donnée d'avance et une fois pour toute (« une essence introuvable et cependant normative » [Agier, *op. cit.* : 24]), que nous envisageons par l'enquête mise en œuvre, mais plutôt une « ville *bis* », la ville déconstruite et reconstruite par le chercheur, « une totalité décomposée et reconstruite par chacun, un hologramme que chaque personne reconstitue en fonction de ses représentations, de ses usages, de ses désirs, relations et circuits » (Agier, *op. cit.* : 25). Est alors opéré un déplacement depuis la ville vers les citadins, les acteurs (« voir la ville en la regardant par-dessus l'épaule des citadins », C. Geertz), mais également un décentrement de la

[42] OGIEN, A., « Réflexivité de l'acteur, réflexivité de l'action, réflexivité de l'analyste. Les règles de l'enquête ethnométhodologique », *Occasional Paper 36*, Institut Marcel Mauss – CEMS, octobre 2016.

problématique de l'objet vers le sujet, par l'exploration, interne, de *ce qui fait la ville*. Car confronté à un objet multidimensionnel et « *a priori* non identifiable », l'anthropologue en reconstituera une représentation, nécessairement construite selon le mode inductif – de l'observation à l'interprétation, de l'enquête à l'analyse ; plutôt que de décrire et analyser *la ville*, il s'agit plutôt de s'intéresser au processus du « faire ville ».

La Canebière et « l'hyper-centre » comme point de départ : s'orienter dans le centre-ville de Marseille. Une première déambulation ethnographique[43]

Tout Marseille converge vers ce *thalweg* urbain : la Canebière.
Marcel Roncayolo, *L'imaginaire de Marseille : port, ville, pôle*, 1990

Au cours de l'année 2012, j'ai voulu explorer ethnographiquement la portion du centre-ville qui m'intéressait : le périmètre situé autour de la Canebière, entre le Vieux-Port et l'Église des Réformés, plus spécifiquement son versant sud, directement relié à cette artère historique de la ville. Ayant l'opportunité d'être hébergé par un ami au 150 La Canebière dès le début de l'année 2012, la voie qu'elle constitue a joué un rôle important dans la logique de mes déplacements dans le centre-ville. Si elle est définie habituellement dans la littérature comme symbolisant le « centre ancien »[44] de la ville, mais surtout une frontière entre le nord – défini comme pauvre, dégradé et paupérisé – et le sud – plus riche, plus agréable, composé de villas et de pavillons – il s'avère qu'elle constitue l'un des rares attributs territoriaux de Marseille connu au-delà des limites physiques de la ville. Ainsi, lors de mes premiers moments à Marseille je réside *sur* La Canebière. Située quasiment à égale distance d'autres portions du centre-ville fortement fréquentées, des pôles urbains fonctionnels importants, tels que la gare Saint-Charles, le Vieux-Port ou encore le cours Julien, La Canebière, en tant qu'artère de Marseille, constitue un poste d'observation privilégié pour mener mes déplacements dans le centre-ville.

[43] Selon une proposition méthodologique établie par Philippe Gaboriau au cours de séminaires de recherche du Centre Norbert Elias (EHESS) à Marseille en 2012-2013. La thématique de la déambulation comme méthode d'enquête en sciences sociales a été pratiquée par les chercheurs de l'Ecole de Chicago (notamment R. E. Park), remise à jour en France dans les années 1980 autour de la figure du « flâneur » et du « passant » (I. Joseph, Y. Grafmeyer), mais l'on peut remonter à la philosophie, avec la théorie situationniste de la dérive proposée par Guy Debord au début des années 1950, puis dans son ouvrage « *The naked city* » (1957).

[44] MAZZELA, S., *L'enracinement urbain : Intégration sociale et dynamiques urbaines. Les familles maghrébines du centre ville de Marseille*, thèse de sociologie, EHESS, 1996.

Plan des 1er, 5e et 6e arrondissements de Marseille et de leurs quartiers administratifs. agAM (Agence d'urbanisme de l'agglomération marseillaise). La flèche bleue indique l'itinéraire sur La Canebière depuis l'Église des Réformés vers le Vieux-Port ; la place Jean-Jaurès est encadrée en rouge

Mes déplacements quotidiens à partir de La Canebière sont alors orientés vers deux directions principales : le Vieux-Port au sud-ouest, La Plaine et le cours Julien au sud-est (et dans une autre mesure le Chapitre et Longchamp au nord-est). S'il s'agit essentiellement de déplacements en solitaire de jour mais également de nuit, arpentant les rues du centre-ville pour m'imprégner de l'organisation urbaine, certaines de mes mobilités s'effectuent également collectivement, en compagnie d'amis déjà installés ou de nouvelles rencontres qui m'ont accompagné au cours de mon arrivée dans le centre-ville : des ballades, des sorties, etc., mais aussi des activités spécifiques.

Bien entendu, en plus de ces déplacements motivés d'abord par l'enquête ethnographique, il convient d'intégrer la multitude de ceux qui répondent justement à des visées pratiques, à des besoins du quotidien, et qui ont joué un rôle important dans ma compréhension des « grammaires » de la ville[45] : faire les comissions, acheter le journal, prendre les transports en commun, etc. Le logement que j'occupe alors se situe donc dans le premier arrondissement,

[45] Nous nous référons ici à l'expression proposée par le géographe marseillais Marcel Roncayolo. RONCAYOLO, M., *Les grammaires d'une ville. Essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille*, EHESS, 1996, 507 p.

au sein de « l'hyper-centre », dans la portion nord de La Canebière, au croisement de la rue Curiol et face à la mairie des 1er et 7ème arrondissements. Si la voie de La Canebière se caractérise plutôt par une surface plane, malgré une légère inclinaison descendante vers le Vieux-Port, les rues adjacentes localisées au sud de la Canebière – comme la rue Curiol, mais aussi la rue Sénac-de-Meilhan et la rue Thiers – « montent » en direction de la place Jean-Jaurès et sont ainsi caractérisées par un certain dénivelé.

II. De La Canebière au Vieux-Port. L'« *hyper-centre* » de Marseille

En journée il m'arrive souvent d'emprunter l'axe de La Canebière en direction du Vieux-Port depuis la partie nord de cette voie, non loin de l'Église des Réformés. En sortant de l'appartement, je me trouve directement sur un trottoir élargi, bordé par une voie de tramway (montant en direction du nord-est), une autre empruntée par les véhicules motorisés et une autre voie de tramway (descendant vers le Cours Belsunce). De l'autre côté de ces voies se trouve une esplanade, la place Léon Blum, qui accueille le Square de Verdun. Sur la place, où une dizaine d'arbres sont plantés, se tient une sculpture représentant une girafe et son girafon. En m'approchant, je note que des livres sont entreposés à l'intérieur du flanc de la girafe. Il s'agit en fait d'une « borne de livre échange », sous la forme d'une girafe de six mètres de haut baptisée Zarafa, qui avait été installée par une association une première fois en 2009, brûlée au cours d'un évènement lors d'une performance, puis réinstallée en octobre 2010 en tant que Zarafa II[46].

Au sud de la place se trouve donc la mairie de secteur (1er et 7ème arrondissements), au centre un « kiosque à musique » et côté nord un monument commémoratif. Les personnes présentes se trouvent moins en position statique qu'en mouvement, traversant la place dans un sens ou dans l'autre (vers le sud ou bien vers le nord). Selon le climat, la terrasse du bar située sur la place, autour du monument, est installée ou non. Ce kiosque à musique, qui parait ancien et peu utilisé, attire mon attention. Peu utilisé au quotidien, je voyais quelques fois des personnes assises sur les marches, à l'ombre. Je ne le savais pas encore, mais cette installation était investie notamment pour des performances musicales à l'occasion d'un évènement annuel : Les Rendez-vous du Kiosque[47].

Il n'est pas inutile de rappeler que sa présence relève en fait d'un plan d'aménagement de ce secteur datant du XVIIIe siècle. Alors que la Ville prévoyait de créer une promenade bordant la Canebière dès 1733, c'est avec l'aide financière de Gabriel Sénac de Meilhan, intendant de Provence, que les Allées sont achevées en 1775 et prennent son nom en remerciement. Ce

[46] L'association Art Book Collectif (ABC) et l'artiste Jean-Michel Rubio sont à l'initiative de l'installation de cette girafe (appelée Zarafa en référence à la girafe offerte par le Pacha d'Egypte à Charles X en 1826, la première à fouler le sol français). http://www.tourisme-marseille.com/fiche/zarafa-la-girafe-a-livres-marseille/

[47] C'est cette même année, en 2012, que l'association BIP créée ce festival de « musiques actuelles ». En y participant à plusieurs reprises (de 2013 à 2015), j'ai observé que les *performers* programmés étaient plutôt des *deejays* souvent actifs à La friche de la Belle de Mai en tant qu'animateurs radio et/ou musiciens.

kiosque à musique « permettant les banquets et réunions politiques »[48] fût installé dans le cadre de l'aménagement d'un espace de « promenade », les Allées de Meilhan qui longent la Canebière depuis le croisement du Boulevard Dugommier au sud jusqu'à la place Léon Blum au nord. La vue de cette construction typique de l'aménagement des villes au XIXème siècle, qui comme son nom l'indique est vouée à accueillir des spectacles et autres concerts, n'évoque pourtant pas par son usage quotidien les festivités et autres divertissements diurnes (ou nocturnes) qui pouvaient y avoir cours en plein air, dans l'espace public. C'est par ailleurs le long des allées Meilhan que se tient le samedi une brocante, le « Marché des Antiquaires », toute la journée.

1. Saturation perceptive et force péremptoire des qualités sensibles de l'hyper-centre

En descendant ces allées en direction de l'ouest, vers le Vieux-Port, on débouche alors sur un carrefour central de « l'hyper-centre ». Ce nœud important de circulation au sein du centre-ville se situe au croisement de La Canebière et du Boulevard Dugommier (conduisant vers la gare Saint-Charles) qui devient le Boulevard Garibaldi puis le cours Lieutaud (vers Castellane). C'est là que se trouvent les stations de métro (« Noailles ») et de tramway (« Canebière Garibaldi »). Notons qu'à Marseille, le réseau de transports en commun (RTM), est réduit. Particulièrement le métro : deux lignes pour desservir un territoire d'une superficie de 240 km², plus de deux fois supérieure à celle de Paris[49]. Au niveau de ce carrefour dense, les services, des commerces surtout alimentaires, et les personnes sont concentrés. Un bâti de qualité supérieure fait l'angle, il semble de type haussmannien. Le commissariat central de Marseille, l'Hôtel de police, occupe ce bâtiment qui était à l'origine le Grand Hôtel de Marseille, achevé en 1863[50].

Contrairement à La Canebière, le cours Lieutaud est un axe prioritairement routier. Comme dans la portion centrale de n'importe quelle « grande ville » (Simmel, 2013 [1907]), les automobiles et autres véhicules à moteur occupent prioritairement l'espace, ils ont en quelque sorte le premier rôle au niveau perceptif. La succession de véhicules est telle qu'ils paraissent en nombre illimité, leur présence massive produit une saturation de qualités sensibles, qui se

[48] Tourisme-Marseille. http://www.tourisme-marseille.com/fiche/kiosque-a-musique-de-la-place-leon-blum-marseille/

[49] Si la superficie totale de Marseille est bien de 240,62 km², il convient de préciser que sa superficie constructible est quant à elle de 150 km², quand celle de Paris est de 105,4 km².

[50] Son bâtiment voisin, en descendant vers le Vieux-Port, est également monumental. L'Hôtel Noailles a été réalisé par le même architecte deux ans plus tard en 1865. Il est occupé par une banque, La Société Générale.

réverbèrent ensuite contre la façade des bâtiments environnant la voie : les odeurs de pots d'échappement et de goudron, les sons des moteurs, des freins ou encore des klaxons s'imposent en effet directement à l'appareil perceptif des passants. Envisagée comme « épreuve sensible » (Cheyronnaud, 2012 : 203) d'une forme d'être-en-ville, la force péremptoire de qualités diffuses liées à la présence de ces véhicules dans l'espace urbain, qui surgissent et s'imposent à l'appareil sensoriel du passant, m'amène à concevoir cette portion comme un axe de circulation majeur au sein de la ville. Cette donnée rend compte de notre statut d'*accounaute*, particulièrement marqué en ville. Ce terme forgé par Jacques Cheyronnaud, à partir du fait que notre oreille nous expose « en permanence à une multitude d'entités acougènes [...] génératrices d'audibilia »[51], souligne la navigation, ici du citadin, « en "régime" de perception auditive », sur un océan de qualités sensibles de l'espace.

Mes observations m'ont conduit à l'envisager comme un lieu de passage des plus centraux (sinon le plus central) de la ville, fréquenté aussi bien par des véhicules que des piétons. La densité de la circulation de passants, de transports en commun et de véhicules motorisés est particulièrement importante à cet endroit pour des raisons éminemment fonctionnelles et pratiques. Ce croisement constitue un nœud dense dans la mesure où se croisent des axes de circulation importants de la ville. D'une part, de la Gare Saint-Charles au nord (où débouche l'autoroute) par le Boulevard d'Athènes pour rejoindre le cours Lieutaud qui, comme son nom ne l'indique guère, est une voie essentiellement empruntée par des véhicules, en direction de Castellane au sud et plus loin du Rond-Point du Prado. D'autre part, du Vieux-Port à l'ouest par la Canebière vers les Réformés, Longchamp et les Cinq Avenues à l'est. Par ailleurs, contrairement au cours Lieutaud qui apparait d'abord comme une voie de circulation pour des véhicules motorisés (camions, voitures, motos), La Canebière a été aménagée de sorte qu'elle constitue plutôt un axe de « circulation douce ». J'appris plus tard que la surface empruntée par les engins motorisés a été réduite à deux voies après aménagement, à l'occasion de l'installation du tramway en 2007. Aujourd'hui la circulation des voitures ne s'effectue plus que dans un sens (du Vieux-Port en direction des Réformés).

Les commerces localisés autour de l'historique et toujours actif Théâtre du Gymnase, équipement culturel de la Ville fondé en 1804, dans cette portion sont représentatifs de l'hyper-centre. Leur concentration indique la forte densité de passage qui la caractérise. Ici, ils

[51] *Audibilia* désigne la multitude de « perceptibles acoustiques » ou « d'entités acougènes elles-mêmes toujours susceptibles de provoquer des survenues acoustiques [4] péremptoires, c'est-à-dire qui s'imposent au siège de perception auditive que nous sommes ». CHEYRONNAUD, J., « Rebut de sons. "Bruit" comme terme de critique perceptive », *Ethnographiques*, Ethnographier les phénomènes sonores, Numéro 19, 2009, p. 2.

ont « pignon sur rue »[52]. Majoritairement dédiés à l'alimentaire, bien que des magasins, des banques, une pharmacie et un hôtel sont installés, les commerces oscillent ici entre des établissements de taille réduite proposant des produits bon-marchés de qualité moyenne, et des grandes enseignes, parfois sur le modèle économique des marques multinationales. On trouve par exemple à l'angle Canebière-Garibaldi un établissement relativement spacieux où le café est à un euro, ou encore de petites surfaces alimentaires « *discount* » sur La Canebière et sur le bas du boulevard Dugommier. Un restaurant MacDonald's ainsi qu'une petite surface Carrefour City sont également implantés dans cette portion urbaine.

En poursuivant la descente vers le Vieux-Port, on est bordé par le quartier Belsunce sur la droite et Noailles à gauche. Côté Belsunce, la caserne des Marins-Pompiers et le cinéma Les Variétés, rue Vincent Scotto. La Canebière est ensuite coupée par la rue Longue des Capucins, qui mène au sommet de Belsunce jusqu'à la Gare Saint-Charles côté droit, et au marché des Capucins à Noailles côté gauche. En progressant, la qualité du bâti apparaît supérieure côté droit. Après avoir dépassé la « Maison de la Région » (il est inscrit « FRAC » et « CEREM » sur les vitres), le bâtiment haussmannien de l'enseigne C&A attire l'attention tant sa façade est de bonne facture et soignée. Hébergeant aujourd'hui quelques boutiques de type « grand magasin » ainsi que les bureaux de trois structures spécialisées dans l'aménagement urbain[53], il a également été construit à la moitié du 19ème siècle pour l'Hôtel Louvre & Paix, appelé aussi Hôtel de la Marine, et est classé monument historique en 1982. Dans une surface aussi réduite sur La Canebière, c'est le troisième bâtiment aujourd'hui à valeur patrimoniale[54] dont l'activité relève de l'hôtellerie de luxe au moment de sa construction.

Après la boutique « OM » (pour « Olympique de Marseille », le principal club de football de la ville) et une boutique de la chaîne « André » (les magasins de chaussures) on arrive au croisement entre le Cours Belsunce sur la droite et la place Saint-Louis (qui devient rue de Rome) sur la gauche. Plus bas, en approchant du Vieux-Port, le vent devient plus fort, l'air

[52] Selon le Trésor de la Langue Française, les premières occurrences de l'expression datent du 16e siècle (1584) dans le domaine du théâtre. Elle se réfère au fait de jouir d'une bonne situation, une exposition relevant d'une spatialité stratégique et d'« être honorablement connu dans un domaine d'activité ».

[53] Le numéro 49 La Canebière correspond en effet à l'entrée commune de Marseille Aménagement, la SOciété Locale d'Equipement et d'Aménagement de l'aire Marseillaise (Soleam), deux sociétés anonymes d'économie mixte, et L'agence d'urbanisme de l'agglomération marseillaise (agAM), une association qui fonctionne comme un outil d'aide à la décision pour les collectivités territoriales. Les bureaux de la Soleam se trouvent désormais dans les bâtiments de la mairie centrale, quai du port.

[54] Comme en atteste l'importante documentation institutionnelle à ce sujet, la communication sur les plateformes de tourisme et de promotion de la ville met en valeur l'histoire et la valeur patrimoniale de son architecture, d'autant plus dans le périmètre hyper-central de la vieille ville.

plus agréable. On passe devant le bâtiment remarquable et historique du Palais de la Bourse au sein duquel siège la Chambre de Commerce et d'Industrie de Marseille-Provence. Ce bâtiment monumental de Marseille, également construit à la moitié du 19ème siècle, fait face à la place du Général De Gaulle, à l'intérieur de laquelle est installé un manège sur deux niveaux, dont la forme est celle d'un « grand carrousel vénitien » datant du 18ème siècle. Un panneau signale également la présence, certes non-visible, d'un vaste parking souterrain réalisé en 1993.

En arrivant au terme de La Canebière, on débouche sur l'esplanade du Vieux-Port. À cet endroit, on est directement saisit par l'odeur de l'eau salée, lorsque celle produite par la présence des véhicules à moteur, nombreux à circuler autour du port, ne la recouvre pas. Ici le panorama est large. En regardant sur la gauche on voit trôner la basilique Notre-Dame-de-la-Garde au sommet d'une colline, au-dessus d'un ensemble de restaurants et de *fast-food* juxtaposés le long du quai, jusqu'au Quick au croisement avec La Canebière. Sur la droite en hauteur on voit poindre le sommet de bâtiments du quartier du Panier. Plus bas, des restaurants juxtaposés les uns à côtés des autres, et au milieu le remarquable mais somme toute de taille plutôt réduite bâtiment de la Mairie centrale de Marseille. En face, derrière les centaines de mats des bateaux, on aperçoit le bâtiment du Palais du Pharo, et la mer, bien sûr, à sa droite.

2. La Vitrine en (re)contruction

Des travaux d'aménagement y ont cours lorsque j'y passe. Je savais d'ailleurs qu'ils s'inscrivent dans un plan plus large qui concerne tout le périmètre situé dans la continuité du Vieux-Port au nord-est, jusqu'au site du J4 sur le bord de mer, face au Panier. C'est d'ailleurs sur cet emplacement que le MuCEM – Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, « Premier grand musée national consacré à la Méditerranée »[55] – était alors en construction. Dans le cadre de la labellisation de Marseille en tant que « Capitale Européenne de la Culture » en 2013 en effet, et en vue de son inauguration, il a été décidé par la Métropole de procéder au réaménagement des trois quais (quai de la Fraternité, quai des Belges, quai du Port – de l'Hôtel de Ville au quai de la Fraternité – et quai Rive Neuve – de la place aux Huiles au quai de la Fraternité) ainsi qu'à la réorganisation du plan d'eau et surtout du plan de circulation du Vieux-Port. Afin que le Vieux-Port figure au rang des « plus vastes

[55] Site internet du MuCEM, (www.mucem.org).

places piétonnes d'Europe » et pour que cet espace soit « rendu aux piétons »[56], la Métropole et la municipalité se sont fixées d'y réduire de moitié la circulation des voitures et d'aménager des voies dédiées aux transports en commun. De plus, dans le bas de la Canebière, c'est-à-dire la portion entre le Cours Belsunce et le Vieux-Port, les voitures ne pourront plus circuler.

Support de communication de la RTM (Réseau de Transport Marseillais), 2012 – Vieuxportdemarseille.fr

Les nombreuses personnes présentes sur le Vieux-Port sont en mouvement, traversant l'esplanade dans de multiples directions. Le chantier est d'ampleur, les emplacements en travaux occupent l'essentiel de l'espace du Vieux-Port. J'observe que le revêtement au sol a été complètement retiré sur un périmètre étendu sur toute la longueur de l'esplanade (de gauche à droite face au port) et circonscrit par des barrières peintes en bleu. Seule une voie temporaire a été aménagée dans la continuité de La Canebière, en direction du port, pour les transports en commun : il est inscrit « BUS » à la peinture jaune au sol. Ainsi, s'ils souhaitaient se rendre au niveau du port, l'itinéraire des passants est contraint, ils doivent faire le tour de l'esplanade au lieu de progresser tout droit, ce qui représente un détour non-négligeable. Outre l'esplanade qui, face à La Canebière, correspond à la largeur du Vieux-Port, les deux quais, qui bordent le port en longueur, sont également en chantier : des voies réduites situées aux abords des bâtiments, tandis que la portion d'espace entre ces voies temporaires et le port est délimitée par des barrières, dès lors infranchissable. La circulation

[56] En consultant le site internet officiel de la Communauté urbaine Marseille Provence Métropole (MPM), l'ambition assumée « d'un tel projet, porteur de fierté et d'image » pour Marseille et son agglomération transparaît assez clairement. http://www.vieuxportdemarseille.fr/commencement_des_travaux.php

des véhicules est elle-aussi impactée, la taille des voies temporaires est fortement amputée par l'aménagement en cours.

À l'intérieur du périmètre en travaux, le son d'un engin de chantier attire mon attention : une grue, de couleur jaune, qui déplace des tas de sable d'un point à un autre. Les constructions en cours et les barrières installées, mais aussi les signalétiques indiquant les passages à emprunter sont autant de contraintes pour les passants. Elles obligent les citadins à se déplacer d'une certaine manière plutôt qu'une autre, et agissent sur les habitudes de ceux qui pratiquent régulièrement cet espace. Produites dans le cadre d'opérations structurantes inscrites dans des programmes politiques de la Ville, à l'échelle de la Métropole, on peut les considérer comme des objets ayant pour effet de modifier temporairement l'organisation de l'espace public en matérialisant une atteinte à l'habitude pratique durable des déplacements urbains, mais également l'imposition d'une nouvelle habitude normative et éphémère.

La situation nouvelle de l'espace engendrée par ces installations temporaires est souvent mal vécue par les usagers, réduites à leur dimension contraignante. Bien qu'elles attestent de l'effectuation d'une opération d'aménagement urbain visant « l'embellissement » ou la « montée en gamme »[57] de l'espace concerné, son apparence sensible est modifiée le temps des travaux. Durant ce temps vécu comme non ordinaire, temporaire, l'espace est perçu comme « défiguré », « diminué ».

Quai de la Fraternité, 4 avril 2012, *www.vieuxportdemarseille.fr*

[57] Je reprends ici la terminologie employée par les décideurs et l'ensemble des experts (urbanistes, sociologues, architectes, etc.) impliqués dans la mise en œuvre de ces opérations.
http://www.vieuxportdemarseille.fr/le_chantier.php

3. Le Vieux-Port de Marseille comme « fer de lance » de Marseille-Provence 2013

Ainsi l'espace public du Vieux-Port se trouve alors pris dans une importante opération de réaménagement urbain, de « requalification » du centre-ville en vue de « l'Année Capitale ». Rappelons que le projet Grand Centre-Ville évoqué s'inscrit dans une opération urbaine d'intérêt public plus large, initiée dès 1995 : Euroméditérrannée[58].

L'agenda culturel institutionnel de la région coïncide donc avec la planification du projet urbain pour le centre-ville à Marseille, le Projet Grand Centre-Ville. Obtenu en septembre 2008 face aux candidatures finalistes de Bordeaux, Lyon et Toulouse, le titre de Capitale Européenne de la Culture (CEC) a été remporté non pas par la candidature d'*une* ville, Marseille, mais d'un « archipel métropolitain »[59] désigné alors par l'expression « Marseille-Provence ». Créé en 1985 par la Commission européenne, ce dispositif de mise-en-compétition des villes consiste à promouvoir l'identité européenne, et également à établir ou asseoir son statut de « villes européennes de la Culture », puis dès le début des années 2000 de « Capitale européenne », en l'occurrence « de la Culture ».

S'il est évident que la cité phocéenne constitue la ville centrale du périmètre (par exemple elle « pèse » sur le plan démographique six fois plus qu'Aix-en-Provence, la ville de deuxième rang), il apparaît que sa candidature « seule » ne suffisait pas à l'emporter sur le plan Culturel. Il a ainsi fallu agréger deux autres pôles culturels majeurs, Aix et Arles, ainsi que les villes moyennes de l'aire métropolitaine (Aubagne, Martigues, Gardanne, etc.) pour constituer un « pôle culturel de dimension européenne ». Boris Grésillon propose de considérer en géographe les raisons permettant d'expliquer la victoire du projet Marseille-Provence. Le jury européen, composé par treize experts (dont six désignés par le Ministère de la Culture et six par l'Union Européenne), a été séduit non seulement par la dimension « euro-méditerranéenne » du projet porté par l'association du même nom, Marseille-Provence 2013, pour son potentiel de dialogue interculturel méditerranéen, mais plus largement par un certain *imaginaire du lieu*.

> Le fantasme du jury de la Commission européenne, c'est-à-dire des Européens du Nord, qui imaginent Marseille en cité solaire et populaire, vivante, cosmopolite et harmonieuse et qui à ce titre, avaient envie de lui attribuer ce label européen. En outre, vu de Bruxelles, on s'est souvenu que, lors des émeutes de banlieue de l'automne 2005,

[58] Établissement public qui conduit l'opération de rénovation urbaine et de développement économique à Marseille, visant notamment à créer un quartier d'affaires entre La Joliette, Arenc et Le Canet.
[59] GRÉSILLON, B., *Un enjeu « Capitale ». Marseille-Provence 2013*, Éditions de l'Aube, 2011.

> Marseille fut la seule ville de France où les banlieues ne se sont embrasées. Il doit bien y avoir un secret marseillais, une forme de vivre-ensemble qui, peut-être, pourrait inspirer les villes de l'Union Européenne.
>
> Boris Grésillon, *Un enjeu « Capitale ». Marseille-Provence 2013*, Éditions de l'Aube, 2011, p. 20

Le dossier monté par l'association, soutenu par la Chambre de commerce et d'industrie, est en outre apparu solide aux experts européens, en présentant un budget de 98 millions d'euros « à la hauteur des attentes et des objectifs ambitieux de la candidature » (*op. cit* : 33). Il s'agit en fait de l'un des budgets les plus considérables de l'histoire du dispositif[60]. L'argumentaire développé par l'équipe porteuse du projet s'est justement structuré sur le « retard », les manques et les « faiblesses du tissu culturel marseillais » (*op. cit.* : 15) pour l'emporter. Pour rappel, Marseille se porte candidate au titre de CEC en mars 2004, le lancement public de la candidature s'effectue au même moment que l'annonce de la création de l'association en décembre 2006 et la présentation de la candidature devant le jury en décembre 2007.

C'est Bernard Latarget, administrateur culturel reconnu[61], qui dirige l'association en amont de l'Évènement, de 2006 à 2010, et qui porte la candidature Marseille-Provence. La présidence de Marseille-Provence 2013 est assurée par Jacques Pfister qui est également président de la Chambre de Commerce et d'Industrie Marseille-Provence. Ce choix politique témoigne bien du primat accordé aux visées économiques de MP2013 et de sa conception d'abord comme un levier économique pour la ville, capable de produire les gains d'image visés pour Marseille, d'opérer un redressement de la réputation de la ville : c'est le pari que constitue l'Évènement[62]. Pour relever ce défi, il a été confié à deux acteurs ayant déjà fait leur preuves, l'un sur le plan culturel, l'autre sur le plan économique et commercial. Comme le rapporte Boris Grésillon, Bernard Latarjet a su convaincre en soulignant le caractère prioritaire de l'opération pour Marseille :

---

[60] À la suite du retrait de Toulon début 2011, le budget a été amputé de 7,35M€. Les niveaux de participation des acteurs à ce budget sont les suivants : Villes-CU-CA et autres (44,1M€), Europe et Etat (14,7M€, dont 2,5% par L'Europe), Partenaires économiques (14,7M€), Région PACA (12,25M€), Département (12,25M€).

[61] Bernard Latarget a notamment produit deux rapports pour le gouvernement en 1992 (« l'aménagement culturel du territoire » et 2004 (« pour un débat national sur l'avenir du spectacle vivant »), et préside l'Établissement public du parc et de la grande halle de la Villette (EPPGHV) de 1996 à 2006.

[62] Comme l'affirme d'ailleurs Jacques Pfister dans le programme officiel de MP2013 publié le 30 octobre 2012 : « Plus que quiconque, les citoyens de Marseille Provence sont conscients de leurs faiblesses et de la réputation contrastée de leur territoire. Ils n'ignorent pas que c'est à eux de proposer une autre vision, une autre perception que celle souvent répandue par la rumeur dominante. C'est le pari de Marseille-Provence 2013, c'est le pari que nous vous proposons de vivre ensemble ».

> On a essayé de montrer comment un investissement culturel majeur pouvait être un atout, un soutien stratégique, à l'intérieur d'une politique de développement qui couvrait les dimensions économique, sociale et urbaine. En bref, la première partie de notre projet de candidature et de notre argumentaire a consisté à dire : on en a plus besoin que les autres et cela nous sera plus utile qu'aux autres.
>
> Boris Grésillon, *Un enjeu « Capitale ». Marseille-Provence 2013*, Éditions de l'Aube, 2011, p. 40

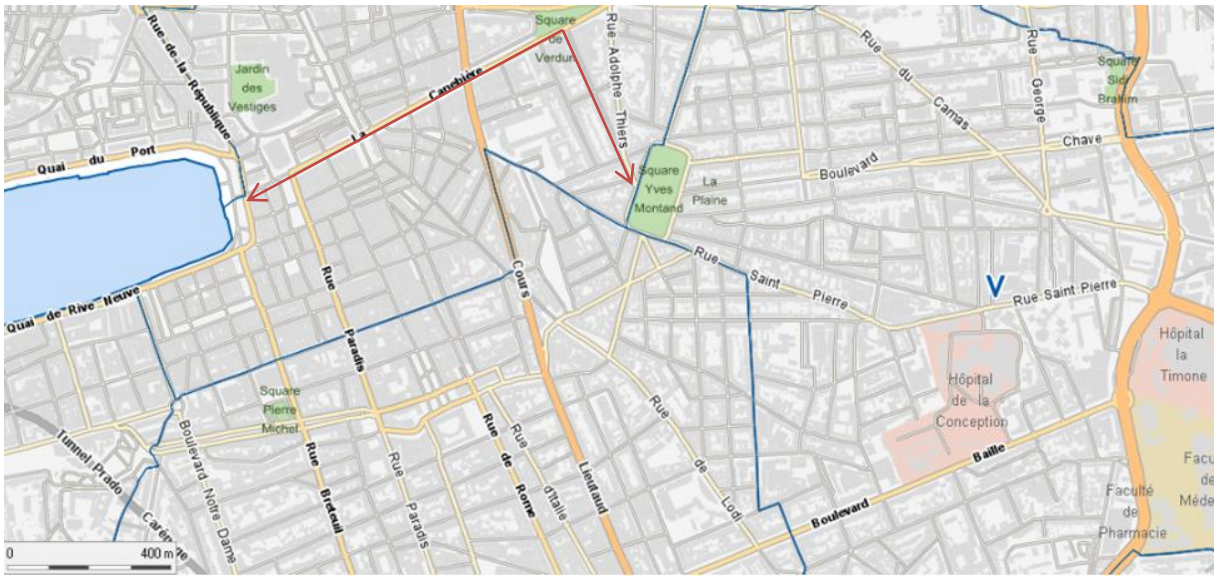
MP2013 peut dès lors bien être considéré en tant qu'« évènement urbain »[63] dans la mesure où il est saisi par les décideurs publics, la Ville, comme une occasion privilégiée de présenter *son* projet urbain pour la ville. Par les *stratégies* que la Ville et les décideurs mettent en place, au travers de ces « évènements *in* » (Vivant, *op. cit.*) ce sont des définitions normatives de la Ville et de la Culture qui sont implémentées. Les animations, les performances artistiques et culturelles programmées par l'association en charge de l'évènement seront mise-en-scène à l'intérieur du nouveau centre de Marseille, du moins dans certaines portions. En tant que temps forts institutionnels, leur exposition relève d'une spatialité centrale, d'une vitrine privilégiée. L'espace urbain alors aménagé est activé comme support décoratif, comme théâtre du nouveau visage du centre-ville. Parce qu'il est rendu accessible au travers de performances artistiques lors d'évènements éphémères, ce sont bien les actions concrètes des décideurs politiques dans une logique de développement économique et de valorisation symbolique qui sont performées et en quelque sorte augmentées durant ce temps fort culturel.

> L'évènement Marseille-Provence 2013 s'inscrit en parallèle (ou vient se superposer) à d'autres projets, notamment le processus de requalification urbaine initié, au milieu des années 1990, par le projet Euroméditerranée – projet qui est lui-même, dès son origine, l'objet de débats sur la gentrification –, et le processus de décentralisation et de déconcentration culturelles, avec l'émergence d'équipements nouveaux comme le MuCEM, le FRAC, la Villa Méditerranée et le Musée Borély ».
>
> Sylvia Girel, « La scène artistique marseillaise et ses publics : quelques point d'analyse à partir du week-end d'ouverture de l'année capitale », *Faire-Savoirs n°10*, Les nouveaux horizons de la culture, A.M.A.R.E.S, 2013, p. 93

En pleine transformation à l'occasion de ce *big event* qui approche, le Vieux-Port s'offre au regard comme un espace en construction, en transition, comme amputé de plusieurs de ses composantes, tant les travaux en cours y sont nombreux et substantiels. Lors de mes

[63] VIVANT, E., « Les évènements *off* : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour*, Vol. 82/3 | 2007, p. 131.

déplacements préoccupés par l'enquête, il apparait moins comme une destination que comme un lieu de passage au sein de mon itinéraire. J'ai pris l'habitude de le traverser pour rejoindre d'autres portions du centre-ville, particulièrement le cours Julien et La Plaine, au sud-est.



Plan du centre-ville, versant sud de la Canebière. Le fléchage rouge allant de La Canebière (au niveau du square de Verdun) vers la place Jean-Jaurès indique la direction de ma déambulation ethnographique au sein de la rue Curiol

III. Un premier tour à La Plaine par La Canebière

Retour à notre point de départ, dans la portion nord de La Canebière, non loin de l'Église des Réformés. Depuis cet endroit, j'ai l'habitude de me rendre au cours Julien et à la place Jean-Jaurès. Trois voies permettent d'y accéder depuis cet emplacement : la rue Thiers (partant de l'Eglise des Réformés), la rue Curiol (elle est la seule à déboucher directement sur la place Jean-Jaurès) et la rue Sénac (dont le nom complet est Sénac de Meilhan). Ces trois artères se caractérisent par un dénivelé assez important : il faut les gravir pour rejoindre La Plaine[64]. En descendant légèrement La Canebière, un bar-tabac fait l'angle avec la rue Curiol. Je l'emprunte et progresse alors lentement en son sein. Il est environ 11 heures, un jour de semaine. En ce mois de mars l'air est frais mais le temps demeure clément.

1. De La Canebière à La Plaine par la rue Curiol

La portion de la rue Curiol au niveau de La Canebière se caractérise encore par une surface plane. C'est une rue étroite (entre sept et huit mètres de largeur), une propriété propre aux voies anciennes que l'on peut trouver dans les centralités urbaines, ici l'hyper-centre[65], d'autant plus que des véhicules stationnés sur le côté droit en montant occupent quasiment la moitié de la largeur. Côté gauche, un petit trottoir ; côté droit des voitures stationnées et quelques conteneurs à poubelles, de couleur marron. Cette donnée m'indique qu'il ne s'agit sans doute pas d'une rue piétonne. J'observe que l'état général du bâti est plutôt dégradé, plusieurs portes d'entrée de bâtiments sont tagguées, la peinture s'écaille souvent, des fils électriques pendent. Les façades des bâtiments sont peintes de couleurs claires : blanc, beige, gris. Il s'agit d'immeubles dont le style est hérité du « trois fenêtres » (trois travées)[66], caractéristique de « l'architecture urbaine de la Provence côtière » : de largeur plutôt réduite, leur hauteur est relativement faible et plutôt homogène d'un bâtiment à l'autre.

Sur ma gauche, au niveau du n°3, je passe devant le « Café des Arts », un petit café muni d'une unique table en terrasse. En face, la façade d'un établissement qui semble abandonné, en tout cas fermé, où il est inscrit « librairie maupetit » alors que la librairie du même nom est

[64] On notera l'aspect paradoxal de l'expression. Comme nous le verrons dans les chapitres suivants, cela résulte de la traduction malheureuse de l'appellation du site en provençal « Plan » (signifiant « plateau ») vers la langue française au cours du 18ème siècle.

[65] Cette caractéristique géographique et historique caractérise moins Marseille en propre que la Ville, que de nombreux centres historiques des villes, caractérisés par des voies piétonnes étroites, alors ouvertes avant le 19ème siècle.

[66] Conçu comme « l'immeuble marseillais », ce type de bâti qui comprend l'installation de trois fenêtres sur la largeur de l'immeuble et souvent la présence de jardins au cœur de l'îlot, date de la période de l'agrandissement de la ville du 17ème siècle (1666). Source : Musée d'histoire de Marseille.

installée à l'angle de cette rue et de La Canebière, face au bar-tabac. Je remarque en progressant dans la rue que de nombreuses façades de commerces sont marquées par des rideaux de fer abaissés, laissant imaginer que ces établissements sont définitivement fermés. Au niveau du n°11, un autre bar, « Ciné bar », fermé, et en face, « Le Mistral », un restaurant dont le rideau de fer est également abaissé. Ensuite, une façade sur laquelle est inscrit « Odéon » sur ma gauche : il s'agit d'un accès au théâtre municipal du même nom dont l'entrée principale se situe sur le haut de La Canebière.

Grâce à l'ouvrage précieux d'Adrien Blès de l'Académie de Marseille consacré aux rues de Marseille[67], j'ai pu apprendre que si ce théâtre a été ouvert en tant que cinéma en 1923, au 8-12 de la rue Curiol s'est également installé en 1911 le Théâtre du Châtelet, où s'est notamment produite Gaby Deslys, une artiste marseillaise de Music-Hall à la réputation internationale, qui deviendra le cinéma Le Capitole, fermé en 2007. J'arrive au niveau d'un « restaurant-traiteur » sur ma gauche qui dénote avec les précédents commerces : « Un Coin de Bonheur ». La façade est en bois, en bon état, des plantes vertes sont installées au sol et en m'approchant je lis sur l'un des écriteaux : « Restaurant franco-polonais. Venez voyager entre Marseille et la Pologne pour découvrir de nouvelles saveurs ».

Autre chose attire mon attention. Alors que j'avais observé que plusieurs portes d'entrée de bâtiments étaient ouvertes, une femme est installée sur une chaise à l'entrée de l'un d'eux, dans la rue. Elle est bien apprêtée, porte des bijoux, des chaussures à talons, en petite tenue, mini-jupe. Me rappelant de ce que m'a dit mon ami-hébergeur à propos de la rue Curiol, j'imagine qu'elle est en train de travailler, d'attendre le passage de clients potentiels. Comme dans la plupart des villes importantes, des activités de prostitution ont en effet historiquement cours dans le centre-ville, particulièrement dans le 1er arrondissement, et sont localisées dans des rues spécifiques : la rue Thubaneau (jusqu'aux années 1990) côté Belsunce, le quartier de l'Opéra (côté Vieux-Port) et la rue Curiol côté quartier Thiers. M'étant renseigné depuis, je sais que si cette rue est connue aujourd'hui comme lieu de prostitution à Marseille, elle constituait un rendez-vous pour homosexuels et travestis dans les années 1950[68].

Tout de suite après le restaurant franco-polonais, du même côté, se tient une allée ouverte dont les murs sont complétement recouverts d'inscriptions tagguées. Après l'allée, un bar de

[67] BLÈS, A., *Dictionnaire historique des rues de Marseille*, Jeanne Lafitte, 1989 (seconde éd. 2001).

[68] Si dans le quartier de l'Opéra il s'agit plutôt de filles à l'entrée d'établissements nocturnes (des « bars à hôtesses »), la rue Curiol est occupée aux entréee d'immeubles par des filles, parfois travestis ou transsexuelles, assises ou en mouvement (« les marcheuses »). Par ailleurs, l'expression « faire la rue Thubaneau » signifiait à Marseille jusqu'aux années 1990 « faire le trottoir ».

taille réduite avec sur la façade vitrée un autocollant « OM », représentant le logo de l'équipe de football de la ville et son slogan : « Droit au but ». Aucune enseigne sur la façade de l'établissement, laissant imaginer que l'établissement n'a pas de nom, pas d'identité. Des hommes sont installés autour des deux tables situées devant l'établissement, sur le trottoir. Ils me regardent avec insistance lorsque je passe devant eux. Je remarque qu'au-dessus de la porte d'entrée située juste après le bar, un panonceau indique : « Loue chambre au mois ». Plus tard, j'apprends également que ce genre d'établissements, des hôtels souvent délabrés dont les séjours s'effectuent au mois, sont nombreux dans l'hyper-centre. Leurs bailleurs communément qualifiés de « marchands de sommeil »[69] et leur présence nombreuse attestent du statut de ville d'immigration de Marseille. Plusieurs enquêtés m'indiquent qu'ils peuvent servir pour les « passes », pour recevoir les prostituées et également pour que les usagers de drogue puissent prendre leurs doses.

En poursuivant, je continue de voir des portes d'entrée d'immeuble ouvertes et des chaises, tantôt vides, tantôt avec des femmes ou des hommes travestis qui y sont installées. À l'angle avec la rue Henri Messerer, une scène attire de nouveau mon attention. Alors que je passe devant un conteneur poubelle, au niveau de l'Hôtel Cambrai, j'observe qu'un homme muni d'une poussette et d'une tige en fer est affairé. La tête dans le conteneur, il est en train de « faire les poubelles ». Ces pratiques de glanage urbain, qui consistent en la récupération de produits de toutes sortes en fonction de leur potentiel second usage, sont répandues dans la centralité marseillaise à l'image des grandes villes : produits alimentaires, vêtements, appareils technologiques en état de marche ou à réparer, et tout un tas de « babioles ».

Le dénivelé de la rue, croissant au fil de la progression, devient alors plus important après avoir dépassé la rue perpendiculaire, environ à la moitié de la longueur de la rue. Je note que la proportion de tags sur les murs et les portes des bâtiments semble alors plus importante. Dans cette portion de la rue, la seconde moitié, les bâtiments correspondent davantage à des habitations : pas d'inscription sur les façades, pas de devanture ni d'enseignes. Arrivant au bout de la voie, je note que le dernier bâtiment sur ma gauche n'a pas de porte ni de fenêtre. Au bout de la rue Curiol, on rejoint la rue Thiers : les deux voies se rencontrent à cet endroit.

[69] Il est d'ailleurs manifeste au cours de l'enquête que la thématique de la lutte contre les « marchands de sommeil » constitue un programme politique prioritaire, comme en atteste notamment la loi SRU (relative à la solidarité et au renouvellement urbains) en 2000. Comme volonté de résoudre un phénomène construit comme problème public local, cette thématique a pu transparaître au travers de discours d'élus aux tendances politiques diverses – Patrick Mennucci (PS) ou J.-C. Gaudin (LR) par exemple – et également d'articles de presse locale et nationale : « Marseille entre en lutte contre les marchands de sommeil » (Les Echos, mars 2002) ; « A Marseille, le procès d'un marchand de sommeil » (Le Monde, sept. 2012), mais également d'associations et de collectifs citoyens (notamment Un centre pour tous).

La continuité de l'îlot forme une placette, où se trouvent des conteneurs à poubelles et à verres, un parcmètre, des motos et des scooters garés. On poursuit alors par la rue Curiol en direction de la place Jean-Jaurès : la présence de commerces redevient importante. On arrive alors à un croisement avec la rue de Bibliothèque, où chacun des quatre angles du carrefour est occupé par un établissement : « Le 89 » (un « Café – restaurant – Pizzéria »), un local de permanence d'élus locaux issus du « mouvement démocrate » (centre) ; une « laverie » et enfin une agence immobilière. Après avoir dépassé le croisement, on aperçoit au bout de la rue le feuillage d'arbres qui indique que l'on approche de la place Jean-Jaurès.

Au sein de cette dernière portion de la rue, le nombre de commerces est beaucoup plus important : ils se trouvent en régime de mitoyenneté jusqu'à la place et la plupart correspondent à des restaurants. D'un côté, « Le plaisir du monde », dont l'esthétisation de la façade laisse imaginer qu'il s'agit d'un restaurant proposant des spécialités d'Inde : sur la devanture de couleur mauve, des illustrations représentant des divinités indiennes et la police choisie pour inscrire le nom du lieu rappelle l'*hindi* (ou le *sanskrit*). C'est en fait une épicerie spécialisée dans la vente de fruits et légumes. En face se trouve « midi.com », un « Taxiphone, cybercafé, téléphonie mobile » (sur la façade, une enseigne représentant un logo générique – un téléphone et un « @ » – est installée de manière à être visible à distance). Côté gauche, un restaurant à la devanture sobre, « Le Syrie », puis un commerce asiatique dont la façade est fortement dégradée (sur l'enseigne, il manque la plupart des lettres) et qui semble être spécialisé dans la vente en gros (je lis difficilement : « Reseau import, Bazar »).

Côté droit, plusieurs établissements fermés, parfois sans inscription, dont la porte est fermée ou dont le rideau de fer est abaissé, empêchant de savoir de quel type de commerce il s'agit. Enfin, faisant l'angle avec la rue Sibié, se tient le « Bar des Maraîchers ». La façade est sobre, le bâti plutôt dégradé : c'est sur une enseigne au fond rouge qu'est inscrit le nom de l'établissement en couleur blanche. Sur la vitrine j'observe que de nombreuses affiches sont scotchées. Elles annoncent des évènements musicaux à venir à Marseille (bien souvent autour de La Plaine) ou bien des sorties de projets musiciens locaux.

Face à ce bar, côté gauche en montant, un autre établissement situé au terme de la rue Thiers : le bar « Au Petit Nice ». On retrouve, comme tout à l'heure à l'endroit où la rue Thiers rejoint la rue Curiol, une caractéristique de la morphologie urbaine des centres anciens des villes, fréquente à Marseille : le marquage de l'îlot se poursuivant au-delà du bâtiment produit une petite place de forme triangulaire. Ainsi, le bar dispose d'une terrasse étendue en comparaison

avec la plupart des autres établissements[70]. C'est sur une enseigne au fond bleu marine qu'est inscrit en couleur blanche le nom du bar. L'entrée ne s'effectue pas du côté de la rue Thiers mais par l'îlot. Par ailleurs, en plus des nombreux parasols de couleur rouge installés sur la terrasse, des arbustes et des plantes sont disposés dans de grands pots le long des contours de la terrasse, ce qui contribue à renforcer le marquage d'une séparation spatiale entre deux régions de l'espace public et favoriser l'intimité des clients installés sur la terrasse.

En ce que ces objets sont installés au sein de l'espace urbain pour délimiter la terrasse de l'établissement, une parcelle privatisée de l'espace public constituant alors un « lieu semi-public » (Goffman : 2013 [1963]), et donc séparer physiquement les clients des passants, ils s'activent en tant que « barrières perceptives » (*op. cit* : 36) et fonctionnent comme « écrans de l'engagement ». Ici, la privatisation d'une parcelle de l'espace public urbain s'établit en masquant la visibilité de la clientèle vis-à-vis des passants. Ces « boucliers » de protection visent dès lors à créer les conditions spatiales permettant aux personnes qui consomment au Petit Nice de profiter pleinement de leur situation, un « relâchement », en leur garantissant la sécurité, l'intimité et la tranquillité, tout en se trouvant au sein de l'espace public.

Captures d'écrans *Google Maps* (2012) : à gauche, la façade du Bar des Maraîchers ; à droite, le croisement de la rue Thiers et de la place Jean-Jaurès (on voit la terrasse du Petit Nice)

Côté droit, face à la terrasse, après avoir dépassé le croisement de la rue Sibié, un bâtiment s'apparente à un monument. J'observe que le sommet est en forme de coupole. Sur la façade du bâtiment, composée d'un matériau qui s'apparente au marbre et qui m'apparait comme davantage noble, se trouve une sculpture datée de 1930 représentant sur la partie haute

[70] J'apprends plus tard que le gérant, un ancien boxeur, qui a récupéré l'établissement de son père, a obtenu les autorisations pour faire une terrasse à cet emplacement. Au cours de mes ethnographes, j'ai observé que la terrasse était fortement occupée en fin de journée, plutôt par une population lycéenne ou étudiante.

deux visages, une montgolfière et une inscription[71]. Sur le côté du bâtiment est inscrit en plus petit : « C. CASTEL, architecte L. BOTINELLY, sculpteur ». À l'angle, je note qu'un panneau de signalisation de rue indique « Carrefour Capazza » : ainsi la rue Curiol se termine en tant que carrefour. Il s'agit en fait d'une forme patrimonialisée qui marque l'espace de la mémoire d'un évènement particulier : la première traversée de la Méditerranée (Marseille-Corse) en ballon par Louis Capazza et Alphonse Fondère en 1886, à partir de La Plaine Saint-Michel, l'ancienne appellation de la place Jean-Jaurès. En poursuivant on débouche justement sur cette place. À cet endroit je suis saisi par l'odeur des pots d'échappement : la présence des véhicules à moteur est importante à ce croisement. Ils sont nombreux à circuler tout autour de la place ainsi que dans les voies adjacentes (comme la rue Curiol), et également à être stationnés sur la place elle-même.

*

Au terme de l'ascension spatiale à La Plaine depuis La Canebière par la rue Curiol, nous avons pu déjà identifier quelques propriétés topographies du lieu qui se réfèrent à la fois à la forme et la matérialité du bâti, et également à la présence de personnes actives occupant l'espace de la rue, mobiles ou statiques. Les scènes, mais surtout les *configurations spatiales et sociales* qu'elles forment, une fois décrites, informent sur les activités ordinaires qui peuvent y avoir cours au travers de la perception sensorielle de qualités diffuses de l'espace. Si les façades d'immeuble indiquent la présence d'une activité commerciale tournée sur le service (restauration surtout), l'espace est également investi et organisé par des activités informelles. Comme dans la plupart des centralités urbaines, la récupération alimentaire est particulièrement mise en œuvre à Marseille, par des groupes divers souvent bien organisés. Les membres de la communauté *Rrom* sont particulièrement visibles et connus comme les premiers dans l'investissement de l'espace par ces pratiques de glanage alimentaire.

2. Un premier tour de la place Jean-Jaurès, le cœur de La Plaine

Quelle morphologie spatiale peut-on percevoir du site de La Plaine ? En faisant un tour de la place, en plus de la présence de commerces et de services que l'on trouve habituellement dans les pôles urbains importants (une poste, des banques, une agence immobilière, une pharmacie, une alimentation, une boulangerie, etc.), j'observe la présence non négligeable de bars et de cafés situés tout autour de la place Jean-Jaurès. J'en dénombre

[71] « LE MINISTRE DE L'AIR, LA VILLE DE MARSEILLE, LE CONSEIL GENERAL, LA CHAMBRE DE COMMERCE, LA VILLE D'AJACCIO, LA VILLE DE BASTIA, L'AEROCLUB DE FRANCE À LOVIS CAPAZZA, ALPHONSE FONDERE ».

dix au total, dont huit bistrots ou brasseries : le Bar des Maraîchers, Le Petit Nice, le Jean-Jaurès, Brasserie de l'Ambrine, le Bar de la Plaine, le 31, le bar-tabac Brasserie de la Plaine et le New Palace ; et deux établissements nocturnes : Le Montana et l'Intermédiaire. Ces deux derniers établissements sont fermés lors de mon passage.

S'ils ont tous en commun d'être installés dans des locaux de taille réduite visiblement depuis un certain temps[72], parmi eux trois bars sont localisés au sein de croisements de rues, au niveau des angles (le Bar des Maraîchers, Le Petit Nice et le Bar de la Plaine). D'ailleurs ce sont ceux-ci qui ont le plus d'affluence, en terrasse ou à l'intérieur, lors de mon observation. Convergent à la Plaine de nombreuses voies, donc plusieurs axes de circulation. S'il y a une voie tout autour de la place, douze autres débouchent sur la place : la rue Curiol donc, la rue de la Bibliothèque, la rue Saint-Savournin au nord, la rue Horace Bertin au nord-est, le boulevard Chave à l'est, la rue de l'Olivier et la rue Ferrari au sud-est, la rue Saint-Pierre au sud (côté est), la rue Ferdinand Rey et la rue Saint-Michel au sud, la rue Poggioli au sud-ouest et la rue des trois Mages au sud (côté ouest).

Toutes ces axes conduisent vers des portions différenciées de la ville, qui correspondent à différents quartiers administratifs : la rue Curiol vers le nord-est (La Canebière, par le quartier Thiers), la rue Saint-Savournin vers le nord (Église des Réformés, par le Chapitre), rue H. Bertin et le Boulevard Chave vers l'ouest par le quartier du Camas (La Blancarde), les rues de l'Olivier, Ferrari et Saint-Pierre vers le sud-ouest (La Timone), les rues Ferdinand Rey et Saint-Michel vers le sud par le quartier Notre-Dame-du-Mont, et enfin la rue des Trois-Mages vers le sud-est par Noailles. Dès lors, on peut considérer que la place fonctionne comme un « point nodal » dans la ville, un carrefour entre des portions distinctes de la ville qui y convergent et donc comme un lieu central de passage et de rencontre dans la ville.

Par ailleurs, tous les lieux sont localisés sur la bordure de la place, au bord de la voie, et sont donc enchâssés dans un bâtiment. Parmi eux, si la plupart ont installé leur terrasse sur la largeur du trottoir, collées à l'établissement, je note que trois d'entre eux disposent de terrasses plus vastes localisées sur l'emplacement de la place, de l'autre côté de la voie, en face du bar (le Jean-Jaurès, le 31 et le bar-tabac). Cette configuration spatiale représente évidemment un avantage non-négligeable pour attirer la clientèle à son établissement.

[72] Ces établissements se sont installés généralement entre les années 1970 et 90. Comme nous le verrons dans le chapitre 6, tous ou presque relèvent de la reconversion d'espaces qui servaient aux activités maraîchères (séchage de fruits et légumes, stockage, « renfermage »).

Les bâtiments situés tout autour de la place correspondent encore majoritairement à des immeubles anciens de type « trois fenêtres », mais l'architecture paraît cette fois plutôt de bonne facture, de style haussmannien, avec un bon état général du bâti (meilleur qu'au sein de la rue Curiol), assez homogène d'un immeuble à l'autre. Les murs sont généralement en pierre calcaire et les façades peintes de couleur blanche, bien qu'elles tendent parfois au gris du fait sans doute du passage intense des véhicules et d'un faible niveau d'entretien. Des rangées d'arbres se trouvent sur les bordures de la place (sauf dans le versant nord), le revêtement au sol est bétonné. Au centre de la place est aménagé un espace rectangulaire qui se découpe en trois portions en forme de carré : au sud une aire de jeux pour enfants, au nord un terrain de boule où sont installés des bancs, et au centre trônent quatre magnolias, surélevés. Cet espace rectangulaire au centre de la place correspond au square Yves Montand. Des personnes sont installées sur certains des bancs, d'autres, plus nombreuses, sont mobiles et traversent la place. Enfin, au sud et au nord du square en question des voitures en nombre sont stationnées en surface, mais également en sous-terrain, ayant remarqué l'entrée d'un parking sous-terrain au nord de la place.

Carte de la Ville de Marseille, plan de la portion entre La Canebière et la place Jean-Jaurès

Après avoir effectué ce rapide tour de la place Jean-Jaurès, aux environs de midi, je décide de rejoindre le cours Julien situé non loin. Je me dirige donc vers la partie sud-est de la place, du côté du sixième arrondissement, et emprunte la rue André Poggioli dans la continuité. À l'entrée de cette rue étroite, toujours sur la bordure de la place, je compte la

présence de quatre banques. En pénétrant dans la voie, le revêtement au sol est différent : il ne s'agit pas de béton classique gris foncé comme les voies situées tout autour de la place, mais d'un revêtement plus lisse de couleur marron, paraissant plus récent, la rue ayant dû faire l'objet d'un aménagement. D'ailleurs, au milieu de la largeur de la rue se trouve sur toute la longueur une bande dont les carreaux de couleur beige clair sont inclinés donnant une forme de triangle inversé, sans doute pour faciliter l'écoulement de l'eau de pluie. J'observe également la présence d'un mobilier urbain particulier : tout le long de la rue, à un mètre des murs de chaque côté, sont installés des potelets et des barrières métalliques qui dessinent alors une portion dédiée au passage de véhicules (au milieu) se distinguant de celles dédiées aux piétons (les deux côtés, proches des murs). Sur les murs de chaque côté de la rue, correspondant aux bâtiments de deux banques, et même sur certaines vitrines, de nombreux tags de couleur. Deux affiches au format A4 sont collées sur le mur côté droit, non loin de la place : l'une est en noir et blanc, en matière papier classique, l'autre en couleurs, en papier glacé. Elles annoncent des évènements culturels (« concert », « conférence ») prévus dans des lieux situés dans les environs, l'un d'eux est déjà passé, dix jours auparavant.

En poursuivant, si le bâtiment côté droit semble correspondre à un bureau, côté gauche se trouvent des entrées d'immeubles, donc des habitations. Au niveau du bâtiment suivant, du côté droit, une enseigne attire mon attention : « Baby Club ». La façade est soigneusement travaillée, une peinture, dans les tons gris, noirs et rouges, avec des motifs, des lignes, des formes, donnent un aspect moderne au lieu. Par ailleurs, des systèmes de ventilation de climatiseurs sont fixés sur le mur. Le support matériel de la ville ainsi soigné et valorisé, produit une esthétique du lieu et donne un ton particulier à cette portion du quartier.

Je m'approche de la porte d'entrée pour voir si d'autres informations sont inscrites : rien. La porte, encastrée dans le renfoncement du large mur, est peinte en noir et semble blindée. Elle ne ressemble en rien à une porte d'entrée d'un immeuble résidentiel. J'imagine alors qu'il s'agit d'un établissement nocturne, une boite de nuit ou un club, d'autant plus que sur le mur, au-dessus de la porte d'entrée, se trouve un panneau de signalisation Licence 4 (dont l'affichage est obligatoire pour les « débits de boisson » souhaitant vendre tous les groupes de boissons).

Photo prise le 19 mars 2015. Lors de l'ethnographie depuis la rue Curiol, la façade n'était pas encore esthétisée de la sorte

En progressant dans la rue, côté gauche se trouvent des commerces : plusieurs restaurants, un snack, une épicerie. Au milieu de la longueur de la rue un espace m'interpelle : il s'agit de l'emplacement des conteneurs à poubelles et à verres. Je remarque que ces derniers sont presque entièrement recouverts d'inscriptions tagguées. Par ailleurs, les murs des deux bâtiments situés juste derrière sont également recouverts de tags et de graffitis, des formes qui oscillent entre peinture à la bombe représentant une illustration et inscriptions de toute sorte s'apparentant à la technique du tag. Après avoir dépassé une boutique de yoga et un autre restaurant, une autre façade soigneusement décorée et entièrement peinte de couleur noire. Au sommet est inscrit « Dan Racing » en jaune, avec l'illustration de notes de musique sous le nom. L'établissement semble fermé, et à côté de l'entrée est inscrit : « Café musical associatif », avec des illustrations de drapeaux, rappelant la course automobile. Juste à côté de cet établissement, une boutique de vêtements où il n'est rien inscrit sur la façade, et à côté encore, « Le Chat Perdu » : sur la façade peinte en plusieurs tons de couleur bleue, est inscrit à la peinture en-dessus de l'enseigne principal, comme en sous-titre : « Café ludique ».

Entre La Plaine et le cours Julien : une concentration d'espaces culturels.

À cet endroit où convergent trois rues (Poggioli, Trois rois et Bussy l'Indien), formant un carrefour où cheminent plusieurs personnes, l'impression de se trouver dans un faubourg est renforcée. Deux personnes, en train de boire une bière en canette, se tiennent

statiques, au croisement. Le revêtement au sol est de nouveau en béton classique, délabré. En face, côté droit, faisant l'angle avec la rue des Trois Rois, un autre café : « Le Champs-de-Mars ». Ce nom, qui m'évoque plutôt Paris, m'interroge. Sa façade rappelle celles qu'ont habituellement les bistrots français : une enseigne de forme rectangulaire est positionnée au-dessus de la porte d'entrée, où le nom de l'établissement est inscrit en lettres capitales, couleur bleu marine, sur un fond blanc. Une enseigne représentant le logo du fournisseur de bière de l'établissement (*Paulaner München*) est installée à l'angle côté rue Poggioli, de façon à être visible depuis la place mais aussi de la rue des Trois Rois. La structure de la porte d'entrée est en bois, bien vernie, et de nombreux tags recouvrent les deux montants de part et d'autre de l'entrée. À l'intérieur se trouvent plusieurs personnes, pas de table installée à l'extérieur sur le périmètre restreint de la terrasse, face à l'entrée.

Côté rue des Trois Rois, face au Champ-de-Mars, deux autres établissements sont installés : le « Lounge », et le « Cubaïla Café », ce dernier faisant l'angle avec la rue Bussy l'indien. Tous deux sont enchâssés dans des bâtiments à la forme dégradée. La façade du premier apparaît plutôt sobre, un fond de couleur grise foncée avec le nom du lieu et l'adresse web de la page *Myspace* de couleur orange ; celle du second semble ne pas avoir été entretenue, la devanture métallique est rouillée, de nombreux tags sont inscrits sur la façade. Plus haut, au niveau de l'angle, se trouve par ailleurs un logo à l'apparence usée par le temps (décoloré) où est inscrit : « Le Don Camillo ». Sur le côté de l'établissement, la façade peinte est recouverte de tags. Je parviens à lire : « ouvert du jeudi au samedi, Côté Jardin, restaurant Antilles, rhumerie ».

J'avais déjà remarqué que la rue des Trois-Rois, parallèle au nord du cours Julien et qui relie le quartier Thiers (par la rue des Trois-Mages) à Notre-Dame-du-Mont (rue des Trois frères Barthélémy), consiste en un point de rencontre de trois voies qui la relie au cours Julien. La rue Bussy l'Indien donc, la rue Pastoret et la rue Crudère forment ainsi ce qui est couramment appelé ici « les rues adjacentes au cours Julien et à La Plaine ». Le bâti se caractérise ici par une certaine homogénéité, et ce qui frappe la vue correspond aux micro-opérations d'esthétisation dont il faisait l'objet – graffitis, collages, inscriptions diverses – et aux activités des commerces qui y sont localisés : des boutiques de créations artisanales, des antiquaires, des restaurants, et des lieux culturels et associatifs. L'enquête montre que le périmètre que dessine ces rues adjacentes s'avère être fortement investi socialement et culturellement.

J’emprunte la rue Bussy l’Indien, voie qui mène directement au Cours Julien. Dès l’entame, j’observe que côté droit le mur est entièrement peint, proprement, laissant imaginer qu’il s’agit du travail d’un professionnel. Il s’agit de la façade d’une boutique de vêtements, sans doute commanditaire de l’opération de décoration, « Tata Zize ». Le revêtement au sol a fait l’objet d’aménagement : il ne s’agit plus de béton classique mais de carreaux en pierre de couleur claire (beige), avec le même système d’écoulement au centre de la largeur de la rue. Je suis surpris de voir déboucher une voiture, arrivant du cours Julien, dans cette voie étroite. Peu après, sur ma droite, une petite échoppe, attire mon attention. Sur sa façade sobre, quelques tags, et au-dessus de l’entrée une enseigne au fond de couleur bleue : « Soleil levant ». J’observe que sur la vitrine, dont les portes sont entrefermées, se trouvent des affiches où il est inscrit : « Cours ensemble de jazz – Gérard Sumian ». À l’intérieur, pas de lumière, personne.

En parcourant la rue, je suis frappé par la quantité des éléments visuels sur les murs qui attirent le regard : des graffitis, des affiches de toute sorte, des tags, de la peinture, des autocollants. Au-delà de leur statut de données objectives qui caractérisent l’espace (avec la contiguïté de la voie, l’aspect plutôt dégradé du bâti), ces qualités visuelles fixées sur le cadre bâti décorent la rue, produisent une impression particulière aux passants et subjectivise en quelque sorte l’expérience et la relation au lieu. Cette multitude d’expressions figuratives, autant de textes que d’illustrations, attire l’attention du passant et en l’observant on a l’impression d’un quartier vivant et expressif, culturellement actif, qui exprime sa singularité, sa vie de faubourg. De nombreuses inscriptions sont d’ordre critique ou alternatif. Des messages habituels, avec des contenus génériques que l’on retrouve ailleurs dans la ville, ou dans d’autres villes : « La télévision vous ment », « Il est interdit d’interdire », mais également des messages se référant à la localité. Des lampadaires suspendus par des fixations sur la paroi du mur de gauche, renforce encore cette atmosphère.

Croisement cours Julien et rue Pastoret. Photographie prise le 9 avril 2013. On voit en haut à droite le lampadaire fixé sur la paroi du mur

Je passe devant un restaurant à la façade soignée, dont l'enseigne extérieure aux couleurs de l'Espagne (rouge et jaune) indique : « Dos Hermanas ». Une certaine homogénéité caractérise les activités des commerces au sein de cette rue, à l'image de ces rues adjacentes : beaucoup de création artisanale, de vêtements, de bijoux, de beauté, mais également des antiquaires, des objets de décoration exotiques. Lors de mon passage ces boutiques semblent surtout fréquentées par des personnes apparemment de passage, des visiteurs ou touristes, identifiables par les attributs visuels qui les marquent (plans à la main, casquettes, groupe familial, etc.). Je suis ensuite frappé par la dernière portion de la rue, qui débouche sur le cours Julien. Sur le mur de gauche un grand nombre d'affiches, certaines décollées et des tags, sur le mur de droite, une illustration graffiti grand format, et d'autres graffitis. Je note la présence, au sommet d'un poteau, d'une caméra de vidéosurveillance à la sortie de la rue. Des autocollants et des affiches y sont d'ailleurs apposés[73].

[73] Nous reviendrons sur cet emplacement dans la seconde partie du chapitre suivant, autour des commerces au cours Julien.

Croisement cours Julien et rue Bussy l'indien. Photographie prise le 9 avril 2013

Le cours Julien : un bâti aux propriétés hétérogènes

En arrivant sur le cours Julien, l'horizon s'ouvre. Dans la partie sud sur laquelle on débouche, se trouvent au milieu de l'esplanade une installation en bois et des arbres en bordure. Je me demande à quoi peut bien servir cette structure en bois qui occupe quasiment toute la moitié sud de l'esplanade : peut-être est-ce pour la tenue d'un marché, en y fixant des bâches pour abriter les produits, et s'abriter ? Des enfants sont en train d'y jouer au football, ils utilisent l'espace entre deux fixations comme cage. Sur les deux bordures du cours, directions nord et sud, des terrasses de cafés et de restaurants. Côté nord, elles se trouvent les unes à côté des autres sur la longueur, en quantité, comme à perte de vue. Les terrasses à cet endroit se trouvent sur un espace surélevé par quatre marches : ainsi la portion au centre de l'esplanade dans la largeur, où sont installées des terrasses de cafés, est ici en hauteur, dominant en quelque sorte les autres portions de l'espace.

À propos de la forme des bâtiments qui bordent l'esplanade du cours Julien, j'observe qu'ils produisent une forme d'incohérence. D'une part si leur taille est relativement limitée, elle varie d'un immeuble à l'autre (photos ci-dessous) et d'autre part les différentes façades sont peintes de couleurs distinctes, souvent claires : de l'oranger au jaune, en passant par du blanc.

L'esplanade du cours Julien, côté place Notre-Dame-du-Mont. Photographie prise le 9 avril 2013

Plutôt que de traverser l'esplanade vers le nord, en direction de la Canebière, je décide de poursuivre vers le sud, direction Notre-Dame-du-Mont. Je traverse d'abord l'esplanade en largeur, de façon à me trouver alors sur la bordure située en face. Tout à fait au sud de l'esplanade du cours Julien, après la structure en bois, se trouve une station de métro « Notre-Dame-du-Mont ». Arrivant au bout de l'espace piéton de l'esplanade (des barrières le circonscrivant), une double-voie pour véhicules permet d'entrer et sortir du parking souterrain. Il existe également un parking sous-terrain au cours Julien, en plus de celui localisé sous la place Jean-Jaurès. Après avoir traversé cette voie, j'observe sur ma droite que chaque rez-de-chaussée des bâtiments est occupé par un commerce : je note la présence d'un marchand de piano (« Julien pianos Musique »), à côté duquel se tient un « resto bar à salades bio » (« Le Cours-en-vert »), puis une « librairie bouquinerie » (« Apostille »), un restaurant-pizzeria « Le Borsalino ».

Au niveau du 108 cours Julien, une façade attire mon attention. Au lieu d'occuper l'ensemble de l'espace du rez-de-chaussée comme c'est le cas des autres commerces, celle-ci n'en occupe que la moitié et se caractérise ainsi par une faible hauteur. La coloration de cette devanture a la particularité de contraster non seulement avec celle des devantures des autres locaux commerciaux environnants, mais également avec l'apparence visuelle du bâtiment au sein duquel elle est encastrée, aux tons froids, orangers et grisâtres. Les couleurs vives sur sa devanture produisent une mise-en-scène particulière, une singularité de l'espace qui dénote avec les autres lieux situés à proximité. Le tout constitue ainsi un foyer d'attention particulier, favorisant l'impression que ce lieu n'est « pas comme les autres ». La présence (et l'expression) de ces qualités visuelles spécifiques a pour effet de solliciter le regard, d'attirer l'œil, d'être saisi au niveau perceptif : un fond de couleur oranger (claire), une porte en bois

fermée et peinte en bleu clair, au-dessus de laquelle est inscrit, également à la peinture bleue : « EL ACHE DE CUBA ». En m'approchant de la façade, j'observe d'autres inscriptions peintes sur la porte : « CONCERT JAM DJ'S SLAM » et « JEUDI, VENDREDI, SAMEDI, 21H_2H ».

Façade d'El Ache de Cuba, entrée côté cours Julien. Photographie prise le 5 mars 2012

Il s'agit donc d'un établissement investi dans la diffusion musicale qui semble proposer des formes variées de spectacles *live* : le concert, forme évènementielle habituelle, mais également d'autres formes davantage ouvertes, comme la « *jam* », c'est-à-dire une configuration de spectacle (plus ou moins) improvisé par laquelle les musiciens présents sont invités à jouer ensemble, ou encore la forme « DJ's », configuration au cours de laquelle le praticien (*deejay*) diffuse par un dispositif technique particulier des pistes préenregistrées. À la vue de l'entrée du lieu, un espace de taille réduite, j'imagine qu'il s'agit d'une petite structure. Toujours sur la façade, en haut à gauche, une flèche en direction du côté gauche est peinte de couleur verte, où est inscrit : « Entrée place Paul Cézanne à 17h30 ». Ainsi, il semble que l'établissement dispose de deux entrées distinctes : l'une localisée derrière le bâtiment, de l'autre côté (place Paul Cézanne) permet l'accès à l'établissement en fin d'après-midi ; l'autre, localisée sur le cours Julien, se réfère sans doute plutôt à l'accès au lieu en soirée (« 21 heures »), à l'occasion des évènements programmés. On voit bien que la situation de contiguïté qui caractérise la localisation des différents établissements – situés les uns à côté des autres, ils se touchent – joue un rôle essentiel dans la caractérisation d'une relation

perceptive à ces espaces et plus largement de l'expérience du quartier, en tant qu'espace public urbain, espace commun, et de la vie culturelle et sociale qui l'anime.

J'ai eu l'occasion, quelques jours plus tard, de revenir à El Ache de Cuba et découvrir alors son espace intérieur en assistant à un évènement organisé en ce lieu. Un jeudi soir, en ce mois de mars 2012, je m'y rends aux alentours de 21 heures avec l'ami qui m'héberge alors. Arrivant au niveau de l'entrée sur le cours Julien, cette fois la porte est ouverte. Dès l'abord de l'entrée du lieu, des personnes font la queue et en nous positionnant dans celle-ci nous demeurons encore à l'extérieur. Une femme passe dans la file d'attente en demandant de ne pas « faire trop de bruit ». Elle doit être une responsable du lieu. Alors que l'on entre dans l'espace, on se trouve sur des escaliers en bois qui descendent. En bas des escaliers, un stand est installé sur la gauche, au niveau duquel chaque personne s'arrête. L'espace intérieur paraît plutôt vétuste, assez ancien, mais largement décoré. La pièce située à l'entrée se caractérise par une surface réduite, la hauteur de plafond est faible, ce qui donne l'impression d'un lieu exigu, aux dimensions insuffisantes pour être à l'aise (surtout en collectivité), mais également d'un lieu chaleureux, ancien, à « taille humaine ».

Après quelques minutes, vient alors notre tour. La femme installée derrière le stand nous lance alors : « Bonsoir, vous êtes adhérents de l'association ? », nous répondons négativement : « d'accord, c'est un lieu associatif, il faut adhérer pour assister au concert, l'adhésion est de deux euros pour l'année... ». Elle sort alors deux cartes, au format des cartes de visite, sur lesquelles se trouvent le logo du lieu, qu'elle commence à remplir (le n° d'adhérent et le nom/prénom). Je lui demande ce qui est prévu pour la soirée, elle me répond : « ce soir c'est un concert de jazz, des musiciens du coin, ça va bientôt commencer, vous allez voir c'est super ! ».

Après l'avoir remerciée, imitant les personnes devant nous, nous nous dirigeons vers l'espace dédié au concert. La surface du lieu est en effet réduite puisque seulement après quelques pas, à peine cinq mètres, nous nous retrouvons aux abords de l'espace où est prévue la performance. Il s'agit encore d'un espace aux dimensions réduites. Sur les chaises disposées dans l'ensemble de l'espace, une dizaine de personnes sont déjà installées, en train de discuter. Seule la portion du milieu reste libérée, sans chaise, afin de faciliter le passage et l'accès à la scène. Beaucoup d'éléments visuels caractérisent et « habillent » l'espace : des murs en pierre, un plafond en bois sur lequel est fixé un ventilateur de plafond (*fan*) ainsi qu'un ensemble de spots lumineux. L'éclairage de la pièce est travaillé : les murs sont éclairés

par des spots aux teintes de rouge et d'orange, tandis que le plafond est éclairé par des spots de couleur bleue : les mêmes codes couleurs utilisés pour esthétiser la façade extérieure.

Je distingue le périmètre de la scène (*stage*) au fond de la pièce, bien qu'il ne soit pas séparé spatialement du reste de l'espace : pas de plateforme surélevée ou de barrières pour délimiter son périmètre. Il est possible de l'identifier en tant qu'espace scénique, c'est-à-dire comme un espace dédié à la représentation des artistes, dans la mesure où un tapis est installé au sol, sur lequel sont entreposés les instruments musicaux et le matériel technique : câbles, amplificateurs, table de mixage. Deux enceintes sont disposées de chaque côté et un piano est installé côté droit lorsqu'on se trouve face à la scène. Derrière la scène je remarque qu'un drapeau de Cuba est accroché sur le mur. Par ailleurs, tout un ensemble d'éléments décoratifs sur chacun des murs : notamment des tableaux encadrés et vitrés, des objets (des vases, sculptures). Ces éléments de décoration, d'abord en tant que qualités diffuses de l'espace, donnent une tonalité particulière au lieu. Dans cette perspective, avant de les concevoir comme des symboles, des signes, ils apparaissent comme des ressources sensibles de l'espace. En tant que données objectives, ces prises perceptives agencées au lieu produisent une certaine accessibilité, une disponibilité de l'espace et donc une atmosphère particulière, lesquelles configurent une relation singulière au lieu.

L'apparence de l'espace tel qu'il est mis en scène, ou plutôt l'ensemble des procédés d'agencement et de soin mis en œuvre par les membres de l'équipe à l'endroit de l'espace intérieur et extérieur, produisent une certaine « présentation de soi » (Goffman, 1973 [1959]) du lieu. Ces manières de faire et les ressources mobilisées pour configurer une certaine relation perceptive à l'espace et un « dispositif de concert » spécifique semblent ici sous-tendues par un cadre symbolique propre, hybride, alliant les modèles du « club de jazz » (Becker, 1985 et 2003 ; Perrenoud, 2006) et du « club latino ». Ces opérations concourent à une certaine subjectivation de l'espace, transformé alors en lieu pratiqué, et renforcent ainsi « l'agentivité » ou l'*agency* du lieu. Si une « présentation du lieu » spécifique s'établit à partir de la manière dont est façonné l'espace, l'atmosphère que ces éléments diffus contribuent à installer oriente l'expérience et les comportements en son sein. Nous y reviendrons régulièrement.

Photographie collectée sur *Live in Marseille*[74] prise par Pirlouiiiit le 11 décembre 2010

[74] Live In Marseille est un média internet, antenne locale de Concert and Co, qui fonctionne depuis 2002 comme agenda des concerts et performances musicales à Marseille et dans la région. J'ai rencontré François (Pirlouiiiit) et Stéphan (Mystic Pinguin), les deux principaux contributeurs et auteurs des éditos dans la *newsletter* hebdomadaire.

CONCLUSION : l'enquête guidée par une logique d'espace

Ce parcours ethnographique permet, en cherchant des prises perceptives sur le centre-ville et en donnant des indications sur les circonstances et la temporalité particulière de Marseille, de « planter le décor » de l'enquête. Au terme de ce premier moment de l'ethnographie, marqué par l'exploration et la découverte de la centralité marseillaise, plusieurs remarques émergent. D'ordre épistémologique et méthodologique, celles-ci ont à voir avec la posture adoptée au travers de l'enquête et le choix de traiter l'objet central de cette recherche, les musiques, par le territoire et l'espace public. Les difficultés qui se posent par ce parti-pris méthodologique, pour reprendre une réflexion de Denis Laborde, relèvent moins d'une problématique d'expression ou d'écriture, que de celle d'une définition de ce qu'est un discours scientifique, une production académique, et des modalités d'accès à la connaissance par des procédures concrètes. Inscrite dans l'héritage de l'écologie urbaine et des pionniers de l'École de Chicago, mais puisant également dans les apports de l'anthropologie (notamment de ce que recouvre l'étiquette de l'anthropologie urbaine), notre démarche consiste à d'abord « se perdre » dans la ville, se « fondre » dans la foule par la déambulation dans l'espace public pour comprendre la spatialité de la centralité urbaine, « les grammaires » (Roncayolo, 1996) d'un centre-ville encore étranger.

Démarrage de l'enquête et morphologie spatiale

C'est bien la recherche et la mise en œuvre d'une posture d'observateur inscrite dans la méthodologie de l'« observation flottante » telle que théorisée par Colette Pétonnet[75], qui a conduit à chercher un mode de restitution par l'écriture compatible avec l'objet étudié, c'est-à-dire suffisamment ouvert, et à ce que l'on pourrait qualifier d'« écriture blanche ». En se focalisant sur les matières sensibles de l'espace, les données objectives qui caractérisent le lieu, il ne s'agit pas de neutraliser complètement les données subjectives qui interviennent dans l'expérience et son interprétation. Si ce mode d'écriture peut provoquer parfois chez le lecteur ou la lectrice une impression de prudence excessive ou de banalité des faits observés, réaffirmons ici que cette démarche a été préférée pour mettre en intelligibilité les modes d'émergence publique des musiques dans l'espace urbain en ce qu'elle répond à une visée essentielle en termes épistémologiques. Cet impératif consistant à prendre au sérieux les

[75] PÉTONNET, C., « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *in*: *L'Homme*, tome 22, n°4. Etudes d'anthropologie urbaine, 1982.

éléments perceptifs diffus qui orientent l'expérience et rendent possibles, modulent et/ou contraignent certaines actions dans l'environnement, sert ici à ne pas rabattre les musiques sur la composante symbolique de leur forme esthétique.

De même, l'espace chargé de significations et marqué culturellement, désigné dès lors de territoire, est décrit ici en tant qu'espace vécu plutôt que qu'espace symbolique. En intégrant l'ensemble du contexte perceptif qui produit les conditions matérielles des relations collectives aux musiques, il s'agit de lutter contre les approches qui, en appréhendant *a priori* et souvent excessivement les formes culturelles au travers de leurs significations, donc de leur fonctionnement social comme objets symboliques, les réduisent à des signes et se risquent souvent à la réification et à la surinterprétation. Si l'observation flottante nous a paru la manière d'ethnographier la plus pertinente quant à notre objet, c'est qu'elle consiste en effet à « rester en toute circonstance vacant et disponible, à ne pas mobiliser l'attention sur un objet précis, mais à la laisser "flotter" afin que les informations la pénètrent sans filtre, sans a priori, jusqu'à ce que des points de repère, des convergences, apparaissent et que l'on parvienne alors à découvrir des règles sous-jacentes » (Pétonnet, *op. cit* : 39). Anne Raulin ajoute dans cette perspective qu'en tant que « méthode rendue possible par le caractère ouvert de l'espace public urbain, qui permet d'enquêter dans l'anonymat en effectuant des observations (visuelles, sonores) au gré des évolutions sur le terrain »[76], l'observation flottante se prête particulièrement bien à l'enquête conduite en milieu urbain, d'autant mieux si l'observateur y est « étranger ».

Situé à « hauteur du sol », l'anthropologue doit selon la formule consacrée par Clifford Geetz « lire les cultures comme des textes, par-dessus l'épaule des informateurs »[77]. Consistant avant tout en une description de la morphologie spatiale de l'hyper-centre par la perception sensorielle, l'enquête a permis de faire émerger un premier résultat et une difficulté. En proposant des prises visuelles, sonores et olfactives sur l'espace public urbain par l'ethnographie, il est question de rendre compte d'une expérience « orientée » de la ville et du rôle de qualités diffuses de l'environnement sur cette expérience. Je me suis ainsi d'abord attaché à une description de la forme sensible du cadre bâti et des commerces entre le Vieux-Port et la Plaine, en passant par la Canebière, en cherchant à écarter provisoirement la question de la signification de ces qualités observées. Ce parti-pris a fait apparaître une difficulté épistémologique.

[76] RAULIN, A., *Anthropologie urbaine*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, 2001, p. 177.
[77] Expression rapportée par Michel Agier. AGIER, M., *La condition cosmopolite*. *L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, La Découverte, 2013 et *Anthropologie de la ville*, PUF, 2015, p. 23.

À ce stade de l'enquête, par le choix de pratiquer une sorte d'« écriture blanche », qui relève ainsi d'une reconstruction par l'écriture et d'une temporalité différente de celle du travail de terrain, il convient moins d'ignorer la question herméneutique et sémiotique de l'existence de symboles, ni d'évacuer l'interprétation des choses perçues dans l'expérience, que de s'efforcer de « remettre la sociologie à l'endroit »[78] et chercher à comprendre avant d'expliquer. Il n'est en effet pas question ici de tenir séparées la perception sensorielle et l'interprétation de significations, nous estimons que ces deux mécanismes cognitifs s'entremêlent dans l'expérience. Il s'agit plutôt d'éviter une surinterprétation possible des objets, par trop courante dans les travaux de sociologie de la culture, en ne cherchant pas à fixer d'emblée des significations sur les éléments observés et en se focalisant dans un premier temps sur les résultats apportés par la perception sensorielle. Plutôt qu'une approche phénoménologique, il est question d'interroger les apports et les limites de la pratique de l'ethnographie et de dépasser la simple description en posant la question de la réflexivité, autour notamment du réglage d'une *posture d'observateur* à partir d'un *poste d'observation* et d'outils à disposition pour les sciences sociales.

Cette difficulté qui relève du parti-pris de pratiquer une « ethnographie de la perception » ou d'« ethnographier par les sens »[79], tient ainsi au réglage d'une posture d'observateur, la manière de trouver un angle, se faire une place dans cet environnement pour le décrire au mieux. Toute enquête ethnographique relève d'un régime d'observation selon des visées de connaissance. Elle touche ainsi la problématique du rapport entre *poste d'observation*, « qui renvoie aux outils intellectuels dont chacun de nous se dote pour conduire ses analyses » (Laborde, 2014 : 120) et *posture d'observateur*, « qui renvoie à la place que nous occupons dans le dispositif que nous nous efforçons de décrire » (*op. cit.* : 120). Si l'application des apports de l'anthropologie articulés à une problématique issue de la sociologie de la culture permet en somme un gain en termes d'interprétation et de mise en intelligibilité d'une réalité sociale située, elle amène à d'autres problématisations et pose d'éventuelles difficultés d'ordre épistémologique qu'il convient de soumettre à l'analyse et essayer de surmonter au fil du cheminement réflexif de l'enquête.

[78] LEMIEUX C., « Étudier la communication au XXIe siècle. De la théorie de l'action à l'analyse des sociétés », Trente années d'une revue, *Réseaux*, n°184-185, juin-août 2014, p. 287.
[79] COLON, P.-L. (dir.), *Ethnographier les sens*, Pétra, Anthropologiques, 2013, et notamment la contribution d'Anthony Pecqueux : « John Langshaw Austin, la perception et son ethnographie ».

La question que soulève ce qui s'apparente ici à un parti-pris objectiviste pour la description et la compréhension de notre objet peut être prolongée plus largement par la réflexion toute pragmatiste de Cyril Lemieux à propos des pratiques d'enquête et des postures méthodologiques des chercheurs. Le sociologue propose de distinguer entre deux types de tâches que la sociologie est amenée à accomplir[80]. Celles qu'il nomme « tâches techniquement premières » consistent en la description et la compréhension de l'action et sont premières dans la mesure où, quelque-soit l'objet étudié et le type de sociologie pratiqué, le chercheur doit « être en mesure de décrire correctement certaines actions situées et de reconstituer le sens qu'elles ont pour leurs auteurs » (Lemieux, 2014 : 288). Plus le chercheur est capable de rendre compte d'une théorie de l'action et de la communication, plus il est à même de « se doter des moyens méthodologiques qui lui permettront de décrire de manière compréhensive, et en respectant leur dynamique interactive, des cours d'action, quel qu'en soit le contexte ».

Ces tâches décisives sont « techniquement premières » car, une fois accomplies « correctement » au préalable, elles rendent possible l'effectuation de « tâches techniquement secondes », principalement « l'explication, la prévision et la critique » (Lemieux, 2014 : 289)[81]. Lemieux pointe alors « l'empressement » des chercheurs à faire valoir les tâches secondes, expliquer, critiquer et prévoir, qui a pour effet d'entraver description et compréhension. Bien souvent les sociologues vont d'emblée expliquer par déduction, ne se donnant pas la peine d'examiner, ne prenant pas le temps de mieux comprendre, et négligeant *in fine* la situation.

Un résultat simmelien : l'ethnographe comme « étranger »

S'il est apparu nécessaire de recourir à l'ethnographie et à l'observation directe qu'elle induit pour rendre compte d'une réalité sociale en tant que localisée et située, mais également de prendre une entrée spatiale pour traiter la question des musiques, c'est qu'il s'agit de la manière la plus percutante pour faire émerger des données par le terrain lui-même. Ce principe méthodologique inductif, inscrit dans la *grounded theory*[82], a guidé mon enquête dès

[80] LEMIEUX C., *Le devoir et la grâce. Pour une analyse grammaticale de l'action*, Economica, 2009.

[81] Cette position est wébérienne selon Lemieux, dans la mesure où pour Weber « comprendre par interprétation l'activité sociale [...] est un moyen [...] pour réussir à expliquer causalement le déroulement de cette activité et ses effets » (Lemieux, 2014 : 289).

[82] Cette proposition épistémologique provenant de la sociologie interactionniste (Chicago) peut se traduire par « théorie ancrée ». Nous renvoyons à l'article traduit par Jean-Louis Fabiani dans la revue *Enquête* : Barney G. Glaser et Anselm L. Strauss, « La production de la théorie à partir des données », Les terrains de l'enquête,

les premiers moments afin de prendre au sérieux ce qu'une sociologie classique de la culture définit comme des « choses insignifiantes » de la vie ordinaire et saisir ainsi les formes sensibles de la vie sociale et culturelle au centre-ville de Marseille.

En déambulant dans l'hyper-centre, en observant à la fois l'architecture du lieu et les flux de populations sur la Canebière, au Vieux-Port, j'ai pu me rendre compte à quel point cette portion de ville constitue un espace ouvert, et à quel point elle est marquée par une forte hétérogénéité urbaine et culturelle. Lieux de passage, carrefours de circulation, « points nodaux » dans la ville, ils se caractérisent par un rythme soutenu et par une production intense de qualités sensibles pouvant aisément conduire à une saturation perceptive. D'un côté, du bâti monumental et patrimonial sur La Canebière ou la place Jean-Jaurès, de l'autre les façades de la rue Curiol et des rues adjacentes au cours Julien. Ces espaces (hyper)centraux peuvent se caractériser par un soin important apporté au bâti, faisant l'objet de réaménagement, de l'autre côté par un état dégradé, parfois réinvesti par la population en vue de son esthétisation.

Nous avons également vu que le Vieux-Port est investi par une opération de rénovation urbaine structurelle, dans la perspective de « l'Année Capitale » (2013) approchant. Si c'est bien une centralité urbaine spatialisée qui est décrite, on voit là qu'elle est également située dans le temps et dans un contexte particulier, de transformation urbaine en l'occurrence. Les preuves et traces des travaux en cours qui émergent au cours de l'ethnographie témoignent ainsi d'une circonstance particulière et traduisent bien la visée stratégique des opérations d'aménagement conduites par les décideurs publics. En donnant une position prioritaire aux centralités urbaines dans l'agenda de la politique de la ville, ils renforcent leur rang et leur fonction de premier ordre dans la ville. La distribution hiérarchisée de ces portions par la politique de la ville est particulièrement saisissante dans le cas marseillais par l'intermédiaire de la portion environnante au Vieux-Port. Conçue comme la « vitrine de la ville » à Marseille, chargée d'un épais *imaginaire du lieu*, la matière visible de cette portion est investie, entretenue, soignée. Ainsi, c'est une centralité urbaine « en chantier » qui est décrite au cours de ce premier moment de l'enquête ethnographique.

Si la Canebière recouvre également une épaisseur symbolique forte, mon observation ne rend pas compte du même soin accordé au bâti général, pas de manière aussi systématique. Les façades d'immeubles au sein de la Canebière constituent un ensemble caractérisé par un

---

Enquête, 1 | 1995 [original : *The Discovery of Grounded Theory : Stratégies for Qualitative Research*, Hawthorne, Aldine de Gruyter, 1967].

assemblage d'éléments architecturaux contrastés voire disparates, créant une impression à la fois positive – espace singulier, non uniforme et standardisé – et négative – espace incohérent, disparate. La situation de contiguïté spatiale des bâtiments renforce cette impression. Il n'est pas rare de passer devant un bâtiment historique, voire monumental (comme la Chambre de Commerce par exemple), et s'apercevoir que le bâtiment voisin, contigu au précédent, est fortement délabré, voire en ruine. Il m'est nettement apparu que l'espace de La Canebière ne faisait pas l'objet d'une politique d'aménagement urbain cohérente, avec une vision et une vue d'ensemble, et ne se caractérisait par conséquent pas par une forme urbaine homogène.

Par ailleurs, si l'anonymat prime dans cette portion centrale de la ville, les interactions, les sollicitations et donc les techniques d'évitement sont si nombreuses qu'il n'est pas rare d'observer des séquences d'échange entre inconnus, faisant apparaître un engagement parfois non superficiel. La forme de ces interactions ordinaires amène ainsi à considérer l'ouverture qui caractérise cet espace, au même titre que les centres des grandes villes tels que décrits par Georg Simmel dès la fin du 19ème siècle. En s'appuyant sur le modèle général d'une description sensible des centralités urbaines, nous chercherons à voir ce qui fait la spécificité d'une ville comme Marseille, autour de 2013. Comme en témoigne les pages qui suivent, où la description se portera sur le quartier de Noailles et le cours Julien, un trait spécifique à Marseille qui s'arrime à la propriété des grandes villes énoncée précédemment concerne la forme de ces interactions ordinaires. Dans la perspective goffmanienne de la dramaturgie de la vie sociale, on pourrait dire qu'à Marseille il est courant que les acteurs aient tendance à sur-jouer leurs rôles, à leur rendre perceptible de manière ostentatoire. Ces propriétés des interactions sociales, mises en scène et rendues particulièrement visibles et audibles ont à voir avec la spécification des rôles de participants à la situation, qui se réfèrent également à des rôles de citadins et de citoyens dans la Cité.

Dans le chapitre suivant nous poursuivons le cheminement en cherchant à spécifier la forme et le rôle des interactions sociales dans l'expérience, en parallèle de l'architecture et de la morphologie urbaine, au travers du concept d'*ambiances urbaines*. C'est dans la perspective initiée par des chercheurs du laboratoire du Cresson à Grenoble, notamment J.-F. Augoyard et J.-P. Thibaud, que nous allons chercher à rendre compte de la production multi sensorielle de l'espace public urbain par l'observation de situations ordinaires du quartier. S'il s'agit d'envisager les formes sensibles de la musique dans la ville comme inscrites dans un espace plus large de qualités diffuses (dont sonores), un ensemble de situations et de « relations d'*Entendre* » (Cheyronnaud, 2013 : 199), et de considérer les personnes mobiles et

leurs « sièges percevant » en tant qu' « accounautes » (Cheyronnaud, 2009), nous verrons au fil de ce chapitre la manière dont l'expérience urbaine guidée par l'enquête peut mener à une confrontation à des émergences de musique, et ainsi à des expériences musicales. Nous chercherons alors à spécifier ensuite les conditions d'émergence de musique, en rendant compte de leur contexte et de la situation concrète.

Chapitre 2. Décrire des *ambiances urbaines* au centre de Marseille en 2013

> La recherche en sociologie urbaine que nous proposons a pour objectif d'articuler les théories de l'interaction sociale aux apports de l'écologie urbaine ; elle vise à rendre compte des nouvelles formes de l'échange social en fonction de l'évolution actuelle du contexte sensoriel de l'espace urbain.
>
> Jean-Paul Thibaud, thèse de doctorat, 1992, p. 6

Après avoir procédé au récit de l'arrivée sur le terrain et de la découverte sensible du centre-ville de Marseille, en décrivant les « premières prises » perceptives offertes par l'enquête sur l'espace public urbain, et les traces d'activités culturelles qui y cours, il s'agit ici d'aller plus avant dans l'analyse de « cultures *dans* la ville » (Agier, 2015) en poursuivant la description de la matérialité du bâti et de scènes ordinaires en tant que formes au sens simmelien. Les observations qui ont servi de base à ce deuxième chapitre relèvent d'une autre phase au sein du travail empirique et rendent donc compte d'une évolution de la relation à cet espace. Elles ne s'inscrivent ainsi plus à proprement parler dans l'étape initiale de découverte du « quartier » de La Plaine. En développant la question des prises sensorielles possibles sur le lieu, il est en effet question d'interroger ici l'intérêt sociologique que peut constituer la saisie d'une identité de quartier ou d'une « culture de quartier » de La Plaine, en tant que construction multidimensionnelle, mouvante et négociée, à partir de la description de « qualités diffuses » (Thibaud, 2004) de l'espace urbain liées à la coprésence de personnes, et constituant ainsi des atmosphères ordinaires.

À cet égard, nous avons choisi de recourir au concept d'ambiance(s) qui paraît le plus pertinent pour rendre compte au mieux de l'articulation entre le rôle joué par les ressources sensorielles de l'environnement physique, ce que nous appelons des ressources écologiques, et celui joué par les interactions sociales dans l'expérience du lieu. En portant attention à la production sensible de cette centralité urbaine, tant du côté de l'architecture de l'espace que des activités humaines et des formes de participation, c'est un certain « pouvoir mobilisateur du lieu »[83] qui est mis en évidence. Les interactions décrites dans l'espace public et les micro-

[83] En rappelant que la notion d'ambiance s'inscrit en plein dans la « perspective de *l'embodiment* », laquelle postule que « nos catégories conceptuelles » sont indissociables de notre « activité sensori-motrice », Jean-Paul Thibaud pose que « la mise en évidence du pouvoir mobilisateur du lieu » est l'un de ses quatre apports qui intéresse la thématique des ambiances. THIBAUD, J.-P., *En quête d'ambiances*, Métis Presse, 2015, p. 46.

évènements qu'elles donnent à voir sont envisagés par une entrée écologique comme des modes de participation qui constituent des engagements micro politiques, lesquels façonnent la vie sociale locale et contribuent à produire une identité vécue du quartier.

Après avoir commencé à procéder à la description des éléments qui composent l'environnement urbain de La Plaine et du cours Julien, avant d'en venir plus avant à celle des pratiques communes des acteurs dans et par cette scène urbaine, nous proposons donc de recourir à la notion d'ambiance, telle qu'elle a été théorisée par Jean-François Augoyard[84] et Jean-Paul Thibaud. Cette citation un peu longue éclaire bien le point de départ d'un raisonnement en termes d'ambiances :

> Les ambiances sont comme du vent par leur nature imperceptible ; parce qu'elles sont des presque rien, des je-ne-sais-quoi, mais aussi par ce qu'elles peuvent n'être pas perçues du tout. En situation, elles sont un « toujours déjà là », un « fond de monde » et, précisément, ce que la plupart du temps, je ne perçois pas. Les ambiances insistent et persistent, et je ne passe pas mon temps à les décrire, les analyser, les reconnaître, en être conscient. [...] il s'agit d'une réalité tout à fait complexe, avec toujours au moins trois composantes entremêlées très fortement, coagulées en réseau serré, échappant à toute effraction par dissection empressée. Nommons-les simplement sous une forme interdisciplinaire œcuménique, à commencer par le donné physique environnemental dont le rôle diffère selon plusieurs positions théoriques, mais dont je considère pour ma part, aussi loin de tout positivisme que de tout idéalisme naïf, qu'il est incontournable dans sa réalité. [...] C'est ensuite le sujet singulier qui sent, ressent ou perçoit avec ses émotions, avec son passé, son imaginaire, ses représentations. Enfin, l'Autre, le pluriel est sans doute la composante la plus oubliée dans les dictionnaires et glossaires. Impossible de penser l'ambiance en situation sans l'altérité ; qu'il s'agisse de sujets à la présence prégnante, du groupe inclus dans cet espace, de la foule, des signes marqueurs de la collectivité ou encore de mes comportements collectifs intégrés sous la forme de ma culture et de mon éducation.
>
> Jean-François Augoyard, « Faire une ambiance », Grenoble, 2008

L'approche par la notion d'ambiance nous semble heureuse pour les sciences sociales en ce qu'elle consiste à interroger les modalités concrètes de « mise en ambiance » des espaces urbains : de quoi procède-t-elle ? Sur quoi repose-t-elle ? Que produit-elle et transforme-t-elle en matière de vie urbaine ? En s'essayant à la spécification du cadre urbain par ses qualités sensibles et perceptives au travers de la notion d'ambiance(s), qui consiste à écarter

[84] AUGOYARD, J.-F., « Faire une ambiance », Conférence inaugurale : Faire une ambiance ? Augoyard, Jean-François. 1st International Congress on Ambiances, Grenoble 2008, Sep 2008, Grenoble, France. A La Croisée, pp. 17-35, 2011, Ambiances, ambiance.

provisoirement son appréhension par une prise sur les significations, en tant qu'étiquette, il est question d'en venir à la description d'un « faire lieu ». L'expérience urbaine apparaît dès lors comme l'entrée première sur la vie locale, non seulement du côté des citadins et des participants aux situations mais également de l'observateur dans la définition de son poste d'enquête. Nous proposons donc de mettre la notion d'ambiance à l'épreuve du terrain, sous l'angle de la production et de la perception sensorielle dans la centralité urbaine à Marseille.

I. Noailles et son marché

Le continuum spatial de la centralité urbaine à Marseille

Pour comprendre l'organisation urbaine ainsi que la morphologie topographique de La Plaine, il a semblé essentiel de l'envisager d'abord comme un espace non pas isolé mais connecté à des « portions de ville » (Agier, 2015) voisines, et ainsi pertinent de procéder à des observations au sein d'autres quartiers du centre-ville. À cet égard, le quartier de Noailles m'est apparu comme un exemple fort éclairant, tant la proximité géographique les rapproche tandis que la composition du quartier, en termes d'activités et d'usagers, semble les différencier. Contrairement à La Plaine, Noailles est établi officiellement en tant que quartier administratif du premier arrondissement. Il est localisé à l'intérieur de l'hyper-centre de la ville, qui s'étend autour du Vieux-Port et de La Canebière. À propos de la topographie du lieu, son périmètre est bien délimité en forme de quadrilatère de 400 mètres de longueur sur 200 mètres de largeur et présente une inclinaison ascendante. Du fait de la présence quasi-quotidienne d'un marché de fruits et légumes au cœur du quartier (six jours sur sept), à l'intérieur de la place du marché des Capucins, depuis la moitié du 20ème siècle (1956), il est surnommé « le ventre de Marseille », ce qui était le cas de La Plaine jusqu'au début des années 1970 – nous y reviendrons. Au cours de mes premières rencontres, j'ai noté que ce quartier était communément défini comme un quartier ayant une « identité forte », à la fois « cosmopolite » et « animé » de jour. S'il est très fréquenté en journée autour de l'activité maraîchère par des personnes en mouvement et « de passage », pour faire leurs commissions, il s'avère que l'espace public est fortement occupé à Noailles.

Cette forme d'occupation quotidienne de la place et des rues de Noailles se caractérise par la présence de personnes statiques, souvent en groupes et d'origine immigrée, toujours des hommes, et se réfère à un autre type d'activités commerciales. Il s'agit cette fois d'activités économiques informelles, c'est-à-dire sans autorisation préalable d'emplacement et sans

déclaration des activités, qui consistent en la vente de cigarettes ou encore de produits électroniques ou technologiques d'occasion. Ces formes d'occupation à visée commerciale ne sont pas déployées n'importe où dans l'espace de Noailles, elles sont localisées dans des portions privilégiées, où le passage de personnes est dense. Elles se fixent sur des « carrefours de circulation qu'elles contribuent à densifier d'avantage »[85]. Si l'on suit le constat de Virginie Milliot à propos du quartier de la Goutte d'Or dans le 18ème arrondissement de Paris, ce type de présence et de pratiques informelles contribuent à transformer la rue en « espace de sociabilité » et, surtout, ne laissent pas indifférents les passants et les personnes découvrant ce quartier. Contribuant à densifier les portions de fort passage au sein du quartier, le « citadin est amené à négocier son droit de passage, à ajuster sa démarche et son regard dans un espace que ces activités territorialisent très nettement » (*op. cit.* : 3).

C'est ainsi que j'ai commencé à mener des observations ethnographiques au sein de Noailles à partir de 2013, la plupart à l'intérieur de la portion la plus centrale du quartier : la place du marché des Capucins.

1. La place du marché des Capucins comme point nodal à Noailles

Localisée à quelques mètres au sud de la Canebière, où l'on trouve la station de métro et de tramway, la place du marché accueille donc un marché maraîcher tous les jours de 8 heures à 19 heures, sauf le dimanche. Ce marché est connu à l'échelle de la ville, il est avant tout perçu comme un « marché populaire », proposant des produits bon marché et diversifiés : la trentaine d'étals qui y sont installés propose majoritairement des fruits et légumes, tandis qu'une vingtaine de commerces variés – surtout alimentaires – borde la place. J'ai référencé quatre cafés (dont un bar et un PMU), trois boucheries (dont une boucherie-charcuterie, et deux *halal*), deux primeurs, deux pizzerias (uniquement à emporter), un snack, une boulangerie, une pâtisserie, une pharmacie, une petite surface alimentaire et une poissonnerie.

Entre les mois de juillet et de septembre 2013, j'ai pris l'habitude de déambuler dans les rues de Noailles, sur la place, le long de l'allée centrale de ce marché, et de prendre des terrasses de cafés comme postes d'observation. Installé à l'un d'entre eux sur la place du marché des Capucins, au « Café le 10 », un mercredi, le 10 juillet 2013, qui s'avérait être le premier jour du ramadan, j'assiste à plusieurs scènes de la vie quotidienne à Noailles. Un ciel entièrement

[85] MILLIOT, V., « Ambiance pluraliste et socialisation urbaine : ethnographie de l'espace public du quartier de la Goutte d'Or à Paris », 2013, p. 3 [original : « Pluralistic ambiance and urban socialisation », *Ambiances*, 2013].

bleu, comme souvent à Marseille, et une chaleur montant progressivement en cette fin de matinée. Je constate qu'il y a moins de personnes présentes au sein de l'espace du marché qu'à l'habitude. Alors que je me trouve en terrasse, buvant un café, je suis témoin d'une série d'interactions qui font la vie sociale du quartier. D'abord, une femme d'une quarantaine d'années, blonde, arrive de la place du marché vers le café d'un pas assuré. Elle semble disposée à faire la discussion et s'adresse à un homme, en lui demandant – avec un accent du sud très marqué – s'il a des enfants. Il répond négativement et c'est alors qu'elle évoque le ramadan : « C'est dur hein ! », il lui répond : « Non... ». Un autre homme, plus jeune, arrive. La femme et ce dernier se mettent alors à discuter. Ils évoquent la Corse, en signifiant leur origine commune à l'île, puis parlent de jeux de sous. Ils se racontent leurs dernières aventures, ce que l'un a gagné, ce que l'autre a failli perdre.

Prise de vue depuis la terrasse du Café Le 10 (10 juillet 2013). Au second plan de la photographie, on voit des immeubles qui bordent la place dont la qualité du bâti est plutôt bonne (on reconnait sur la gauche le type « trois fenêtres ») en comparaison avec d'autres bâtiments localisés à Noailles (notamment rue Longue des Capucins et rue d'Aubagne). Si des parasols sont installés le long de l'allée centrale du marché, où se trouvent les stands, on peut noter la présence d'arbres qui contribuent également à agir sur la configuration de l'expérience du quartier en permettant de « rafraichir » la température au sein de l'espace du marché qui, se trouvant en contexte urbain, est entouré de béton

L'échange entre ces trois personnes s'est opéré et maintenu de manière fluide, paraissant naturel, comme évident, alors qu'ils ne semblent pas forcément se connaître préalablement. Le premier homme, vraisemblablement de confession musulmane, indique alors qu'il part en Corse le soir-même. Alors qu'il raconte le programme de son séjour, une

dame âgée passe devant le café, il la salue, lui prend ses sacs de courses et l'accompagne jusqu'à chez elle. Lorsqu'il revient, quelques minutes plus tard, il monte dans sa voiture garée devant le café. Les deux autres lui lancent : « Allez, bon voyage ! ». Un autre homme arrive de l'intérieur du bar et questionne : « Il va en Corse ? », la femme lui répond : « Bien sûr, Bonifacio tu connais ? Le restaurant le plus chic tu connais ? *La Caravelle...* ». Elle lance alors à son interlocuteur précédent, le client corse : « Assieds-toi ! », il refuse. Elle insiste : « ...Allez, prends un café ! », il réitère. Elle se tourne alors vers le barman : « Un café s'il te plait », et c'est alors qu'il s'assoie. À cet instant, elle retourne vers le marché et lance à son interlocuteur (avec un fort accent) : « Bonnes vacances ! », « *Qué* vacances ?! Je dois travailler ! » lui répond-il. Il s'agit en fait de deux « forains », qui travaillent *sur* le marché de Noailles.

Facilité communicationnelle dans une centralité immigrée

Cette scène révèle déjà plusieurs enjeux qui structurent la vie sociale ordinaire au sein du quartier de Noailles, comme la plupart de portions de ville centrales qui accueillent un marché de détail. D'une part, l'émergence des interactions observées donne à voir des formes spécifiques de liens sociaux tels qu'ils se tissent entre diverses personnes co-présentes. Ces dernières, qui ont en commun d'être des participantes et participants dans et par l'espace public, ont des rôles différenciés qui configurent leur place dans la situation. En l'occurrence, c'est au travers des origines ethnique et religieuse que la communication s'est instaurée entre les membres : une foraine et un forain qui mentionnent la Corse et un client du bar qui fait le ramadan. À chaque fois l'origine des participants est mentionnée et spécifiée, comme s'il s'agissait d'un trait identitaire non négligeable pour eux dans la situation. La fluidité qui caractérise le tissage des liens observés au travers des formes de communication pratiquées conduit à considérer l'existence d'une interconnaissance préalable mais également l'activation d'une propriété qui spécifie l'inclinaison relationnelle ordinaire à Noailles.

La prise de contact entre les personnes semble aisée, presque naturelle, la communication fluide, comme s'il parait normal de se parler sans tellement se connaître. Si l'espace public urbain est défini depuis les classiques de sociologie urbaine par l'anonymat et le caractère impersonnel des relations humaines[86], cette séquence donne à voir une forme

[86] Si Georg Simmel ouvre la voie, les travaux inscrits dans le courant de l'écologie urbaine de Robert E. Park et ses collègues de l'École de Chicago s'intéressent dès les années 1920 à l'organisation sociale du milieu urbain en montrant notamment les formes de personnalisation de l'espace par l'étude de groupes sociaux catégorisés comme déviants dans la société. L'anonymat ne signifie dès lors pas la dépersonnalisation mécanique de l'espace et l'absence de lien social.

relationnelle pacifiée. Le recours à des étiquettes ethniques consiste en un jeu autour des différences et, produisant une forme de proximité communicationnelle, permet aux participants de mettre à distance la dimension conflictuelle des définitions normatives en société en même temps que les catégories se référant aux statuts sociaux habituellement opérants[87]. Il convient de relativiser ce point dans la mesure où la spécificité de ce tissage de liens sociaux ordinaires semble résider d'abord dans la distribution des statuts et des rôles joués par les personnes co-présentes, et dans l'effectivité d'une interconnaissance préalable entre elles.

Se dégage ainsi une forme de personnalisation de la relation qui rend possible une solidarité particulière entre certains des participants, par exemple lorsque le client aide une vieille dame à porter ses courses. La femme d'origine corse, qui est foraine, travaille sur un stand du marché, elle est présente tous les jours ou presque, sans doute depuis plusieurs années. Son activité et la présence durable sur place qu'elle engendre lui confère donc une certaine autorité (ou une autorité certaine) en situation. Elle joue un rôle par son activité professionnelle lui permettant de disposer d'une certaine assurance dans les situations, de faciliter son contact avec les autres participants quels qu'ils soient (bien qu'elle s'exprime davantage avec des personnes déjà connues), et donc de maximiser cette aisance relationnelle. Lorsqu'elle oblige presque son interlocuteur à prendre un café, traduisant la conception d'un vivre-ensemble fondé sur l'entre-aide, cela traduit paradoxalement un acte bienveillant. D'ailleurs, le contexte de démarrage du ramadan a pu jouer un rôle dans le fait que cette femme, du fait d'une activité ainsi ralentie et d'une posture davantage relâchée, ait eu la possibilité de naviguer entre son périmètre de travail (le stand dans l'allée centrale du marché) et l'espace de la terrasse de café.

Une culture du lieu perceptible par une forme de vie publique

Dans un article dédié à Isaac Joseph[88], Virginie Milliot s'intéresse à l'espace public du quartier de La Goutte d'Or à Paris. Elle commence par le présenter comme l'« un des rares quartiers de Paris intra-muros [...] à résister aux dynamiques de gentrification à l'œuvre dans

[87] Dans sa thèse d'ethnologie intitulée « Au marché des différences... Barbès ou la mise en scène d'une société multiculturelle : ethnologie d'un espace marchand parisien » (EHESS, 1999), Emmanuelle Lallement montre comment, dans l'espace marchand que constitue ce carrefour central de Barbès à Paris, l'usage des attributs et des stéréotypes ethniques pour se qualifier dans les interactions permet aux commerçants et clients de mettre en scène une « égalité formelle » et ainsi une société multiculturelle et cosmopolite qui fonctionne bien.

[88] Virginie Milliot, « *Pluralistic ambiance and urban socialisation* », *Ambiances*, Varia, 2013 ; traduction : « Ambiance pluraliste et socialisation urbaine : ethnographie de l'espace public du quartier de la Goutte d'Or à Paris », 2013.

la capitale depuis les années 60 » (Milliot, 2013 : 1). Ce quartier du 18ème arrondissement, l'« un des plus vieux quartiers cosmopolites de Paris », fait l'objet depuis trente ans d'opérations de « rénovation urbaine » qui n'auraient néanmoins pas permis la transformation sociale escomptée de cet espace, demeurant extrêmement limitée. L'hypothèse soulevée par l'anthropologue est à cet égard fort éclairante : c'est d'abord parce qu'il fonctionne comme « lieu d'ancrage et point nodal dans des réseaux de mobilité » et comme « lieu de sociabilité et de ressourcement culturel »[89] que La Goutte d'or apparaît comme le « creuset d'une vie publique caractéristique d'une culture du lieu » (Milliot, 2013 : 1). Cette « culture du lieu » perdurant malgré les politiques urbaines, toute personne qui découvre ce quartier aurait l'impression de se trouver dans un « territoire spécifique », à l'« ambiance particulière ». S'il n'est pas aisé d'objectiver le sentiment d'attraction ou de répulsion, de familiarité ou d'étrangeté entretenu avec le quartier, c'est que l'ambiance est un « objet difficile à saisir sur un autre mode que celui des impressions et sensations », qui échappe à la rationalité. Suivant le raisonnement de Jean-François Augoyard, les ambiances quotidiennes sont loin d'être un épiphénomène.

L'auteure se propose alors de procéder à l'analyse des caractéristiques de l'ambiance de ce quartier afin d'en saisir la « force constitutive ». En plus d'une description de son décor, élément constitutif de l'ambiance du quartier, il s'agit ici de se concentrer sur les dimensions sociales de cette ambiance, en s'intéressant particulièrement à sa capacité de « prise », de « captation de l'attention » pour mieux comprendre les réactions émotives fortes et contrastées qu'il peut susciter chez les usagers de ce quartier. Ce quartier a en effet la particularité d'obliger le citadin à sortir de sa réserve. D'abord, aux alentours des stations de métro environnantes, le piéton y est immédiatement submergé par la foule : « l'expérience de la marche n'est pas celle du flux, du flottement, mais de la friction, de l'arythmie, de l'évènement » (*op. cit.* : 3). L'auteure pointe alors un ensemble d'éléments qui paramètrent des « modes d'attention visuelle spécifique » dans cette portion de ville. Comme nous l'avons évoqué, les activités économiques informelles, vente « à la sauvette » de cigarettes, de maïs ou de marrons chauds, en se fixant sur les carrefours principaux de circulation contribuent à densifier davantage encore l'espace commun de Noailles.

Ces rassemblements sont ainsi conçus comme des « scènes de sociabilité publique » : dans ces centralités immigrées, les personnes qui fréquentent le quartier viennent de toute la ville, voire

[89] RAULIN, A., « Consommation et adaptation urbaine. Des minorités en région parisienne », *Sociétés Contemporaines*, Vol 14, pp 19-36.

au-delà, pour acheter des « produits leur permettant de retrouver le goût du pays » (*op. cit.* : 3), partager des évènements politiques ou sportifs n'ayant qu'un faible écho dans l'espace médiatique national. Ils affirment retrouver une « ambiance particulière qui leur rappelle le pays », une sociabilité d'entre-deux-mondes dans ce quartier, lequel constitue également un « espace de ressources sociales, culturelles et économiques important » (*op. cit.* : 4). Ainsi comme la Goutte d'Or, Noailles est la scène d'une sociabilité publique élargie où les « rapports entre majoritaires et minoritaires ont tendance à se renverser dans ce quartier ».

Tel que le montre Virginie Milliot, la Goutte d'Or, tout comme Noailles, n'est pas un espace où la figure du flâneur, en tant que « spectateur désengagé », est dominante. Comme les scènes ethnographiées à Noailles en témoignent, les personnes présentes sont pour la plupart affairées, occupées par des activités en cours, en lien plus ou moins direct avec le marché et leurs interactions donnent à voir des évaluations, un jeu avec les catégories ethniques. Comme la Goutte d'Or, ce quartier est d'abord un « espace de confrontation, de controverses et de négociation » (*op. cit.* : 9), un théâtre où les différences sont mises en scène dans les interactions. Noailles apparaît ainsi comme « une scène privilégiée de construction d'un espace civique pluraliste » (*op. cit.* : 9). On trouve dès lors dans les grandes villes françaises des quartiers qui fonctionnent comme centralités immigrées : Barbès et la Goutte d'Or à Paris, la Guillotière à Lyon, Belsunce et Noailles à Marseille.

Dans la perspective de Virginie Milliot, on peut dire que la « grammaire d'une accessibilité relationnelle » dans un quartier de « centralité immigrée » comme Noailles est définie par la « reconnaissance visuelle d'une identité de genre ou d'une appartenance ethnique », mais également par tous ces micro-évènements qui émergent continuellement et qui produisent une « force centripète » (Milliot, 2013 : 6). Mes observations m'ont amené à considérer que la particularité de Noailles, comme la Goutte d'Or à Paris ou le quartier des Puces à Saint-Ouen, est d'être la « scène d'un spectacle public permanent ». Les micro-évènements produits par les interactions sociales du quotidien autorisent des pauses, des rapprochements entre les citadins co-présents, qui peuvent alors aisément se retrouver à commenter avec de « parfaits inconnus » des scènes de la vie quotidienne.

2. Une gestion diffuse de la conflictualité

En terrasse, trois hommes sont installés autour de moi. Ils ne consomment rien. Le serveur, qui est en fait le gérant du lieu, s'approche de l'un d'entre eux : « Qu'est-ce que vous buvez ? ». La femme d'origine corse, qui était revenue, intervient : « Il fait le ramadan... ». Le

barman rétorque : « C'est la première fois que je le vois, et c'est aujourd'hui ! ». Le concerné, alors au téléphone, ne réagit pas. Le barman s'en va. À cet instant, le concerné lance à la femme : « En fait il voulait qu'on parte ! ». Aux alentours de onze heures, le marché est en place, tous les stands sont installés et moins de personnes que ce que je pouvais observer d'habitude s'y trouvent. On peut faire l'hypothèse qu'une proportion importante des usagers et commerçants du quartier est de religion musulmane. Malgré l'installation des stands comme à l'habitude, la place paraît vide en comparaison avec le contexte ordinaire, hors ramadan. La veille, un mardi donc, c'est une place fortement peuplée et animée que j'avais observée aux mêmes heures.

Prise de vue depuis la place du marché des Capucins (partie sud) la veille, 9 juillet 2013

J'observe les passantes et les passants, presque toutes et tous venus faire leurs commissions : des hommes seuls ou en groupe, des femmes portant des sacs de courses, bien souvent seules ou accompagnées d'enfants en bas âge. Une dizaine de minutes plus tard, l'homme qui buvait son café s'en retourne vers le marché, la foraine le suit. Elle revient rapidement vers le café, s'approche et saisit mon briquet en me lançant : « Je te le reprends ». Elle me fait savoir qu'en terme d'activité, donc de présence de la clientèle, c'est (trop) calme : « Y'a *dégun*[90] ! Ils font

[90] « Dégun » est une expression répandue à Marseille signifiant « personne », « nul individu ». Selon le Petit Robert, il s'agit d'un pronom indéfini provenant de l'occitan *negun*, du latin *nec unus* « pas un ». Ce mot familier du sud-est de la France décrit donc l'absence d'être humain. On la retrouve dans l'expression initialement produite par des supporteurs du club de football de Marseille, l'OM : « À Marseille, on craint dégun ! ».

le ramadan, y'a rien à faire, on s'ennuie... ». Elle retourne quand même vers les étals, s'assoie sur une chaise derrière son stand, face au café.

Aux alentours de midi, la percée dans l'espace public d'un ensemble de sons non habituels attire mon attention. J'entends, au niveau des allées du marché, des sons de voix au volume soutenu, comme s'il s'agissait d'un échange verbal « musclé » entre des personnes. Un certain remue-ménage se poursuivant, je cherche du regard la scène en question et aperçois finalement au niveau des stands un rassemblement d'une vingtaine de personnes, puis une altercation entre deux personnes. L'un est un vendeur maraîcher, il porte un maillot de l'équipe de football de l'Algérie. Alors qu'un homme entreprend rapidement de les séparer, autour d'eux tous les passants se sont arrêtés et regardent la scène d'un air stupéfait, voire inquiet.

À côté de moi le barman, qui a également vu la scène, commente : « Il est pas méchant le jeune pourtant ! ». Aux alentours de 12h30, alors que la situation conflictuelle semble s'être résorbée, que les choses paraissent être « rentrées dans l'ordre », l'employé de l'étal de fruits et légumes vêtu du maillot de football se dirige alors vers le café où je me tiens. Il paraît mécontent, parle « dans sa barbe » (pas en français, sans doute une version dialectale, *darija* d'Algérie), et s'installe à une table en terrasse.

Allée centrale de la place du marché des Capucins. Sur la photo de droite, un homme est en train de séparer l'un des deux protagonistes de l'altercation – 10 juillet 2013

Parmi les passants, je note la présence de quelques personnes en train de glaner, c'est-à-dire de chercher à récupérer des choses dans les poubelles, rarement de mendier. Alors que l'homme qui porte le maillot de football semble progressivement se calmer en terrasse, l'homme d'origine corse, celui qui parlait des machines à sous, vient s'asseoir à côté de lui. Ils parlent de la dispute. Le concerné raconte ce qu'il s'est passé, il hausse la voix. Son

interlocuteur lui répond : « Dis-moi quand y'a un problème, je m'en occupe, là t'es parti comme ça, en les laissant... [*les collègues de l'étal*] je vais régler le problème avec lui », en parlant de l'autre personne engagée dans la dispute. Le concerné réplique : « Pas ici à Noailles... moi je vais chercher le *rottweiler* je te le jure ! ».

On voit que l'homme d'origine corse, qui semble être le patron du stand, dispose d'une place privilégiée. Il fait en effet figure d'autorité en rappelant que lorsqu'il y a des problèmes, il convient de l'en notifier car c'est lui qui a le pouvoir de les régler, en tant que médiateur. Le participant impliqué dans l'altercation explicite quant à lui une règle qui fonde les mœurs du quartier : à Noailles, pas de violence physique, pas de bagarre ou de conflit ouvert. Quelques instants après cela, la tension retombée, l'homme au maillot de l'Algérie retourne à son stand, reprendre son travail.

Distribution des rôles et différenciation des statuts

Cette scène donne également de précieuses informations pour caractériser une forme d'interaction sociale courante au sein du quartier. Si l'on retrouve la femme et l'homme d'origine corse, cette fois la situation implique la participation de trois autres hommes d'origine maghrébine et du gérant du bar (également barman). Encore une fois, et bien qu'elle apparaisse comme une femme dans un monde d'hommes, on voit la légitimité dont bénéficie la foraine au travers de la place qu'elle occupe dans l'espace du marché. Alors que le gérant du bar, qui dispose d'une légitimité en raison de son statut de membre responsable de l'établissement, exprime son agacement à propos de la présence de personnes à sa terrasse qui ne consomment pas, elle intervient dans la résolution du problème à la manière d'une médiatrice, en expliquant les motifs, les tenants et les aboutissants de la situation. Le statut particulier du gérant produit une forme de territorialité spécifique : ce dernier se définit et est perçu au sein de l'espace intérieur et extérieur de son établissement comme étant « chez lui », dans son territoire, dont il est le seul maître. Le statut de la foraine lui permet de jouer un rôle d'intermédiaire, qui implique donc de se trouver en position d'interconnaissance avec les divers participants, côté clients et côté gérant.

Par ailleurs, l'émergence et la résolution d'une altercation dans le cours de la situation a permis de rendre visible certaines des règles ordinaires qui structurent la vie sociale à Noailles. C'est à l'occasion de cette situation de « conflit ouvert » que les règles sont rappelées et ainsi explicitées : les disputes ne sont pas tolérées ici, à Noailles. En termes pragmatistes, elles consistent en fait en des habitudes, c'est-à-dire à la fois des « manières de

faire organisées » et des « schématisations perceptives spécifiques » (Goffman, 2013 [1963]). Les différents participants observés dans l'espace de la place du marché à Noailles ont en commun d'être des habitués du quartier. Le site et les personnes qui y travaillent leur sont familiers, les déplacements et les relations sont routinisés. Consistant en la résolution du conflit, l'issue de l'altercation donne à voir l'importance de la pacification comme enjeu dans les relations interindividuelles au quotidien qui font la vie sociale locale. Multipliant l'observation de ces scènes ordinaires au travers de mon ethnographie, la question de la formation et de l'expression de l'habitude au sein du quartier peut être envisagée à nouveau frais.

Prise de vue du 10 juillet 2013 depuis la terrasse du Café Le 10. Au niveau de la bande de parasols vert au centre de la photo se trouve l'allée principale du marché ; derrière les stands, des cagettes et des cartons vides sont empilés à même le sol en attendant d'être ramassés par les camions du service de nettoyage

Aux alentours de treize heures, je quitte la terrasse et me dirige vers la portion sud de la place pour chercher quelque-chose à manger. Je remarque la présence statique de deux femmes voilées au croisement de la rue longue des Capucins et de la place du marché, visiblement en train de mendier. Je suis surpris par cette scène, n'ayant encore jamais vu de pratique de mendicité dans l'espace public de Noailles. En m'approchant et en écoutant les sollicitations qu'elles formulent aux passants je comprends qu'il s'agit de femmes *Rrom*. Un homme qui me voit observer la scène me glisse à l'oreille : « Elles sont pas là d'habitude, elles sont venues aujourd'hui parce que c'est le ramadan... ». Lui demandant ce qu'il entend par là, il s'exclame : « Eh beh, pendant le ramadan les musulmans ils doivent donner, c'est la charité !... En plus elles ont pas honte de porter le voile pour se faire passer pour des

musulmanes... ». Je sens une certaine animosité dans le ton de sa voix. Ainsi, selon cette lecture, les femmes *Rrom* profiteraient du contexte favorable engendré par le ramadan pour mettre en œuvre leur pratique de mendicité précisément à cet endroit, espace perçu alors comme peuplé majoritairement de musulmans. Durant la courte période d'observation de cette scène, environ deux minutes, je n'ai vu personne donner quoi que ce soit à ces deux femmes.

Non loin de ce croisement, je m'approche de Charly Pizza, une pizzéria à emporter située au sud de la place du marché, rue des Feuillants, pour commander une part de pizza. Quelques personnes attendent devant le comptoir pour passer leur commande. Cet établissement spécialisé dans la vente de pizza a plusieurs particularités : d'une part, ne disposant pas d'un espace intérieur accessible au public mais uniquement d'un comptoir extérieur, il pratique uniquement la vente à emporter. Parfois une petite table de forme ronde est installée devant le comptoir. D'autre part, les prix pratiqués sont très bon marché, défiant toute concurrence au centre-ville : un euro la part de pizza au fromage ou à l'anchois et trois euros la pizza entière. Alors que j'attends pour passer commande, j'échange avec un couple de personnes plutôt âgées à propos de la qualité des pizzas. La femme me confie : « Maintenant on vient là, pas le choix... », son mari : « J'économise au moins 2000 euros par mois ! ». Ils me racontent ne pas habiter à Noailles, puis au bout d'une poignée de minutes, de fil en aiguille, ils me parlent de leur quotidien, du gouvernement et des dérives des gouvernants. L'homme lance : « Si je croise Hollande, je le tue ! Vous allez voir, la France va devenir une république islamique ! Ça va finir en guerre de religions ! ».

L'habitude comme mode d'imprégnation d'un « faire-société » local

À force de fréquenter Charly Pizza, j'ai commencé à sympathiser avec la gérante, et son fils. Un jour, alors que l'on évoque les travaux d'aménagement urbain à Marseille, elle me montre l'immeuble face à sa pizzéria : « Tu vois l'immeuble là ? ». Je me retourne et contemple l'immeuble : il est décrépit, certaines fenêtres sont emmurées. Elle poursuit : « *Ils* veulent faire un hôtel quatre étoiles, *ils* veulent le démolir donc *ils* sont en train de déloger tout le monde, mais le problème... 'faut voir ce qu'*ils* proposent comme relogement, dans des quartiers excentrés, moi ça fait 25 ans que j'habite là et je suis pas prête de partir ! Presque tout le monde est parti déjà, moi je reste ! ».

En me renseignant quelques jours plus tard, on me confirme en effet que dans le cadre de l'opération Grand Centre-Ville la municipalité, *via* la Soleam (Société locale d'équipement et

d'aménagement de l´aire marseillaise), avait l'intention d'aménager l'îlot des Feuillants, un complexe d'une surface de 4200 m² composé de cinq immeubles. C'est par l'intermédiaire de « Pensons le Matin » que j'ai appris que la Ville avait lancé un appel d'offre en janvier 2012 à cet égard. Ce collectif qui se définit comme un « espace de réflexion et de débat citoyen sur le lien entre culture, gentrification et les multiples formes de ségrégation urbaine », a été créé en 2009. Ses réunions mensuelles ont lieu à La friche de la Belle-de-Mai, un complexe (ou « *cluster* culturel ») regroupant 70 structures qui fonctionne comme un espace de travail et un lieu de création et de diffusion artistique[91]. Si le projet retenu prévoit une réhabilitation de l'îlot en hôtel de luxe accompagné d'une brasserie au rez-de-chaussée à l'horizon 2016, on m'explique que le chantier connaissait déjà des retards. Plusieurs familles qui refusaient de quitter les lieux, non satisfaites par les dédommagements proposés par la municipalité, empêchaient le démarrage des travaux.

Ainsi par sa localisation (hyper) centrale, son accès direct à La Canebière et sa proximité avec le Vieux-Port, un périmètre au sein de Noailles est bien concerné par une opération de rénovation urbaine. La transformation souhaitée pour ce quartier s'effectue d'abord par le projet d'aménagement de l'îlot des Feuillants en complexe hôtelier « de luxe », lequel recouvre une portée symbolique forte. Comme centralité immigrée à la fois animée par un marché « populaire » et des commerces pratiquant des tarifs « bon marché », et à la fois fréquentée par des personnes majoritairement précaires, le quartier de Noailles fait explicitement l'objet d'une volonté de renouvellement démographique radical.

Les résistances face à l'ordre urbain dont il est le support témoignent de la violence de ces opérations structurantes sur la ville. On peut faire l'hypothèse que ce projet d'aménagement et la conception de la ville qu'il porte constitue une mise à l'épreuve de l'identité vécue du quartier, un défi à sa vie sociale ordinaire. Par ailleurs, Noailles m'a paru tenu à l'écart des programmations de Marseille-Provence 2013. En le fréquentant régulièrement pour mon ethnographie, en effet, ce lieu ne semblait pas avoir été investi par les coordinateurs du *big event* Culturel. Si le quartier était néanmoins animé par des manifestations culturelles déjà existantes, comme le Festival du Soleil, cela interroge. Nous y reviendrons au chapitre 4.

[91] Installée sur le site de l'ancienne usine de la Seita (allumettes) situé à l'entrée de la Belle-de-Mai (3e arr.) lorsque l'on arrive du centre-ville, La Friche résulte d'abord d'une commande de la Ville à destination de deux directeurs de théâtre (P. Foulquié et A. Fourneau) dès 1992, avant de racheter le bâtiment à la Seita en 1995, le site étant inclut dans le périmètre de l'opération urbaine Euroméditerranée. Si la Ville reconduit pendant plus de dix ans une convention d'occupation à titre précaire, la situation se stabilise en 2007 lorsque la Friche est constituée en SCIC (Société Coopérative d'Intérêt Collectif). Le Cabaret Aléatoire, équipement culturel labellisé SMAC (Scène de Musiques Actuelles) y est installé depuis 2002.

En traversant la place du marché des Capucins dans la soirée, aux alentours de vingt-deux heures, j'ai noté que les structures métalliques soutenant les parasols pour les stands étaient toujours présentes. Ainsi, pour éviter un travail fastidieux d'installation et de démontage, ces structures demeurent toute la journée sur l'emplacement, même hors de la période d'activité maraîchère. Leur visibilité permanente signale ainsi la fréquence soutenue qui caractérise la tenue du marché à Noailles et son caractère central dans la vie du quartier.

Un autre jour, le jeudi 25 juillet 2013, je me tiens en terrasse, une nouvelle fois au « Café le 10 ». Il est 11h20. À l'intérieur de l'établissement quatre personnes, exclusivement des hommes : trois se tiennent au comptoir, buvant un café, et un autre est installé à une table, lisant le journal en buvant une bière pression. Ayant achevé de préparer un café, le gérant se dirige vers la terrasse pour le servir, je le suis. Je reprends la table où j'étais installé et nous discutons. Hamza a 47 ans, il est né en Algérie et vit alors à Marseille depuis vingt ans. Je lui demande si son établissement est ouvert le soir, il répond : « Non non, je ferme comme le marché à 19h30 », puis retourne au comptoir.

Aux alentours de midi, un homme âgé entre dans l'établissement en lançant : « Salam Aleykoum ». Il s'adresse au gérant : « Tu me fais un café ? T'es gentil ». Lorsque Hamza lui sert son café, le vieil homme demande combien il doit, Hamza lui répond : « 1,40 € », et l'homme âgé, en parlant dans sa barbe, répète « 1 euro 40 », comme s'il était agacé. Hamza lui lance : « Mais ça a toujours été 1 euro 40 le café ici ! », le vieil homme : « Ah bon... », Hamza : « Ah mais parce que toi t'as pas dû les payer souvent tes cafés ! ». Hamza s'approche de moi : « Par contre je vais te demander d'aller à l'intérieur... tu seras bien, et comme ça je pourrai travailler plus ». Il réveille alors l'homme installé à côté de moi, et l'invite à consommer ou partir. Ce phénomène de sommation à la consommation est courant à divers degrés sur les terrasses d'établissements localisés en des emplacements fréquentés. Hamza me fait ainsi comprendre qu'en restant installé en terrasse, n'étant pas un client qui consomme beaucoup, je bloque une table, empêchant sans doute l'installation d'autres personnes au potentiel économique plus intéressant.

Aux alentours de treize heures, les éboueurs passent pour ramasser les ordures dans les conteneurs situés au nord de la place, au niveau de l'entrée du métro. Deux agents de sûreté de la RTM sont postés à cet endroit. C'est parce qu'ils sont vêtus de l'uniforme, en l'occurrence des polos mauves où est inscrit « SURETE METRO BUS-TRAM » au dos, que je peux les identifier comme tels. La Régie des Transports Métropolitains (RTM, anciennement Régie des Transports de Marseille), qui est la société de gestion du réseau de

transports en commun à Marseille, a en effet assigné des agents de sûreté à l'entrée de cette station de métro. N'ayant pas noté la présence de tels agents à l'entrée d'autres stations du centre-ville (Notre-Dame-du-Mont, Longchamp ou Vieux-Port), on peut supposer que la Ville estime que la sécurité des usagers n'était pas suffisamment garantie à cet emplacement.

Le poste d'observation que constitue ce café permet de rendre compte déjà de plusieurs éléments qui caractérisent les habitudes de vie à Noailles. Les nombreux allers et venues des différents clients témoignent d'une importante mobilité des usagers du café, qui sont de passage, pour « régler des affaires », et ainsi d'une certaine forme d'*habituation* au quartier de Noailles. L'espace du café fonctionne ici en effet comme lieu de rencontres à la fois furtives et stabilisées, entre des participants qui se connaissent bien et qui font ensemble de courtes « pauses » dans leurs activités en cours. Ces derniers s'y rendent habituellement, tous les jours ou presque, voire plusieurs fois par jour, parce qu'ils traversent Noailles, autant pour le marché lui-même que pour toutes les activités qui gravitent autour.

Prise de vue depuis la terrasse du Café Le 10 (10 juillet 2013). Sur la partie nord de la place du marché des Capucins se trouve l'une des deux entrées de la station de métro « Noailles » (l'autre est localisée sur La Canebière, au croisement avec le boulevard Garibaldi). La station est encastrée dans un bâtiment historique qui accueillait à l'origine une halle (1837), puis la Bourse du Travail (1887), et aujourd'hui les locaux de l'Union Départementale de Force Ouvrière (FO)

3. La rue longue des Capucins à Noailles par ses odeurs

Il est environ 11h30 lorsque j'arrive en face du « Grand bar Vacon », un café situé au milieu d'une petite place à Noailles, à quelques mètres de la place du marché des Capucins. Cette place se localise en fait au bas de la rue d'Aubagne, artère du quartier qui monte vers le cours Julien, sur un carrefour produit par le croisement avec la rue Vacon, qui elle mène au Vieux-Port. Comme la place du marché des Capucins, notamment en sa partie sud au croisement avec la rue longue des Capucins, cette placette est fortement occupée à la fois par des personnes qui circulent et par des personnes statiques, exclusivement des hommes.

Depuis la place du marché des Capucins, on peut s'y rendre par la rue longue des Capucins. Cette dernière, qui relie la gare Saint-Charles à Noailles en traversant le quartier de Belsunce et qui prend fin au niveau de la place Vacon, apparaît comme une voie privilégiée, centrale au sein du quartier. La description de cette rue comme un « spectacle ordinaire »[92] est riche en informations à propos de Noailles. À peine se trouve-t-on à proximité que des odeurs d'épices, d'olives, mais aussi de menthe et de pains chauds nous parviennent. Les boutiques installées dans la portion comprise entre la rue Vacon et la place du marché proposent surtout des produits alimentaires orientaux ou africains : des étals d'épices de toute sorte, d'olives marinées, de piments, de céréales, d'autres boutiques proposent des briques, ou *börek*, à emporter, etc.

La grande proximité qui caractérise la localisation de ces divers commerces, et donc l'espacement entre ces produits, procure à la rue une qualité sensorielle singulière produite par la perception de produits et d'un mélange d'odeurs bien particulières évoquant l' « exotisme ». C'est ici l'occasion d'interroger le poste d'observation et d'interprétation façonné pour l'enquête, en se demandant « d'où j'observe ? », « d'où je parle ? ». On pourrait en effet renverser le prisme et, en se plaçant du point de vue d'habitués du quartier et de son marché, considérer à l'inverse que cet ensemble de qualités sensorielles produit une impression d'éléments familiers, qui rappellent « le pays ». Cet assemblage olfactif composé dans l'espace perceptif de la rue donne une tonalité singulière à cette portion de ville. Il semble ainsi qu'au-delà des qualités de l'espace public urbain qui paramètrent visuellement et auditivement l'expérience, la perception de cette composante olfactive joue un rôle non-

[92] PECQUEUX, A., « La vie urbaine est un spectacle. Ordinaire et attention », in PEDLER, E., et CHEYRONNAUD, J. (dir.), *La forme spectacle*, Enquête, Eds. de l'EHESS, 2018, p. 67.

négligeable dans la relation au quartier et ainsi dans sa définition en tant que lieu dépaysant et empreint d'exotisme pour les personnes extérieures à Noailles[93].

À force de la traverser, j'ai observé que la portion de la rue longue des Capucins qui est comprise à l'intérieur de Noailles, entre La Canebière et la place Vacon, est également investie quotidiennement par des formes de commerce informel. En l'espèce il s'agit de vendeurs « à la sauvette » – n'ayant pas procédé à une demande préalable d'emplacement aux services municipaux – qui proposent sur des étals de fortune, fabriqués avec des cartons et des cagettes en bois et à des prix défiants toute concurrence, toute une série de produits : du matériel électronique neuf ou d'occasion, des cartes téléphoniques pour l'étranger, des téléphones portables d'occasion mais aussi des paquets de cigarettes, venus en général d'Afrique du Nord. Contrairement aux cartes téléphoniques ou aux appareils technologiques, les cigarettes sont rarement présentées sur les étals. Ce sont les vendeurs qui tiennent les paquets ou les cartouches de cigarette à la main et qui, au gré du passage de piétons, les informent vocalement en exclamant en boucle les marques proposées : « *Rim.... (American) Legend... Malboro...* ». Dans la mesure où la rue des Capucins relie plusieurs voies centrales de la portion – aussi bien la rue de Rome, la place Delacroix, ou bien la rue d'Aubagne à la place du Marché ou à La Canebière – c'est un axe de l'hyper-centre fortement emprunté par les passantes et les passants.

Prise de vue de la place Vacon depuis la terrasse du « Grand bar Vacon » (24 juillet 2013)

[93] Pour les personnes non habituées du quartier, ou bien habituées mais non issues de communautés maghrébines ou subsahariennes. La définition de l'extériorité n'est ainsi pas vécue de la même manière par tous les habitués du quartier.

On pourrait rapprocher ces activités informelles du phénomène plus large de « l'économie de bazar »[94] décrit par Michel Peraldi à partir d'un autre quartier du 1er arrondissement : Belsunce. Ce quartier localisé face à Noailles, de l'autre côté de La Canebière, correspond également à un espace marchand ainsi qu'à une « centralité immigrée » à Marseille, bien qu'il ne dispose pas d'une place centrale, et qu'il n'accueille donc pas de marché quotidien comme Noailles. Il s'agit plus largement de l'ensemble des locaux commerciaux installés à Belsunce, un « dispositif commercial » qui s'y est établi « sur la base de commerces ethniques de proximité installés en ces lieux depuis le début du siècle ». Comme l'explique Peraldi, celui-ci constitue « l'un des principaux lieux d'approvisionnement pour les communautés maghrébines, et depuis peu africaines, vivant de part et d'autre de la Méditerranée » :

> Ce dispositif rassemble non seulement tous les produits vivriers introuvables dans les commerces européens, notamment la viande hàlal, les épices, et autres produits spécifiques, mais également tous les produits manufacturiers difficiles d'accès dans les pays d'origine : tissus, pièces automobiles, électroménager, voitures neuves ou d'occasion, etc. La façade commerciale a été ouverte par des commerçants algériens, arrivés à Marseille dans les années 70-75, auxquels se sont ajoutés depuis des commerçants tunisiens, sénégalais, marocains. [...] ce que nous nommons ici économie de bazar n'est rien d'autre que la somme des arrangements relationnels par lesquels les transferts de marchandises et les transits de personnes sont possibles [...] Pas de marché ni de rapports marchands sans un dispositif de cafés, bars, restaurants, boîtes de nuit voire tripots, salles de jeux officiels ou clandestins où se nouent des engagements et des réseaux de confiance seulement fondés sur le partage de passions communes et la fréquentation régulière de la passion partagée.
>
> Michel Peraldi, « Marseille : réseaux migrants transfrontaliers, place marchande et économie de bazar », 33-34 | Les anonymes de la mondialisation, *Cultures et conflits*, 1999, pp. 2-3-6-7

4. Le « Grand bar Vacon »

Je m'installe à une table en terrasse et, comme à l'accoutumée, commande un café expresso. Il est 11h40, la chaleur augmente, l'atmosphère demeure plutôt calme. J'observe d'abord la nature des bâtiments environnants, et le type de commerces présents. Les immeubles se caractérisent par un bâti fortement dégradé, les murs sont noircis par le manque (l'absence ?) d'entretien, la peinture s'écaille, les fils électriques pendent. Je dénombre une

[94] Michel Peraldi, « Marseille : réseaux migrants transfrontaliers, place marchande et économie de bazar », 33-34 | Les anonymes de la mondialisation, *Cultures et conflits*, 1999.

dizaine de commerces voisins situés autour de la placette : deux cafés-bars, deux boutiques de vente de téléphone et cybercafés, un primeur (fruits et légumes), une maison de la presse (« Presse des Halles Delacroix »), une boulangerie, un snack (kebab) et une boutique de vente de cosmétiques africains.

Au niveau de la maison de la Presse-PMU localisée face au bar Vacon, trois hommes restent stationnés sur la place. Chacun muni d'un ticket, une feuille contenant des inscriptions imprimées en noir et blanc, ces joueurs au Tiercé sont en train de commenter les courses hippiques et comparer leurs paris. Cette pratique qui correspond à des jeux d'argent légaux est apparue commune et les espaces de jeu les proposant (PMU) très fréquentés à Noailles.

Quelques minutes plus tard, un homme s'active sur la place. Il cherche à démonter l'un des potelets en fer installés au milieu de la place. Il tire alors énergiquement l'élément de mobilier urbain, parvient à s'en saisir et le place plus loin. Aux alentours de midi, des odeurs entremêlées de nourriture me parviennent : comme une senteur agréable de plats cuisinés d'un côté, mais aussi une odeur de pourriture qui provient de fruits et légumes qui ont dû dépérir au soleil de l'autre côté. Non loin du bar, se trouve la place Delacroix, également investie par de nombreux maraîchers. À cet instant, deux femmes traversent la place avec une poussette. Elles portent un châle, des robes colorées. En passant à proximité du conteneur à poubelle, elles observent à l'intérieur et se saisissent de vêtements qu'elles emportent dans la poussette. L'usage de cette dernière est déplacé, devenant alors un moyen de transport privilégié pour les pratiques de glanage.

Aux alentours de midi, je décide de me rendre au comptoir pour aller payer mon café. Ayant laissé mon téléphone portable sur la table, la serveuse me lance : « Il faut pas laisser le téléphone comme ça, ils vont vous le voler... allez vous asseoir, je vous amène la note, il ne faut jamais le laisser, c'est un quartier de bandits ici ! Je parle comme une maman moi ! (*rires*) ». L'atmosphère sonore se caractérise par une modulation entre un fond sonore constant et l'émergence, ou la percée de sons plus intenses par moments, causés par la présence d'humains – des discussions pouvant donnant lieu à des séquences où l'intensité sonore augmente – et dans une moindre mesure d'objets, d'engins, de machines et de véhicules motorisés. Je note le passage, peu fréquent, de quelques voitures, motos ou scooters et parfois d'engins logistiques pour le marché (des transpalettes ou *Fenwick*). Alors que je demande le chemin des toilettes, le barman se saisit d'une clef derrière le comptoir, m'invite à le suivre par un hochement de tête et se dirige vers le fond de la pièce. Ce dispositif de contrôle de l'accès aux toilettes est courant dans les établissements localisés dans les

centralités populaires. Les membres cherchent par-là à filtrer l'usage aux toilettes lorsqu'ils estiment qu'un trop grand nombre de personnes qui ne consomment pas cherchent à y accéder.

Prise de vue depuis la terrasse du « Grand bar Vacon », quelques instants plus tard. La fréquentation de l'espace s'est densifiée – 23 juillet 2013

Je retourne m'installer en terrasse. Une dizaine de minutes plus tard, sur la place, trois personnes sont occupées à installer un drap blanc au sol, puis ils posent des paires de chaussures sur le drap. En très peu de temps, un cercle de personnes s'est formé autour du stand informel. Ces trois personnes sont en train de proposer à la vente des chaussures d'occasion, à un prix très bon marché. J'arrive à entendre : « Deux euros ! », « Un euro ».

5. Hors situation : des récits promotionnels de l'identité essentielle de Noailles

À la suite de ces observations, j'ai collecté diverses sources documentaires institutionnelles qui médiatisent un récit particulier autour de l'identité du marché des Capucins, et indirectement du quartier de Noailles. D'une part, j'ai trouvé sur internet une vidéo réalisée par LCM (La Chaîne Marseillaise) [95], une chaîne de télévision locale, et publiée sur YouTube le 14 septembre 2012. D'autre part, un court article (non daté) publié sur le site internet de « Marseille Tourisme »[96], la plateforme numérique de l'Office de Tourisme de la

[95] Le document audiovisuel, intitulé « A la découverte du marché de Noailles (Marseille) », a été produit dans le cadre de l'émission « La Grande Emission » diffusée sur LCM.
[96] « Marché des Capucins », site Internet de Marseille Tourisme.

Ville. Arrêtons-nous un instant sur celui-ci. Faisant état d'un « marché populaire » dont « l'exotisme » dépaysera les visiteurs, le texte mérite d'être inséré dans sa totalité :

> Le Marché des Capucins, aussi appelé Marché de Noailles, est un marché populaire qui saura vous dépayser. Les différentes communautés de la ville s'y retrouvent pour acheter les fruits et légumes parmi les moins chers de Marseille. Entre souk et marché aux puces, allez-y pour vous nourrir d'exotisme : des saveurs d'épices, de dattes et de loucoums, de beignets au miel, d'agrumes, de parts de pizza à 1€. Ça y est, vous êtes repu ? Allez donc faire une petite balade digestive dans les rue Longue-des-Capucins, rue Halle-Delacroix et rue d'Aubagne qui au passage collectionnent les échoppes spécialisées.
> Le marché est en ébullition du lundi au samedi de 8h à 19h. Sous une pluie torrentielle ou en plein « cagnard », les marchands ne vous poseront pas de lapin, ils sont toujours présents. Il faut cependant noter que les rues sont assez sales et que les vols de pickpockets y sont réguliers.
> À Noailles, on vous conseille d'aller voir la Maison Empereur, la plus vieille quincaillerie de France.

Dans un premier temps, les éléments retenus pour définir le marché en question correspondent à des données symboliques, à des attributs culturologiques pourrait-on dire, qui fonctionnent comme des marqueurs de frontière culturelle et sociale : « populaire » et « exotisme ». Ces deux catégories, qui se réfèrent à des valeurs spécifiques, sont reliées à la présence à la fois d'une population locale particulière, alors spécifiée mais présentée dans sa généralité (« les différentes communautés de la ville ») et également de produits alimentaires caractérisés par leur faible coût (« les fruits et légumes parmi les moins chers de Marseille », « parts de pizza à 1€ ») ainsi que par leur origine de contrées lointaines, leur « exotisme » (« des saveurs d'épices, de dattes et de loucoums, de beignets au miel, d'agrumes, »).

Dans un second temps, c'est le caractère stable et dynamique du marché qui est pointé (« en ébullition ») en faisant référence à sa fréquence soutenue. Enfin, soucieux de garantir une expérience positive du lieu à ses destinataires, l'équipe de Marseille Tourisme termine l'article par une mise en garde en signalant deux points négatifs qui concernent le quartier, et ce malgré la dimension promotionnelle du récit : « les rues sont assez sales » et « les vols de pickpockets y sont réguliers ». Ces éléments perceptifs présentés comme des traits essentiels du quartier semblent fonctionner ensemble, comme mis en corrélation et insérés dans un lien de causalité : parce que « les rues sont (assez) sales », « les vols de pickpockets y sont

réguliers ». Ou selon la logique : plus « les rues sont sales » et plus les chances de vols de pickpockets sont grandes.

Le premier point procède d'une évaluation morale basée sur la perception visuelle du quartier. Il consiste à qualifier la matérialité du bâti par son aspect dégradé, ainsi qu'à insister sur la présence d'objets abandonnés dans l'espace public (plutôt que d'être jetés à la poubelle). Ces qualités perceptives sont présentées comme favorisant une expérience désagréable du lieu. Le second informe de la présence régulière d'individus qui seraient spécialisés dans la pratique du vol à l'arraché dans cette portion de ville. Dans ces deux cas, sont pointées des caractéristiques qui seraient propres aux personnes qui peuplent le lieu habituellement : ainsi d'une part, elles seraient caractérisées par une certaine « incivilité » provoquant une saleté du lieu. D'autre part, certaines personnes présentes, subsumées sous la catégorie de « pickpockets », n'hésiteraient pas à voler d'autres personnes, particulièrement les visiteurs peut-on imaginer.

Selon Alèssi Dell'Umbria c'est à Noailles que les premières caméras de vidéosurveillance ont été installées fin 2002 à Marseille[97], ce qui atteste bien de la propension qu'a la Ville à l'envisager prioritairement comme une portion à surveiller et à contrôler. La municipalité s'est en effet dotée d'un important dispositif de surveillance, par l'installation depuis 2012 d'un nombre considérable de « caméras de vidéo-protection » d'abord dans la portion centrale de la ville. Un espace de visionnage, le Centre de Supervision Urbain (CSU), a par ailleurs été inauguré en février 2013 comme le « centre névralgique du dispositif où les images filmées par les caméras convergent et sont exploitées 24h/24, 7j/7 par la Police Municipale ». Si la ville comptait 108 caméras « opérationnelles » en mai 2012, dont 13 à Noailles, et 250 en novembre 2012 (réparties alors uniquement dans la centralité urbaine), en 2016 la ville était dotée de 1202 caméras opérationnelles, soit une progression impressionnante avec douze fois plus de caméras en quatre ans[98]. La taxinomie réglementaire apparaît ici éclairante : plutôt que « vidéosurveillance », expression en usage dans la nomenclature institutionnelle jusqu'alors, il est fait recours à l'expression de « vidéoprotection ». Ce glissement sémantique opéré par les décideurs politiques vise bien, en procédant par euphémisation, à rendre ce dispositif de

[97] DELL'UMBRIA, A., *Histoire universelle de Marseille. De l'an mil à l'an deux mille*, Agone, 2006, p. 680.
[98] Informations récoltées sur Marseille.fr, le site de la Ville, rubrique « Prévention ». http://prevention.marseille.fr/la-videoprotection-urbaine-vpu#cameras

contrôle de l'espace public urbain plus acceptable, plus légitime et ainsi à mieux faire accepter l'installation et la présence des nombreuses caméras par la population locale[99].

En reliant des propriétés qui seraient propres à l'environnement du lieu à des évaluations négatives, « la procédure de description »[100] hors-situation que constitue ce récit participe à construire et entretenir un problème public local autour de Noailles. Par l'importante visibilité de ce récit, médiatisé sur la plateforme tourisme du site internet officiel de la ville, on peut imaginer la quantité de personnes qui, arrivant à Marseille pour découvrir la ville, vont s'appuyer sur ce récit pour envisager le quartier. C'est bien la performativité de ce discours « officiel » sur la ville et le régime d'authentification dont il procède qui nous intéressent là. Construit d'abord à destination de visiteurs et de touristes, ce récit à visée promotionnelle participe à vendre le quartier comme un lieu de patrimoine certes, mais également comme un bien consommable, et les personnes qui le peuplent comme des éléments de décor. Ce régime d'authentification spécifique traduit bien la stratégie de la Ville consistant à accompagner son projet urbain, l'opération d'aménagement du centre-ville, d'un discours normatif. Ce type de récit, qui permet de fixer une définition officielle de Noailles telle qu'est portée par la Ville au travers de son projet, opère ainsi une réification du lieu au travers de la liste d'un ensemble d'attributs qui le caractériseraient et procède ainsi d'une certaine folklorisation de son identité.

Pour conclure sur l'ambiance à Noailles

En proposant une approche en termes d'*ambiance urbaine*, qui consiste à s'intéresser à la production et la perception sensorielles, pour rendre compte d'un « faire quartier » (Agier, 2015) à Noailles, nous avons voulu articuler dans l'analyse les éléments actifs relevant du cadre urbain lui-même et des interactions sociales ordinaires. Pour caractériser l'environnement du centre à Marseille, cette approche a été préférée afin de ne pas partir de représentations, d'un *imaginaire du lieu*, mais d'une expérience urbaine concrète avant d'en venir progressivement aux enjeux symboliques. Les scènes observées révèlent déjà plusieurs traits des relations sociales au quotidien dans le quartier de Noailles.

---

[99] En effet, si aujourd'hui le maintien dans le discours de l'ancienne expression, « vidéosurveillance », traduit souvent une position critique en soulignant que ces dispositifs sécuritaires relèvent d'avantage de la « surveillance » que de la « protection » des citadins, en parlant de « vidéoprotection » la Ville entend démontrer la nécessité de ces dispositifs en les présentant comme « un outil qui permet de mieux protéger l'espace urbain et d'accélérer l'élucidation des délits, dans le cadre d'affaires judiciaires ».

[100] QUÉRÉ, L., « Sociabilité et interactions sociales », *Réseaux*, L'interaction communicationnelle volume 6, n°29, 1988, p. 82.

Un premier point concerne les formes d'occupation de l'espace public de Noailles ainsi que les formes d'engagement dans les situations observées. D'une part, on a pu voir qu'outre la présence de commerces divers, largement dédiés à l'alimentaire, occupant des locaux enchâssés au rez-de-chaussée de bâtiments localisés tout autour de la place, des pratiques de vente informelles réalisées par des types de participants différenciés ont cours au sein de parcelles déterminées de l'espace. Ces pratiques se spatialisent dans des emplacements spécifiques, devenus dédiés, dont les personnes habituées au quartier connaissent l'existence : la portion de la rue longue des Capucins qui est située dans le quartier de Noailles (de La Canebière à la place Vacon). L'existence à cet endroit de ces formes de commerce informel, et de l'offre proposée, témoigne du même coup de la nature particulière de la demande des habitués du marché et du quartier.

Le dispositif de distribution et de vente de la marchandise – des produits alimentaires ou technologiques neufs et d'occasion – étalée à même le sol, dans la rue, et particulièrement « bon marché » se caractérise par une grande accessibilité à la fois spatiale et économique. En plus des produits proposés aussi bien sur les étals du marché extérieur que dans les boutiques de la rue longue des Capucins et de ses environs, ces biens proposés à la vente constituent des « bon coups », des affaires pour les personnes qui s'y rendent pour y faire des achats. On a également pu se rendre compte une fois encore de l'importance de la distribution de rôles dans les interactions : la forme de territorialité mise en œuvre par le patron du bar et les forains, les rapports de force qui structurent également l'espace, exprimés par la femme en terrasse, ou encore toute la série d'ajustements que rendent visibles les interactions entre les participants et les arrangements et bricolages opérés sur la matérialité du site et du mobilier urbain.

Loin d'être évidentes, prévisibles ni figées, les formes de vie sociale se caractérisent bien par une dynamique relationnelle, laquelle apparait par l'analyse à l'échelle locale, en l'occurrence au sein de l'espace public de Noailles. En tant qu'espace urbain, localisé dans l'hyper-centre, c'est-à-dire la portion du centre-ville la plus densément peuplée et pourvue en commerces et services, on est constamment en état de sollicitation et amené à s'ajuster spatialement et dans les interactions : la densité de personnes co-présentes et les interactions potentiellement infinies que cela suppose pousse les participants à ajuster continuellement leur position, à négocier leur place dans l'espace en saisissant ou évitant certaines ressources disponibles.

Malgré sa localisation très centrale en ville, à Noailles c'est une forme d'intimité plutôt que d'anonymat qui se dégage par les situations observées. Suivant Georg Simmel, on peut considérer que malgré l'« intensification de la stimulation nerveuse » et les incessantes interactions possibles, cet espace public urbain correspondrait à « un milieu plus restreint, [où] l'inévitable connaissance des individualités engendre tout aussi inévitablement une tonalité plus affective du comportement, un dépassement de la simple évaluation objective de ce qu'on produit et de ce qu'on reçoit en contrepartie » (Simmel, 2013 [1907] : 44-45). En s'intéressant à la question de l'attention et des ajustements sensibles entre les participants, l'on perçoit et donne toute leur importance aux « liens faibles » qui se tissent, se détissent et se retissent entre eux au quotidien.

Toujours pour illustrer cette dynamique de la vie sociale locale, un deuxième point concerne également la plasticité de l'environnement et la fréquence des interactions. En décrivant les scènes ordinaires, j'ai été frappé par la rapidité par laquelle les choses s'enchainent, les personnes défilent. Comme un ballet incessant, il faut sans cesse négocier son (droit de) passage dans l'environnement et sa place dans la situation. À Noailles, l'occupation de l'espace et la coprésence des personnes sont telles que, d'une certaine manière, le droit d'occuper l'espace public apparaît comme une manière d'exister socialement. Il m'a paru intéressant de me pencher par l'ethnographie sur le quartier de Noailles, limitrophe au cours Julien, pour comprendre les similitudes et les différences en termes de vie sociale ordinaire et de « faire-quartier » ou « faire-lieu » dans le centre de Marseille. Placées sur un continuum spatial, les portions centrales de la ville ne sont pas disjointes, au contraire elles sont connectées spatialement et il paraît nécessaire de les envisager comme telles. L'enjeu général de cette approche des musiques par le lieu consiste d'une part à rendre compte de la chronologie de l'enquête, telle qu'elle s'est mise en œuvre, d'autre part d'envisager les musiques – les situations, les pratiques, les lieux – comme la partie d'un ensemble plus large qui participe à la production collective d'un « faire lieu » spécifique.

De la qualité diffuse des lieux aux « ambiances situées »

La notion de « qualité diffuse » (*pervasive quality*) développée par la philosophie de l'expérience de Dewey a été articulée par Jean-Paul Thibaud avec la problématique des ambiances[101]. Ce dernier estime en effet que « [t]out se passe comme si le terme de "qualité

[101] THIBAUD, Jean-Paul. « De la qualité diffuse aux ambiances situées », La croyance de l'enquête. Raisons Pratiques, *Editions de l'EHESS*, 2004, pp. 227-253.

diffuse" n'était qu'une manière particulière de nommer l' "ambiance" ». Selon Thibaud, parce sa matière sensible est nécessairement contextuelle et située, « l'ambiance se rapporte toujours à un espace construit donné ou à concevoir, avec ses caractéristiques formelles, matérielles, physiques et plastiques » (Thibaud, 2004 : 227) : « Dans la mesure où elle renvoie à un espace-temps qualifié, où elle mobilise nécessairement nos façons d'agir et de sentir *in situ*, l'ambiance ne peut être assimilée à un environnement construit dépeuplé, délesté de toute présence humaine et activité sociale » (*op. cit.* : 227). C'est par l'examen en termes de situation qu'il est possible selon lui d'intégrer à la fois la composante physique, spatiale et humaine d'une ambiance : « l'ambiance renvoie à un mode d'approche particulier des situations s'intéressant prioritairement à leur dimension sensible » (*op. cit.* : 227).

L'intérêt de la mobilisation de la notion d'ambiance, sans partir d'une définition apriorique mais en l'envisageant plutôt comme une « énigme », consiste à interroger sa capacité à assurer l'unité d'une situation, et ainsi la manière dont « tiennent ensemble les diverses composantes d'une ambiance ». Avec Thibaud on voit qu'il existe deux acceptions générales de la notion d'ambiance : « soit on limite l'acception du terme ambiance aux ambiances remarquables. Dans ce cas une ambiance se rapporte nécessairement à *une* expérience, elle n'émerge qu'à partir du moment où on en prend conscience et où on peut effectivement tenter de la décrire. Soit on adopte le postulat selon lequel l'ambiance est omniprésente dans la vie de tous les jours et qu'il faut développer de nouvelles manières de l'appréhender ».

> L'ambiance n'exprime pas seulement une manière d'être dans un milieu mais plus fondamentalement une manière d'être ensemble. [...] Elle peut être définie en termes d'expérience partageable dans la mesure où elle donne le ton aux situations sociales et procède d'une dynamique collective. Cela ne signifie pas pour autant qu'une même ambiance soit inévitablement ressentie ou appréhendée de la même manière par tous. Cela signifie plutôt que l'ambiance permet de questionner les processus et conditions de constitution du lien social, sans présager *a priori* du degré de cohésion du collectif (de la fusion à l'anomie) ou des modes de relations à autrui (de l'empathie à l'indifférence et à l'embarras).
>
> Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, pp. 227-253

Il s'agit dès lors de dépasser le cadre d'une conception commune de l'ambiance qui l'envisage à partir de « moments privilégiés » et ainsi « n'accorderait d'intérêt qu'à des ambiances remarquables particulièrement ritualisées », en défendant une approche qui porterait attention aux « moments quelconques » et « redonnerait toute son importance à la variété et à la diversité des situations ordinaires ». La question de l'habitude serait alors

convoquée au premier chef pour caractériser l'ambiance comme expérience partageable : « Les habitudes incorporent en elles un environnement. Elles sont des ajustements *de* l'environnement, et non simplement *à* celui-ci » (Dewey, 2002 : 52). Cette approche pragmatiste de l'habitude met en évidence la double direction de l'ajustement : si « les habitudes incorporent en elles les conditions de l'environnement objectif », réciproquement « un environnement est ainsi projeté par les habitudes » (Ogien & Quéré, 2005 : 49). L'habitude est produite en fin de compte par « l'institution d'une interaction et d'une intégration effectives des énergies de l'organisme et de l'environnement » (Dewey, 1993), donnant lieu à la transformation conjointe du milieu écologique et des personnes.

L'habitude ne se réduit ainsi pas à la simple routine, « qui ne ferait que reproduire de façon automatique et mécanique des expériences passées », mais « fonctionne plutôt comme l'instance de base à partir de laquelle se règle l'interaction entre l'organisme et l'environnement » : « en tant que schèmes structurant nos manières de percevoir et nos façons de répondre aux situations, elle joue un rôle essentiel dans la qualification d'une situation ». « Bref, la qualité diffuse résulte de l'interaction entre l'habitude (ou mieux encore les habitudes) et l'environnement ». Parce qu'elle permet d'articuler le rôle d'imprégnation de la dynamique spatiale avec celui de la dynamique temporelle, l'habitude constitue un objet privilégié dans notre étude.

Temporalité de Noailles dans la temporalité de la Ville

Un troisième point concerne la chronologie et la temporalité des observations présentées. Cette phase de l'enquête se déroule en 2013, autour de l'été, dans un contexte particulier : celui de Marseille-Provence 2013 (MP2013). Alors que la ville porte le label de « Capitale Européenne de la Culture », la centralité urbaine est investie voire « défigurée » par de nombreux chantiers d'aménagement urbain (Vieux-Port, îlot des Feuillants) et animée par une série de manifestations culturelles d'ampleur. Si la spatialisation de ces évènements d'ampleur définis comme des « temps forts » de « l'Année Culturelle » correspond surtout à l'hyper centre, au sein de l'espace public – aménagé pour l'Occasion – (place Bargemon, Vieux-Port, Canebière) ou à l'intérieur d'équipements culturels centraux (l'Espace Julien ou La Criée par exemple), le quartier de Noailles ne semble pas faire l'objet d'un investissement pour la programmation culturelle de MP2013. Alors même que des travaux de rénovation y sont en cours, côté Canebière, pour l'occasion même que constitue MP2013, cette portion

hyper centrale ne semble pas profiter de l'animation culturelle ni des « retombées » économiques que l'Évènement génère.

L'approche micro permet ainsi de rendre compte d'une articulation entre le « contexte structurel » et le « contexte de la négociation »[102]. Ce que traduit cette situation c'est le choix stratégique des décideurs politiques de miser, par l'opération de transformation urbaine du site matérialisée par le projet d'hôtel de luxe, sur un enjeu commercial structurel visant à « revitaliser » le périmètre et changer son image en s'appuyant sur une « topographie légendaire »[103] du lieu (La Canebière) plutôt que sur les prétendus bienfaits des arts et de la culture, pourtant déployés par MP2013 au travers d'« évènements *in* » (Vivant, *op. cit.*) dans d'autres régions de la centralité. Nous pouvons citer à cet égard les manifestations qui ont eu lieu sur l'esplanade du Vieux-Port – avec le « week-end d'ouverture » (600 000 visites) ou « Transhumance » (300 000 visites), – ou encore la place Villeneuve Bargemon, localisée non loin du Vieux-Port, derrière le bâtiment de la mairie centrale.

L'analyse de cette situation amène à envisager la temporalité propre au régime d'action politique de la Ville qui établit stratégiquement un ordre de programmation des opérations visant un développement de « l'attractivité » du territoire : procéder d'abord à l'aménagement urbain, une transformation du support physique de la ville visant une « montée en gamme » de l'espace, puis à l'organisation et la mise en œuvre de manifestations artistiques et culturelles – des « évènements *in* » – en ces emplacements réaménagés, justement pour rendre visible et mettre en scène le projet urbain de la Ville. Ainsi, dans cette logique de maîtrise et de valorisation du territoire, on peut dire *a minima* que Noailles n'est pas investi pour la programmation de manifestations dans la mesure où il convient d'abord de réaménager le site, ce qui n'est pas encore le cas en 2013 (ni en 2016 au demeurant).

[102] D'après Anselm Strauss, le premier influe sur le second et affecte ainsi « la manière dont les acteurs perçoivent l'ordre social et ce qu'ils croient, pour eux et pour les autres, possible ou impossible, problématique ou probable ». STRAUSS, A., *La trame de la négociation : sociologie qualitative et interactionnisme*, L'Harmattan, 1992 [original : « The Web of Negotiation: Qualitative Sociology and Interactionism »].

[103] HALBWACHS, M., *La topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte : étude de mémoire collective*, Puf, Quadrige, 2008 [1941].

II. Le cours Julien comme *espace commun* esthétisé

1. De Noailles au cours Julien : une ascension culturelle spatialisée ?

Faisons un point d'étape. Par l'ethnographie réalisée à Noailles, il était question d'éclairer la forme sensible d'un certain « faire-lieu », en s'attachant à décrire l'ambiance urbaine du quartier. Si les modes de participation dans cet espace marchand sont apparus comme activant notamment sa composante de « centralité immigrée » à Marseille, il est question à présent de « monter » au cours Julien, une autre portion commerçante du centre-ville.

En effectuant ce déplacement dans la ville pour comprendre l'environnement spatial *à la recherche des musiques*, c'est un mouvement socio-culturel qui s'effectue. En arrivant au cours Julien, l'atmosphère change. Si on se rapproche de La Plaine, au moins spatialement, l'ensemble composé par l'architecture générale du site, la densité d'activités et de lieux artistiques et culturels et sa fréquentation régulière, plutôt nocturne, par des citadins plus ou moins jeunes (entre 20 et 60 ans), donne une tonalité particulière au lieu. Il est intéressant d'observer, une fois *sur* le site – avec une topographie en forme de butte –, la forte présence d'espaces dédiés à la diffusion culturelle et à quel point la prise en charge esthétique du lieu est importante. Le marquage du cadre matériel de l'espace est double : d'un côté, un projet de renouvellement urbain, de l'autre, des ressources locales.

Pour mieux comprendre un « faire-lieu » propre au cours Julien à Marseille, il convient de considérer les actions conjointes de plusieurs types d'acteurs depuis le début des années 2000, certains agissant de manière concertée, d'autres non. Si, comme nous le verrons au chapitre 7, des associations de commerçants se sont formées, sous l'impulsion de gérants d'espaces de création, de boutiques d'artisanat mais également de restaurateurs, recevant alors le soutien de la Ville, d'un autre côté des dynamiques sont impulsées par des collectifs pour investir le quartier par des performances musicales habituelles.

La thèse défendue consiste à considérer que l'ensemble des espaces mobilisés pour la diffusion de musiques en forme spectacle dans le centre-ville de Marseille, notamment au cours Julien et à La Plaine, ne constitue pas une totalité pleinement cohérente et autonome qui serait isolée de la vie sociale locale, tel un monde hors-sol, un territoire ou un espace purement médiatique existant *ex nihilo.* Au contraire, cet ensemble composé essentiellement

d'espaces intermédiaires forme ce que nous proposons d'appeler une « scène musicale »[104]. Nous choisissons de l'envisager dans et par le milieu immédiat de cette localité. Les activités et les pratiques autour des musiques qu'il agrège apparaissent comme une composante d'un ensemble plus large d'activités issues de la vie ordinaire qui « donne le ton »[105] aux situations sociales dans cet espace commun.

La forme spécifique de ces espaces de diffusion musicale, par leur configuration spatiale et leur agencement au milieu urbain, se comprend par le fait qu'ils sont d'abord insérés dans leur environnement direct, enchâssés dans leur bâtiment, au sein d'un voisinage et d'une vie de quartier, comme d'autres espaces physiques, notamment des commerces qui y sont également installés. Ainsi, les espaces investis pour réaliser les évènements et donc des musiques en « forme spectacle » (Pedler et Cheyronnaud, 2018) constituent des lieux de sociabilité et de vie à l'échelle locale, au même titre mais de manière différenciée que d'autres espaces commerciaux de proximité. On peut dès lors se demander si ces divers types de lieux de proximité, incluant les lieux musicaux ou plutôt certains d'entre eux, fonctionnent en réseau et de quelles manières, malgré la pluralité des types d'activités déployées. Il s'agit en somme de questionner les formes d'accessibilité de ces divers espaces, lieux privés et portions de l'espace urbain, et leur contribution respective à la formation et le maintien d'un « faire-quartier » (Agier, 2015) et à la production d'ambiances urbaines au cours Julien et à La Plaine.

Si l'on a bien affaire à une concentration d'espaces de diffusion musicale à La Plaine, la vie sociale du quartier ne s'y limite pas et, faut-il le préciser, tout ne tourne pas autour des évènements musicaux dans ce quartier. Il existe également des types de structures distinctes, certaines déploient ce que l'on pourrait nommer des activités génériques, c'est-à-dire qui correspondent à des domaines d'activité et de service que l'on peut trouver dans la plupart des centralités urbaines (commerces de proximité, restauration, grandes marques, « chaînes »), et d'autres des activités spécifiques, propres à la ville et au quartier en question (antiquaires, galeries, artisanat) ou encore à des activités liées à la vie associative (locaux associatifs).

---

[104] Nous reviendrons sur la notion de *scène* dans l'introduction du chapitre 4, avant de la mobiliser dans une acception étendue dans les chapitres suivants. D'abord entendue dans son acception minimale, telle qu'elle a été forgée à l'origine dans la sphère journalistique puis reprise dans des travaux sociologiques (W. Straw ; A. Benett ; T. Clark ; G. Guibert), la notion se réfère à l'ensemble des acteurs investis à l'intérieur d'une même localité, l'objet de l'investissement collectif pouvant être spécifié en termes de registres et de cultures musicales (« scène rap de Marseille », « scène techno de Détroit », etc.).

[105] THIBAUD J.-P., et ROSE DUARTE, C., *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*, MetisPresses, Genève, 2013.

Si ces structures correspondent souvent à des espaces privés, des lieux installés au rez-de-chaussée d'un bâtiment, dont l'agencement au sein de l'environnement immédiat se caractérise par une faible discontinuité spatiale et ainsi par une accessibilité forte depuis l'extérieur, il est également question d'emplacements localisés dans l'espace public. Certaines activités occupant une place centrale dans la vie sociale du quartier se déploient par des lieux publics, c'est le cas notamment des marchés forains sur les places publiques. De la même manière, certains des espaces intermédiaires mobilisés pour programmer des évènements musicaux sont produits par l'occupation de régions spécifiques de l'espace public, faisant dès lors émerger et stabilisant au gré des occasions sociales des emplacements propres.

J'ai cherché à identifier ces régions, à décrire leurs formes et à analyser la manière dont elles contribuent à configurer les activités, et réciproquement à interroger les évènements, ainsi agencés à l'environnement, par leur capacité à transformer l'espace. À quel type de configurations spatiales ces organisations correspondent-elles ? De quelle(s) manière(s) contribuent-elles aux « ambiances urbaines » produites dans l'environnement de La Plaine et comment ces dernières jouent un rôle sur la forme de ces évènements ? Avant que l'ethnographie ne me conduise à de micro-évènements programmés dans l'espace public du quartier, j'ai cherché à décrire plus largement la forme sensible de cet espace urbain par l'approche en termes d'ambiance. Cela m'a amené à mettre en évidence le « pouvoir mobilisateur du lieu » (Thibaud, *op. cit.*, 2015).

Dans quel paysage d'activités issues plus largement de la vie ordinaire s'inscrivent les activités et les lieux musicaux localisés à La Plaine et au cours Julien ? En somme si la perspective continuiste mobilisée s'impose, c'est pour rendre intelligible non seulement un espace social et culturel, en réintégrant les activités et les performances définies comme musicales dans l'ensemble plus large des activités du quotidien, mais également un espace urbain et un milieu écologique, les diverses portions du centre-ville ne sont pas isolées les unes des autres mais conçues comme localisées au sein d'un même continuum urbain et temporel.

Appréhender le cours Julien et ses commerces

Il existe plusieurs manières, selon d'où l'on arrive et où l'on se trouve, pour rejoindre le cours Julien. De manière schématique, soit l'on arrive de l'ouest, du Vieux-Port ou de Noailles par exemple, et l'on y accède par la rue d'Aubagne ou l'escalier de la rue Estelle ; soit l'on arrive du nord, de la Canebière par exemple, et l'on y arrive de la rue des Trois

Mages ; soit l'on arrive du sud, de Castellane ou de la rue de Lodi, et l'on y accède par la place Notre-Dame-du-Mont ; enfin, soit l'on arrive de l'est, de la place Jean-Jaurès ou du Camas plus largement, et l'on y parvient par les rues adjacentes entre le cours Julien et la place Jean-Jaurès dont nous avons déjà parlé (la rue Bussy L'indien, la rue Pastoret, la rue Crudère, ainsi que la rue des Trois Frères Barthélémy).

Ainsi, si l'on arrive depuis le Vieux-Port, la Canebière, Noailles, Saint-Charles ou Castellane, dans tous ces cas l'itinéraire s'effectuera au sein d'un espace caractérisé par une topographie ascendante et ainsi il faudra « monter » ou « grimper » au cours Julien et à La Plaine[106]. Cette dimension apparaît alors comme l'une des propriétés topographiques du site : bien souvent, il faut « monter » pour s'y rendre, « descendre » pour le quitter. C'est pourquoi, certains enquêtés et beaucoup d'urbanistes parlent d'un « plateau », du « quartier du plateau » voire du « plateau de la Plaine ». Il faut ajouter qu'historiquement, à partir du XIIIème siècle, le site recouvrait l'appellation de *Plan Sant-Miquèu*, « Plan » signifiant « plateau » en occitan, la langue provençale. Si au début du XVIIIe siècle la dénomination de Plan existe encore, c'est lors de la traduction en français peu après qu'une erreur a été commise, en traduisant « Plan » par « Plaine » pour « Plaine Saint-Michel »[107]. Ainsi, la dénomination actuelle du site en tant que « La Plaine » apparaît comme un héritage issu de cette dernière appellation. Si celle-ci perdure jusqu'à la moitié du XIXe siècle, le site devient la place Saint-Michel en 1848, à la suite de travaux d'aménagement qui donneront une forme rectangulaire au site, puis la place Jean-Jaurès en 1919, « à la mémoire du grand tribun populaire, homme illustre entre tous, meilleur entre les meilleurs »[108].

Lorsque l'on se trouve sur le cours Lieutaud, en venant de la Canebière ou du marché des Capucins de Noailles, c'est au niveau du théâtre des Bernardines que débute le cours Julien. En arrivant du quartier de Noailles, on y accède par la rue du marché des Capucins, après avoir passé l'imposant local de Force Ouvrière, le Bar du peuple juste à côté, et traversé le cours Lieutaud, axe toujours fortement emprunté par les véhicules à moteur. On entame alors une ascension du point de vue topographique, le relief qui caractérise le site, qui constitue également une ascension du point de vue culturel et social. Lors des multiples observations ethnographiques que j'y ai mené, dans la perspective de rendre compte de prises sensibles sur

[106] On notera ici la proposition paradoxale qui réunit le verbe « monter » et le nom propre « la Plaine », paradoxe qui a par ailleurs souvent été souligné par des observateurs et certains enquêtés.
[107] GALLOCHER, Pierre, *Une colline nommée « La Plaine »*, Tome 2 « Marseille, zigzags dans le passé », p. 191, 1989.
[108] C'est à l'issue de la séance du Conseil Municipal du 23 décembre 1919 qu'il est demandé que le nom de Jean Jaurès soit attribué à la place. BLÈS, A., *Dictionnaire historique des rues de Marseille*, Jeanne Lafitte, 1989, p. 243.

le lieu, je me suis principalement intéressé à la forme physique de ces espaces, par la description de l'architecture du lieu et des façades des bâtiments, en somme à élaborer la description d'une forme de « présentation de soi » des lieux[109]. Il faut environ cinq minutes pour monter la « côte » et accéder à la portion plane du cours Julien. Au cours de l'ascension, beaucoup de boutiques et d'établissements qui se réfèrent à des lieux de convivialité : des locaux commerciaux (cafés, restaurants, magasins indépendants, etc.) et des locaux associatifs.

Photographie du 9 avril 2013. À gauche : la façade du Matiti (bas du cours Julien) ; à droite : le croisement du cours Julien et de la rue des Trois-Mages, une voie qui mène directement à la place Jean-Jaurès

Faire l'inventaire des commerces et structures qui bordent le cours Julien

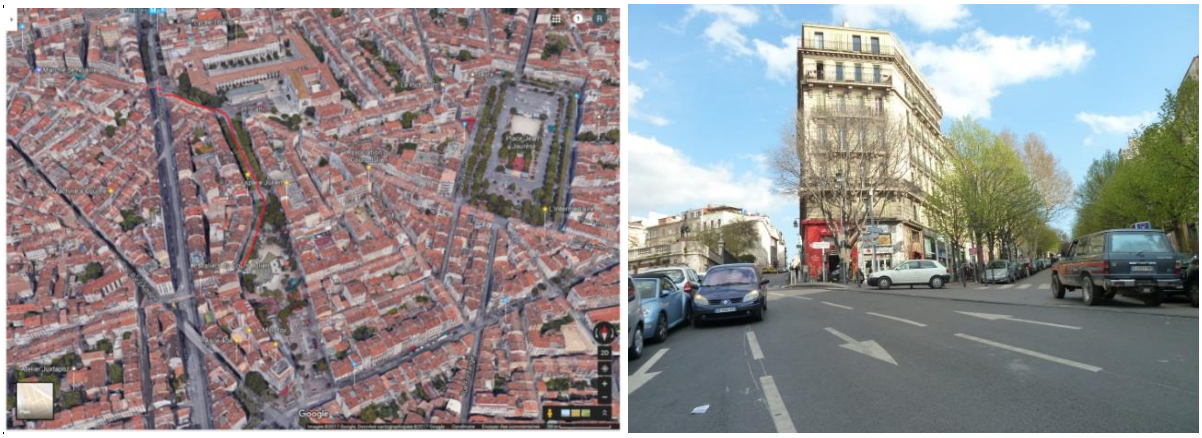
Dès l'entame de cette ascension spatiale et culturelle en direction du cours Julien depuis Noailles, en face du lycée Thiers se trouve par exemple *Le MATITI*, localisé au 10 cours Julien, dont l'enseigne comporte un sous-titre qui indique : « lieu de vie culturelle – Restaurant ». Il apparaît là que deux composantes de l'activité déployée sont agrégées entre elles pour former le projet et l'identité de l'établissement, plusieurs services et pratiques proposés qui correspondent à différents niveaux de nécessités pratiques : manger, s'alimenter certes, mais se nourrir également intellectuellement. On pourrait alors supposer que si le projet initial de l'entrepreneur se rapporte à un service alimentaire, son activité principale étant axée sur la restauration, il a choisi d'ajouter une dimension culturelle et « intellectuelle » à son espace. Celle-ci est matérialisée par l'enseigne installée sur la façade sur laquelle figure la mention d'un sous-titre qui fonctionne alors comme slogan. En affirmant ainsi d'une

[109] Nous reviendrons plus loin sur les enjeux et les apports d'une adaptation du concept goffmanien de « présentation de soi », qui concerne à l'origine strictement les interactions humaines, vers les relations aux espaces et aux lieux. Cette traduction spatialiste influencée par l'approche simmelienne en termes de formes est développée dans l'ouvrage *L'esprit des lieux* d'Emmanuel Pedler (EHESS, 2016).

certaine manière qu'en entrant dans le lieu le visiteur n'y trouvera pas uniquement de la restauration, la présence d'un slogan permet au gérant d'activer un horizon d'attente spécifique, « culturel » en l'occurrence.

L'observateur peut alors s'interroger : cet acte renvoie-t-il à une tactique de valorisation symbolique, par l'expression d'une valeur spécifique et la recherche de production d'une impression favorable au sein de ce contexte territorial et des types d'interactions sociales qui peuvent y avoir cours ? L'installation matérielle fonctionnerait dès lors comme une plus-value symbolique et permettrait ainsi de générer des retombées économiques. On pourrait ainsi reconnaître à ces initiatives l'intérêt certain d'une démarche visant à faire valoir le besoin de culture(s), initiatives qui n'auraient peut-être alors pas vu le jour sans l'imbrication du prisme culturel à la nécessité alimentaire. En tout cas, le recours à la dimension culturologique et sa mise-en-scène publique participe ici à un processus de *valuation* (Dewey, 1939) de l'établissement : le gérant cherche à valoriser pratiquement son lieu, les usagers et habitués du quartier savent quant à eux reconnaître et apprécier cette valeur.

Plus haut, en poursuivant la montée, on trouve « Music'shop » une boutique qui se définit par sa façade comme « librairie musicale » et propose à la vente des instruments de musiques, surtout des guitares acoustiques. Cette boutique est gérée par un indépendant, elle était souvent fermée, le rideau de fer baissé en pleine journée.



À gauche : capture d'écran *Google Maps* (vue satellite), un trait rouge indique l'itinéraire vers le cours Julien ; à droite : le croisement entre le cours Julien (sur la droite) et la rue des Trois Mages (tout-droit) – photographie prise le 9 avril 2013

Lorsque l'on arrive au niveau de la place Carli et du Conservatoire de musique (ou plutôt le « Conservatoire National à rayonnement régional ») il convient de tourner à droite pour poursuivre la montée du cours Julien. En poursuivant tout droit, on se trouve sur la rue des Trois Mages qui mène directement à la place Jean-Jaurès. On trouve alors l'atelier d'un

luthier qui fait l'angle et, une fois le virage négocié, au niveau du 22 cours Julien se trouve la boutique Music Leader International qui propose à la vente « tout type » d'instruments de musique et « d'accessoires ». L'enseigne est accompagnée du slogan « 1ère chaine française de professionnels de la musique », ce qui permet d'informer que cette boutique appartient à un groupe plus large qui compte en l'occurrence cent dix magasins « au service de tous les musiciens professionnels ou amateurs de tous styles, de tous niveaux, pour tous budgets, avec tous instruments de musique et accessoires de toutes marques »[110]. Ainsi elle fait partie d'une chaîne de magasins spécialisés dans la musique, dont elle est l'une des filiales. Avec l'application *Google maps* il est possible d'ajouter que cette boutique, qui est toujours en activité, était déjà présente à cet emplacement en juin 2008 avec sensiblement la même devanture ; il ne s'agit donc pas d'un commerce nouvellement installé.

En poursuivant la montée, on trouve une autre boutique dédiée à la vente d'instruments de musique : La Baguetterie, « Le magasin des batteurs & des percussionnistes ». Il s'agit également d'une franchise, spécialisée cette fois dans la vente de batteries et de percussions. Entre ces deux boutiques, sur le côté droit en montant, un ensemble de lieux qui recouvrent pour la quasi-totalité des structures commerciales, dont une librairie (Bookineur), un bar (Le bistrot des deux filles), un restaurant, auto-qualifié de « Cantine branchée » (La Cantinetta), une « cave de vin bio » et la M.M.D.H., Maison Méditerranéenne des Droits de l'Homme. Cette dernière structure accueille des conférences, débats, conférences de presse ou encore des expositions, le tout lié aux thématiques des Droits de l'Homme, selon les actualités, par exemple sur le cas des *Rroms*, des Comoriens, etc.

En poursuivant, toujours autant de boutiques bordent le cours Julien, ce qui maximise l'impression de concentration et de contiguïté spatiale des commerces. La portion que constitue le cours Julien offre une spatialité privilégiée. Même si les services et les produits vendus sont plutôt variés, on peut rapprocher ces commerces sur la base d'activités pratiques qui se réfèrent également à une dimension symbolique. En arrivant au terme de la montée, avant d'atteindre l'esplanade du cours Julien, on peut apercevoir un changement à ce niveau, une inversion de ces dimensions dans les structures présentes. Outre l'Espace Afrique, le Planet Mundo K'fé, le Belle Aire[111] et l'Équitable Café côté droit en montant, dont la plupart

[110] Cette description a été collectée sur le site internet de la marque Music leader international.

[111] Le Belle Aire, concept de bar-club, a fermé ses portes fin 2013 et a (rapidement) été remplacé en 2014 par le Living Art's, « concept de restaurant, cave à vin, galerie d'Art, et scène musicale », dont la programmation met assez nettement à l'honneur le répertoire jazz. Le commentaire d'un client sur le site d'évaluation Yelp est évocateur : « Le Belle Aire est un des ovnis du Cours julien (Dame noir, Oogie..) car ne correspondant pas au

sont des cafés-restaurants (en statut associatif ou commercial) recouvrant pour les habitués un statut particulier, en face se tiennent le centre social « Maison pour tous » et l'Espace Julien enfin.

Le centre social Julien, comme il se fait appeler, est un équipement local particulier dans la mesure où il accueille un ensemble d'activités variées, « sportives et culturelles », notamment des « permanences sociales » (pour avoir des renseignements sur les dispositifs sociaux), des cours d'arts martiaux, de yoga, de musique, de danses, de théâtre, d'« aide à la création d'entreprise », des expositions, du soutien scolaire, un centre aéré, des clubs ado, mais aussi une A.M.A.P. (« Association pour le Maintien d'une Agriculture Paysanne »)[112] qui propose à la vente des paniers de fruits et légumes issus d'agriculteurs locaux de façon hebdomadaire.

Portion supérieure du cours Julien (n°50 à 54). De droite à gauche : Planet Mundo K'fé, Belle Aire et L'équitable café (dont la façade est alors peinte en rouge) – 9 avril 2013

2. La valeur culturelle des structures d'activité au cours Julien

Pour éclairer le panorama typologique des structures qui se juxtaposent dans la montée du cours Julien, c'est-à-dire avant le revêtement plat, environ du n°1 au 39 cours Julien, outre l'abondance évidente de celles dédiées au domaine artistique et culturel, on peut noter l'entremêlement d'une dimension pratique, ayant trait à la culture matérielle, ou plutôt à l'une de ses formes bien particulière, et d'une dimension symbolique, reliée à la culture « culturelle », qui n'a pas de rapport direct avec les conditions matérielles d'existence mais

côté populaire sinon bohème du quartier. Ce n'est évidemment pas le seul mais le contraste est saisissant avec ses voisins le Planet Mundo Kfé et l'Équitable café, le public étant plus snob donc... ».

[112] À noter, le projet d'un label de musique basé à Saint-Etienne qui propose de vendre les supports de production sur le modèle de l'AMAP, par abonnement 10€ par mois (France Info, novembre 2013).

plutôt avec un mode spécifique de stylisation de la vie sociale. D'après Claude Grignon[113], cette opposition opérée à l'origine par les folkloristes britanniques entre « aspects matériels » (que seraient les objets de l'ethnographie) et « aspects symboliques » (les objets du folklore proprement dit) de la culture, se place dans le cadre de l'inventaire des traits qui constituent une « culture populaire ». Si le sociologue la présente comme un bon moyen pour avancer dans la compréhension de ce « système symbolique », il souligne par ailleurs son caractère artificiel dans la mesure où ces deux ensembles idéaux-typiques n'apparaissent pas comme séparés dans la réalité ordinaire, ils sont entremêlés. On peut dans cette perspective interroger l'utilité de cette opposition artefactuelle dans le cadre d'une saisie sociologique de « la culture populaire » et de sa réalité sociale.

Ainsi, la présence de toutes ces structures le long du cours Julien, leurs apparences et la nature de leurs activités participent à façonner une certaine forme sensible du quartier et y produire une certaine ambiance urbaine. Par la conjonction d'une architecture ancienne qui présente un bâti à la fois vétuste et coquet, voire charmant, et d'un secteur d'activités relevant majoritairement de l'artisanat indépendant, de l'associatif et de la restauration/débit de boisson, une atmosphère propre se dégage du lieu. Basée sur un rythme lent et un air « de village » qui opèrent un contraste avec l'expérience de saturation des sens et de fort passage que l'on peut vivre dans l'hyper centre, cette atmosphère s'installe en début de journée et évolue au fil des heures. L'expérience de ce quartier, sa fréquentation habituelle ou une visite ponctuelle, s'accompagne ainsi bien souvent d'une proximité éthique ou d'une curiosité particulière pour l'atmosphère du cours Julien, et donc pour les valeurs qui s'y sont formées. Dans une perspective wébérienne, l'on aurait ici à faire à une rationalité en valeurs. Ces éléments visuels, l'agencement des lieux et les activités artistiques et artisanales contribuent à esthétiser l'environnement du cours Julien et configurent ainsi l'expérience urbaine.

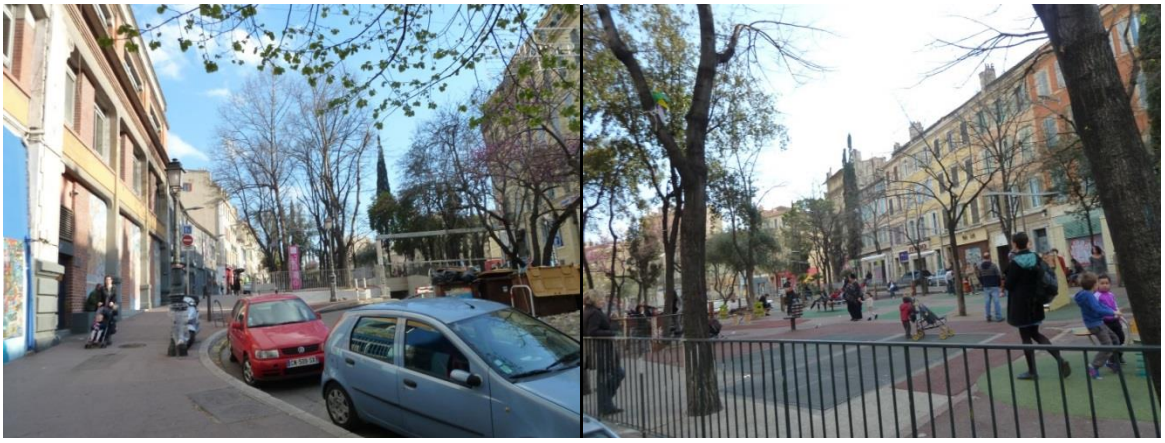
Un mode explicatif à tendance déterministe et dispositionnaliste, dans la lignée du travail de Pierre Bourdieu ou de Claude Grignon, conduirait à dire que cette dimension éthique, présente dans les comportements et usages de certains individus, permet de souligner une certaine prise de conscience et une distanciation face au monde. Permises par la possession de dispositions culturelles et intellectuelles, elles sont déterminées par la disposition économique, en tant que résultats. Cela ne signifie pas pour autant que les pratiques non comprises dans cette ligne

[113] Dans le cadre d'une réflexion autour des cultures populaires entre Jean-Claude Passeron et Claude Grignon notamment, ce dernier nous invite à opposer les éléments liés au « matériel » (l'alimentaire par exemple) et ceux liés au « symbolique » (la musique notamment) : GRIGNON, C. et PASSERON, J.-C., « Symbolisme dominant et symbolisme dominé », *Enquête : À propos des cultures populaires,* EHESS, 1985.

éthique seraient inconsistantes, dénuées de sens et hors du champ conscient (on parlerait dans ce cas de « consumérisme ») mais plutôt qu'elles sont intégrées dans un autre système de valeurs, une autre modalité de l'ensemble signifiant du « populaire ». Mobiliser la question des systèmes de valeurs, en suivant les apports de Michel de Certeau dans son ouvrage majeur *L'invention du quotidien*, permet non seulement de ne pas limiter l'analyse à une appréhension déterministe des conditions de vie (structuralisme), mais également d'aborder les manières de vivre au travers de l'analyse sociologique des pratiques ordinaires. En raisonnant en termes d'« arts de faire » et de manières d'être collectives en situation, il s'agit également d'observer et de chercher à comprendre s'il existe une homologie entre différents types de pratiques culturelles quotidiennes (notamment des pratiques musicales et la mise en présence à des musiques) déployées dans un même territoire, conçu dès lors comme une unité urbaine multidimensionnelle.

L'esplanade du cours Julien

Une fois sur la surface plane du cours Julien, un changement topographique s'opère, la surface du sol devient plane et la proportion de cafés et de restaurants s'accentue encore. Alors qu'au cours de la montée les deux côtés du cours Julien ne sont séparés que de quelques mètres par une voie de circulation, en progressant sur l'esplanade cette distance s'agrandit progressivement pour finalement doubler au niveau de la partie centrale. Si l'on suit le côté gauche en montant, on débouche sur la place Jean-Jaurès par l'une des trois rues adjacentes sur la gauche ; en poursuivant du côté droit, on se dirige soit du côté de Noailles ou d'Opéra en descendant les escaliers de la rue Estelle, soit en direction de la place Notre-Dame-du-Mont en continuant tout droit.



Photographies prises le 9 avril 2013 au cours Julien, côté nord. À gauche : le Centre Julien ; à droite : une aire de jeux pour enfants, face à l'Espace Julien

Je décide de rester sur le côté gauche et, après avoir dépassé le Centre Julien, je me trouve directement face à l'Espace Julien, ou plutôt d'abord aux bureaux de l'équipement culturel de la Ville, au sein du même bâtiment. À cet endroit, entre les deux bords du cours, l'entrée d'un parking sous-terrain. En surface, face à l'entrée de l'Espace Julien, une petite placette plutôt sobre, entourée d'un enclos, sans banc installé, où se trouvent un espace d'affichage de la Ville ainsi qu'un support promotionnel temporaire de Marseille-Provence 2013, installé verticalement et de couleur rose, qui indique : « ICI C'EST CAPITALE »[114]. Ce *spot* officiel nous rappelle que nous nous trouvons en plein dans « l'Année Capitale », le dispositif de Capitale Européenne de la Culture en 2013 à Marseille. D'ailleurs, des affiches labellisées ont été collées sur une face du support et déjà retirées, recouvertes d'un *tag*. Plus loin, face à l'Espace Julien, se trouve une aire de jeux pour enfants. À cet moment-là, en fin de matinée un jour de semaine, il n'y a pas foule. Quelques enfants et leurs parents, sans doute en courte pause avant d'aller déjeuner. Je longe la façade de l'Espace Julien, côté gauche en montant, et me retrouve au niveau de l'entrée de la salle de concert. Au niveau de la salle de concerts, le sol est pavé.

Photographie prise le 9 avril 2013 : l'Espace Julien (partie plane du cours Julien)

La façade fraîchement repeinte attire l'œil, tant son agencement décoratif est soigné. Elle est étendue (sur environ 35 mètres), les couleurs sont harmonieuses – autour de tons bleus, les matériaux utilisés semblent de bonne facture, notamment l'enseigne « Espace Julien » en matière métallique, le tout formant un bâti homogène. Je suis frappé par la faible hauteur du

[114] Il est intéressant de noter ici le rapprochement avec un autre slogan, « Ici, c'est Paris », inventé par le club de football du Paris-Saint-Germain, pour qualifier la capitale de la France, Paris.

bâtiment, il semble être composé de deux niveaux seulement, et occupant en fait l'ensemble de l'îlot. La structure dispose d'une autonomie offerte par la discontinuité spatiale et l'absence de contiguïté. Cette propriété de l'agencement spatial du lieu qui évite un enchâssement dans un bâtiment résidentiel constitue un avantage certain à l'intérieur d'une spatialité urbaine centrale (cœur d'une portion centrale et piétonne de la ville) : la régionalisation dans un espace à la fois commercial, avec une piétonisation et un passage important, et à la fois résidentiel.

L'Espace Julien, en tant que salle de spectacle – ou « scène de musiques actuelles » – fait figure d'exception dans la portion de ville. La plupart des autres lieux de diffusion de musiques amplifiées sont installés en effet au rez-de-chaussée d'immeubles habités, et susceptibles de se trouver dès lors en prise avec des problématiques relevant de relations de voisinage. Le lieu dispose de plusieurs portes d'entrée, blindées, donc de plusieurs postes d'accessibilité à l'espace qui doivent correspondre à une répartition des activités et des tâches (accès public, accès artistes et staff, billetterie, etc.). Au-dessus des portes, des affiches en grand format sont exposées. Elles représentent des artistes dont la programmation est à venir, les « têtes d'affiche », et en les affichant sur sa façade non seulement le lieu expose ses activités dans une portion privilégiée du quartier, entretient sa place de lieu culturel actif et exigeant, mais les passants peuvent aussi directement en prendre connaissance.

Photographies prises le 9 avril 2013. À gauche : le croisement du cours Julien avec la rue Crudère ; à droite la terrasse de Oogie et le passage de la rue Estelle au second plan

Le bâtiment de l'Espace Julien, en plein cours Julien, fait l'angle avec la rue Crudère. Cette rue adjacente est étroite. Je suis directement frappé visuellement par l'esthétisation des murs et des façades qui, d'allures pourtant dégradées, semblent augmentés, d'une apparence améliorée : des dessins peints, des inscriptions, des éléments visuels dans le style du *street art*, des *stickers*, mais aussi des affiches. En poursuivant sur le cours Julien, face à l'esplanade

centrale du cours Julien, qui offre ainsi une ouverture du champ spatial, sur ma gauche les commerces s'enchaînent. Il s'agit de beaucoup de cafés-restaurants dotés de terrasses, d'ailleurs déjà installées, spatialisés en régime de contiguïté[115]. D'abord un café qui fait l'angle (*Ba'bar*, « café resto »), puis un autre café mitoyen dont la terrasse est également installée, ou encore *Oogie*, un « *concept store* » où l'on peut boire un verre, se faire couper les cheveux et acheter des vêtements notamment.

La terrasse d'*Oogie*, dont l'emplacement se trouve exactement face aux fontaines centrales de l'esplanade du cours Julien, est alors temporairement diminuée par une barrière de travaux. Un écriteau accroché aux grilles de la barrière signale, sur un fond rouge : « CHANTIER INTERDIT AU PUBLIC ». L'installation temporaire de ce mobilier urbain, qui traduit l'effectuation actuelle de travaux d'aménagement urbain, en l'occurrence des fontaines, modifie l'accès et la circulation des occupants sur la terrasse et des passants sur l'esplanade plus généralement. Du matériel de chantier est entreposé de l'autre côté de la barrière, sur le sol : des palettes empilées, un tas de sable, une brouette, etc.

Photographie prise le 9 avril 2013 : le centre de l'esplanade du cours Julien en travaux

Mais l'on trouve également d'autres types de structures et de commerces sur le cours Julien : « Baloo Crèche », « La baleine qui dit vague » (un restaurant « atypique »), « Casablanca » (une friperie), ou encore « U », la chaîne de supérette de proximité. Si la grande majorité des structures disposées sur les deux flancs du cours Julien sont de type commercial, la plupart

[115] Nous l'avions noté dans le premier chapitre lorsqu'arrivant de la place Jean-Jaurès et découvrant l'Ache de Cuba sur la partie d'en face du cours, j'observais la présence de cafés et de terrasses « à perte de vue », les uns collés aux autres sur la longueur de la partie plane du cours Julien.

recouvrent le statut de commerces indépendants. Seules deux chaînes de magasins y sont installées lors de mon ethnographie : le « Super U », installé alors depuis quelques années, et « Bio c'Bon », la chaîne de magasins d'alimentation biologique, installée sur le cours Julien alors depuis peu. Au centre de l'esplanade du cours Julien, au niveau de l'emplacement des fontaines, un objet attire mon attention. Me trouvant alors du côté de *Oogie*, regardant face à moi en direction de l'escalier de la rue Estelle, je perçois une installation sur laquelle est inscrit en hauteur : « Le quartier des créateurs ».

3. Le cours Julien = « LE QUARTIER DES CRÉATEURS » ?

À cet endroit, alors que les immeubles sont jusque-là juxtaposés les uns à côté des autres formants un îlot de chaque côté du cours Julien, se trouve un espacement entre les bâtiments et l'horizon est ainsi ouvert. Il a donc été possible d'installer un panneau par un câble reliant les façades des deux immeubles. Suspendu à environ cinq mètres de hauteur, depuis le poste de perception situé sur l'esplanade du cours Julien, le texte apparaît à l'envers. Il a donc été fait en sorte que le message soit lisible depuis l'extérieur du lieu, il est visible de la rue Estelle à Noailles, mais également plus bas, côté Vieux-Port. On peut dès lors faire l'hypothèse que cette installation s'adresse d'abord aux personnes extérieures au quartier et fonctionne comme un instrument visuel de labellisation mais également de signalisation, indiquant l'entrée du quartier et le chemin à suivre pour s'y rendre.

Je m'interroge : qui a installé cette bannière, quand et pourquoi ? La mise en place d'un tel mobilier urbain représente un coût important et doit relever d'une initiative de la Ville. Un poteau équipé d'une caméra de surveillance est installé au centre de l'espacement. Mon hypothèse se voit conforter lorsque je réalise, en descendant le cours Julien par un retour sur mes pas (côté Conservatoire), qu'un second panneau portant la même mention est installé sur un emplacement également stratégique : à l'endroit où commence la surface plane du Cours, au niveau de l'entrée du parking souterrain, à quelque mètres de l'Espace Julien[116].

[116] Nous y reviendrons au cours du chapitre 7. Si l'installation du panneau du côté de l'esplanade date de 2010, après celle des caméras de vidéo-surveillance, celui à proximité de l'Espace Julien a été installé en 2014.

Photographie prise le 11 juillet 2014, depuis la passerelle de la rue Estelle

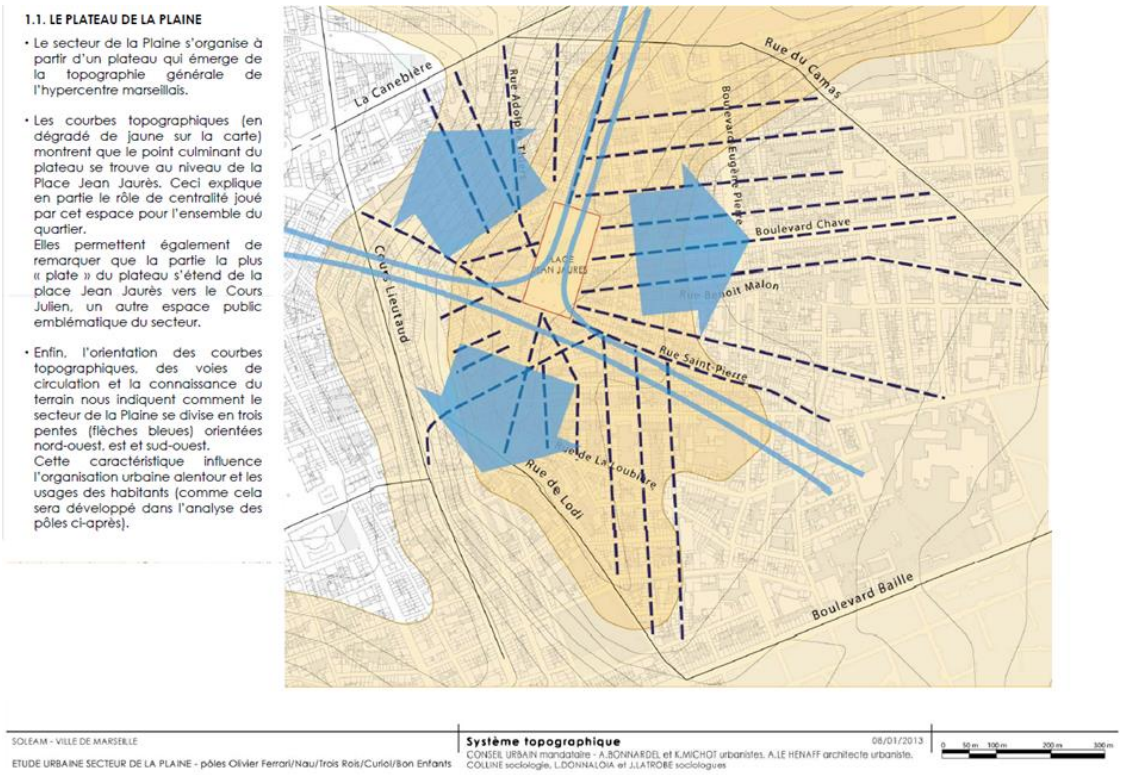
Marketing territorial et centralité urbaine à Marseille

Ces instruments de signalisation, que nous interrogeons en tant qu' « *affordances* » (Gibson, 1979), opèrent ici la délimitation et la définition normative du périmètre comme authentiquement créatif. Ils fonctionnent comme un moyen de labellisation spécifique du quartier (en l'occurrence comme « le quartier des créateurs ») et relèvent d'une opération de marketing territorial poursuivie par les décideurs publics depuis le début des années 2000, en collaboration avec des structures citoyennes du quartier (l'association de commerçants du cours Julien notamment). La politique de transformation urbaine à Marseille, dont le secteur de l'hyper-centre et du centre-ville sont placés prioritairement dans les programmes, vise un renforcement de « l'attractivité économique » en opérant un changement d'image de la ville, au travers de projets d'aménagement urbain concrets, qui s'inscrit ainsi dans une volonté de « reconquête de son centre-ville »[117]. Comme pour le quartier des Pentes de la Croix-Rousse à Lyon étudié par Anaïs Collet, le cours Julien incarne bien les cas d'une transformation urbaine directement liée à « la mise en valeur de l'histoire des lieux ». S'il s'agit d'un passé

[117] L'expression est reprise d'un article de Made In Marseille daté de décembre 2015 et intitulé « [Patrimoine] Comment Marseille part à la reconquête de son centre-ville ? » https://madeinmarseille.net/9384-avap-patrimoine-centre-historique/

ouvrier à la Croix-Rousse, via la figure des Canuts, c'est le passé maraîcher du cours Julien et ses activités d'artisanat qui sont patrimonialisés au travers des opérations de réhabilitation poursuivies par la Ville.

Plus tard, j'ai pu avoir accès à une interview de Gérard Chenoz, adjoint au maire de Marseille et président de la société locale d'aménagement (Soleam), réalisée par Radio Grenouille en décembre 2015 dans le cadre du réaménagement de la place Jean-Jaurès. Comme nous l'avons vu au cours des observations, si les travaux d'aménagement urbain concernaient d'abord la portion de l'hyper-centre – autour du Vieux-Port, le *waterfront* au nord[118] (J4), à Noailles – et également le cours Julien, afin d'être synchronisés avec l'Année Capitale en 2013, le projet Grand Centre-Ville conduit par la Ville incluait également le « secteur de la Plaine ».



Plan extrait du rendu phases 2 & 3 de *l'Etude urbaine - secteur de la Plaine* commandée par la Ville par l'intermédiaire de la Soleam (la société d'aménagement) et produite par Conseil Urbain mandataire[119]. Document de travail, p. 8 – 21 mai 2013

[118] Dans la continuité du Vieux-Port au nord se trouve le Fort Saint Jean, l'un des plus anciens monuments de Marseille (dont la construction débute au XIIème siècle), puis l'emplacement du MuCEM, le Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, « Premier grand musée national consacré à la Méditerranée », ouvert depuis le 7 juin 2013.

[119] Comme cela est indiqué dans la légende, au bas du document, Conseil urbain, le mandataire de l'étude urbaine, regroupe deux urbanistes, un « architecte urbaniste » et deux sociologues.

Un mot sur ce projet urbain également appelé « Opération Grand Centre-Ville », qui fait suite au programme des PRI, « Périmètres de Restauration Immobilière ». En consultant les plateformes Internet de la Société locale d'équipement et d'aménagement de l'aire métropolitaine (Soleam), j'ai relevé un certain nombre d'informations à propos de cette mission « visant à améliorer à la fois la qualité résidentielle et l'attractivité du centre-ville de Marseille »[120]. La Ville a confié la réalisation de ce projet de « requalification » urbaine à son opérateur, la Soleam, en décembre 2010 dans le cadre d'une « concession d'aménagement ». Disposant d'un budget global de 235 millions d'euros, il est indiqué qu'il vise à « rénover et restructurer le tissu urbain à l'intérieur d'un périmètre de 1000 ha situé au cœur de la ville, qui s'articule autour de 35 pôles urbains dégradés et 16 grands axes urbains qui relient la plupart de ces pôles ». Parmi ces 35 pôles, 25 sont localisés dans l'hyper-centre.

En plus du « Pôle Opéra », du « Pôle Noailles » ou du « Pôle Canebière-Feuillants », il existe le pôle « place Jean-Jaurès ». S'il est fait mention non seulement d'un pôle « place Jean-Jaurès » et d'une étude urbaine du « quartier de la Plaine », le cours Julien n'est pas inclu en tant que pôle dans l'opération Grand Centre-ville. L'action institutionnelle sur ces portions de ville est justifiée par un diagnostic qui établit leur état dégradé : « À l'origine de l'opération, il a été repéré un certain nombre d'îlots dégradés ou obsolètes qui nécessitent l'intervention prioritaire de la puissance publique, compte tenu de leur état de vétusté, de leur potentiel ou de leur situation stratégique à l'interface d'autres projets structurants » (*op . cit.*). Le projet Grand Centre-ville est défini comme une opération de renouvellement urbain :

> Axées sur la revalorisation de l'existant, les opérations de renouvellement urbain concernent dorénavant tout l'hyper-centre de la ville. La mise en place d'outils de réhabilitation du bâti s'accompagne d'un programme d'amélioration de l'espace public et de la création d'équipements structurants.
>
> Étude urbaine Secteur de la Plaine, Pôles Olivier Ferrari / Nau / Trois Rois / Curiol / Bons Enfants, Phase 1 : analyse du secteur d'étude dans l'armature urbaine, Soleam, 2012, p. 54

Si les documents de travail autour du projet d'aménagement de la place Jean-Jaurès collectés indiquent un démarrage en 2012[121] avec une phase d'étude en interne, l'étude dite de programmation, l'appel d'offres pour sa mise en œuvre est communiqué quelques années plus tard en 2015. Le budget s'élève à 11,5 millions d'euros pour livrer fin 2019 un « nouvel espace de vie » et « une place apaisée ». Dans cette documentation institutionnelle, la Soleam

[120] Site internet de la Soleam, rubrique Grand centre-ville. https://www.soleam.net/projet/grand-centre-ville/

[121] Les documents collectés sur la plateforme internet une fois que la Soleam les a rendus publics en 2016 correspondent à la phase 1 (2012) et à « la phase 2 et 3 » (2013) de l'étude urbaine.

insiste sur l'existence d'un « processus de communication et de concertation » en affirmant que l'opération s'effectue « en collaboration avec les habitants, les commerçants, professionnels, forains et l'ensemble des usagers du secteur »[122].

Il est intéressant de noter que c'est parce que des documents officiels interceptés par l'Assemblée de la Plaine, un collectif d'habitants et habitués du quartier, ont été révélés publiquement en juillet 2015, que la société civile a pris connaissance du projet urbain en cours. L'existence d'un projet structurel d'aménagement du quartier a été connue alors même que la Ville, *via* la Soleam, n'avait pas encore communiqué à son sujet. Cette révélation publique du projet urbain par le collectif a ensuite été largement relayée par la presse locale et a conduit à accélérer une prise de parole publique des décideurs politiques locaux. C'est d'ailleurs à partir de ce-moment-là, entre fin 2015 et début 2016, que la Soleam a initié un ensemble d'initiatives publiques, notamment l'organisation d'ateliers de concertation et la mise à disposition des documents officiels sur Internet. Alors que de son côté l'Assemblée de la Plaine passe à l'action à la rentrée 2015, cette situation ne fait alors que renforcer davantage un climat de défiance vis-à-vis des décideurs politiques locaux, accusés d'agir sur le bien commun sans même en informer la population locale. Nous y reviendrons au cours des chapitres 5 et 7.

Voici une citation extraite de l'échange avec Gérard Chenoz qui traduit bien la place centrale accordée à une approche managériale de la ville, envisagée alors comme une marque.

> L'attractivité d'un territoire c'est essentiellement le développement économique, donc c'est attirer à la fois des investisseurs, des gens qui viennent apporter de l'argent, qui viennent investir, des sièges sociaux de grandes entreprises qui viennent s'installer, ou des entreprises un peu... moindres, et c'est donc attirer aussi des visiteurs, c'est attirer des touristes, c'est attirer des gens qui viennent y travailler, qui viennent consommer... qui viennent enrichir le territoire, y'a une compétitivité du territoire actuellement... [...] c'est important l'attractivité d'un territoire, c'est une marque, c'est une bataille de c'qu'on appelle le marketing international, et le marketing territorial c'est tous les jours qu'on doit faire ça...
>
> Gérard Chenoz, entretien réalisé le 9 décembre 2015 – *courtesy of* Clair Rivière, Radio Grenouille

Revenons sur les mots employés par Gérard Chenoz, 23ème adjoint au Maire aux Grands Projets d'attractivité : « c'est important l'attractivité d'un territoire », « c'est une bataille » du marketing international au quotidien. Dans le cadre de la transformation urbaine de Marseille,

[122] Site internet de la Soleam, rubrique place Jean-Jaurès. https://www.soleam.net/projet/place-jean-jaures/

la Ville et ses élus procèdent à l'installation d'éléments de mobilier urbain. Les panneaux en question, mais également toute une palette d'autres objets matériels de signalisation, qui fonctionnent dès lors comme des instruments de mise en visibilité d'une définition du lieu, normative et officielle. En l'activant comme étiquette, ils contribuent à produire le territoire comme une marque. Dans cette perspective, la mise en visibilité de l'identité normative du lieu par un procédé de labellisation territoriale « par le haut » s'inscrit dans une démarche de patrimonialisation institutionnelle et vise une valorisation du territoire[123].

On voit là que si le processus de transformation urbaine opéré concrètement sur la surface physique de la ville par les actions structurantes des décideurs vise avant tout des effets d'image, pour produire une « image de marque », il se caractérise par deux composantes interdépendantes. La première correspond à une « phase d'étude » du territoire en vue de son aménagement. Elle consiste en une étape de diagnostic puis de réflexion sur la signification du lieu (une « mise dans l'ordre des mots », un travail taxinomique) menée par des experts chargés alors de l'évaluation et de la définition de l'objet de l'opération urbaine. Cette labellisation du quartier administratif procède d'un recours à des formules simples et fonctionnelles proches du format du slogan qui permet ainsi, par les effets performatifs de l'étiquette, d'orienter un certain rapport à la ville en jouant « par le haut » sur la construction d'une image et plus largement sur l'imaginaire du lieu. La seconde composante correspond quant à elle à l'action directe de transformation de la surface physique de la ville, les travaux d'aménagement, alors censée implémenter sur le tissu urbain les significations et conceptions ainsi prédéterminées par l'expertise.

Il convient de souligner que si les définitions forgées dans le cadre de ces opérations structurantes apparaissent à la fois comme fonctionnelles (« simples et efficaces ») et consensuelles – les décideurs visant la satisfaction de l'ensemble de la population administrée et « l'intérêt public » –, il n'en demeure pas moins qu'elles relèvent de visées stratégiques, elles portent des orientations idéologiques et que leur médiatisation remplit une fonction éminemment politique. Qualifiées en l'occurrence d'opérations de *lifting* territorial, celles-ci ont pour raison d'être le développement économique et « l'attractivité » du centre-ville de Marseille. Comme nous le verrons l'interrogation voire l'inquiétude de certains citadins et de collectifs citoyens, comme l'Assemblée de la Plaine, à propos du projet urbain porte sur la

[123] Sur la question de la labellisation territoriale, la réflexion a pu être nourrie par les échanges proposés dans le séminaire EHESS « Anthropologie de Paris » (IIAC) coordonné par Sophie Chevalier, Emmanuelle Lallement et Anne Monjaret, et notamment lors des journées d'étude « Paris Monde » en 2017 et « Paris : Scènes et Arrière-scènes » en 2018.

nature structurelle de cette transformation du quartier : se fait-elle à « tout prix » ? En d'autres termes, le résultat souhaité par les autorités publiques ainsi placé comme haute priorité est-il imposé aux citoyens concernés ? Autorise-t-il n'importe quels moyens pour l'atteindre ? Par ailleurs, s'agit-il de faire « table rase » des choses préexistantes ou est-il prévu de préserver et sauvegarder des éléments perçus comme relevant de l'histoire et du patrimoine du lieu ?

Le quartier comme surface d'affichage des définitions du lieu

On voit là à quel point il existe dans l'esprit des décideurs politiques locaux un lien de causalité entre d'une part la mise en œuvre d'opérations de transformation urbaine (« requalification », « montée en gamme ») qui agissent concrètement et façonnent la forme sensible de la ville, et d'autre part la modification de la figuration et de la représentation symbolique de la ville, qui repose sur des récits, des formes signifiantes médiatisées (image, imaginaire du lieu, signes). Ces opérations structurelles de renouvellement urbain fonctionnent dès lors comme des moyens concrets permettant de matérialiser et médiatiser, implémenter dirons-nous, « par le haut » les conceptions de la ville souhaitées.

Si la municipalité (mairie centrale) est chargée de donner la forme normative à cette portion de ville, le cours Julien, il convient d'ajouter d'une part que les participants au quartier que constituent les commerçants et associatifs ainsi que les personnes qui les fréquentent jouent, par leurs pratiques communes, un rôle majeur dans la production de l'ambiance urbaine, donc dans la forme sensible du lieu, au quotidien. À cet égard les politiques locales se sont appuyées dès le début des années 2000 sur des forces locales actives – des collectifs citoyens, des associations de commerçants – elles-mêmes concernées, investies et jouant un rôle sur ces questions d'image du quartier. La municipalité collabore notamment avec l'association de commerçants du cours Julien, dénommée « Les Commerces de la Butte ». Renforcée par la référence au quartier de Montmartre à Paris, cette appellation atteste de la morphologie du secteur en forme de « butte », un quartier surélevé, et vise à établir son authentification comme quartier artistique dans la ville.

Nous avons vu que les façades des immeubles, les murs, un ensemble de ressources que constituent le support matériel de l'environnement urbain, étaient travaillés par les citadins : des devantures décorées, soignées, ou des murs recouverts d'inscriptions, de graffitis, d'affiches, etc. Ces productions visuelles éparses qui esthétisent la matérialité du bâti et contribuent à configurer l'architecture du lieu donnent une tonalité particulière au cours Julien. Par la concentration de ces qualités perceptives dans cette portion de ville, et malgré

l'absence de cohérence formelle générale, c'est l'impression d'un quartier approprié et « mis en valeur » par sa population locale qui se dégage. Et ces micro-opérations échappent d'une certaine manière aux décideurs politiques.

Au travers des projets de réaménagement urbain les pouvoirs publics locaux se saisissent du même coup de la question des valeurs qu'ils véhiculent et impriment dans l'espace. Leurs opérations sont dotées par ailleurs d'une valeur suprême, ou supra-individuelle du moins, en ce qu'elles représentent l'émanation de l'intérêt public. La surface matérielle de la ville devient alors le support physique et fonctionnel sur lequel s'affichent et se mettent en scène les définitions de la ville et du centre-ville. Nous avons vu par ailleurs que l'espace physique du quartier était chargé d'objets qui, s'ils modifient l'environnement direct et orientent la perception sensorielle et l'expérience du lieu, sont présents d'abord pour transmettre un message, publiciser des signes. Résultant d'un aménagement du territoire tel qu'il est institutionnalisé, l'installation de ce mobilier aussi bien provisoire que durable émane exclusivement des programmes de la politique de la Ville.

Outre ce que la description fine des façades et de l'environnement général a déjà pu révéler en termes de marquage de significations et de valeurs – envisagées ici en tant qu'*affordances* – par les acteurs ordinaires, l'écriteau qui informe de la tenue du chantier et la bannière qui labellise le cours Julien, semblent fonctionner plutôt en tant qu'indices de définitions et d'usages fonctionnels institués par le haut et relevant d'opérateurs dotés de la maîtrise du territoire.

CONCLUSION : pour une approche d'un « faire lieu » en termes d'ambiances

Après avoir mobilisé le concept d'*ambiances* pour tenir ensemble dans la description à la fois une forme sensible de l'espace et à la fois des formes relationnelles à l'environnement, des situations ordinaires qui montrent « la ville à l'œuvre » (Joseph, 1994 ; Agier, 2015) et participent de la vie sociale à l'échelle d'un quartier (marché de Noailles, commerces au cours Julien), nous avons perçu le rôle central joué non seulement par le lieu en tant que support matériel des actions et des interactions – l'architecture du lieu et les ressources écologiques disponibles qu'il offre – mais également par la coprésence des participants et les rôles qu'ils jouent dans la situation. En ce sens, en tant qu'acteurs présents dans l'espace public, les forains du marché de Noailles ou les commerçants et collectifs au cours Julien ont en commun d'être engagés collectivement dans la ville, engagement performé au cours de ces situations ordinaires. Dans la perspective de rendre compte d'une prise ethnographique sur des « faire-lieu » par la description d'ambiances urbaines au centre-ville de Marseille, l'analyse de ces dernières au sein d'un même quartier fait apparaître des engagements de personnes coprésentes dans la situation observée et ainsi des rôles différenciés, joués de certaines manières.

En donnant de l'importance à la description de l'environnement perceptif du centre-ville de Marseille, nous avons été amenés à lui esquisser une forme sensible mais surtout à porter attention à la « société empirique » (Simmel, 2013 [1907]) de cette portion de ville. Envisager un lieu en décrivant son architecture générale ainsi que les interactions sociales qui y ont cours permet de mettre en lumière une société telle qu'elle est en-train-de-se-faire à l'échelle d'un quartier, en tant que « formation sociale micro » (Simmel, *op. cit.*). S'il s'agit *in fine* de rendre intelligible des relations référentielles aux musiques et le rôle d'une scène musicale dans le milieu écologique de La Plaine par une entrée spatiale et sensorielle, nous y reviendrons, les fragments ethnographiques déjà présentés permettent de rendre compte d'une prise sur ce lieu comme espace commun mais également comme un « endroit », tel que le thématise Jacques Cheyronnaud pour rendre compte du rôle des occupants dans la production du lieu. Penser une expérience de Noailles et du cours Julien comme des « endroits » permet d'insister sur le fait qu'ils correspondent à un « lieu pratiqué », façonné par les citadins au quotidien, par leurs activités et leurs interactions sociales.

Deux portions différenciées du centre-ville : de Noailles au cours Julien

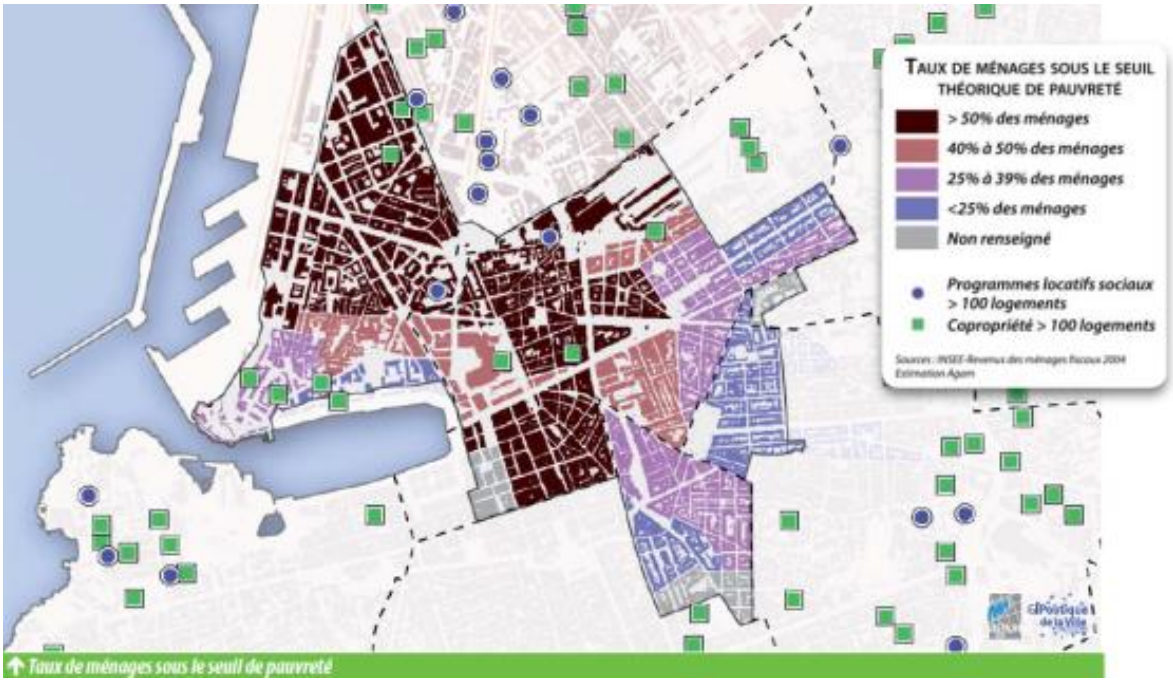
Cette étape de l'ethnographie a consisté à placer des situations ordinaires de vie sociale à l'échelle d'un quartier, au centre-ville, sous la focale de l'observation. D'une part Noailles au travers de son marché, d'autre part le cours Julien et ses commerces. Deux portions de ville où la forme de l'échange humain diffère assez nettement. S'ils apparaissent tout deux comme des espaces commerçants centraux du point de vue économique, donc des espaces de consommation, d'une part les formes d'offre, de pratiques et d'usages se distinguent assez nettement et d'autre part l'aménagement et l'esthétique du lieu apparaissent comme différenciés. L'un est animé surtout en journée par son « marché populaire », les pratiques ordinaires gravitent autour de l'alimentaire et des « bonnes affaires ». Localisé au cœur de l'hyper-centre, son cadre bâti est ostensiblement dégradé. L'autre est animé le jour et la nuit par un large éventail d'activités et de pratiques, alliant l'alimentaire avec l'associatif, l'artistique, la dynamique commerçante avec la pratique récréative, l'animation festive et culturelle avec le lâcher-prise, le calme urbain.

D'une certaine manière, ces portions de la centralité marseillaise matérialisent de manière quasi idéal-typique deux modalités signifiantes qui composent le concept de populaire et, par voie de conséquence, le morceau de « ville-concept » (De Certeau, 1990 : 145) désigné comme « quartier populaire ». Tout en ne recouvrant pas l'usage courant de l'étiquette dans les travaux de sociologie notamment urbaine qui, comme nous l'avons évoqué se réfère à des unités urbaines localisées en périphérie des villes et caractérisées par un bâti de type « grands-ensembles », Noailles et le cours Julien exemplifient deux formes urbaines habituellement définies comme populaires[124].

D'un côté une portion dont la gestion urbaine paraît relâchée, où la vie sociale s'établit autour de l'alimentation, de choses relevant de nécessités, s'active comme espace commun dans lequel se met en scène une société multiculturelle, une centralité immigrée, Noailles. De l'autre côté, un périmètre non seulement réaménagé à plusieurs reprises ces dernières années, dont les aménageurs veulent faire un espace de « mixité sociale », communément qualifié comme faisant l'objet d'un phénomène de gentrification par la population locale, mais également esthétisé par des usagers, par ses habitués, et dans lequel les terrasses de cafés-

[124] Du point de vue des revenus économiques de la population, un rapport de l'Agence d'urbanisme de l'agglomération marseillaise (AgAM) présente Noailles comme un quartier particulièrement touché par la précarité, dont la population est caractérisée par « les revenus les plus bas du Centre Ville » ainsi qu'« une forte dépendance aux prestations sociales et un potentiel employable des populations très faible ». Agam / GIP : Politique de la Ville - Observatoire des Quartiers - Mai 2009.

restaurants jouxtent les boutiques de création, les ateliers et les espaces artistiques. Un espace de consommation et de vie, dont l'apparente esthétisation amène à considérer son activation comme portion de « ville créative » à Marseille.



Carte produite par l'AgAM à partir de données INSEE sur les revenus des ménages fiscaux en 2004 dans le centre-ville. Si Noailles correspond à la catégorie la plus précaire (plus de la moitié des ménages se trouve sous le seuil de pauvreté), ce n'est pas le cas du cours Julien (avec un taux entre 25% et 39%)

Le cours Julien comme quartier créatif ?

Dans un contexte où la question de l'innovation (économique, scientifique, sociale) se pose en termes de « créativité », le géographe Richard Florida a proposé une théorie fortement débattue, celle de la « *Creative Class* » ou de la « classe créative »[125], par laquelle il entend montrer l'émergence d'une nouvelle classe sociale. En s'inspirant de la figure de l'artiste, il cherche à élaborer un profil-type de ces créateurs. Il propose une analyse statistique des acteurs de cette créativité pour expliquer les évolutions économiques et sociales du capitalisme contemporain, en montrant que les villes sont « les territoires privilégiés d'expression de ces changements »[126]. Les aménageurs et les décideurs politiques ont été

[125] FLORIDA, R., *The Rise of the Creative Class : and How it's Transforming Work*, Leisure, Community and Everyday Life, New York, NY, Basic Books, 2002 ; FLORIDA, R., "*Cities and the Creative Class*", *City & Community*, vol.2, n°1, 2003, p. 3-19.

[126] VIVANT, E., *Le rôle des pratiques culturelles* off *dans les dynamiques urbaines*, thèse de doctorat Urbanisme, Aménagement et Etudes Urbaines, Université Paris VIII, 2006, p. 235. Dans sa thèse de géographie, Elsa Vivant précise que Florida n'est pas le premier ni le seul à relier la question de la créativité à certaines catégories de cadres : Peter Hall, 1999 : « *Techno boho* » ; P.-M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Seuil, 2002.

largement séduits par cette théorie néolibérale et postmoderne qui décrit et se veut applicable à « la ville globale ».

C'est contre l'idée d'un libéralisme dérégulé, prônée notamment par la théorie libérale classique, que s'opère l'intégration de ce paradigme néolibéral dans les actions de la politique de la ville depuis le milieu des années 1990[127]. À Marseille, l'idée d'attirer une nouvelle population disposant d'un plus grand pouvoir d'achat, une « nouvelle classe moyenne cultivée », pour dynamiser économiquement la ville s'est hissée au premier rang des priorités politiques dès le début des années 2000, d'autant plus après l'obtention du titre de Capitale européenne de la Culture en 2008. Le dispositif culturel est dès lors saisi par les décideurs comme un moyen de valoriser la mise en œuvre et les résultats du projet urbain Euroméditerranée et de son pendant pour la centralité urbaine, le projet Grand Centre-Ville[128].

Nous avons ainsi procédé à une description de l'environnement socioculturel du cours Julien en insistant sur son ouverture et sa grande accessibilité, pour interroger progressivement la place de la musique en son sein et ses modalités d'émergence en situation. Les nombreuses « situations d*'audire* » que l'ethnographie fait apparaître permettent de rendre compte de l'importance de la question de l'ambiance dans l'analyse des musiques en ville. Il paraît important de commencer par procéder à une description de l'environnement immédiat à l'intérieur duquel des émergences sonores, dont certaines sont conçues comme *de la musique,* peuvent advenir[129]. L'observation à Noailles a amené à considérer la prégnance d'une présence quasi quotidienne du marché pour spécifier à la fois la forme sensible de l'environnement et l'organisation de la vie sociale à l'échelle du quartier. Cette description écologique des activités humaines ordinaires a été l'occasion de tester le concept d'*ambiance urbaine,* pour rendre compte du rôle des qualités diffuses de l'espace urbain dans l'expérience du lieu (production perceptive), mais également un outillage conceptuel situationnel, façonné par Goffman, pour l'analyse des modes de participation des personnes co-présentes, selon le type de rassemblement, les rôles et statuts des participants, etc. À l'issue de cette description

[127] La première phase de l'opération Euroméditerranée démarre en 1995, avec l'élection de Jean-Claude Gaudin (UMP) comme maire de Marseille.

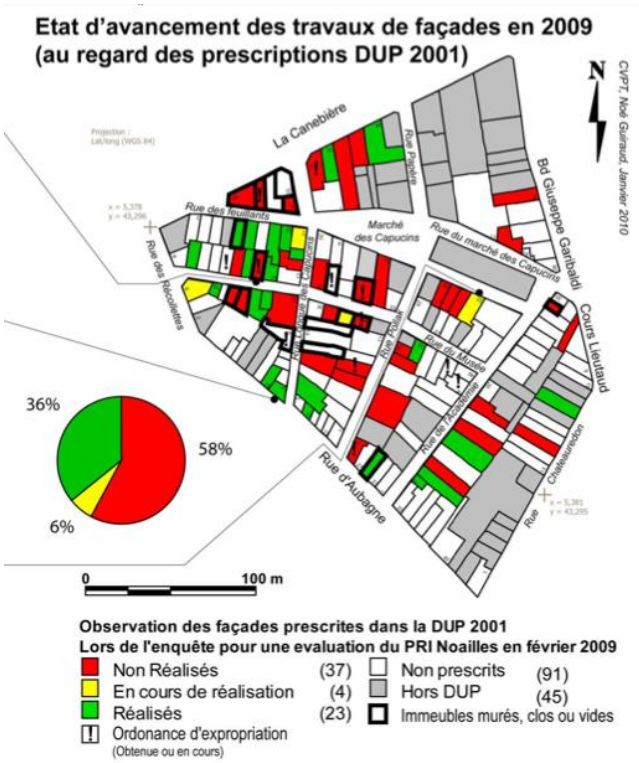
[128] Comme le rapporte un article de Marsactu, selon l'architecte Paola Vigano – dont le cabinet a remporté l'appel d'offre pour le projet d'aménagement de la place Jean-Jaurès avant de se retirer – Euroméd est « évidemment un projet technocratique » et la capitale culturelle « qu'un produit d'appel destiné à "placer ce projet qui ne marche pas" », Marsactu, « Pour l'architecte de la Plaine, « Euromediterranée est un projet technocratique », 05/10/2016.

[129] Je m'inspire ici largement de pistes de réflexion lancées par Jacques Cheyronnaud ou Denis Laborde notamment au cours du séminaire « Musique, immigration, aménagements urbains » qu'il coordonne à l'EHESS.

ethnographique, on a vu que l'espace public du quartier était à la fois fortement occupé et animé lorsque le marché se tient.

Situé dans l'hyper centre de la ville, il apparaît simultanément en tant qu'espace commun de la « centralité immigrée » à Marseille, un espace marchand comme point de rencontre pour « faire des affaires », et comme un lieu de passage fréquenté par des personnes diversifiées. Les bâtiments de hauteur réduite, le bâti ancien, ses façades dégradées apparaissent comme des éléments visuels qui indiquent une absence ou une très faible réhabilitation urbaine (carte ci-dessous). Les sons produits par l'activité des forains, pour attirer la clientèle, par les conversations des personnes occupant l'espace public ou par les engins électriques servant à charger ou déplacer les stocks, spécifient des types d'activité humaine. Ou encore les odeurs d'aliments qui pourrissent au soleil, d'épices et d'olives ou de poissons, tous ces éléments perceptifs renforcent la vocation alimentaire du lieu, et sa dimension cosmopolite.

Formant un ensemble de qualités diffuses du lieu qui ont directement ou non à voir avec l'activité maraîchère, tous ces micro-évènements ordinaires participent à installer des micro-ambiances. Celles-ci relèvent simultanément d'une proximité produite par l'importante accessibilité, une dimension chaleureuse voire intimiste, et d'une animation intense par le « remue-ménage » et les nombreuses interactions et sollicitations que le marché provoque.



Carte réalisée par l'association Un centre-ville pour tous. Bilan du Périmètre de Restauration Immobilière (PRI) à Noailles en 2009. Source : Marsactu[130]

[130] https://marsactu.fr/vivre-a-noailles-la-lutte-sans-fin-contre-lhabitat-indigne/

En montant au cours Julien, un déplacement qui représente une certaine ascension spatiale, on a pu voir que les micro-ambiances qui peuvent s'installer diffèrent de celles que l'on a pu décrire à Noailles. Si ces deux portions voisines au sein de la centralité de la ville présentent des similitudes au niveau visuel, comme la forme architecturale générale – la typologie et la qualité du bâti, la hauteur des immeubles, le revêtement au sol – elles se distinguent sur un certain nombre d'éléments perceptifs. Bien que d'avantage dégradée à Noailles, la forme générale du cadre bâti est essentiellement de même facture, une typologie architecturale de qualité moyenne composée d'assemblages hétérogènes, mais la décoration et le soin accordé aux façades au cours Julien marque une différence.

Par ailleurs, l'activité commerciale qui y est généralement portée sur la restauration, l'artisanat, les arts et la culture, mais également l'alimentaire, ainsi que les formes d'occupation de l'espace public se différencient assez nettement de Noailles. Ce qui fait la singularité de cette portion réside justement dans la présence de nombreux lieux associatifs, espaces culturels ou ateliers d'art, et d'espaces de diffusion musicale. Comme nous le verrons dans le chapitre 4, si des structures culturelles sont installées à Noailles – souvent associatives, il s'agit d'ailleurs plutôt de structures socio-culturelles –, la plupart sont localisées au sein de la partie haute du quartier, plus proche du cours Julien (rue d'Aubagne surtout, rue de l'Arc également), un périmètre où elles sont concentrées.

Ici l'on voit que le continuum spatial que constitue la centralité urbaine apparaît clivé culturellement et socialement à Marseille : d'un côté un espace marchand et de consommation « bon marché » qui fonctionne en tant que « centralité immigrée » dans la ville ; de l'autre, un espace commerçant également, où le secteur alimentaire côtoie l'artisanat et le culturel, comme « centralité artistique » *de* la ville ou portion de « ville créative » (Florida, 2002). Noailles se localise en plein hyper-centre, il est mitoyen à La Canebière, l'activité du marché structure la perception et la vie sociale du quartier – on y vient surtout en journée pour faire ses courses alimentaires –, la présence d'un « marché informel d'objets de récupération » et l'importante occupation de l'espace public engendre une forte densité de personnes, donc de nombreuses sollicitations et ajustements.

Si l'expérience de ce quartier se caractérise par une certaine saturation de l'environnement perceptif, celle du cours Julien est sensiblement différente. La centralité urbaine se caractérise par un régime de proximité spatiale, ainsi l'expérience du lieu est largement configurée par l'importante contiguïté des bâtiments. Néanmoins les implications sociales et culturelles de cette propriété divergent d'une portion à l'autre. Il semble dans cette perspective qu'une particularité

de l'organisation urbaine et sociale de Marseille réside dans un fonctionnement où l'unité de référence s'établit à l'échelle du quartier. Du point de l'expérience vécue du lieu, le continuum spatial que forme le centre-ville apparaît dès lors comme fragmenté en portions différenciées relativement autonomes et balisées par des frontières mouvantes.

On a pu voir que l'ascension spatiale que constitue le mouvement vers le cours Julien, perché sur une butte en plein centre-ville, s'accompagne également d'une certaine ascension culturelle et sociale, perceptible notamment au travers de l'architecture esthétisée et de la concentration d'activités et de lieux culturels. L'ambiance dans cette portion surélevée dans la ville se caractérise au premier abord par une certaine tranquillité, elle n'est pas localisée à proximité d'une axe de circulation dense, les usages y sont d'avantages récréatifs – se balader, boire un verre en terrasse, etc. L'esplanade centrale, aménagée de fontaines, offre un panorama visuel étendu, une accessibilité ouverte. Pourtant, la concentration d'activités et d'espaces musicaux contribue à animer et sonoriser le quartier. Elle indique une autre conception d'un « faire lieu » au cours Julien, autour de l'image d'un quartier vivant et dynamique en matière artistique et culturelle à Marseille. Si certaines performances artistiques peuvent se réaliser en journée dans l'espace public, la plupart sont programmées dans les lieux privés en contexte nocturne. Parce que le déroulement des micro-évènements s'effectue souvent de nuit dans des lieux agencés à des espaces résidentiels, configurés ainsi en régime de proximité spatiale par une importante contiguïté, l'enquête nous a amené à prendre en considération le voisinage direct et l'importance de nouer de « bonnes relations de voisinage ».

Il s'agira d'interroger cette propriété perceptive du lieu, autour de l'audibilité du quartier et de sa production sonore ordinaire, en se demandant si et en quoi l'irruption et la présence de performances musicales, en tant qu'émergences sonores médiatisées par des *espaces intermédiaires* (portions de l'espace public et espaces privés), peuvent constituer des épreuves à cette tranquillité publique. Dans cette perspective consistant à envisager les musiques au sein du continuum de la production sonore ordinaire du quartier, on verra émerger des « situations de "bruit" » (Cheyronnaud, 2012 : 203) lorsque des gênes sont exprimées publiquement, par lesquelles ce sont des cultures *dans* la ville clivées qui se confrontent. Le concept d'« épreuves sensibles d'*audire* » (Cheyronnaud, 2012 : 200) proposé par Jacques Cheyronnaud pourra alors s'avérer utile.

Deuxième moment de l'enquête : d'une logique de lieux à une logique de réseaux

Dans les deux chapitres suivants nous concentrons l'analyse sur la manière dont l'investigation des musiques par la ville, appréhendée alors comme scène urbaine, a conduit à rencontrer des acteurs locaux, à ethnographier des performances musicales, en somme à « tomber » sur *de la musique*. Si je ne cherche pas d'abord la musique lors de ces traversées ethnographiques du centre-ville, pas frontalement, il n'en demeure pas moins que ce sont bien les musiques et leurs formes d'apparition publique qui constituent l'objet de ma recherche. À la suite de ces nombreuses déambulations et séquences ethnographiques en solitaire, l'observation m'a conduit à faire des rencontres et à partager du temps avec des personnes qui ont en commun de porter des engagements musicaux de diverses manières. C'est toujours dans la même perspective inductive, en me trouvent alors présent sur place, occupé à décrire et comprendre l'organisation et la forme du quartier de la Plaine, que ces rencontres ont pu émerger, puis pour certaines s'entretenir. D'autres pas. Si en milieu urbain les liens sont des fils délicats qui se tissent, s'entretiennent, ils peuvent se détisser.

C'est une seconde phase de l'enquête qui s'ouvre, un mouvement s'opère dans la progression de ma recherche en intégrant dans l'analyse des trajectoires de personnes qui incarnent des conceptions à la fois de la ville, qui portent des cultures *dans* la ville, et à la fois d'objets musicaux dont ils se saisissent. Reprenant l'expression proposée par Virginie Milliot dans sa thèse (Milliot, 1997), on peut dire que si le premier moment de l'enquête se déroule suivant une « logique de lieux », dans la mesure où ce sont les déplacements au sein de l'espace urbain qui guident la recherche, elle a évoluée en un second moment en suivant davantage une « logique de réseau », de « mise en relation par les personnes elles-mêmes » (Milliot, 1997 : 38-39). Les activistes locaux que j'ai rencontrés m'ont accordé suffisamment de leur temps pour que je puisse m'imprégner de la ville, puis des musiques *en* ville. En partageant des moments de vie avec eux, j'ai pu envisager les réseaux d'activité tissés dans le centre-ville de Marseille.

En retraçant les trajectoires pour spécifier leurs activités musicales, j'ai pu avoir accès à leur stock de connaissances[131], rencontrer d'avantage de personnes, de collectifs, d'opérateurs culturels, de gérants de lieux, tout cela de manière exponentielle, comme un accélérateur et selon un effet « boule de neige » (Milliot, 1997 : 38). En plus de la surface réduite de la

[131] La polysémie du terme de « connaissances » est visée : il est employé ici non seulement pour se référer à l'ensemble des savoirs pratiques, des savoir-faire et des compétences techniques dont disposent les acteurs et actrices, mais également en référence à l'interconnaissance et au réseau de personnes constitué par ceux-ci.

portion de ville étudiée, l'ensemble des acteurs de la scène musicale à La Plaine constitue un milieu restreint et, par-là, une rencontre peut amener rapidement à une dizaine d'autres. Ainsi, c'est bien d'une part la rencontre d'acteurs qui investissent cette portion de ville par leurs projets culturels, dès lors appréhendée comme une scène urbaine des musiques, et s'engagent au sein de mondes musicaux locaux à Marseille, d'autre part la participation à leurs activités en tant qu'observateur, qui peuvent conduire dès lors à l'installation d'une relation de confiance, à la mise en évidence de réseaux d'acteurs et ainsi d'une aire d'activités musicales spatialisée.

CHAPITRE 3. SE (RE)TROUVER À LA PLAINE : RENCONTRES MUSICIENNES ET PRATIQUES PÉRI-MUSICALES

Pour s'orienter dans la ville inconnue, rien de tel que
d'avoir à rencontrer les gens du lieu qu'on découvre.

Michel Agier, *Anthropologie de la ville*, PUF, 2015, p.41

Nous avons procédé au récit de mes premiers pas dans la portion centrale de la ville, passant de la découverte de l'hyper-centre à La Plaine, puis à la description d'ambiances urbaines à Noailles et au cours Julien en portant attention aux activités ordinaires de la vie sociale à l'échelle d'un quartier. Il s'agit dans ce chapitre de poursuivre par le récit des premières rencontres d'acteurs qui ont joué un rôle dans l'enquête. L'expérience urbaine des musiques consiste en une temporalité à la fois rapide et lente, pour faire la connaissance de personnes qui le peuplent. Comme je l'ai évoqué précédemment, dans une perspective inductive relevant de la *grounded theory*, c'est bien au travers d'une logique d'expérience urbaine guidée par l'enquête que j'ai été mis en présence à la musique, aussi bien à des formes sonores mises en spectacle qu'à des formes péri-musicales (vente, clip) et amener dès lors à rencontrer des musiciens, des *performers*.

Regain pragmatiste dans l'analyse de la portion de ville

Retraçant l'itinéraire de l'enquête, nous allons voir comment s'est progressivement opéré au fil de l'ethnographie le passage d'une logique de lieu à une logique de réseau et d'acteurs, dont ce chapitre est le point de départ. L'observation de pratiques péri-musicales qui ont la particularité de puiser dans les ressources écologiques de l'espace pour se rendre visibles et se mettre en scène, place les acteurs rencontrés et leurs trajectoires au centre de l'analyse. L'ethnographie ainsi guidée par l'identification et la spécification des collectifs d'acteurs et de leurs relations entre dans la deuxième phase de toute enquête pragmatiste à savoir, après avoir procédé à l'observation située (*hic* et *nunc*), l'« intégration des matériaux descriptifs dans un processus » (Salatko, 2018) dans la mesure où les acteurs les raccordent à des antécédents. Cette phase de l'enquête a la particularité de mettre en évidence notre postulat pragmatiste de départ : les musiques ne peuvent exister que dans la mesure où des

personnes s'en saisissent et les implémentent de certaines manières, à partir de ressources multiples.

L'existence sociale des musiques se donne nécessairement comme spatialisée et située. En focalisant l'analyse sur les participants, des acteurs engagés musicalement dans le quartier, et leurs trajectoires dans la ville, nous poursuivons la description du quartier comme « lieu pratiqué » et comme endroit activé par les musiques. Nous entamons ainsi l'analyse du lieu comme scène urbaine en interrogeant le rôle de ces modes de participation et leurs mises-en-scène. Nous allons mettre par ailleurs en évidence dans ce chapitre que les collectifs présentent la double-caractéristique par leur mode de participation d'un côté de contribuer à l'installation et la production d'ambiances dans le quartier, à le façonner et le singulariser donc par leur présence, et de l'autre côté de recourir aux ressources perceptives disponibles dans l'environnement immédiat, donc à s'adapter aux possibilités offertes ou non par l'espace.

Ce chapitre présente deux situations ethnographiées. Dans une première partie nous ferons le récit de la rencontre de Julien, porteur du label Plait Pose, et de l'observation-participante de sa pratique de *street marketing* au centre-ville. Consistant en la distribution de ses supports musicaux, cette pratique péri-musicale à l'intérieur de l'espace public de la ville soulève des enjeux fondamentaux de la participation en milieu urbain. Comme nous le verrons en effet, après avoir partagé le quotidien de Julien, je dispose d'une meilleure connaissance de l'organisation urbaine du centre de Marseille mais également d'un réseau local d'activités musicales en son sein, et notamment d'un monde du hip-hop. Dans cette perspective, la seconde partie consistera en l'exploration d'un monde du rap au centre-ville au travers du récit notamment d'une séquence de tournage d'un clip au cours Julien, qui a éclairé encore davantage sur la forme d'une scène hip-hop à Marseille en 2013. Viendra ensuite dans le chapitre 4 la rencontre de L'Amir'al, un rappeur d'« en-ville ».

I. Les tournées de *street marketing* avec Julien « Plait Pose »

Un jeudi en fin d'après-midi, alors que j'emprunte la rue Estelle, au croisement de la rue de Rome, je croise un jeune homme, il tient des CD à la main. Nous échangeons un regard, puis il m'interpelle : « Bonjour, je suis musicien *beatmaker*, je propose mon CD au prix de trois euros, j'ai composé tous les titres, c'est des instrus et y'a des *feats* avec des chanteurs... ça t'intéresse ? ». Intrigué, notamment par l'aspect « rodé » de son discours, je lui demande plus d'informations sur son projet musical et sa démarche. Avec le sourire, il me dit s'appeler « Plait Pose », être *beatmaker*[132]. Il m'explique qu'il a décidé depuis peu de distribuer lui-même ses productions « dans la rue », dans l'espace extérieur au centre-ville de Marseille, en allant directement aborder les gens, bien souvent lorsqu'ils sont installés en terrasse. Je lui pose des questions sur sa pratique, et après l'avoir informé de l'étude que je mène et de l'intérêt que représente son activité, nous échangeons nos numéros de téléphone et convenons de nous retrouver dans la semaine. Il semble enthousiaste à l'idée que quelqu'un – dont il relève à peine le statut d'observateur – s'intéresse à ce qu'il fait musicalement. Je décide alors de lui proposer de l'accompagner lors de l'une de ses « tournées » de vente, il accepte rapidement, voyant également l'intérêt pratique – même au niveau simplement économique – que peut représenter la présence d'un deuxième participant à la distribution.

Des opérations de promotion sans intermédiaire

Le déploiement de ces opérations de promotion sans intermédiaire (« de la main à la main ») dans l'espace public, rapprochées dès lors de la thématique du *street marketing*[133], était en fait régi par un ensemble d'habitudes structurées en grande partie par la recherche de maximisation de leur impact. C'est après avoir fait la connaissance d'un rappeur britannique, Terra Slim, qui pratiquait lui-même déjà la vente de ses productions dans la rue, que Julien en a pris connaissance quelques mois plus tôt. Effectuée de manière mobile, sa pratique de *street marketing* se fonde sur la répétition quotidienne de « tournées » de distribution dans des portions spécifiques de la centralité urbaine. Bien que contingente et sujette à variations, la

[132] Anglicisme signifiant littéralement « fabriquant de rythmes » ou « faiseur de sons » qui désigne le praticien en charge de la composition et la production de titres instrumentaux sur ordinateur (MAO). La catégorie correspond ainsi à un processus de création de « sons électroniques », dans un environnement informatisé, et se réfère spécifiquement au domaine des musiques hip-hop et r'n'b, plus largement des « musiques urbaines ».

[133] C'est à New-York lors d'un séjour en septembre 2012 que j'ai également pu observer des pratiques de vente de supports CD dans l'espace public de la ville, plutôt sur un mode d'occupation statique de carrefours de circulation centraux. Mes observations indiquent une présence privilégiée de musiciens qui définissaient leurs projets comme comme hip-hop (la rappeuse Physical Graffiti) et dans une moindre mesure *sound system*.

tournée obéit à un itinéraire géographique relativement stabilisé et identique, fixé selon l'évaluation de deux paramètres pratiques comme prégnants : d'une part, l'efficacité du déplacement (pour une sauvegarde maximale des ressources cognitives et physiques), d'autre part l'affluence et la présence de personnes la plus importante possible.

Malgré les variations possibles, l'itinéraire peut en effet être sensiblement modifié, son sens de direction lui, est fixe : le point de départ se situe sur l'esplanade du cours Julien et le Cours d'Estienne d'Orves est la destination, ou bien le quai Rive-Neuve sur le Vieux-Port (jusqu'au niveau du pub « The Shamrock »). Plait-Pose effectue ses tournées à des moments bien spécifiques : seulement en fin de semaine, du jeudi au samedi soir, et toujours entre la fin d'après-midi et le début de soirée, entre 18 heures et 22 heures. Le contexte de la période estivale (entre mai et juillet), des « beaux-jours », celui où les personnes sont amenées à passer davantage de temps à l'extérieur, en plein air, joue un rôle actif également comme condition pour réaliser ces opérations promotionnelles habituelles.

Traversée d'un morceau de ville par les tournées

Habitant alors rue de Rome, je découvre le centre-ville de Marseille en partie avec lui. C'est avec lui que je prends mes premières marques dans les rues et les places autour du cours Julien et du Vieux-Port. Trois fois par semaine donc, du jeudi au samedi, nous prenons l'habitude de nous retrouver en fin d'après-midi *sur* le cours Julien, au niveau des fontaines au centre de l'esplanade, avant d'attaquer le travail de vente, « la tournée ». Il dispose d'une connaissance fine du centre-ville, et de ce quartier en particulier, qui lui permet de savoir parfaitement s'orienter, identifier différentes catégories de portions du centre-ville et de populations les fréquentant.

Au cours de la tournée, certaines portions spatiales spécifiques sont privilégiées. Il est capable en effet de distinguer les endroits à fréquenter (les portions incontournables) de ceux, au contraire, qui ne méritent pas d'attention particulière ni un passage répété. Il ne s'agit dès lors pas de quadriller l'ensemble du centre-ville ni des quartiers pratiqués mais plutôt de cibler des espaces appréciés comme stratégiques, qui correspondent à des espaces communs centraux (et même des portions centrales au sein de ceux-ci) et à des *configurations spatiales* qui se prêtent bien à l'exercice de cette distribution en main propre : principalement des terrasses de cafés et de restaurants situées sur des places publiques, deux esplanades en l'occurrence.

Le point d'arrivée de la tournée se situe autour du Vieux-Port, ou bien sur le Cours d'Estienne d'Orves, ou bien sur le Quai Rive-Neuve. Ainsi l'organisation spatiale de la tournée repose

moins sur un principe quantitatif ou massif de distribution systématique des enregistrements, que sur un principe qualitatif et sélectif qui fait appel à la mobilisation d'un stock de ressources de différents types. Au-delà des compétences liées au processus de création, comme figure de l'amateur – Julien a exercé son oreille, acquis des compétences d'auditeur et de créateur –, c'est parce qu'il dispose d'une connaissance fine de la ville liée à sa pratique habituelle du site urbain qu'il agence son action à l'environnement et tire profit des ressources écologiques disponibles pour la développer. On imagine bien que pour mener au mieux ce type d'opération promotionnelle et commerciale artisanale, réalisée à pieds et représentant un coût élevé d'investissement personnel de temps et d'énergie, Julien souhaite aller « à l'essentiel » et limiter les dépenses. Et c'est justement la définition intersubjective de cette composante de la centralité urbaine de Marseille perçue comme incontournable ou stratégique, et donc des participants qui l'occupe et le fréquente habituellement, que j'ai voulu éclairer.

1. Découvrir en distribuant, distribuer en découvrant : les premières tournées avec Plait Pose dans le centre-ville

L'ethnographie de cette pratique de distribution dans la rue peut se découper en trois moments qui rendent compte de l'évolution de mon enquête et de ma « posture d'observateur » (Laborde, *op. cit.*, 2014). Si la définition du poste d'observation était stable – j'accompagnais Plait Pose dans le cadre de la distribution de ses productions – c'est bien celle de ma place au sein de son activité, le réglage de ma posture d'observateur et de mon rôle dans cette pratique de distribution qui a progressivement connue des mutations. Envisagées en tant que processus c'est non seulement la relation que j'ai noué avec ce musicien mais également ma participation à son activité qui ont muées, passant schématiquement d'un modèle d'observation-participante à un modèle de participation-observante.

Le récit de cette dynamique relationnelle et organisationnelle donne une prise sur les différentes phases du travail que nous avons conduit ensemble. Lors des premières tournées je me contente de l'observer faire, restant plutôt en retrait, cherchant à comprendre ses manières de faire et lui apportant simplement une aide logistique, pour transporter le stock de CD ou les distribuer. Au bout de quelques tournées en tant que « strict » observateur, progressivement je me mets à les distribuer en parallèle, jusqu'à exécuter la distribution quasiment de manière autonome, et finir par en écouler une quantité en moyenne supérieure à la sienne.

Manières de faire

Dans un premier temps je me trouve dans une posture d'observation et, me tenant à distance pour perturber le moins possible les interactions, je tâche de comprendre sa démarche et d'apprendre les bases des diverses manières de faire propres à cette pratique promotionnelle. Le premier rendez-vous avec Plait Pose pour effectuer une tournée est fixé une semaine après notre rencontre. Il m'avait proposé de se rejoindre au « Cours Ju' » un jeudi aux alentours de 18 heures. En cette fin d'après-midi ensoleillée du mois de mai, je le retrouve sur l'esplanade du cours Julien.

Un grand nombre de personnes sont installées aux tables des diverses terrasses de café-restaurants, d'autres autour de l'aire de jeux pour enfants, et d'autres enfin ont pris place en groupes sur l'esplanade même ou sur le petit mur en béton autour de l'esplanade, à l'ombre d'un arbre, ou bien à même le sol. L'atmosphère est relâchée, décontractée, associant calme et vie : une certaine quiétude générale, parsemée par moments de cris d'enfants ou de rires collectifs d'adultes. Je m'assoie à côté de Julien, sur le muret en béton. À côté de nous, un groupe d'hommes, dont l'un joue de la guitare et chante. Les autres, silencieux, sont en train de boire des bières en canettes (50 cl). Julien est plutôt avenant, il paraît enjoué de savoir que quelqu'un s'intéresse à ce qu'il fait et peut l'aider dans les tâches. Il se plaint aussi des problèmes qu'il rencontre dans sa vie privée, les factures à payer, les soucis d'appartement et dans sa vie professionnelle. Nous prenons alors un moment pour faire connaissance.

Plait Pose, artiste et label indépendant à Marseille

Julien est alors âgé de 26 ans. Il a créé le projet de label indépendant « Plait Pose » en 2011[134], donc moins de deux ans plus tôt. Ce « *blaze* », ou pseudonyme exclusivement destiné à sa pratique musicienne, renvoie en fait à un jeu de mots entre l'anglicisme « *play* / pause » (évoquant la lecture de pistes sur les appareils *hi-fi*) et la conjugaison à la troisième personne du singulier des verbes « plaire » et « poser ». Ce dernier verbe se réfère dans ce contexte à l'action de rapper qui constitue une « forme d'interprétation originale, ni parlée ni chantée » (Hammou, *op. cit.*, 2012) : les praticiens « posent » leur texte sur les instrumentales qu'il produit. Il me l'explique ainsi : « Si ça lui *plaît*, il *pose* ! ». Originaire d'Allauch, une petite ville située à quinze kilomètres au nord-est de Marseille, il s'est installé avec sa compagne deux ans auparavant à Marseille (en 2010) à l'entrée du quartier de la Belle-de-Mai, juste

[134] Précisons dès à présent que le label n'existe plus et la pratique de distribution de Plait-Pose s'est arrêtée quelque temps après ma participation. En effet, dès 2013 je n'ai plus croisé ni eu de nouvelles de Julien.

après le tunnel situé boulevard National lorsqu'on arrive du centre-ville, et sur la route de la Friche de la Belle-de-Mai. Sa compagne est alors enceinte depuis peu. Électricien de métier – sa principale activité rémunératrice –, amateur de musique, *deejay* et *beatmaker* c'est-à-dire praticien de production MAO[135] depuis la fin des années 2000, il me confie que c'est d'abord par nécessité financière qu'il a commencé à distribuer ses supports dans la rue, pour « arrondir les fins de mois », ce qui n'a pas manqué de me surprendre. Du fait d'un salaire d'électricien jugé trop faible, et sa compagne se trouvant sans emploi, c'est par nécessité qu'il m'explique avoir recouru à une deuxième activité rémunératrice. Elle présente l'avantage de mêler sa passion et peut lui rapporter jusqu'à cinquante euros par tournée quotidienne, par « session » de travail.

> C'est pas juste pour l'argent que je fais ça, mais quand tu vois que ça peut quand même rapporter 500 euros à la fin du mois, c'est pas rien... surtout en faisant de la musique !
>
> Plait-Pose, mai 2012, cours Julien

Julien compose lui-même ses titres directement sur ordinateur, à l'aide de logiciels de MAO, notamment *Ableton Live*, une référence en la matière. Il a également une pratique du *scratch* sur platine et m'explique d'ailleurs chercher à proposer des ateliers ou donner des cours de *scratch* sur Marseille. S'il revendique une référence à la culture hip-hop (U.S.) dans le processus de création esthétique qu'il conduit, il souligne à chaque fois qu'en matière de musique il aime « de tout », et qu'il pioche dans une large palette d'influences musicales pour composer. Avant de s'engager dans un processus de création, il est d'abord un *digger*, un amateur de musique qui passe beaucoup de temps à écouter et explorer des sons[136].

Il me fait part du fait qu'il préfère le chant en anglais, mais pas lorsque ce sont des français qui s'y essayent. La plupart de ses *featurings* en effet, c'est-à-dire les collaborations avec d'autres musiciens sous forme d'invitation sur son projet, sont anglophones et résident en Angleterre ou aux États-Unis. Il m'explique que c'est par l'intermédiaire des « réseaux sociaux », surtout *Facebook*, qu'il a fait leur connaissance. Si c'est donc au travers d'un environnement numérique que ces relations de collaboration se sont nouées et développées, la participation de ces *featurings* au projet, jusqu'à l'enregistrement, s'est effectuée à distance. Il recourt le plus souvent aux étiquettes suivantes pour définir le cadre de référence de sa

[135] « Musique Assistée par Ordinateur ». Il s'agit d'une pratique de production musicale exécutée entièrement par l'intermédiaire d'un ordinateur et de logiciels spécifiques.

[136] Sur ce point, outre l'approche en termes de médiations développée par Antoine Hennion à partir de *La passion musicale* (1993), l'ouvrage de Morgan Jouvenet éclaire bien la vie de « nouveaux » musiciens au travail, notamment *beatmaker*, décrits d'abord comme « passeurs de sons ». JOUVENET, M., *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Éditions de la MSH, coll. « Ethnologie de la France », 2006.

musique : « musique indienne », « hip-hop » (sous-entendu « U.S. »), « électro », ou « ragga » notamment.

Une dernière parution

Après quelques minutes de discussion, il sort de son sac à dos le stock des exemplaires CD qu'il a produit, il y en a une cinquantaine. Le projet qu'il cherche à distribuer lors de nos tournées est alors « tout frais » : il l'a achevé quelques semaines auparavant, vient de le graver sur support CD et de réaliser une pochette graphique, en noir et blanc. Après avoir acheté une grande quantité de CD vierges, ils les gravent directement de chez lui à partir de son ordinateur. Parce qu'il connaît par ailleurs une personne qui travaille dans une boutique d'impression, il peut bénéficier de tarifs préférentiels pour l'impression de la jaquette graphique. C'est lui, à partir d'un logiciel libre d'édition de jaquette graphique téléchargé sur Internet, qui conçoit l'identité visuelle de son produit.

Pochette du projet *BEAT TAPE vol. 1* que nous distribuons, imprimée en noir et blanc. Visuellement le projet évoque par son style épuré le modèle des *mix-tapes*, courantes dans le hip-hop au cours des années 1980 et 1990

C'est un *maxi* qu'il a produit, un projet non totalement abouti, mais qui comprend quand même treize titres. L'objet « fait maison », comme support matériel de ses productions, a l'apparence visuelle du format « deux titres » (au niveau de l'épaisseur), sans avoir utilisé pour autant une matière cartonnée. Le *disque-laser* est disposé dans la jaquette, elle-même contenue dans une pochette plastique. La production qu'il propose à la vente est à l'image de sa pratique : fabriquée à partir de moyens financiers et techniques limités et « faite maison », de manière artisanale. Julien revendique d'ailleurs régulièrement le fait d'avoir une pratique

« indé' », en indépendant. Le fait d'être lui-même à la fois le producteur, compositeur, concepteur et distributeur du projet et de son support, et bien que cela représente un travail plus conséquent, constitue pour lui un avantage certain : d'un côté un gain en terme d'image et de réputation parmi d'autres musiciens indépendants, de l'autre, un moyen d'être réellement maître de *son* projet.

Dans son cas, réaliser une pratique en indépendant consiste à la conduire en solitaire. Tout en s'appuyant sur des relations coopératives pour la création, il se charge lui-même de l'ensemble des étapes de fabrication et de distribution du projet. Son projet, intitulé « BEAT TAPE vol.1 », se caractérise au niveau visuel par une forme épurée exprimant une certaine simplicité : un décor de mur de briques. Ce visuel évoque le milieu urbain et constitue une référence à l'esthétique des « cultures urbaines » et du hip hop[137]. Plus précisément, son projet constitue une référence au format de la *mixtape*, une compilation de titres enregistrés originellement sur cassette, né aux Etats-Unis et courant entre les années 1980 et 1990 notamment chez les jeunes[138]. Si ce format permet d'accentuer le caractère indépendant de sa pratique, Plait-Pose recourt à une version spécifique de la *mixtape* pour signifier qu'il s'agit d'un mix élaboré par un *beatmaker* : la « *Beat Tape* ». Peu d'éléments illustratifs sont insérés : sur la face recto (*front*) se trouvent seulement son nom, « plait = pose », celui du projet « BEAT TAPE vol. 1 », et l'illustration d'une cassette audio (« K7 »), qui vient encore expliciter la référence au format.

Une diffusion numérique

Sur l'arrière (*back*) de la pochette, si c'est la liste des treize titres composant le projet – dont cinq sont ponctués des noms des *featurings* – qui occupe la plus grande partie de l'espace visuel, d'autres éléments sont insérés en haut de la pochette. On y trouve la mention de quatre médias sociaux (*Facebook, Twitter, YouTube* et *Soundcloud*) par l'insertion de leur logos. Pour diffuser son projet, il a ainsi créé un espace propre par l'intermédiaire d'une page « Plait Pose » sur chacune de ces interfaces numériques. Il considère celles-ci comme incontournables, ou du moins comme représentant un levier de visibilité non négligeable, et la diffusion de ses productions en leur sein lui semble indispensable.

[137] Le mur de briques est fréquemment utilisé depuis la fin des années 1970 aux Etats-Unis comme un symbole du milieu urbain, et plus particulièrement de la thématique du ghetto, sur les pochettes d'album. Par exemple, le premier album de Snoop Dogg, intitulé « Doogystyle » et paru en 1993 chez *Death Row / Interscope Records*.

[138] En effet, si la cassette audio est commercialisée par *Philips* dès les années 1960, les *mixtapes* deviennent courantes à partir des années 1980 suite aux innovations techniques et à la qualité croissante des lecteurs autoradios, notamment la commercialisation du *Walkman* par *Sony* en 1979.

Par ailleurs, bien qu'il mentionne le plus souvent *Facebook* lors de notre échange, qui semble être le réseau médiatique qu'il privilégie pour la diffusion de ses titres musicaux, il insiste sur la convergence et la complémentarité des différentes plateformes, permettant la circulation des productions de l'une à l'autre et au mieux un « effet boule de neige » dans la réception. Il me raconte alors comment il s'y prend lorsqu'il souhaite diffuser numériquement un titre musical qu'il a produit. Il va d'abord publier des versions de ses productions sur *Youtube*, donc les charger (ou « *upload* ») sur l'interface, ce qui nécessite de les encoder – convertir – en un format vidéo compatible (format MP4, MPEG ou AVI) mais aussi sur *Soundcloud* (au format MP3). Dans un second temps, il va médiatiser des publications (des *posts*) sur *Facebook*, et dans une moindre mesure *Twitter*, qui contiennent un lien web vers les productions qu'il a publiées sur les premières plateformes, sous forme alors de métadonnées.

Sa présence médiatique ne se justifie pas uniquement à partir de son jugement propre sur la question, mais surtout par le gain de visibilité et d'image pour le projet qu'elle engendre du point de vue du milieu des musiciens et des producteurs auquel il se réfère d'une part, et du point de vue des publics d'autre part. D'après lui en effet, ces derniers évaluent généralement le sérieux et la qualité d'un projet ou d'une production d'abord à l'aune de sa médiatisation *via* des plateformes numériques – et dans cette lignée, de l'importance de son impact au sein de l'environnement numérique – avant même de l'avoir perçu par voie auditive, sans même l'avoir écouté. Avant le contenu musical, c'est l'impact qui est apprécié à partir d'informations et de ressources médiatisées au moyen des plateformes : le nombre de « *followers* »[139], c'est-à-dire de personnes qui suivent régulièrement ses activités en régime numérique sur chacune des plateformes, mais également par le nombre de vues (*YouTube*), nombre de lectures (*Soundcloud*) et de réactions (« *like* », commentaires et partages) sur *Facebook*.

La prégnance d'un savoir-faire relationnel

Alors que nous commençons à discuter de sa démarche et des tournées, il me confie :

> En fait ce qui est vraiment important c'est de cibler les bonnes personnes... parce que tu vas voir que sur dix personnes qu'on va aborder, y'en a qu'une ou deux qui va être intéressée ! C'est pour ça que c'est important de *faire les terrasses* parce que les gens sont posés, tranquilles, ils ont le temps...
>
> Plait-Pose, mai 2012, cours Julien

[139] Anglicisme apparu avec l'émergence des réseaux médiatiques à partir des années 2010, qui signifie littéralement « suiveurs », et que l'on traduit généralement par « abonnés » (*Facebook*, *Twitter*, *Soundcloud*, *YouTube*) ou « amis » (*Facebook*).

Julien explicite par là le double-enjeu qui régit ces opérations promotionnelles. Outre l'objectif premier qui consiste en l'occurrence à gagner sa vie, il s'agit de tester et surtout appliquer des compétences qui ont été développées précédemment justement pour être plus efficace pour atteindre cet objectif. Ces compétences se caractérisent non seulement par le fait d'être capable d'évaluer *a priori* l'inclinaison potentielle des personnes à aimer le projet à partir de la perception physique de leur profil, mais également à identifier et interpréter le rôle joué par les circonstances et les propriétés situationnelles qui favorisent plus ou moins l'intérêt des personnes pour le CD. Car s'il s'agit souvent de groupes d'amis ou de connaissances se trouvant dans de bonnes dispositions, en sortie collective dans un contexte récréatif, pas pressés par le temps et souvent avec un climat favorable, cette pratique commerciale à visée promotionnelle n'est pas vécue de la même manière par les divers groupes et personnes sollicités.

La composante d'un sentiment d'intrusion reste relativement stable d'une situation à l'autre et la palette des interactions que cette pratique peut engendrer varie de réactions de défiance voire de rejet à l'égard de l'irruption, vécue comme une atteinte à un moment privilégié, de personnes inconnues dans la situation, à celles d'un intérêt rapidement perçu et d'une volonté de soutien de la démarche et du travail effectué. Au milieu de ces deux scénarios-type se trouve toute une série d'interactions qui oscillent entre l'expression d'un désintérêt par l'explicitation d'un refus d'achat catégorique et, la plus courante, d'une indifférence relative pouvant déboucher sur un refus circonstancié mais aussi sur un accord de principe ou de valeur. Pour reprendre le vocabulaire goffmanien, l'accueil qui nous est réservé par les participants donne de précieuses informations quant au régime de socialisation régissant les divers groupes et les diverses situations auxquels nous étions amenés à participer dans le centre-ville de Marseille.

Après quelques dizaines de minutes de discussion, aux alentours de 18h30, et voyant l'heure passer, il me propose d'« attaquer » la tournée. Il me confie le sac contenant les exemplaires du CD et nous nous dirigeons vers les terrasses du cours Julien, d'abord vers celle de Oogie !, le « *concept-store* » au centre de l'esplanade. Pour Plait Pose l'intérêt réside justement dans la situation de grande proximité qui caractérise l'agencement des divers cafés-restaurants : la faible discontinuité entre leurs terrasses produit un espace densément occupé. À la manière d'une terrasse étendue sur la quasi-totalité de la surface en longueur de l'esplanade du cours Julien certes, mais qui correspond néanmoins à une dizaine d'établissements distincts en situation de contiguïté. Ces terrasses localisées sur la place

publique relèvent d'établissements privés et constituent, notamment par la proximité qui les caractérise, des portions d'espaces par lesquelles s'installe et s'entretient une certaine intimité, mise à l'épreuve de l'espace public urbain et ses aléas. Les places de la terrasse de Oogie ! sont toutes occupées, il y a donc beaucoup de personnes installées lorsque nous approchons.

C'est alors que Plait Pose se dirige vers une table et s'élance directement, sans hésitation. D'abord il s'adresse à l'ensemble des cinq personnes installées autour de la table : « Bonjour, excusez-moi de vous déranger... », peu de réaction en face. Il enchaîne, en s'adressant à l'une des personnes : « ... j'ai le même *tee-shirt* que toi... ». Les membres attablés se retournent vers nous et détournent aussitôt le regard, à l'exception de l'un entre eux. Il se tourne alors vers celui-ci et poursuit sans interruption : « Je suis musicien *beatmaker*, je fais des instru', c'est moi qui compose tout et je propose mon CD au prix de trois euros... ». Il se tourne alors vers moi et me fait un signe de la tête : je comprends alors qu'il convient que je sorte un exemplaire du CD. Il se saisit de l'exemplaire et le prend alors comme support de son discours : « C'est mon CD, c'est du fait maison, c'est moi qui ai composé tous les titres, vous voyez y'en a 13 et il coûte que trois euros ! ». À cet instant, après un bref blanc, la personne sollicitée continue à regarder le CD et répond : « Ah tu as une page *Facebook*, j'irai écouter... ». Plait Pose intervient instantanément : « Oui, *Facebook*, et *YouTube* aussi, mais y'a pas tous les titres sur Internet, alors que pour trois euros vous aurez tous les titres ! », la personne répond : « Je préfère d'abord écouter, merci... », il ajoute : « Ok, pas de souci, merci à vous, bonne soirée », et l'ensemble des membres de la table répond « Bonne soirée ». Sans interruption, il passe à la table voisine et reproduit le même discours : « Bonjour, excusez-moi, je vais vous déranger deux petites secondes, je suis musicien... ». Cette fois, les deux membres du groupe ne se retournent pas vers nous, et continuent leur discussion comme si de rien n'était. Après avoir relancé un « Excusez-moi », voyant qu'il n'y a toujours pas de réaction, il me lance un regard mi-amusé, mi-agacé et passe à la table suivante.

Cette fois, il s'agit d'un grand groupe, composé d'une petite dizaine de jeunes personnes. Le projet à la main, il lance : « Bonjour, excusez-moi de vous déranger, je suis musicien indépendant, je fais des instrus hip-hop... », à cet instant toutes les personnes se tournent vers nous, et l'un des membres du groupe intervient : « Ah ouais, super ! Tu fais quoi ? », Plait Pose répond : « Je suis *beatmaker*, je fais des instrus, et je propose mon CD au prix de trois euros... [la personne lui demande s'il peut voir le CD, il lui donne] c'est moi qui ai tout composé, y'a tous mes sons sur *Soundcloud*, *YouTube*, *Facebook*...». Le membre du groupe semble intéressé par le projet, fait passer le CD à son voisin de table, et lance à Plait Pose :

« T'sais quoi, trois euros c'est rien, je vais t'en prendre un juste pour la démarche, il faut soutenir les musiciens indépendants... même si je suis pas trop hip-hop à la base, je soutiens ! ». Il cherche dans ses poches, en sort plusieurs pièces et donne trois euros à Plait Pose. « Merci beaucoup mec, ça donne de l'énergie, passez une excellente soirée... et n'hésitez pas à *liker* la page *Facebook* pour *checker* les actus ! ».

Aux alentours de 19h30, après avoir fait le tour des terrasses du cours Julien à un rythme soutenu (côté rues adjacentes), nous nous dirigeons vers le centre de l'esplanade, pour faire une pause. Julien m'informe que trois CD ont été vendus pour le moment, soit une recette de neuf euros : « C'est pas mal déjà, mais les gens ils sont chiants là je trouve ! ». Nous discutons, en évoquant plusieurs des interactions avec les personnes en terrasse.

Une aisance et un tact relationnels

En observant Plait Pose en action, je suis d'abord frappé par l'aisance relationnelle dont il dispose et sa facilité à aller aborder les personnes. Cette compétence relève d'une forme de sociabilité ouverte qui lui permet une prise de contact fluide avec les personnes (fonction phatique du langage) et surtout de ne pas « craindre » les réactions, potentiellement explicites voire « violentes ». On voit qu'il adapte son discours et plus largement son mode communicationnel selon les différentes situations et les personnes qu'il a en face de lui. En suivant Goffman, on pourrait dire qu'il s'ajuste à la situation en façonnant une certaine « présentation de soi » [140] en fonction des groupes face à lui.

Lorsque des groupes composés de jeunes, des personnes âgées d'une vingtaine d'année, lui apparaissent comme des acheteurs potentiels ou comme intéressés, il ne puise pas dans le même stock d'arguments pour les convaincre par son discours que face à des petits groupes ou à des groupes composés par des personnes plus âgées. Dans le premier cas, il tâche de montrer qu'il a conscience que ses interlocuteurs et interlocutrices ne disposent pas d'un grand budget et cherche à relativiser le prix de sa production par exemple en arguant régulièrement : « C'est le prix d'une bière ! ». Par ailleurs, il postule et mise sur le fait que ses interlocuteurs sont proches de l'espace numérique, des utilisateurs réguliers des médias sociaux, ce qui lui permet, dans le cas d'une vente non réalisée, d'obtenir des bénéfices d'image et d'espérer avoir des retombés concrètes en terme d'audience à moyen terme : « Vous pouvez *liker* ma page Facebook et suivre les actualités ».

[140] GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, 1973 [1956], et *2. Les relations en public*, Minuit, Le sens commun, Paris, 1973 [1971].

D'autre part, les diverses interactions avec les groupes de personnes donnent à observer des scènes récurrentes, et ainsi Plait Pose a pu se constituer une sorte de panel de scénarios possibles, en vue de faire en sorte de pouvoir y répondre. Par exemple, de nombreuses personnes, tout groupe confondu, lui demandaient s'il était possible d'écouter sa musique avant de l'acheter, car en effet, n'étant pas équipé du matériel le permettant[141], il n'offrait pas cette possibilité aux personnes abordées : « On peut écouter ?... ah dommage, tant pis alors... ». De plus, on lui demandait bien souvent si une date de performance était prévue à Marseille : « Sinon tu fais pas un concert ? ». Bien qu'il soit difficile de savoir s'il s'agit d'une question fondée sur un réel intérêt ou si, correspondant à une tactique, elle sert de technique d'évitement, cette observation m'a permis de constater l'existence, côté des publics, d'un primat accordé à la prestation « live » de manière générale[142].

Exploration spatiale : du cours Julien au Vieux-Port

Après une quinzaine de minutes qui permettent de souffler un peu, il me propose de reprendre et de nous diriger vers le Vieux-Port. Ainsi, pour attaquer cette deuxième phase du travail, nous devons nous rendre à la portion du Vieux-Port depuis celle du cours Julien. Au cours de la marche pour relier ces deux portions, nous ne cherchons pas à vendre les CD et écouler le stock. Je suis Julien. Nous empruntons les escaliers qui descendent depuis l'esplanade du cours Julien vers la rue Estelle. Je note que ces marches d'escaliers ainsi que les murs des bâtiments de part et d'autre sont particulièrement et soigneusement décorés : recouverts de couleurs vives à la peinture, des dessins et graffitis sur le béton. La portion des escaliers du cours Julien apparaît ainsi comme fortement esthétisée. Une fois en bas des escaliers, la circulation des voitures et des camions sur le cours Lieutaud se fait directement entendre. Nous descendons la rue Estelle jusqu'au croisement avec la rue de Rome.

Si c'est à cet endroit que j'ai croisé Julien la première fois, c'est précisément parce qu'il se trouvait en pleine tournée. En traversant la rue de Rome, je note la présence d'un grand nombre de commerces sur cette voie, notamment une sandwicherie (« Le Tramway ») et une boutique de vêtements « *Urban Center* » à l'angle de la rue Estelle. Nous poursuivons notre itinéraire. Au-delà de la rue de Rome, dans la continuité de la rue Estelle, c'est la rue Grignan. À peine empruntée, je note des changements significatifs dans la forme des commerces

[141] Au bout de quelques semaines, à force que les personnes sollicitées lui posent cette question, Julien s'équipe d'un casque et propose l'écoute d'extraits du projet par l'intermédiaire de son téléphone portable (*smartphone*).
[142] En effet, l'évaluation des musiciens locaux par les personnes rencontrées repose largement sur les expériences de scène, leur régularité, et le type et la réputation des espaces mobilisés.

rencontrés, non seulement au niveau des produits proposés à la vente, mais aussi de l'apparence du commerce, sa façade : un magasin « Jacadi » (chaîne produisant des vêtements pour enfants), un magasin « Vanille », ou encore « Donatello » une agence de voyages.

Les commerces relèvent souvent de chaînes de grandes marques, et semblent par leur aspect général être installés depuis relativement peu de temps, sans doute parfois en remplacement d'anciennes boutiques. Les façades des commerces que nous croisons alors ont une apparence davantage soignée, une forme en phase avec un certain standard[143] : pas de trace de délabrement, de décoloration ou de manque d'entretien, pas de tag, pas de vitre cassée ou d'ordure ménagère devant la boutique. Caractérisées bien souvent par de larges vitrines, par ailleurs bien nettoyées, les façades produisent une certaine forme de « présentation de soi » des commerces : une impression de sérieux, de propreté, exprimant la qualité, un certain *standing* et ainsi, affichant des prix plus élevés.

C'est ainsi une certaine neutralité et une homogénéité qui se dégagent des propriétés visuelles du bâti dans la portion hyper-centrale de Marseille. À l'intérieur de l'hyper-centre en effet la rénovation urbaine en cours apparaît à un niveau avancé à l'échelle de la ville et du centre. Les commerces dans cette portion visiblement jugée prioritaire par les décideurs politiques présentent une apparence davantage modernisée qui contribue à produire une *ambiance urbaine* qui se distingue du secteur Plaine-cours Julien ou à Noailles : les micro-ambiances qui s'y installent sont marquées par une certaine aseptisation, laquelle semble justement résulter de la forme modernisée et neutre donnée à l'architecture du lieu. Cette forme « minéralisée » m'a semblée dès lors contraster avec celle des commerces que j'avais observée à Noailles, au cours Julien ou autour de la place Jean-Jaurès. Au-delà des façades observées dans cette rue, et ainsi de l'état général du bâti, c'est plus largement son environnement direct qui présentait une forme de cette nature : le revêtement au sol est homogène (plutôt qu'un assemblage de revêtements hétérogènes, donnant l'impression d'une incohérence et d'un abandon), pas de déchet par terre, comme si l'entretien de la rue par les services municipaux était réalisé plus fréquemment ou avec davantage de soin.

Tous ces éléments perceptifs relèvent ainsi assez clairement de l'opération stratégique que constitue l'aménagement urbain, avec toute la charge de rationalité et de calcul économique qu'il recouvre. Dans l'esprit des décideurs politiques, par leurs programmes de requalification du moins, il est admis que c'est à partir de la transformation du support physique de la ville, la

[143] Une apparence standardisée qui correspond au style plus soutenu des magasins « chics » ou des « grands magasins » que l'on peut trouver dans les rues et les quartiers commerçants de la plupart des grandes villes.

fabrication d'une forme homogène, neutre et « neuve », que peut se performer l'image d'une ville propre, cohérente, en somme d'une ville qui fonctionne bien. À Marseille, comme dans la plupart des grandes villes, la politique néolibérale qui conduit les opérations d'aménagement urbain (impulsée à partir de l'élection de J.-C. Gaudin en 1995) s'appuie d'ailleurs plus ou moins directement sur les théories proposées notamment par le géographe Richard Florida autour de la thématique des « classes créatives » et des « villes créatives ». Comme nous l'avons déjà évoqué, prenant acte que la créativité constituerait un nouveau paradigme social et urbain dans le cadre du développement économique de la Ville, les décideurs politiques espèrent attirer une population active et dynamique, sur le modèle du travailleur contemporain au sein d'entreprises innovantes, etc. Ces théories portent une conception relativiste et postmoderne de la société contemporaine qu'Elsa Vivant met bien en évidence dans sa thèse de géographie :

> Que la grande ville permette l'émancipation et les modes de vie non traditionnels n'est pas une nouveauté. Weber, Wirth et surtout Simmel avaient déjà développé cette idée au début du XXème siècle. Que cette émancipation et l'anticonformisme deviennent les ferments de l'innovation technologique et du développement économique, cela constitue une rupture par rapport au capitalisme bourgeois traditionnel. Cette thèse est soutenue par de nombreux auteurs (Landry, Bianchini, 1995 ; Verwijnen, Lehtovuori, 1999 ; Florida, 2002b ; Lloyd, 2002 ; Florida, 2003) ; son interprétation par les acteurs urbains tend à généraliser l'usage de la production d'ambiances urbaines créatives comme outil de développement urbain (Voyé, 2001 ; Germain, 2004 ; Peck, 2005 ; Shearmur, 2005). Dans ce cadre, la promotion des cultures *off* parait être une dimension possible de telles stratégies.
>
> VIVANT, E., Le rôle des pratiques culturelles *off* dans les dynamiques urbaines, thèse de géographie, 2006, p. 43

Plus loin sur la rue Grignan, nous traversons la rue Saint-Ferréol qui est la principale rue commerçante piétonne à Marseille. L'installation des grandes marques et des chaînes prioritairement dans ces axes piétons centraux fortement fréquentés indique le gain symbolique élevé que représente ce type d'emplacement privilégié, stratégique dans la ville. En progressant encore en direction du Vieux-Port, après avoir traversé la rue Paradis, nous arrivons dans le quartier Opéra. Les boutiques installées sur cet itinéraire sont de plus en plus prestigieuses : une boutique Louis Vuitton, FROJO, Cartier, la banque Monte Paschi, et, au milieu, localisé dans un renfoncement, le Musée Cantini. Julien m'informe que nous allons descendre vers le Vieux-Port par la rue Breteuil. À l'intérieur de cette rue, je note que l'état du bâti est dégradé, les murs noircis tant la circulation y est dense. Nous croisons la rue Sainte puis, enfin, arrivés au niveau de la rue Francis Davso, le panorama s'élargit : face à nous,

l'esplanade du Vieux-Port et, sur notre gauche, le Cours Estienne d'Orves. Il est environ 20 heures.

Le Cours d'Estienne d'Orves, un espace ouvert de vie récréative

Julien a l'habitude de parcourir cet itinéraire. Au niveau du Cours Estienne d'Orves, il tourne sur la gauche, puis traverse une portion dont le revêtement au sol est composé de planches de bois et où se trouvent une fontaine ainsi qu'une statue. Face à nous, l'esplanade du Cours Estienne d'Orves : de forme rectangulaire, cet espace est investi par de nombreux bars et restaurants dont les terrasses sont déployées sur la quasi-totalité de la longueur. Il se dirige directement vers le côté droit du Cours, plus proche du Vieux-Port, et semble viser un établissement en particulier. Nous longeons la fontaine, passons devant « Le Pointu », une brasserie qui fait l'angle et dispose d'une grande terrasse, fortement peuplée lorsque nous passons, puis face à un établissement qui s'appelle « Le Phonographe », nous nous arrêtons. En effet, à cet endroit est installée une plateforme en béton qui est surélevée, avec des grilles en fer sur le dessus. Il doit s'agir de grilles d'aération pour le parking sous-terrain.

Photogaphie collectée sur le site web du Polikarpov – prise en décembre 2012

Julien s'assoit sur les grilles, je l'imite. Nous prenons le temps. En ce jeudi soir, les différentes terrasses que j'observe sont bien remplies. Je remarque également, de l'autre côté de la place, face au bar, le bâtiment de la rédaction de La Marseillaise, un des principaux titres de la presse généraliste locale. Le bâti est fortement dégradé, ce qui contraste avec l'aspect des bâtiments environnants. Je vois qu'il a les yeux rivés sur l'établissement suivant, voisin du Phonographe. Une importante contiguïté caractérise une fois encore ces différents établissements, qui semblent ne former qu'un de l'extérieur. Le bar est de petite taille, sa

terrasse plutôt étendue ; sa façade est peinte en blanc, et sur le store en tissu est inscrit en couleur orange : « POLIKARPOV ». La porte d'entrée est vitrée, et de chaque côté sont affichées des bannières. Côté droit, une bannière verticale au fond blanc, avec plusieurs illustrations : sur la partie haute, le visage d'un homme en noir et blanc coiffé d'une crête, en-dessous la lettre « K » inversée, peinte de couleur rouge, à l'intérieur de laquelle est inscrit « Massilia vodka bar », et en-dessous : « Le + petit bar à vodka de Marseille, mais le seul » ; l'illustration d'un petit avion de guerre[144] se trouve tout à fait au bas de l'affiche ; côté gauche, une affiche indique la programmation mensuelle du lieu.

Il s'agit donc d'un établissement qui propose une programmation musicale. D'ailleurs, de la musique diffusée (à fort volume) depuis l'intérieur du bar me parvient. En jetant un coup d'œil, je vois à l'entrée sur la gauche une installation, une table sur laquelle se trouve du matériel de diffusion et de sonorisation : une platine numérique et une table de mixage. Il n'y a néanmoins personne qui s'en charge, pas de *deejay*. La forme sonore diffusée s'apparente aux registres des musiques électroniques, plus particulièrement au répertoire house. Cette impression se base sur l'identification de plusieurs caractéristiques réunies : un rythme binaire dont le battement est placé sur tous les temps, un *instrumentarium* qui repose sur un nombre minimal d'éléments qui « tournent » (*loop*), il s'agit uniquement de sonorités synthétiques, des échantillons de voix retouchées sont insérés par intermittence, et la dimension répétitive des séquences est prégnante dans le développement du titre. Les personnes installées aux tables situées devant l'entrée du bar échangent par conséquent à un volume sonore élevé, mais cela n'a pas l'air de constituer une gêne ou quelque-chose de problématique, au contraire[145].

Comme les autres établissements que nous avons dépassés, l'emplacement occupé par la terrasse est divisé en deux parties : une portion de terrasse se trouve à proximité de l'entrée, juste devant l'établissement, et une autre portion, dont la surface est davantage étendue, se trouve en face, plus loin. Entre ces deux portions, un espace pavé est laissé pour le passage des personnes, comme un trottoir mais non surélevé. Les deux serveurs, une serveuse aux cheveux courts et un serveur coiffé de nattes, se déplacent à un rythme soutenu et ne cessent de faire des allers-retours entre l'intérieur et l'extérieur du bar. Julien me lance : « Tu vois, ça

[144] Bien qu'au moment de cette ethnographie je ne m'étais pas vraiment interrogé sur l'insertion de cette illustration, je compris plus tard que le nom du bar était en fait une référence au Polikarpov I-16, un avion de chasse soviétique en service des années 1930 à 1950.

[145] Nous verrons plus bas que si les participants sont loin de considérer la diffusion sonore à un volume élevé comme quelque-chose de gênant dans ce contexte nocturne et récréatif, malgré les contraintes dans les échanges de communication notamment, c'est que cette dernière apparaît comme une composante, parmi d'autres mais essentielle, dans la production d'une ambiance particulière, souvent appréciée et recherchée.

c'est le Poli, ça marche bien ici parce que les gens sont jeunes et ils ont plutôt de l'argent, on peut en vendre beaucoup... une fois j'en ai vendu dix de suite ! ».

Effectivement, en parcourant du regard les personnes installées en terrasse, j'observe qu'une grande proportion est composée de jeunes gens, âgés d'une vingtaine d'années. Sur les tables, si je vois des pintes de bière et des verres de pastis, il y a également beaucoup de cocktails, souvent le même de couleur rouge, et des *shooters*. J'observe la présence d'une dame qui porte un gros bouquet de roses et circule de tables en tables à l'intérieur de cette terrasse ; elle tend une rose à l'un des membres d'un groupe, pas de réaction, puis passe au suivant. Ainsi, la réaction des personnes que nous sollicitons en terrasse doit se comprendre en regard de l'ensemble des formes de sollicitation dont elles font l'expérience. Le serveur, portant un plateau rempli de consommations, traverse la terrasse, se retrouve tout proche d'elle et ne lui prête pas attention. La présence de cette femme pour mener son activité informelle semble dès lors être tolérée par les gérants de l'établissement, mais ce n'est pas forcément le cas[146]. Julien me confie d'ailleurs qu'une fois avoir demandé au *staff* du bar l'autorisation de principe pour réaliser sa pratique promotionnelle lorsqu'il débutait, ces derniers avaient accepté sans difficulté.

2. Des traces des passages

Un jeune homme passe devant nous et s'arrête pour saluer Julien : « Yo mec ça va ? Tu vas attaquer ? », « Yo mec, ouais je viens d'arriver là... ». Julien m'introduit : « Je te présente Rémi, il m'accompagne ce soir. », « Salut mec, moi c'est Ben ». Ben et Julien discutent alors de musique et de projets qu'ils semblent avoir en commun. Ils parlent d'un évènement « hip hop » qu'ils veulent organiser et listent des lieux du centre-ville où il pourrait se dérouler : le Paradox, le Lounge, ou ici au Polikarpov. Je ne connais alors pas les lieux qu'ils évoquent. Julien fait part à son interlocuteur de son intention d'aller démarcher le Paradox. Quelques minutes plus tard, vers 20h30, Ben s'en va et Julien me propose de démarrer la tournée. Il ouvre son sac à dos, sort une poignée de disques qu'il me tend : « Tiens, on fait comme tout à l'heure, tu me les donnes au fur et à mesure ». D'un pas décidé, il se dirige vers la grande portion de terrasse, je le suis, et il s'élance.

[146] Si mon enquête à Marseille contribue plutôt à montrer qu'une forme de tolérance vis-à-vis de pratiques de racolage (proposition d'un ensemble de produits à la vente) et de la présence de personnes habituellement définies comme « nuisibles », est souvent mise en œuvre par les gérants d'établissements installés à La Plaine, j'ai observé à plusieurs reprises des situations au cours desquelles des membres d'établissement, voyant s'approcher des « vendeurs à la sauvette », leur ont sommé de quitter les lieux en arguant qu'ils constituaient une gêne et nuisaient à la tranquillité de la clientèle.

Toujours sensiblement la même phrase d'accroche, avec le sourire : « Bonsoir, je m'appelle Plait Pose, je suis musicien *beatmaker* et je propose mon CD pour trois euros... ». Ici et là, il intervient dans les situations : « Attention le verre, il va tomber... », ou improvise comme tout à l'heure avec le *tee-shirt*. Il utilise des propriétés de la situation à partir de leur perception comme des ressources pour son action. Ces micro-évènements au cours de la situation convertis en ressources pratiques constituent ainsi des *affordances*.

À la première table, les deux personnes ne sont pas réceptives, c'est à peine si elles prennent la peine de lui répondre. Il passe rapidement à une deuxième table avec la même accroche. Cette fois, au sein d'un groupe composé par six personnes qui semblent âgées de la vingtaine, certains affichent un certain engouement : « Ah ouais t'es musicien, tu fais quoi comme style ? ». À cet instant, il se tourne vers moi, je comprends qu'il souhaite que je lui donne un exemplaire du CD, il le brandit alors vers ses interlocuteurs : « C'est du hip-hop, ça c'est mon projet, j'ai tout composé moi-même, j'ai fait toutes les instrus et y'a plusieurs *featurings* avec des chanteurs ». Si la plupart des membres du groupe ne sont pas concentrés sur ce que dit Julien, plutôt absorbés par des discussions et des rigolades entre eux, l'un d'entre eux reste attentif. Il répond : « Ah ok, moi je suis pas trop rap, mais je serais curieux d'écouter quand même. Tu fais un concert bientôt ? » ; « On va organiser un évènement bientôt oui... on n'a pas encore la date, mais tu peux noter mon *Facebook*, je l'afficherai directement sur ma page... ». Plait Pose montre la pochette du CD de façon à ce que l'interlocuteur puisse voir les coordonnées de sa page *Facebook*. Ce dernier sort alors son téléphone portable, un *smartphone*, ouvre l'application *Facebook* et cherche directement la page de Julien : « C'est bon j'ai *liké* ta page », « Super, comme ça tu verras toutes les actus ! Bonne soirée à vous ! ».

Julien passe à la table suivante, où sont installées trois personnes ; alors qu'il n'a pas encore eu le temps de finir son discours d'accroche et donc d'informer sur la raison de son irruption, l'une d'entre elles le coupe : « Non ça va, on n'est pas intéressés, bonne soirée... ». Julien garde le sourire et lance : « Ok pas de souci, bonne soirée à vous ! ». Il se dirige vers la table suivante et enchaîne. La table est occupée par un groupe de quatre personnes, il entame son même « refrain ». Cette fois la réaction change, l'un des membres du groupe d'amis lui lance : « Ah ouais, on t'a déjà vu ici, tu vends ton CD à trois euros », « Ouais c'est ça... je suis déjà passé vous voir un autre soir alors... », « Ouais, d'ailleurs je suis pas encore allé écouter tes sons sur *Facebook*, il faut que je le fasse, mais respect mec, continues ! ». Julien le remercie, souhaite une bonne soirée au groupe et passe au suivant.

On voit par ces interactions que si Julien, reproduisant régulièrement son activité promotionnelle, s'est formé une habitude dans la fréquentation de portions centrales de la ville et d'établissements en particulier, mais également dans la constitution de manières de faire pour l'exécuter, la présence de certains des clients et la forme d'inclinaison relationnelle mise en œuvre amènent à les considérer comme des habitués des lieux. Le jeune homme a reconnu Julien dans la mesure où il était déjà présent avec un groupe d'amis à cet endroit dans le passé et où il est de nouveau là cette fois-ci. Il s'agit dès lors d'une habitude spatialisée, ou plutôt spatialement formée.

Par ailleurs, les réactions possibles des personnes abordées rendent visibles une autre forme d'habitude qui correspond cette fois aux multiples sollicitations qui peuvent avoir cours en ville et à la mémoire corporelle de ces expériences vécues. On sait depuis Simmel que dans les espaces publics urbains « le rythme et la diversité de la vie sociale » (Simmel, 2013 [1907] : 41) poussent les personnes à réagir essentiellement avec l'intellect qui est « la force la plus capable d'adaptation de nos forces intérieures ». Le « type de l'habitant des grandes villes » (« qui existe avec mille variantes individuelles ») est donc amené à se créer « un organe de protection contre le déracinement dont le menacent les courants et discordances de son milieu extérieur » pour « s'accommoder du changement et de l'opposition des phénomènes ». La grande ville selon Simmel crée ainsi des « conditions psychologiques » particulières liées à « la poussée rapide d'images changeantes » ou encore à « l'écart entre des objets qu'on englobe d'un regard ». Chez le citadin, en tant qu'« être différentiel »[147], le changement rapide et interrompu des impressions externes et internes engendre une base psychologique fondée sur l'intensification de la vie nerveuse.

Au-delà du caractère infini des micros interactions et sollicitations possibles au quotidien dans les grandes villes (croiser et être confronté à un nombre incalculable de personnes, mais aussi de voitures, de publicités, etc.) amenant le citadin à s'adapter au niveau sensible, à ajuster son corps dans l'espace, les habitués du centre-ville et, en l'occurrence, des terrasses qui y sont localisées, ont également l'habitude d'être beaucoup sollicités. Ces comportements rationalisés qui résultent de la constitution de cet organe de protection se manifestent au travers de réactions en situation, qui peuvent se traduire par de l'indifférence ou de l'évitement (lorsque les personnes ne daignent pas regarder ou répondre à Julien), mais

[147] « [...] sa conscience est stimulée par la différence entre l'impression du moment et la précédente ».

également du refus par une prise en charge et un règlement rapide de l'interaction (la personne qui coupe Julien sans savoir de quoi il en retourne). Si ces propriétés des relations sociales relèvent d'abord du contexte de la grande ville, de l'espace public urbain, il s'agit d'interroger l'existence d'une forme de ce type de sollicitation et des réactions possibles à ces sollicitations qui serait propre au centre-ville de Marseille.

À ce stade de l'analyse, nous pouvons dire que ces sollicitations peuvent se développer dans ces espaces centraux, tels le cours Estienne d'Orves, en ce qu'ils fonctionnent comme des espaces ouverts, où circulent et se croisent de nombreuses personnes, hétérogènes et présentes pour des raisons diverses. Autour de cette thématique de la foule, il semble en effet que c'est d'abord l'anonymat, que Virginie Milliot propose de considérer comme une forme d'adaptation individuelle et de régularisation sociale dans un environnement dense et hétérogène, qui caractérise ces portions hyper-centrales au sein desquels les citoyens peuvent ne pas être identifiés, reconnus[148].

Nous verrons plus loin ce qu'il en est dans le périmètre du cours Julien et de La Plaine en termes d'ambiances, mais surtout en raisonnant à partir des concepts d' « occasions sociales », de « formes spectacle » et de « scène » pour observer et analyser des rassemblements qui rendent perceptible un type singulier de lien social dans l'espace public. Un résultat montre dès lors que la différenciation des manières d'agencer les actions à l'environnement et de configurer culturellement les occasions sociales modifie à la fois la forme sensible et à la fois l'expérience des performances musicales.

3. Centralité urbaine et lieux semi-publics. S'ajuster aux propriétés situationnelles

Julien enchaîne les groupes de clients, passant de table en table pendant trente minutes environ. Il ne s'attarde pas longtemps, en moyenne entre dix secondes et deux minutes. Il a vendu cinq exemplaires, donc huit au total, soit une recette de 25 euros (une personne a voulu contribuer au-delà du prix initial de trois euros). Aux alentours de 21 heures, il me propose de faire une pause : « Je te paye un verre ? ». J'accepte et le suis vers l'intérieur du bar. La surface de l'espace intérieur est effectivement réduite. Seuls deux clients sont alors présents. Lorsque l'on entre, le comptoir, qui occupe quasiment toute la longueur de la pièce, est situé sur la gauche et quelques tables sont installées côté droit. Julien se dirige vers le comptoir, il

[148] Dans cette lignée, nous pouvons citer les travaux de Colette Pétonnet, notamment : PETONNET, C., Variations sur la ville, CNRS Editions, 2017 ; « L'anonymat ou la pellicule protectrice », pp. 185-206. Ou encore : RAULIN A., « Consommation et adaptation urbaine. Des minorités en région parisienne », *Sociétés contemporaines* N°4, 1990, Relations interethniques, pp. 19-36.

salue le barman (coiffé de nattes, il faisait le service plus tôt). Ils semblent se connaitre déjà. Julien commande deux pastis, les règlent, et me propose de s'installer à une table en extérieur. Il se plaint de la tournée du soir, les choses ne sont pas passées comme il faut. Il exprime son agacement : « Franchement les gens c'est des fatigués des fois, *vé* l'autre là, elle te dit qu'elle est pas intéressée elle m'a même pas laissé finir ! ».

Ainsi parmi les éléments permettant de comprendre l'accueil réservé aux « sollicitants », par la description de certaines des réactions des clients, certains relèvent du contexte particulier de l'espace urbain, de la (grande) ville plutôt que de Marseille en propre, quand d'autres correspondent plutôt aux structures spécifiques des diverses situations et des types de règles d'organisation qui y sont observées. La nature de ces *interactions focalisées* (Goffman) et le type d'informations échangées, verbalement ou non, entre les participants co-présents s'expliquent en tout cas en grande partie en regard du régime de socialisation en vigueur dans ces rassemblements localisés au sein de « lieux semi-publics », des terrasses privées installées dans l'espace public du centre-ville. Le statut ambivalent de ce type d'espace, au sein duquel les caractéristiques relevant des lieux publics s'entremêlent avec celles des lieux privés, joue un rôle important dans la forme des rassemblements et des règles fixées dans la situation. Si, malgré l'interdiction de cette pratique au niveau légal, Julien bénéficie de l'aval des employés de l'établissement (ce qui est courant dans la plupart des centralités urbaines), l'activité qu'il pratique est admise mais perçue selon la règlementation comme inappropriée.

Lorsque le membre d'un cercle social restreint, en tant que client, ne prête pas attention à Julien, il évite la sollicitation, exsude l'information qu'il ne souhaite pas que son espace d'intimité soit perturbé et qu'il désapprouve l'acte de Julien, en ce qu'elle se réfère pour lui à une « impropriété situationnelle » (Goffman, [1963], 2013). Face à ces situations, et connaissant l'existence de ces conventions dominantes, Julien n'insiste pas, il s'interrompt et passe à la table suivante sans manifester son agacement, en restant calme il continue d'apparaître comme un « pro ». Il va devoir s'ajuster ou « se fondre » (*fit in*) dans la situation : « il doit respecter l'esprit ou l'*ethos* de la situation » (Goffman, *op. cit.* : 12). Par ailleurs, il va garder le sourire malgré tout. Lors de nos dizaines de tournées, Julien n'a presque jamais exprimé de complainte ou d'agacement au cours de la situation, il le faisait plus tard, lorsque nous nous retrouvions tous les deux. C'est là l'un des aspects de la façade que s'est constitué Julien par la pratique et pour mieux pratiquer sa vente dans la rue. Renforçant la dimension de théâtralité des interactions en milieu urbain, les informations qu'il

souhaite exprimer par la forme donnée à sa « présentation de soi », en tâchant notamment de garder le sourire en toute circonstance, convergent autour de valeurs positives, d'une personnalité[149] agréable, etc., et ce malgré la déstabilisation que peut engendrer un accueil froid. Il joue son rôle sur la scène publique et donne de sa personne.

> Ce n'est pas probablement pas un pur hasard historique que le mot personne, dans son sens premier, signifie un masque. C'est plutôt la reconnaissance du fait que tout le monde, toujours et partout, joue un rôle, plus ou moins consciemment. [...] C'est dans ces rôles que nous nous connaissons les uns les autres, et que nous nous connaissons nous-mêmes. [...] En un sens, et pour autant qu'il représente l'idée que nous nous faisons de nous-même – le rôle que nous nous efforçons d'assumer –, ce masque est notre vrai moi, le moi que nous voudrions être. À la longue, l'idée que nous avons de notre rôle devient une seconde nature et une partie intégrante de notre personnalité. Nous venons au monde comme individus, nous assumons un personnage, et nous devenons des personnes.
>
> R. E. Park, *Race and culture* [1950] cité par E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, 1973, [1956], p. 27

Ainsi, l'enquête au niveau de l'interaction rend visible toute une gamme de modes relationnels de la part des personnes sollicitées dont l'inclinaison est variable selon les cercles sociaux au sein d'une même structure situationnelle. Elle est l'occasion de s'interroger sur ce que produit le contexte urbain sur la pratique péri-musicale et, à l'inverse, les enjeux écologiques et spatiaux d'un cadre musical, et musicien, sur les relations et les modes communicationnels ordinaires. Est-ce que la musique fonctionne comme un élément qui facilite les rencontres, s'active comme une modalité de sociabilité n'allant pas de soi ? Les différents comportements observés peuvent se comprendre à la lumière d'une spécification des types de ressources mobilisées pour résoudre la situation.

Lors de ces rassemblements au sein de « lieux semi-publics », faces à notre sollicitation, certains des membres activent plutôt des propriétés se référant à la composante de sphère privée (une clientèle qui paye pour sa tranquillité) tandis que d'autres se tournent plutôt vers la composante de sphère publique de la situation. La première, visant à produire une forme d'intimité par une clôture communicationnelle, est perceptible lorsque les personnes sollicitées expriment explicitement la gêne que génère cette intrusion. La seconde, alliant

[149] Dans la perspective de la métaphore théâtrale, on peut renvoyer le terme à la racine latine du substantif « personne », *persona*, qui désigne le masque. Au XIIe siècle on trouve en France l'expression « en *persone* de quelqu'un » qui signifie « sous l'apparence de », et au XVIIe siècle le terme est marqué par l'idée du corps : « s'assurer de la personne de quelqu'un ». Trésor de la langue française (tlfi).

paradoxalement anonymat et intimité, se manifeste au travers d'une palette de comportements allant de l'affichage d'une ouverture quasi-totale à des techniques d'évitement et au recours à des « barrières à la perception »[150].

Un autre élément explicatif qui paramètre grandement la forme de ces rassemblements n'a pas encore été évoqué. Il concerne les motivations qui ont présidé à la présence de ces personnes à cet endroit, à cet instant : se retrouver entre amis, boire un verre, éventuellement décompresser, « souffler » un moment, ou même s'amuser. Ainsi, autant au cours Julien que sur le Cours Estienne d'Orves, la dimension récréative de ces rassemblements est prégnante. Elle peut s'accompagner d'une recherche d'évasion ou de rupture temporaire avec l'ordinaire, les contraintes du quotidien. Cette dimension récréative du rassemblement s'éprouve au travers de modes relationnels et de cadres d'expérience différenciés selon les cercles sociaux rencontrés. Certaines personnes, particulièrement enthousiastes et enjouées, vont exprimer de l'intérêt par une inclinaison relationnelle favorable. D'autres, rétives à la rencontre d' « inconnus » et concentrées sur leur cercle, vont manifester un désintérêt soit par une prise en charge rapide de la situation, soit par des techniques d'évitement et des formes de communication non verbale.

Facebook Kuby Color,
1er décembre 2012

Facebook Damien Caire,
7 juillet 2013

[150] Dans *Behaviors in Public Spaces* (1963), Goffman parle notamment d'*involvement shields*, que l'on peut traduire par « barrières à la perception » et « boucliers à la participation », et de *shielding places*, « lieux boucliers », dont l'exemple principal est la salle de bain ou les toilettes, des types d'espace que l'on peut également rapprocher du *backstage*, les coulisses.

4. Des régimes d'action par des modes de présence médiatiques et physiques

Si la pratique promotionnelle de Julien s'effectue bien par la matérialité de l'espace, dans le milieu urbain du centre-ville au sein donc d'un environnement physique, il a bien compris que l'investissement et la maîtrise d'outils numériques de communication comme les réseaux sociaux jouent un rôle non-négligeable dans la réussite de l'objectif qu'il s'est fixé : se faire connaître, donc être visible et se faire une place en tant que musicien indépendant à Marseille. Lorsque nous étions présents sur place pour faire connaître son projet auprès d'auditeurs potentiels, bien souvent les interactions se ponctuaient en « dégainant » les téléphones portables, toujours des *smartphones*, pour s'identifier et se connecter en vue d'expériences prochaines sur l'espace numérique, puis éventuellement en *live* lors d'évènements. Si pour lui cette visibilité passe bien d'abord par une présence physique « sur le terrain », c'est-à-dire dans la centralité urbaine, avoir une bonne visibilité dans l'environnement numérique est plus que nécessaire pour au moins deux raisons.

D'abord, du point de vue des gérants d'établissements et de lieux, la réputation d'un musicien se mesure essentiellement par une évaluation des activités effectuées sur Internet – la diffusion des productions sur différentes plateformes, notamment les médias sociaux – et de la présence de marqueurs qui attestent d'une reconnaissance en tant qu'artiste (notamment au niveau du retour des publics, par le nombre de *followers* et de *likes*). L'importance accordée aux collaborations, *featurings*, avec des artistes ayant une grande réputation concerne plutôt les mondes de la musique locaux, des musiciens eux-mêmes aux collectifs d'organisateurs, aux directeurs et programmateurs d'équipements culturels. En 2012, ce mode d'évaluation en vue de performances musicales apparaissait en tout cas de manière croissante.

D'autre part, du point de vue des publics, si le sérieux et la qualité d'un projet et d'un producteur se mesurent beaucoup en fonction de sa participation à des évènements *live*, ils sont évalués également au travers de la perception d'une présence et d'un succès sur les réseaux sociaux. Les activités musicales de Julien sont ainsi mises-en-scène par l'intermédiaire de ressources disponibles dans l'espace urbain mais également sur Internet. Elles sont médiatisées publiquement, certes de manière différenciée, dans les deux cas. En somme, on peut considérer que les conditions de félicité de la pratique musicale et promotionnelle de Julien ont plus de chance d'être garanties en évoluant en tant que musicien non seulement au sein de l'environnement physique (*hic et nunc*) mais aussi au sein de l'environnement numérique (« ici et ailleurs en même temps »).

Au sein de ce premier environnement, Julien se confronte à un grand nombre de personnes, pas forcément amatrices ou familières avec son univers musical, tandis que dans le second, un filtrage s'est opéré et les destinataires, qui sont alors proches culturellement, peuvent avoir souvent eux-mêmes une pratique musicale. Si l'on ne peut préjuger *a priori* de l'existence d'un rapport hiérarchique entre ces deux environnements à la fois dans l'esprit des publics et pour l'ensemble d'acteurs qui composent les mondes musicaux locaux à Marseille, gardant notre hypothèse d'une horizontalité et d'une complémentarité caractérisant ce rapport, on voit ici de premiers éléments qui amènent à considérer l'espace des activités et des pratiques musicales, la scène musicale, comme étant multidimensionnelle et, plus précisément, comme se déployant au travers de régimes d'actions à la fois physiques et numériques. L'espace numérique apparait ainsi comme un prolongement de l'espace médiatique territorialisé dans la portion environnant La Plaine.

Lorsque je reviens à Marseille en octobre 2012, pas de nouvelle de Julien. Son compte Facebook est fermé, il ne répond pas au téléphone. Je n'ai depuis plus eu trace d'activité de Plait Pose. Cette rencontre a marqué la trajectoire de mon enquête en ce qu'elle m'a permis d'avoir de premières prises non seulement sur l'espace urbain du centre-ville et les personnes qui le peuplent, mais aussi sur la réalité de pratiques musicales réalisées à l'échelle locale. La description de cet environnement et de ces objets en tant que formes, en considérant les « configurations spectaculaires » qui les caractérisent dans leur perception, m'a alors amené à les envisager en tant que composantes, parmi d'autres, d' « ambiances urbaines » (Thibaud) produites. Plus précisément, nécessairement localisées et situées, elles constituent un ensemble de « micro-ambiances » qui participent à l'installation d'une atmosphère à l'échelle du lieu, que l'on propose d'appeler une « ambiance urbaine ».

II. Le tournage d'un clip comme configuration spectaculaire filmée ?

1. Tourner un clip par la ville

Alors que je poursuis une déambulation ethnographique sur l'esplanade du cours Julien en cette fin du mois de janvier 2013, attentif aux activités qui pouvaient s'y dérouler et pris dans la description des façades de bâtiments, je me retrouve face à une scène qui attire mon attention. Il est environ quatorze heures, je marche depuis le cours Julien vers la place Paul Cézanne, côté haut Noailles. En observant sur ma droite, en direction de la rue d'Aubagne, je remarque la présence d'une dizaine de jeunes personnes, uniquement des hommes, apparemment âgés d'une vingtaine d'années (entre 20 et 30 ans), rassemblés sur la place Paul Cézanne. Ils se trouvent précisément devant l'entrée du Molotov, un « café-concert » ouvert alors depuis peu.

La forme de la façade de l'établissement situé au second plan est fortement arrangée et esthétisée, le travail de décoration soigné. Encadré de peinture rouge et noire, le rideau de fer est abaissé et recouvert de quelques inscriptions et illustrations. L'un d'entre eux tient un appareil photo, il est en train de filmer, et les autres passent tour à tour face à l'objectif pour « poser leur 16 », procéder à la récitation de leur couplet. Au second plan de la prise de vue, toujours face à l'objectif, cinq ou six autres jeunes hommes se trouvent derrière le *performer*. Chacun d'entre eux est en action : des mouvements de bras, de tête, des signes avec les mains (« *peace* » ou « *fuck* », ou autres sigles renvoyant à leur collectif), tout cela synchronisé entre eux et ajusté au tempo du titre musical en question. Il s'agit en fait par-là d'afficher un soutien collectif, de montrer la présence d'une équipe, de « mettre l'ambiance » (usage commun) et « donner le ton » (Thibaud, *op. cit.*) au clip vidéo en produisant une sorte de décor animé auquel il est donné la forme souhaitée.

Cette action collective est d'ailleurs réalisée en *play-back*, c'est-à-dire que les *performers* exécutent leur couplet *a capella*, bien qu'un repère sonore (un « témoin ») matérialisé par un téléphone portable qui diffuse le morceau soit effectivement présent. Enfin, situés en retrait, c'est-à-dire hors du champ de la prise de vue, trois ou quatre autres participants sont installés, assis ils discutent, fument des cigarettes et rigolent, attentifs par intermittence à la séquence filmée. L'atmosphère de la séquence se caractérise à la fois par une dimension qui a trait à la réalisation du travail créatif, visible par la concentration sur la performance, et à la fois par une dimension festive, la situation apparaissant comme une réunion de « bons

copains » (on s'amuse, on rit, etc.). Les rappeurs prennent au sérieux la participation à cette performance, manifestant un engagement fort par cette pratique commune. Sans parvenir à identifier clairement le contenu des paroles rappées, je note qu'au travers de la posture corporelle des *performers* s'exprime une certaine gravité, une urgence, mêlées à une énergie, une fougue collective : les sourcils souvent froncés, pas de sourire, les gestes s'enchaînent de manière fluide, les mouvements des uns sont ajustés à ceux des autres, synchronisés. J'attends quelques instants que l'activité soit terminée puis me décide à aller leur parler. Toujours au même endroit, ils prennent connaissance des prises tournées. Disposés en cercle autour de celui qui tient le téléphone au centre, celui qui filmait, ils ont les yeux rivés sur l'appareil.

En m'approchant du groupe, je sens certains de leurs regards se poser sur moi. Ils semblent interloqués, me lancent des regards d'étonnement, qui semblent exprimer une forme de méfiance. L'information que leurs regards cherchent d'abord à obtenir semble être sans surprise : « Qui est-ce ? Est-ce qu'on le connait ? Que veut-il ? », sans vraisemblablement en arriver à une réponse positive. En m'approchant d'eux, c'est comme si je venais perturber la pratique collective en cours. Ils semblent se demander ce que je peux bien leur vouloir, et en réduisant la distance entre eux et moi, dépassant alors la « frontière » d'intimité du groupe, ils cessent d'échanger entre eux et se tournent vers moi.

On voit bien là l'intrigue qui se déploie par cette situation inattendue, déployée dans l'espace public, et l'enquête ordinaire mise en œuvre par les acteurs à ce moment pour résoudre l'interrogation pratique : « Pour quelle(s) raison(s) une personne apparemment inconnue peut-elle bien vouloir nous interpeler ? ». Après les avoir salué collectivement, je demande à l'un des participants situés sur le côté de quoi il s'agit, il m'explique alors qu'ils sont en train de tourner un clip pour le compte de leur collectif.

Après lui avoir demandé si toutes les personnes présentes font partie du groupe, il m'explique qu'il s'agit d'un collectif comprenant Les Crevards de la Plaine, L'Amir'Al et des amis communs. Contrairement au format « groupe », celui du « collectif » ou *crew*, se caractérise par une formation non figée et comprend un grand nombre de membres plus ou moins actifs dont l'investissement varie selon les périodes ou les participants. Mon interlocuteur m'explique que le collectif prépare plusieurs projets pour les mois à venir, dont la sortie prochaine d'un EP (*Extented Play*)[151]. Je leur explique alors que je mène un travail

[151] Un EP, ou *maxi*, est un format particulier de projet de musique enregistrée intermédiaire entre le *single* et l'album. Il comprend en général moins de pistes de ce dernier qui se présente comme une version finalisée du

sociologique sur le hip-hop à Marseille en m'intéressant à la circulation des formes musicales au centre-ville[152]. L'un d'entre eux fait part d'un certain engouement pour cette initiative et, après lui en avoir fait la demande, nous échangeons nos numéros de téléphone. Je propose ensuite de se rencontrer pour échanger sur la question quand ils auront un moment ou « dans la foulée », directement après le tournage. Le rappeur qui avait manifesté son intérêt me dit alors qu'il est disponible « de suite » et m'invite à aller boire un café non loin de là. C'est ainsi que j'ai fait la connaissance d'Amir, L'Amir'al de la zone.

Performer un imaginaire du lieu par une configuration spectaculaire filmée

Cette courte séquence ethnographiée présente un intérêt sur au moins deux plans. D'une part, elle donne à voir une nouvelle fois l'importance de la présence sur place et de l'investissement artistique du quartier pour les collectifs, en l'occurrence pour réaliser une performance musicale filmée. Par l'ethnographie du tournage d'un clip dans l'espace public de la ville, c'est l'analyse d'une activité collective concourant à l'élaboration d'un récit filmé et ainsi l'œuvre telle qu'elle est en-train-de-se-faire qui est soumis à l'examen sociologique. Comme micro-évènement urbain, l'observateur est également de cette pratique qui performe du rap par le lieu. À l'inverse d'une entrée interprétative effectuée à partir du visionnage du produit fini, par l'aval en quelque sorte, et qui consisterait à envisager le clip en tant qu'œuvre fixée et médiatisée sur l'espace numérique, l'approche par l'amont permet de rendre visible le « hors-champ », la matérialité de l'espace investi par la performance. La pratique collective est ainsi conçue comme un micro-évènement dans le temps ordinaire du lieu, dont la spectatoralité, perceptible dans l'espace urbain, repose sur un « régime d'attention ordinaire » (Pecqueux, *op. cit.*, 2018).

De là, la mise-en-scène du quartier peut engendrer son activation en tant que territoire symbolique à partir de la pratique commune que constitue le tournage du clip, donc la réalisation de la performance *par* l'espace urbain. Le support matériel de la ville, déjà esthétisé, est utilisé comme ressource pour mettre-en-scène publiquement les *performers* et leur performance collective dans et par la centralité urbaine de Marseille. Les participants choisissent un emplacement spécifique du cadre urbain en ce qu'ils estiment qu'il constitue le

projet. Si un album contient habituellement au moins huit plages audio (il a du moins une durée de 30 à 80 minutes), un single contient deux plages, pour une durée totale inférieure à 10 minutes. l'EP contient quant à lui généralement quatre plages, pour une durée de 10 à 15 minutes de musique.

[152] Une façon, certes stratégique et pouvant apparaître quelque peu opportuniste, de simplifier l'objet de la recherche en fonction des acteurs que l'on a en face de soi, bien qu'il est vrai qu'à l'époque mon enquête se focalisait sur le rap.

decorum qui convient à leur affaire en cours. Si la ville sert alors de décor, d'une certaine manière ce décor esthétisé est activé comme référence à un espace vécu, à la fois familier et pratiqué, et non comme vitrine purement symbolique.

Ils ont en effet une connaissance de la ville leur permettant de cibler un emplacement singulier à la fois pour ses propriétés physiques et sensibles (ses « qualités diffuses », l'architecture du lieu) et à la fois pour ses attributs symboliques (centralité urbaine et culturelle de la ville) en vue de mettre-en-scène par leur performance rap, le rap comme central à Marseille. En recourant à des ressources du lieu à la fois écologiques et symboliques en tant qu'elles sont accessibles et disponibles sur place, le collectif performe et actualise ainsi la centralité du rap à Marseille par la fabrication d'un clip, que nous envisageons comme une « configuration spectaculaire » (Pedler et Cheyronnaud, *op. cit.*, 2018) filmée, dans et par une portion centrale de la ville aux niveaux géographique et artistique.

De surcroit, la ville de Marseille elle-même est construite comme une place centrale du rap en France depuis la fin des années 1990, définie par plusieurs observateurs comme « l'autre capitale du rap français » (Lafargue de Grangeneuve, 2006), « un laboratoire privilégié » (Valnet, 2013) du mouvement Hip-hop en France, c'est-à-dire « la seule ville qui rivalise avec la région parisienne en termes de production et de diffusion de ce genre musical » (Cachin, 2000). Ainsi, activant un certain imaginaire du lieu, composé d'un ensemble de récits, d'images et d'histoires, qui participe à déterminer l'authenticité du genre musical et fabriquer l'identité rap de cette ville, la mise-en-scène d'une performance rap à Marseille représente déjà en soi de potentiels gains symboliques. Nous allons développer cette question dans les pages à venir.

En somme, si le collectif rassemblé dans l'espace public puise dans les ressources symboliques et écologiques de la portion de ville pour esthétiser sa performance, tirant ainsi parti de l'ambiance urbaine à des fins artistiques, il contribue en parallèle à installer et conforter une certaine ambiance *du* quartier. Si la Ville en tant qu'espace physique et territoire « donne le ton » (Thibaud, *op. cit.*, 2013) au rassemblement et à la performance filmée, réciproquement, en performant le lieu comme un territoire rap, cette pratique collective participe à « donner le ton » au quartier et à la ville.

D'autre part, cette séquence ethnographique est l'occasion de s'interroger une nouvelle fois sur le réglage d'une posture d'observateur et d'un poste d'observation, cette fois pour la mise en intelligibilité de cette pratique collective. D'un point de vue réflexif, autour de la mise en œuvre de l'enquête, l'ethnographie de cette performance filmée a donné lieu à une

rencontre et un échange avec un groupe de musiciens actifs localement. Encore une fois, c'est d'abord l'expérience urbaine qui m'a conduit à me « retrouver ici maintenant ». C'est par l'ethnographie du lieu, consistant en l'occurrence à chercher des prises descriptives sur la matière sensible du cours Julien, notamment les commerces par leurs façades, qu'il m'a été possible de prendre connaissance du déroulé de cette élaboration collective, et à procéder alors à l'ethnographie d'une performance musicale. Ma présence en cet emplacement à ce moment-là n'est donc pas directement déterminée par la recherche de musiques mais, en parcourant régulièrement le quartier, ce « déplacement préoccupé » m'a conduit à une situation de mise-en-présence à un collectif en train de « faire *la musique* » et « faire *de la musique* » [153], en ce qu'elle émergeait publiquement.

Cette trajectoire d'enquêteur qui découle d'un réglage méthodologique en vue de saisir l'objet musical par la ville rend compte d'un parti-pris en termes de poste d'observation et ainsi de posture d'observateur. Renforcer le caractère inductif de l'enquête, en laissant en quelque sorte le terrain guider l'observateur vers les espaces, les moments, les situations où s'effectuent des pratiques musicales et émergent des formes musicales, nous paraît particulièrement heureux pour éviter une déformation du réel qui, par un « effet de loupe », peut conduire à trouver, à entendre et « voir » de la musique partout. Reprenant la réflexion de Denis Laborde sur la question, on peut s'interroger : quelles sont les conditions minimales pour qu'émergent des musiques en situation ? Cela signifie-t-il que les situations au sein desquelles des musiques émergent au sein du quartier cours Julien et de La Plaine sont particulièrement nombreuses ?

Pour progresser dans ce raisonnement, revenons à l'échange avec l'un des membres du collectif de rappeurs. Après quelques instants, je me souviens l'avoir vu sur scène quelques mois plus tôt lors de la précédente édition du Festival du Soleil en juin 2012 à Noailles, place Homère, au croisement de la rue d'Aubagne et de la rue Moustier. Organisé par le Mille-Pattes, une association dont le local est localisé à cet emplacement et qui agit pour « rendre accessible à tous la pratique artistique au sein du quartier de Noailles » depuis sa création en 1996, ce festival annuel s'est mué en « fête de quartier » au tournant des années 2000. Nous y reviendrons au cours du chapitre suivant.

[153] Sur la distinction entre « faire *de la musique* » (qui correspond au fait de « composer, exécuter, interpréter, pratiquer ») et « faire *la musique* » (« produire, organiser, instituer »), nous renvoyons à CHEYRONNAUD, J., *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture*, L'Harmattan, 2002, p. 25.

Visuel de la 16ème édition du Festival du Soleil en 2012

Je me rappelle la performance de L'Amir'al, il était accompagné d'un *backeur* – son *blaze* est 6P – dont le style hip hop était ostentatoire du point de vue vestimentaire. Nous nous dirigeons alors vers la place Notre-Dame-du-Mont, prolongement de la place Paul Cézanne en direction de l'église du même nom. Il me propose alors la terrasse d'un bar, comme souvent la météo est favorable. Alors que nous discutons sur le chemin, durant les cinquante mètres qui séparent notre point de départ et le point d'arrivée, le rappeur s'arrête trois fois pour saluer des personnes qu'il connait. Arrivés au Bar du marché[154], et une fois installés à une table en terrasse, je lui demande s'il est d'accord que j'enregistre notre entretien, il accepte, et l'échange débute alors. Parce que la rencontre et l'entretien sont improvisés, je n'ai cette fois-ci pas prévu de matériel d'enregistrement particulier, il a donc fallu que j'enregistre l'échange avec mon téléphone portable, très basique à l'époque.

2. Les Crevards de la Plaine, ou « Les Crevards » sans La Plaine

Avant de procéder au récit de la trajectoire de ce rappeur installé au centre-ville de Marseille, un élément de contexte concernant le groupe Les Crevards de la Plaine, dont certains des membres étaient présents lors du tournage du clip, mérite d'être mentionné. Si à ce moment-là, en janvier 2013, le groupe porte effectivement cette appellation, quelques mois plus tard les membres décident de changer le nom du groupe en faveur d'une version

[154] Je ne le savais pas encore mais ce bar est une institution du cours Julien, aux yeux des personnes qui le fréquentent habituellement. Pourvu d'une terrasse couverte étendue, les soirées de match de football y sont animées, les prix raisonnables. On m'a raconté par ailleurs que l'on pouvait y croiser Keny Arkana. Un récit, parmi d'autres, participant à activer son épaisseur symbolique, sa « topographie légendaire » (Halbwachs, 1941).

raccourcie : « Les Crevards »[155]. Il est intéressant de se pencher sur cette procédure de nomination et comprendre cette transformation discursive du groupe musicien. À la base donc, l'appellation consiste à raccorder une proposition adjectivale issue du langage commun voire familier (l'attribut « crevards »[156]) au substantif « La Plaine » en tant que donnée géographique, un quartier du centre-ville de Marseille. Il s'agit donc de définir l'identité des participants en spécifiant une origine par l'intermédiaire de la préposition « de » : ils sont alors *les* crevards *de* La Plaine.

C'est à l'occasion du festival « Village Hip Hop » en octobre 2013 à La friche de la Belle-de-mai et au sein duquel le groupe était programmé, que j'appris qu'un changement avait été apporté. Des années plus tard, j'ai échangé avec Moucham, l'un des membres de la formation, *via Facebook*[157]. Il m'explique que c'est après avoir été avisé indirectement par une rappeuse établie à Marseille, mais également à l'échelle nationale et internationale, que les membres ont décidé « sous la pression » de retirer la mention « de la Plaine » de leur appellation. Selon cette rappeuse, Keny Arkana, originaire du centre-ville et dont la réputation dépasse largement l'échelle de la ville, ils n'auraient pas la légitimité à porter ce nom, qu'ils arboreraient d'abord par calcul, pour « faire le *buzz* », dans la mesure où ils ne sont pas originaires de ce quartier, ni « vraiment » de Marseille, puisque la plupart s'y sont installé sur le tard. Seul un membre du groupe (Cabroncito) est né à Marseille et a grandi dans le quartier des Caillols (12ème arrondissement).

Cette séquence révèle deux enjeux majeurs qui caractérisent le recours à des référents territoriaux dans la fabrication de projets musiciens et leurs effets d'image possibles : d'une part le pouvoir symbolique procuré par le choix d'un attribut de spatialité (« La Plaine ») dans l'appellation du projet musical, en vue de l'établissement d'une réputation du groupe au niveau local d'abord. D'autre part la crédibilité que confère l'appartenance à la localité d'une artiste située à un niveau de réputation important à l'intérieur et à l'extérieur de la ville, dont la légitimité permet de fixer les règles : son avis est pris en compte et immédiatement observé. Moucham me raconte l'histoire de cette formation :

---

[155] Cette procédure de modification de l'appellation du projet est relativement courante pour les groupes mais également les projets solos, dans le domaine du rap mais pas uniquement. Il vise bien souvent à marquer un changement dans la formation et/ou au niveau esthétique (ce qui n'est pas le cas avec Les Crevards). En France, par exemples, La Ruda Salska est devenue La Ruda en 2003, Disiz la Peste a changé de blaze pour Disiz en 2009, après avoir annoncé qu'il mettait un terme à sa carrière de « rappeur » (« Disiz the end »).

[156] Historiquement, de nombreux qualificatifs contiennent le suffixe –ard, à « valeur augmentée intensive, le plus souvent péjorative » (Le Trésor de la Langue Française). Ce terme d'argot siècle désigne l'état d'une personne très malade, mourante.

[157] Par conversation sur Facebook en mai 2017. Je retranscris ici le texte dans son aspect original, tel qu'il a été émis par Mouch'âme.

> Tout a commencé dans ma premiere coloc' à marseille fin 2011, avec "lokik" qui est l'homme a la base de tout, l'investisseur on peux dire, qui a acheté appareil photo, *home studio* tout ça, puis j'ai rencontré cabroncito un soir sur la plaine, on s'est réunis le lendemain pour une vidéo *freestyle*, vronx est tombé sur cette vidéo et nous a contacté dans la semaine qui a suivis [...] la premiere colloc etait en haut de la rue de l'olivier a la plaine, lokik ne faisait pas de prod , il nous a juste réunis, nous a procuré un espace de travail (chez lui ahah) et son matos grace auquel on a pu enregistrer les premiers sons...
>
> Moucham Yell, échange sur *Facebook*, mai 2017

Le groupe a émergé par une série de circonstances qui convergent vers le quartier de La Plaine. D'abord la rencontre d'une personne-ressource (Lokik), puis celle d'un autre musicien (Cabroncito) sur la place Jean-Jaurès, qui conduit à un rassemblement quotidien des concernés au sein d'un appartement en collocation toujours localisé à La Plaine. La mise à disposition d'un espace de travail et de moyens techniques par la personne-ressource, « l'investisseur » comme dit Moucham, a permis la réunion de ces quatre praticiens en vue d'avoir une pratique collective et de fabriquer un son. Ces conditions minimales de travail constituent ainsi la base à partir de laquelle une formation a pu germer, la menant progressivement à sa constitution en tant que groupe de rap. Il m'explique alors la genèse du choix d'appellation du groupe :

> Le blaze "crevards de la plaine" était déja la, partis d'un délire, et c'est ce qui a séduit cabroncito d'ailleurs ^^ [...] ça nous a juste fait rire, d'etre une bande de babtou qui venais pas dutout du rap mais plutot des *sounds reggae dub* et de la *teuf*, avec la réputation que les jeunes de la plaine avait, quand t'entends " crevards de la plaine " t'imagine tt de suite une bande de lascar crapuleux, tout l'inverse de ce que nous étions...
>
> Moucham Yell, échange sur *Facebook*, mai 2017

Moucham évoque par son discours le contexte dans lequel le projet musical s'est formé. Il se réfère à la camaraderie, à l'absence de la prise au sérieux qui président initialement, lors de l'émergence de la formation. Le choix du nom pour le groupe, qui part d'un « délire », procède d'un jeu intentionnel consistant à renverser et prendre à contre-pied l'imaginaire pouvant être activé lorsque l'on entend les expressions qui le composent (« crevard », « Plaine »), et joue ainsi du rapport construit entre rap et banlieue[158]. Son discours donne également à voir l'existence de cultures musicales, lorsqu'il souligne que les

[158] Sur cette question, nous renvoyons au travail de Karim Hammou entamé à l'occasion de sa thèse en sociologie (2009) puis développé notamment au travers de son ouvrage : HAMMOU, K., *Une histoire du rap en France*, La Découverte, 2012.

membres de la formation « ne viennent pas du rap », autrement dit que l'origine artistique de leur pratique se trouve dans un autre horizon musical : en l'occurrence, le *sound system*.

Au cours d'une première période, les membres du jeune groupe s'exercent ensemble à la pratique du genre, en se familiarisant avec un dispositif technique qui correspond à un enregistrement « artisanal » (*home studio*) mais également avec la scène. Moucham évoque alors les types d'évènement et les configurations spectaculaires correspondantes par lesquels le groupe s'est développé, ainsi que la question du changement de nom du groupe :

> Après un an de concerts et d'*open mic*, le dernier membre kelevra nous a rejoins.... le changement de blaze, dison que le fait qu'on se revendique de la plaine n'a pas plus a certain artiste qui pensais qu'on s'apropriais le nom du quartier pour faire le " buzz " alors que pas du tout, mais surtout on a changé en " les crevards " parce que le blaze d'origine etait trop long pour rentrer sur les affiches ^^
>
> Moucham Yell, échange sur *Facebook*, mai 2017

On voit là qu'il justifie ce changement « stratégique » d'appellation par deux types d'argument, l'un d'ordre pragmatique, l'autre – davantage opérant et plus dur à saisir – d'ordre symbolique. Le premier argument repose sur un aspect organisationnel, il se réfère à l'effectuation concrète de pratiques collectives dans le cadre d'un travail musicien. Si Moucham conteste l'accusation d'arrivisme portée par les détracteurs, cela n'a néanmoins pas empêché au groupe de « céder » et procéder au changement de nom. Il avance ainsi un argument pratique pour justifier le raccourcissement de l'appellation : le nom initial a dû être renouvelé, il était problématique car jugé trop long dans le cadre du déploiement des activités.

Intériorité et extériorité de l'imaginaire du lieu performé

Le second argument est quant à lui d'ordre symbolique et correspond à l'identité représentée de la localité ainsi qu'à la place et la réputation des membres au sein du monde du rap à Marseille et de la scène musicale locale. D'une part, si la situation faisait problème et a contraint les membres à agir en modifiant le nom du groupe, c'est que ce dernier est censé traduire l'identité du projet. Dans cette optique, en faisant mention de « La Plaine » dans son appellation, les membres revendiquent du même coup l'appartenance à ce territoire, alors qu'ils n'en sont majoritairement pas originaires, bien que certains y résident.

C'est la raison pour laquelle ce procédé discursif n'aurait pas plu à « certains artistes ». Ces derniers, qui restent indéterminés dans le discours de Moucham, sont en fait des artistes aujourd'hui confirmés qui ont grandi dans le centre-ville de Marseille, qui ont évolué et mené

leur pratique localement une décennie plus tôt. Ils jouissent aujourd'hui d'une place élevée dans le monde du rap à l'échelle nationale. Leur réputation s'est construite conjointement à partir de l'intériorité et de l'extériorité de la scène rap à Marseille, par ces deux composantes qui permettent ainsi d'authentifier leur statut de rappeur marseillais ou rappeuse marseillaise en France. Du point de vue de l'intérieur de la scène, par le fait qu'ils sont « du coin », des « vrais marseillais » et présents sur place. Depuis l'extérieur, parce que leurs activités sont désormais inscrites à l'échelle nationale, voire internationale, et qu'ils ont pour certains contribué à écrire « [une] histoire du rap en France » (Hammou, 2012). Par conséquent la légitimité de leur discours se fonde sur la nature de leur place et de la réputation dont ils disposent, leur permettant *in fine* de jouer le rôle de garants d'une forme d'authenticité de la pratique rap à Marseille, au moins à l'échelle locale[159]. On voit bien là les deux composantes qui fondent la légitimité de leur statut et leur autorité à Marseille. C'est bien à la fois le fait que leur pratique s'est construite initialement au sein du lieu en question, le centre-ville de Marseille, donc le fait de son raccordement à un territoire dont eux proviennent, et à la fois le fait que leur réputation dépasse les frontières de la ville et sa scène locale qui confèrent une légitimité à leur discours.

En creux, d'autre part, estimant que le groupe s'approprie le quartier de manière opportuniste pour « gonfler » son image et accélérer sa progression, la réaction de ces garants de l'authenticité du « rap marseillais » atteste de l'épaisseur symbolique du vocable « La Plaine » et de son activation comme « région morale » (Park, 1979 [1926]), c'est-à-dire comme un espace rattaché à des imaginaires distincts et donc délimité par des frontières signifiantes mouvantes. S'il apparaît que la gêne est causée non seulement par l'imagerie attachée à Marseille comme « ville rap », c'est également la référence à une portion de la ville, une localité rattachée elle-même à des significations spécifiques qui fait problème. S'il est perçu en tant qu'attribut valorisant dans l'appellation du projet musicien rap, c'est que « La Plaine » fonctionne ici comme un marqueur chargé symboliquement, vecteur d'une mémoire collective et donc d'effets d'image, permettant d'activer une « topographie légendaire » (Halbwachs, *op. cit.*, 2008 [1941]) du lieu. Ainsi d'un autre point de vue, en inscrivant leur récit dans un lieu identifié localement, le groupe perpétue par leur projet à la fois l'identité rap de la ville et l'identité artistique ordinaire du quartier.

[159] En tout cas c'est ainsi qu'ils sont perçus et apparaissent aux yeux des membres du groupe, lors de cet épisode, et plus largement pour l'ensemble des participants à la scène rap à Marseille, jusqu'à aujourd'hui.

Le rappeur installé à Marseille en 2011 m'évoque alors qu'hormis Cabroncito les membres ne sont pas originaires de la Cité phocéenne. Il insiste sur le fait que c'est l'environnement de La Plaine, « le quartier », qui constitue le point de convergence et de rencontre à partir duquel s'amarrent les moments collectifs. L'établissement d'un tel ancrage spatial, en l'occurrence dans l'espace public du lieu, apparaît comme un élément déterminant une certaine *habituation* des pratiques récréatives et musicales du groupe. L'*habituation* est ici entendue du point de vue pragmatiste comme un processus expérimental et situationnel, soulignant « la dualité et la plasticité » de l'habitude (Ogien, 2014). Si ces pratiques collectives sont certes régulières par leur répétition hebdomadaire, elles deviennent habituelles dans la mesure où, par une unité spatiale – la même portion de ville (La Plaine) qui se caractérise par la présence à la fois de nombreux lieux de sortie et également de groupes de personnes qui fréquentent le quartier, – elles s'intègrent dans un flux temporel, dans une chaîne d'évènements qui active la mémoire collective des moments passées et agit sur les suivants, constituant ainsi *une* expérience collective.

Selon Dewey, « [i]l y a constamment expérience, car l'interaction de l'être vivant et de son environnement fait partie du processus même de l'existence »[160]. Il opère néanmoins un distinguo entre l'expérience vécue « rudimentaire », « qui concerne toutes les choses dont on peut faire l'expérience », et « ce qui compose *une* expérience ». D'après lui, une condition qui caractérise *une* expérience se trouve dans son accomplissement par les personnes qui y sont engagées : « nous vivons *une* expérience lorsque le matériau qui fait l'objet de l'expérience va jusqu'au bout de sa réalisation ». À partir de là, intégrée dans un flux global, *une* expérience a une unité qui la désigne en propre : « L'existence de cette unité est constituée par une seule caractéristique qui imprègne l'expérience entière en dépit de la variation des parties qui la constituent ». Ainsi, « une telle expérience forme un tout ; elle possède en propre des caractéristiques qui l'individualisent et se suffit à elle-même. Il s'agit là d'*une* expérience ». Le récit de Moucham décrit ce processus, les diverses composantes des situations collectives qui contribuent à composer *une* expérience collective à La Plaine :

> Moucham :...moi je suis toulonnais, cabroncito marseillais pur souche... il est des caillols... kelevra du vaucluse et vronx de troyes dans le jura... c'est l'époque zbatata ^^ c'est juste que c'est le *tiekson* ou on trainnais tt le temps, on y habitais, on quittais jamais ce secteur, la plaine cour ju, on y trouvais notre bhonneur 😛...

[160] DEWEY, J., *L'art comme expérience*, Gallimard, 2005 [1934], p. 80.

RB :...Ok ! Le tiekson ?

Moucham : le quartier :) bah le bonheur, pour des crevards quoi , des soirées , des scenes ouvertes tout le temps , ou on rammenais notre rap d'ailleur , ce qui nous a permis d'accrocher un public bien different, on rappais sur des accordéons, ^^... les magnolias de la plaine etaient un peu nos premieres scenes ! je discute avec un mec, jlui dit que jfait vaguement de la musique, et il me dit " bouge pas " il me ramene cabroncito sous le bras et me dit " ecoute ce mec " et il se barre, et la cabron me fait accapela un de ses textes, je prends une giffle monumentale, car lui est déja avancé dans ses skills d'ecriture, moi je débute le *rap*, je faisait du *ragga* avant a l'époque, dont pas du tout les memes codes d'ecritures... jlui fait timidement un texte en retour, on echange nos coordonées... le lendemain né cette vidéo justement en novembre 2011... à la fin de cette vidéo mon pote lokik lui dit " tu veux integrer les crevards de la plaine " il nous réponds Ok super " c'est mon plus grand reve " ^^ c'est partis de la... [...]

Moucham Yell, échange sur *Facebook*, mai 2017

D'abord, il est intéressant de noter que l'appropriation commune de l'environnement de La Plaine est traduite par le recours à un néologisme, le *tiekson*. Ce terme qui marque en propre l'attachement du groupe au quartier se compose par l'association du préfixe « tiek », qui est une abréviation du verlan de « quartier » (« tiekar »), au suffixe « son ». La position centrale des pratiques musicales dans la relation commune au lieu se manifeste ainsi dans le nom qu'ils lui ont attribué, le terme « son » signifiant ici « musique ». Moucham décrit également la forme de la musique qu'ils élaborent alors collectivement.

S'il mobilise bien l'idiome rap pour définir l'objet sonore placé au centre des pratiques collectives, il le désigne comme un « rap d'ailleurs ». L'expression, qui renforce la composante exogène et l'origine extérieure à Marseille des participants, permet d'insister sur le fait que la forme musicale élaborée progressivement par Les Crevards ne recoupe pas l'espace des formes conventionnelles du rap et s'éloigne de la définition normative du genre musical. En même temps qu'elle permet d'activer un répertoire spécifique, celui du rap, la catégorie créée par le rappeur indique un éloignement esthétique et géographique. Ainsi Moucham présente le projet musical en question comme du rap produit par des *performers* étrangers au rap, des sortes de transfuges du rap, et à Marseille :

Moucham : C'est du rap « d'ailleur » parce qu'aucun ne viens de rap a proprement parler... cabron est musicien depuis petit , moi aussi, vronx egalement qui etait batteur , y'a que kelevra qui faisait deja du rap quand il etait ados.... ouais y'avais le blaze déjà....qu'on avait trouvé avec lokik justement... et tout ça nous faisait bien rire , mais y'avais rien , a part un blaze ^^ lokik on s'est connus dans le vaucluse ou je faisait mes études dans le son... presque , cabroncito et vronx sont plus vieux ,

> 30 piges, moi j'en a 26 et kelevra 23... lokik 30 egalement... son blaze est devenu par la suite " lokik pushrec " c'etait un peu notre ingé, sans les capacité d'un ingé ahahah il se lancais...
>
> *RB : En quoi le blaze a plu à cabron ?*
>
> Moucham : et je sais pas ahahahah perso ça m'a choqué , c'etait plus une question-boutade, genre " toi qui est bien plus fort que nous , qui rap depuis longtemsp, tu veux integrer notre groupe de rookie ? " jpense que c'est la dimension que ça apporte " crevards de la plaine " ça l'a séduit , il a vu qu'on avait rien avoir avec des " vrais " crevards de la plaine jpense que c'est ça qui lui a plu...
>
> Moucham Yell, échange sur *Facebook*, mai 2017

Par ailleurs, il m'explique que le groupe a connu une longévité assez limitée, ayant existé quatre ans et demi :

> On a fait 4 ans et demi de concert (pas payé ahah) le but etait avant tout de se faire plaisir sur scene, on a jamais démarché personne, les orgas venait nous chercher (un groupe gratuit qui ramene du monde, tu m'étonne ^^) puis la vie nous a fait prendre differents chemins, certains se sont installé en autarcie dans la campagne ariégeoise dans le sud ouest, moi je continue la musique sur lyon...
>
> Moucham Yell, échange sur *Facebook*, mai 2017

Plus tard, Moucham me raconte le contexte de la scène de tournage que j'ai pu observer : « c'etait pour un gros çomor[161] avec plein de monde...et ce projet a été avorté... les égo de certains prennant trop de place... on avait réunis L'amiral, L'oreille et l'artdue, Ksir Makoza, Lefatt, et nous Les crevards... l'idée c'était de monter un collectif... ça c'est fait ça... " L'escroquerie " avec L'amiral, L'oreille et l'artdue et Les crevards... on a fait deux belles scenes, une *mixtape* et ce fut la fin :) ».

[161] Expression argotique, verlan de « morceau », qui se réfère à une composition ou un titre (« çomor »).

CONCLUSION : *affordances* et agencement des pratiques à l'espace public urbain

Dans ce chapitre nous avons envisagé des formes pratiques par lesquelles le territoire rend possible et sert de support matériel à des activations en tant que *performers* et à des performances musicales. Des tournées de *street marketing* avec Plait Pose, à la rencontre des Crevards de la Plaine et d'Amir en passant par le tournage d'un clip de rap par l'intermédiaire duquel la centralité marseillaise et ses façades esthétisées sont mises en scène, ce sont des itinéraires de musiciens locaux qui ressortent et mettent en évidence deux caractéristiques.

D'une part, l'importance jouée par le cadre urbain, l'environnement immédiat, dans le déploiement de la pratique musicienne. Amplifiée pour ainsi dire par l'espace numérique, la présence sur place et le recours aux ressources urbaines – écologiques et symboliques – se sont avérés essentiels dans le processus d'activation de ces musiciens comme acteurs locaux. D'autre part, la forte porosité des mondes musicaux actifs localement, accentuée par la relative faible taille de la scène musicale à Marseille, dont l'essentiel de l'activité se trouve concentré au centre-ville.

Pour advenir et se faire connaître en tant que musiciens, ou acteurs culturels, c'est-à-dire se faire une place dans un monde musical – milieu rap ou milieu musiciens – c'est-à-dire un espace médiatique, Plait Pose ou le collectif de rappeurs se confrontent à l'espace public, sont présents activement dans la ville. Ainsi l'acquisition d'un statut d'acteur s'effectue au sein d'un périmètre médiatique spatialisé, une scène musicale qui correspond à un ensemble de lieux et de collectifs d'acteurs investis dans/par une portion de ville particulière à Marseille. Fréquenter habituellement certaines portions de la centralité, en l'occurrence Noailles, le Vieux Port, le cours Julien et La Plaine, permet à la fois de s'exercer à la scène par la quantité d'occasions que constituent les micro évènements accessibles ancrés dans la vie culturelle du quartier, et à la fois d'agrandir son réseau et d'atteindre de potentiels plus gros « coups ».

En ce qu'elle m'a permis de suivre le mode d'effectuation de cette pratique promotionnelle autour de la musique, la rencontre de Julien m'a offert des prises concrètes d'une part sur l'espace public urbain et ses composantes, mais également sur la forme d'un monde musical à l'échelle locale. Au-delà des compétences techniques qu'a pu acquérir Julien par sa pratique musicale, – qu'il s'agisse de la technique *scratch*, de la composition et l'édition d'un produit de musique enregistrée, la création et l'alimentation de pages sur les médias sociaux – la mise

en œuvre de sa pratique de *street marketing* passe également par la maîtrise et le recours à des ressources à la fois écologiques et relationnelles.

L'analyse a mis en évidence le rôle joué par un ensemble d'*affordances* (Gibson, *op. cit.*) pour mener à bien sa pratique, en tirant parti de propriétés et de micro-évènements au cours de la situation comme ressources pour l'action. C'est parce qu'il a choisi d'entreprendre sa pratique promotionnelle en régime physique qu'il a besoin de cibler des portions spécifiques de l'espace urbain et des groupes de personnes en particulier, de connaître au mieux les habitudes des personnes présentes et les règles qui organisent les interactions dans ces situations. Pour le tournage du clip, le collectif agence sa performance à la centralité artistique de la ville en recourant de manière privilégiée aux ressources écologiques perçues comme appropriées pour la pratique collective.

À la manière d'une enquête orientée en l'occurrence pour se rendre visible comme acteur, c'est donc bien par la perception, qui s'affine à force de pratiquer, par la relation sensible au lieu et aux personnes présentes et par les évaluations réalisées au cours même de la situation (« que se passe-t-il ici ? ») que les *performers* rencontrés entendent mener à bien leur pratique. Chacune des situations vécues, qu'il s'agisse des sessions de travail ou à la performance d'un clip, correspond à une intrigue qui met en jeu des problématiques auxquelles ces participants doivent répondre : « Allons-nous plutôt ici ou là ? », « Qui a le plus de chance d'être intéressé ? », « Comment s'y prendre pour se démarquer ? ». S'il apparaît ainsi que c'est bien la conjonction de ces deux types de compétences – techniques et à la fois écologiques et relationnelles – qui permettent aux *performers* de déployer leurs activités, pour la développer et l'implémenter socialement ils fréquentent habituellement le quartier, ils doivent se confronter au terrain en s'exerçant à l'environnement physique et social du centre-ville de Marseille.

Plutôt que de miser sur d'hypothétiques possibilités offertes par les grandes institutions et leurs évènements culturels d'ampleur, en espérant capter les moyens colossaux dont ils disposent, on voit bien que la trajectoire de Julien et celle des Crevards de La Plaine met en évidence un parti-pris pragmatique qui souligne le rôle joué par les ressources écologiques offertes par cette portion de ville investie. Réciproquement, par leur présence et leur investissement les acteurs-musiciens jouent un rôle actif en étant capables d'activer ces ressources écologiques et de les transformer en ressources pratiques dans le cadre de leurs pratiques musicales. Ces trajectoires font apparaître le développement en parallèle de connaissances du lieu et de compétences d'acteurs. Ces parcours apparaissent en effet comme

pragmatiques et contingents dans la mesure où ce qu'il convient de faire pour ces collectifs consiste à se saisir des possibilités offertes sur place, des ressources matérielles « à portée de la main », non s'en satisfaire exclusivement mais commencer ainsi.

Dans les deux cas, les *performers* investissent des régions ouvertes de la centralité urbaine qui offrent des configurations sociales spatialisées privilégiées pour l'action : les « lieux semi-publics » que constituent les terrasses de bars et de cafés. Ces portions de l'espace public urbain permettent une mise à disposition et une accessibilité accrue de ressources disponibles, de possibilités d'actions et d'opportunités de performances répétées. Ainsi c'est à la fois la forme de ces espaces intermédiaires, qui offre une forte accessibilité, les appropriations et usages par les collectifs, et à la fois leur nombre qui rend possible et favorise la prise d'une place au sein de l'espace médiatique, et plus largement une existence *sensible augmentée*, dans la mesure où ils permettent un gain en visibilité et en audibilité en tant qu'acteur et musicien à Marseille.

Dans le chapitre suivant, nous allons développer la rencontre avec le collectif rap au cours Julien par le récit de la trajectoire d'Amir. En éclairant la sédimentation du rap à Marseille, nous nous intéresserons d'une part au rôle joué par l'intériorité et l'extériorité de la ville dans l'activation d'un imaginaire du lieu pour les activités, d'autre part aux réseaux d'activités en montrant la forte porosité des mondes de « genres musicaux » au sein de la centralité urbaine et culturelle.

CHAPITRE 4. TRAJECTOIRE DE RAPPEUR ET OCCASIONS SOCIALES DU RAP *D'EN-VILLE*

Une ethnographie du monde rap au centre de Marseille

Au cours du chapitre précédent, par l'intermédiaire de la rencontre du collectif, nous avons vu qu'il existe une forme d'homologie non seulement entre les marquages territoriaux et les formes relationnelles de ceux qui façonnent des micro-ambiances et activent le lieu ainsi découpé comme territoire symbolique, mais également entre ces marquages culturels et l'emprise de réseaux, d'actions organisées spatialement.

I. L'Amir'al, portrait d'un rappeur « *d'en-ville* »

Venons-en à l'échange que j'ai eu avec L'Amir'al (de la zone) à la suite du tournage du clip vidéo. Au cours de l'échange, nous sommes rejoints par 6P, Eddy, le *backeur* du rappeur. Amir est né à Marseille en 1989. Il se présente lui-même comme un pessimiste, « défendeur de causes perdues », qui pratique « un rap un peu aigris ». Lorsqu'il évoque sa pratique musicale, il se réfère à chaque fois au répertoire rap. Au moment de cette rencontre, à 24 ans il pratique le rap depuis plus de dix ans, et justifie cela en expliquant que « c'est l'époque qui a voulu ça »[162], et qu'il était même « prédestiné » à cela :

> J'ai été prédestiné au rap un peu par mon parcours [...] après, arrivé en ville et tout, j'ai vu les grands de mon quartier faire de la musique et tout, les 5DA, 43 et tout, et ça m'a donné envie de faire, et parce que j'ai vu que c'était possible pour nous aussi, c'est pas que les grands rappeurs qu'on voit... j'ai vu que c'était en bas de chez moi aussi et le premier micro ouvert que j'ai vu dans le quartier à Noailles, j'ai pris le micro une fois et voilà je l'ai plus lâché, j'étais minot, j'avais douze, treize ans, j'ai écrit mon petit texte et je l'ai rappé sur scène... [...] Mon rapport avec la musique, c'est mon temps libre, c'est là-dedans que je le passe, avec envie, avec amour, la fougue je la perds, mais là y'a des jeunes que j'ai rencontré, Les Crevards et compagnie ils mettent un bon mouvement... moi je suis tout seul, parce que trop de divergences et tout, j'ai plein d'amis, on est plein de rappeurs, mais je rappe tout seul, c'est une grande équipe, les Crevards c'est mes potes, mais moi je fais de la musique sous L'Amir'al.
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

[162] « L'époque l'a voulu, si ça avait été plus tôt j'aurais fait du rock tu vois... ».

Sa trajectoire en ville, en fréquentant quotidiennement le quartier et certaines personnes ressources, en l'occurrence « les grands du quartier », rend compte des expériences l'ayant amené à se lancer lui-même dans une pratique musicale. C'est l'appartenance à un groupe social localisé, un « milieu de comportement partagé »[163] formant alors un « nous » situé, qui a stimulé chez lui une activation musicienne pendant son « temps libre ». Voyant que ces personnes proches de lui pouvaient le faire, lui donnant l'impression que cela lui était accessible, la pratique lui est apparue alors à portée de la main : il suffisait de saisir sa chance, de tendre la main. C'est ce qu'il a fait, toujours « en bas » de chez lui, à Noailles. Il a saisi un micro un jour et ne l'a plus lâché.

Proposé par Louis Quéré en 1999, le concept de « milieu de comportement partagé » nous semble fécond en ce qu'il permet de caractériser la formation d'un environnement socioculturel à partir de son ancrage écologique, son milieu naturel en quelque sorte. En portant attention à la forme sensible du lien social, il vise à spécifier le type d'habitudes, de conventions, de mœurs, bref « un corrélat de perspectives et d'attitudes déterminées » que les membres partagent. Nous développerons les enjeux du concept dans le chapitre 6.

> Un environnement socioculturel est ainsi le corrélat de l'adoption de perspectives et d'attitudes déterminées. On peut souligner deux implications de cette dépendance. La première est qu'un tel environnement ne peut se constituer que si ces perspectives et ces attitudes sont adoptées par tout un chacun. [...] il ne s'agit pas d'un vouloir d'individus : ces perspectives et attitudes n'entrent pas dans un contrat social. Il s'agit de mœurs communes, donc de règles sociales que les gens se donnent et acceptent de suivre parce qu'elles font sens. La seconde implication est que l'adoption d'un point de vue intentionnel fait émerger non pas tant un environnement que des « milieux de comportement ». [...] Un milieu socioculturel de comportement est déterminé d'un côté par des institutions, des règles, des techniques et des mœurs communes, de l'autre par des attitudes, des habitudes et des pratiques. Par exemple, le milieu de comportement qu'est un espace public urbain n'est ce qu'il est qu'en vertu, d'une part, d'usages institués d'un espace urbain différencié, d'autre part des attitudes et des comportements que les usagers adoptent vis-à-vis de ce qui le constitue et vis-à-vis les uns des autres.
>
> Louis Quéré, *op. cit.*, p. 334

Par sa présence sur place et les rencontres faites, Amir a eu l'opportunité d'accéder à une pratique en public et s'essayer à de premières scènes. Cela signifie donc la présence en amont

[163] QUÉRÉ L., « Action située et perception du sens », In DE FORNEL M. & QUÉRÉ L. (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Éds. de l'EHESS, Raisons Pratiques, 1999, pp. 301-338. Nous reviendrons dans la troisième partie de ce chapitre sur la notion de milieu(x).

de ressources disponibles sur place, à Noailles : il y existe déjà un « micro ouvert ». Il fait référence ici aux ateliers proposés par Le Mille-Pattes qui sont alors, comme me l'a raconté Xavier Blaise l'un des fondateurs de ce local associatif, largement fréquentés par « les jeunes du quartier »[164].

1. Rappeur en solo

Bien qu'il soit inséré dans des dynamiques de production collectives, Amir préfère mener sa pratique en solitaire, faire *sa* musique, sous *son* nom. Construite comme passion, on voit bien là que sa pratique musicienne est totalement ancrée dans son quotidien, comme un élément parmi d'autres qui compose sa vie sociale de tous les jours. Il fréquente habituellement le centre-ville où il a grandi, en particulier la portion située entre le Vieux-Port et le cours Julien. D'ailleurs, il mobilise une expression propre à Marseille pour se présenter : il est « d'en-ville ».

> L'Amir'al, nom d'artiste, après moi c'est Amir, pas trop cassé la tête pour le *blaze*... 24 ans bientôt, à peu près dix ans de rap déjà, vraiment sérieusement depuis... enfin j'le fais pas sérieusement, pas trop mais j'ai toujours fait ça, là maintenant y'a des projets depuis peu parce qu'on me dit que je prends une maturité artistique... J'habite centre-ville, en ce moment Belsunce, mais j'ai habité à l'Opéra, j'ai habité à Noailles, ma mère y habite encore, voilà centre-ville du Vieux Port à la Plaine, c'est là où je passe mes journées...
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

Son *blaze* consiste en l'association de son prénom réel, Amir, avec le vocable « al », qui signifie « là » en verlan, et forme ainsi un jeu de mot avec le grade militaire d'amiral. Cette nomination porte en elle-même sa présence effective sur place, et par extension « dans le *game* ». D'après lui Marseille compte énormément de rappeurs en activité : « Y'a un rappeur par rue, au moins ! Mon voisin il fait du rap, ouais tout le monde rappe... tout le monde ne sait pas rapper, mais tout le monde rappe tu vois... ». Il utilise ce constat comme un argument expliquant le fait qu'il est difficile de se démarquer, de « sortir du lot » et percer en tant que rappeur à Marseille aujourd'hui, et s'en plaint, il « maronne » c'est-à-dire qu'il exprime un certain agacement[165].

[164] J'ai réalisé un entretien semi-directif avec Xavier Blaise le 20 juin 2013 dans les locaux du Mille-pattes, nous y reviendrons dans la deuxième partie de ce chapitre. Il se trouvait alors face à d'importantes difficultés économiques et en pleine réflexion sur l'avenir de l'association.
[165] Maronner est un verbe courant à Marseille et dans la région qui désigne l'expression d'une plainte, « râler ».

Les rappeurs marseillais, ou localisés à Marseille, disposeraient d'après lui d'une réputation davantage favorable hors de Marseille, en France. Il résume cette idée par l'expression : « Nul n'est prophète en son pays ». Si beaucoup de personnes pratiquent le rap à Marseille, aujourd'hui le monde des rappeurs manque selon lui cruellement d'unité, la ville d'un réel mouvement hip-hop et ainsi au lieu de se soutenir, de collaborer et de partager les valeurs positives du hip-hop, les rappeurs se trouveraient plutôt dans une posture individualiste et dans un esprit de compétition, de course au « *buzz* ». D'une certaine manière, il active par ce constat un discours commun dans les mondes de « genres musicaux » à propos des nouvelles générations de praticiens : le lieu commun de la perte de l'essence authentique du genre à chaque renouvellement.

Il décrit ensuite les types de configurations évènementielles par lesquels il s'est exercé à la pratique musicienne et formé à la scène du centre-ville. Le champ lexical qu'il mobilise fait référence aux espaces intermédiaires, aux interstices et aux « petites » formes qui échappent au temps institutionnel et à ses découpages administratifs :

> J'ai fait pas mal de *petits concerts*, après c'est des concerts dans des squats, j'essaye... cette année je veux faire pas mal de concerts sauvages... je veux prendre toutes les places publiques et faire des concerts sauvages. Dans l'idée, je le crie, je le dis, tu vois après y'a quelques-uns à qui je propose et tout, des punks, des punks beaucoup ils sont là, ils sont dans les coups et tout, mais voilà j'ai fait des squats, des concerts sauvages, j'ai fait toutes les *petites salles* du centre-ville...
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

Il définit ses expériences en tant que *performer* comme des performances inscrites au sein de micro évènements (« petits concerts ») constituant ainsi de petites scènes. Amir insiste sur la quantité de ces expériences scéniques pour signifier l'importance de son bagage pratique, lequel consiste en sa fréquentation soutenue de ces types d'espaces et ainsi sa bonne connaissance de la ville. Son discours sous-tend par ailleurs l'existence de collaborations avec d'autres mondes musicaux locaux, jugés présents et engagés, des punks en l'occurrence, provoquées par sa pratique.

> Amir : Déjà c'est eux qui proposent et... les salles ferment. On a des salles, elles ferment, du coup voilà on prend des lieux qui ferment, dont ils nous expulsent d'ailleurs... voilà, y'en a qui sont plus engagés que beaucoup qui se le disent, et voilà y'a leurs guitares électriques et tout, ça tape le bordel, moi ils m'invitent et moi j'y vais...
>
> Eddy : ça va avec... parce que eux c'est leur combat aussi de garder leur salle, ces *p'tits*, ouais, ils ont besoin de garder leur salle aussi. Tous les *p'tits lieux* ils ferment au fur et à mesure, donc... les lieux qui nous

> accueillent, où on peut faire des concerts, ils ferment, ils ferment ! Y'en a d'autres des plus gros, qui ouvrent, par exemple... les *p'tits lieux* ils sont plus présents, surtout dans le quartier, le quartier...
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013.

2. Marseille, « c'est une ville hip-hop »

Au fil de son récit, il en vient à aborder la question de la vitalité du hip-hop à Marseille, et de son regard sur le monde du rap en son sein. Eddy, qui est resté plutôt silencieux jusqu'alors, prend la parole :

> Eddy : [la musique rap] elle est là, elle est présente, de toute façon on la voit tous les jours hein, comme on disait y'a un rappeur, voire deux voire trois à dix par rue maintenant, c'est... on fait du son aussi, c'est vrai que c'est quand même là, le graffiti, c'est une ville hip-hop quoi, d'une manière ou d'une autre, bien sûr...
>
> Amir : Après[166] y'avait l'Affranchi, la salle, j'pense qu'elle se faisait... quand même, voilà y'a des p'tits trucs... après, tous leurs tremplins, moi, tu vois, un tremplin, les gens ils se soutiennent... mutuellement, le soir même, et voilà ça va pas plus loin... Marseille, j'sais pas ça pourrait être... il faut de tout en fait, le truc c'est que beaucoup de gens ne veulent pas que du rap, alors que si des gens feraient de la vidéo, des gens feraient de la vidéo, si des gens feraient... tu vois ?
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

Amir fait référence ici au traitement ambivalent des formes artistiques par les politiques culturelles. Certaines disciplines sont envisagées comme des formes d'art à part entière, quand d'autres, comme le rap, sont considérées au travers de leur fonction sociale et traitées comme des moyens de résoudre des problématiques sociales de la Ville. Le travail de Loïc Lafargue de Grangeneuve éclaire la manière dont le hip-hop apparaît dans les politiques locales à Marseille, lorsqu'il est saisi, au début des années 2000[167]. Il montre que la position du genre dans l'espace institutionnel dessine un glissement allant des programmes de politiques culturelles vers ceux de la politique de la ville. Non inséré dans l'espace artistique et culturel des politiques locales, le hip-hop est saisi d'abord comme un outil stratégique et efficace pour faciliter l'aménagement du territoire, plutôt que comme forme esthétique.

[166] L'emploi ici du terme « après » par Amir ne fait pas référence au futur mais sert comme simple préposition à ponctuer différentes séquences dans la conversation – souvent pour relativiser, pondérer voire contredire ce qui était affirmé précédemment. Cet usage alternatif de la préposition m'est apparu comme particulièrement fréquent chez les enquêtés ayant grandi ou vécu longtemps à Marseille.

[167] LAFARGUE DE GRANGENEUVE, Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection Socio-Logiques, 2008.

Amir évoque ensuite ses « faits d'arme » en termes d'organisation d'évènements, qu'il nomme des « petites soirées », au centre-ville de Marseille en me listant le nom des artistes qu'il a pu « ramener » et dont la réputation semble proportionnelle à la grandeur du « coup » qu'il représente pour la carrière locale d'Amir.

> Moi j'ai organisé pas mal de p'tites soirées... au Lounge, le Festival du Soleil, la dixième édition, on m'avait donné les responsabilités « plateau hip-hop »... j'avais ramené Sexion d'Assaut, L'incendié, un groupe de Toulon... de la Seine-sur-Mer, Ladéa, maintenant on parle d'elle, euh... HHP, enfin voilà... avant j'étais à fond dedans, j'connaissais... les RPZ, que j'aime beaucoup, c'est mon frangin, tu vois voilà j'avais ramené tout un tas de personnes sur le week-end, ça s'était super bien passé en plus, ça avait ramené du monde et tout... y'avait beaucoup de groupes de Marseille, le Turf aussi j'avais ramené, mais le Turf je l'avais ramené au Lounge... j'avais ramené de tout, Révolution Urbaine... tout le monde a posé. Franchement dans mes soirées Festival du Soleil, c'était un week-end du coup y'a beaucoup de gens qui ont posé, je me rappelle même pas de tout le monde ... c'était y'a 4 ans... [2009] du coup j'organisais mes soirées, j'faisais rapper tout le monde et j'en profitais pour faire ma demi-heure, et ça a pris, ça marchait bien, bouche-à-oreille, ci, et voilà j'avais même pas 18 ans, j'suis allé voir un mec, j'lui ai dit : « j'veux faire une soirée », le Lounge, il m'a dit « bé tu reviens, choisies une date », et ça a pas été plus compliqué... le Lounge c'est dans la rue des 3 Rois, dans... entre la Plaine et le cours Ju', en face du Champs de Mars...
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

Si les évènements organisés alors par Amir sont spatialisés dans la centralité urbaine (Noailles, cours Julien et la Plaine), ils se réfèrent à deux types d'occasions différenciées par lesquels il a « ramené » des artistes rap à Marseille. D'une part, une édition du Festival du Soleil, un festival annuel à Noailles, après s'être vu confié la responsabilité du « plateau hip-hop ». Il a pu y programmer des artistes dont la réputation dépasse l'échelle locale, comme Sexion d'Assaut (le groupe dont provient Maître Gim's), Ladea ou RPZ.

D'autre part, un ensemble indéterminé de « soirées », des micro-évènements non réguliers au sein d'un même lieu, Le Lounge, un bar ouvert seulement la nuit, parce qu'il a aisément eu l'accord du gérant. Il en vient alors à évoquer une autre composante des évènements, qu'il décrit comme problématique : l'audience. D'après lui l'image du public rap à Marseille, construite à partir de l'évaluation de comportements comme déviants, serait mauvaise. Les rappeurs seraient peu appréciés des organisateurs. Une partie de la situation difficile du rap – à Marseille, mais en général – peut s'expliquer selon Amir par la conjonction des attributs

fondant la mauvaise réputation de la ville à ceux qui construisent la mauvaise réputation du rap.

> Amir : Après le problème c'est... on a un public de bordéliques, moi c'est ça qui me...le fait qu'ils nous empêchent de fumer dans les salles, et que nous on veut pas l'accepter, ça et les boissons et tout ça, tu vois, ça préfère aller consommer à côté que dedans, ça aussi, ça fout des bâtons dans les roues au rap, aussi tu vois, tout ce public de bordéliques là, c'est pas méchant mais la p'tite salle, elle prend ses sous sur le comptoir, et quand elle fait le ménage le soir, elle se fout des bouteilles de rhum en dessous des canapés. Moi j'le comprends le frère... [à propos du gérant du Lounge] [...] voilà et la rue c'est un bordel pas possible...
>
> Eddy : Oui, mais c'est pas les artistes le problème hein, c'est voilà, ce qu'il y a autour des artistes...
>
> Amir : Voilà, il en veut plus aux publics qu'aux artistes, c'est pour ça que d'ailleurs, ça préfère faire des concerts dans des squats, ça casse pas les couilles au public, tu vois, mais bon m**** !
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

C'est bien la performativité d'une définition normative du genre rap lui-même qui se joue d'abord par le discours d'Amir, avant la question du « public rap ». En essentialisant le rap ou le « public rap » comme relié à un problème public, se référant en l'occurrence à la banlieue en tant qu'imaginaire mythologique, cette définition largement construite et alimentée par les médias et les politiques depuis les années 1980[168] constitue une contrainte supplémentaire pour les rappeurs dans leur progression en tant qu'artiste-*performer* dans le spectacle vivant. Plus encore, cela nuit au genre musical lui-même : cela met des « bâtons dans les roues au rap ». Amir reprend cette définition normative et l'actualise au travers de son discours sur le public rap au centre de Marseille : « un public de bordéliques ». Il souligne que si le rap souffre d'une image négative du point de vue d'employeurs potentiels, ce sont moins les rappeurs qui sont visés que les publics, participants aux occasions, les personnes constituant leur entourage.

> Moi je veux investir les places publiques, je veux que les gens ils se ramènent avec un groupe électrogène, deux enceintes, partout ! Et on fait du son ! Parce que les... euh 21 juin, fête de la musique, j'ai déjà vu des CRS nous couper le son, et j'aimerai qu'ils ne le refassent pas cette année... Du coup voilà moi c'est ça que je propose en fait, à... bah à tout le monde... c'est une année culturelle bordel ! Voilà donc moi je propose... euh des enceintes, un micro et des appareils photos... Moi

[168] Karim Hammou s'est notamment intéressé aux effets d'une « définition télévisuelle » du genre musical sur la construction d'un monde du rap en France. HAMMOU, K., *Une histoire du rap en France*, La Découverte, 2012.

> franchement, non, je vais pas faire un boycott... Après eux ils nous emmerdent, on les emmerdes mais voilà quoi...
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

3. Scène musicale à La Plaine et porosité des mondes musicaux à Marseille.

Lorsque j'aborde le fait que l'Affranchi, unique lieu dédié au hip-hop à Marseille, n'est pas localisé au sein du centre-ville, Amir insiste sur le rôle important joué par la présence et l'accessibilité de gérants de lieux dans la centralité marseillaise. Il mentionne notamment l'Enthröpy, un local associatif actif entre 2009 et 2012 localisé rue Consolat à proximité de l'Église des Réformés, et l'ouverture d'esprit de son équipe, alors même que la part majeure de la programmation du lieu tournait autour des thématiques rock et punk.

> Amir : Franchement je demande à voir... l'Enthröpy, franchement ils nous ont fait tourner hein, l'Enthröpy, lieu rock punk, et tout, ils nous ont fait tourner leur lieu, ils ont toujours été généreux, eux ils ont été simples, tant que tu fais pas de la musique de facho, *tchié** le bienvenu, et voilà, y'a tout pour s'entendre. Je demande à voir, j'attends le Molotov là, ils viennent d'ouvrir et tout, j'attends, je pense que ils sont là, engagés, plusieurs styles, parce que franchement y'a de tout en ville hein on est nombreux de rappeurs, y'a pas le lieu du hip-hop ! [...] Le Balthazar, quand je m'intéressais à <u>lui</u>, en fait ils voulaient pas en faire un lieu de musique [...] parce que c'était un bon lieu à l'époque et tout, du coup ça a du tenter des gens, mais voilà, comme l'Ache de Cuba, c'était dans l'âme et tout, ils ont fermé parce que la personne qui a acheté un appartement au-dessus, elle savait pas qu'il y avait une salle de concert en-dessous, elle a fait tout un bordel, elle a réussi à faire fermer le lieu ! Mais tu vas pas acheter un appartement jusqu'à une heure aussi... voilà, y'a le Mundo [K'fé], ils font un peu de tout, bah y'a des p'tits lieux ! [...] Mais voilà moi j'dis le Lounge <u>il</u> fait un p'tit peu les trucs mais voilà c'est une salle tu fais rentrer cent personnes maximum et au bout d'un moment y'en a marre... tu fais les concerts devant les mêmes têtes, bon moi j'ai l'occasion de partir des fois, j'suis parti à Bordeaux, j'suis parti à Saint-Etienne, à Lyon, dans des squats à Lyon et tout...
>
> Eddy : C'est des ambiances différentes, les gens sont plus réceptifs déjà, ils savent pas à quoi s'attendre, Marseille, du coup « poum », d'entrée c'est pas le même impact !
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

On voit bien au travers de son récit l'apport que constitue la présence de nombreux espaces de diffusion ouverts pour un *performer* à l'échelle locale. Les occasions et opportunités de performances et donc de visibilité en tant que musicien sont nombreuses et à faible coût. Par ailleurs son attachement à ces lieux est rendu manifeste dans son discours par

la personnification qu'il opère pour les désigner (« il », « elle », « lui », « ils »). Ces scènes accessibles constituent des ressources pratiques précieuses pour émerger et se maintenir visible et audible dans et par la ville. La seule condition pointée par Amir pour être programmé dans un lieu comme l'Enthröpy traduit non seulement l'ouverture de l'équipe en termes esthétiques mais également la prégnance d'une forme de critère éthique comme culture commune dans cette portion de ville : ne pas faire « de la musique de facho ». Nous verrons au cours des chapitres 5 et 6 que ce principe éthique s'avère central comme horizon culturel.

Amir évoque le Molotov, un lieu nouvellement installé devant lequel ils avaient choisi de tourner leur clip. S'il paraît plutôt enthousiaste de l'installation du lieu, espérant qu'il constituera une scène rap dans le centre-ville, il manifeste une certaine réserve (« je demande à voir »). Cet établissement remplace le Balthazar fermé en 2008, un bar également connu comme l'une des scènes qui ont comptées dans le quartier. L'espace est resté vacant durant près de cinq ans. Le Balthazar ouvert en 1995 et localisé en plein cours Julien sur la place Paul Cézanne, est en fait directement lié à l'histoire du *sound system* à Marseille, donc du groupe Massilia Sound System et ainsi à l'histoire du quartier et de son émergence comme scène musicale.

Comme nous le verrons au chapitre 6, au cours des années 1990 en effet les membres du groupe marseillais – notamment Papet J, toujours actif musicalement à Marseille – ont instauré le format *sound system* et le *baletti*[169], une forme de performance collective et d'occasion festive mensuelle, par les cafés concerts qui émergeaient alors à La Plaine et au cours Julien, notamment le Balthazar. Si la portion de ville est activée au travers de ce récit comme « région morale » (Park, 1979 [1925]), le Balthazar revêt le statut d'ancienne institution du quartier dans l'esprit de ceux et celles connaissant cette histoire du lieu. C'est le cas des membres du Molotov[170]. Toujours dans la perspective halbwachsienne en termes de « topographie légendaire » (*op. cit.*), en maintenant l'activité scénique du lieu, les nouveaux gérants réactivent en connaissance de cause la vocation musicale de l'espace et contribuent ainsi à la fois à actualiser sa place au sein de la scène musicale locale et à la fois à stabiliser la mémoire collective du quartier. L'activité passée du Balthazar et son rôle dans la vie festive et

[169] L'orthographe de cette forme de bal qui puise dans le « patrimoine musical de Marseille » varie de « baletti » à « baleti » ou « balèti ». Selon les membres du groupe « le sound system est avant tout un baleti. Un bal » (Bordreuil, Duport, Sage Suzanne, Marseille et ses moments musicaux, 2003, p. 66).

[170] J'ai réalisé un long entretien avec l'un des deux gérants du Molotov en février 2014. Le récit du démarrage et de la définition de l'activité du lieu mettait en évidence non seulement un attachement fort à la scène (musicale) locale, mais également une connaissance fine du passé musical du quartier et de son histoire comme région morale.

nocturne du quartier, en tant qu'institution, a ainsi pu jouer sur son acquisition en tant qu'espace musical.

Le rappeur mentionne ensuite la problématique qui s'est posée à El Ache de Cuba, où une première ethnographie au cours Julien m'avait conduit (chapitre 1). Ce qu'a vécu cette structure également implantée durablement dans le quartier témoigne selon Amir d'un problème politique local qui affecte les espaces de diffusion artistique et culturelle déjà fragiles économiquement, et indirectement les artistes qui comptent sur leur existence. Il s'interroge : comment se fait-il qu'une personne cherchant la « tranquillité » vienne s'installer au cœur d'un des rares quartiers animés de la ville ? Comment a-t-elle pu ne pas remarquer et être informé de la présence d'une salle de concert dans le bâtiment ?

C'est bien le primat généralement accordé au niveau légal à la tranquillité publique plutôt qu'à la vie culturelle et festive au sein du quartier qui rendrait la situation des acteurs de la scène artistique locale plus difficile qu'elle ne l'est déjà. L'association s'est vue en effet faire l'objet d'une procédure de plainte pour nuisances sonores quelques mois auparavant, en avril 2012, par un propriétaire installé en septembre 2010 qui ignorait la présence du lieu au rez-de-chaussée. J'ai rencontré la responsable du lieu quelques temps plus tard, pour parler de la poursuite judiciaire et du procès. Renée me racontera que la sanction reçue par l'association ne recouvre pas de fermeture administrative mais une injonction à cesser, je cite : « toute activité bruyante et réunion musicale, ou concerts notamment, dans les locaux qu'elle occupe 108 cours Julien et 9 place Paul Cézanne sous astreinte provisoire de 1000 euros par infraction constatée »[171]. Comme nous le verrons au cours du chapitre 8, après l'été 2012 le lieu est resté ouvert, l'association demeure active, continuant ses activités davantage la journée et mettant parfois son espace à disposition pour des évènements ou des réunions – notamment celles de l'Assemblée de la Plaine.

Pour expliquer sa participation à des types de performances et dans des lieux qui ont la particularité d'être situés à l'écart des procédures et des autorisations légales (« concerts sauvages », « squats »), Amir mentionne deux facteurs. D'une part, parce que ces lieux sont selon lui fortement actifs, très productifs d'évènements, et accueillants (ouverts) ils apparaissent comme des forces de proposition et des opportunités accessibles pour se produire sur scène. D'autre part, il se réfère à la situation générale de ces espaces de diffusion spécifiques, qu'il qualifie de « petites salles », en la définissant comme problématique à Marseille. Parce que d'importantes contraintes pèsent sur ces lieux, nombreux à avoir des

[171] Extrait du procès-verbal de la condamnation de l'association reçu en juin 2012.

soucis d'ordre administratif ou à recevoir des sanctions, il convient selon lui de les soutenir à la fois en échange des propositions de participation reçues mais également dans la mesure où s'ils fermaient tous, il n'y aurait plus de lieu à disposition pour se produire. On voit là non seulement la réciprocité de l'engagement qui caractérise la relation entre un musicien indépendant et des lieux accessibles et actifs à l'échelle locale, mais également à quel point ces espaces constituent des ressources locales précieuses pour développer et ancrer spatialement une pratique musicale[172].

*

Le cas d'Amir illustre une trajectoire de musicien local qui consiste en une certaine mobilité spatiale, par la fréquentation active de lieux divers dans la centralité urbaine. Si celle-ci dessine une circulation au sein de mondes musicaux apparaissant *a priori* éloignés du hip-hop, cela se comprend d'abord par des raisons pratiques. C'est la taille relativement réduite de la scène locale à La Plaine, dont les participantes et participants forment un milieu restreint, qui rend nécessaire le dépassement de son cercle social initial et des mondes musicaux spatialisés à Marseille pour devenir et rester un acteur local – musiciens, organisateurs, gérants de lieux.

Par le discours d'Amir, on voit que le franchissement des frontières culturelles s'opère aisément, les activités des collectifs et leurs cercles sociaux se trouvant concentrés dans une même portion de la ville : entre Noailles et La Plaine. Cette portion agrège une pluralité de mondes musicaux au niveau spatial, et avec Nelson Goodman, on pourrait dire que ce « pluralisme cosmologique »[173] se construit ici d'une manière spécifique. Le « faire-monde » à La Plaine s'établit d'abord sur une base de coprésence spatiale, autour du partage d'une culture de quartier plutôt qu'autour de l'appartenance à une culture musicale particulière. Nous avons vu que c'est un principe éthique qui fonctionne comme base politique de la collaboration : ne pas faire de la « musique de facho ». L'argument constructiviste et pragmatiste de Goodman consiste à insister sur le fait que ce sont les individus qui construisent des mondes en propre et décident de leurs délimitations par la formation continue d'un « nous » fondé autour de perspectives et de définitions partagées, une culture commune.

Dans cette perspective, cette portion de ville et l'aire d'activités musicales qu'elle dessine constitue un monde qui fonctionne au travers de « l'esprit d'un lieu », à partir du territoire de

[172] Réciproquement, les musiciens locaux constituent des ressources précieuses pour ces collectifs organisateurs, qui ont l'habitude de recruter les *performers* localement pour leurs évènements.
[173] GOODMAN, N., *Manières de faire des mondes*, Folio essais, 2006 [1978].

La Plaine activé comme une « région morale » (Park, 1979 [1926]). Les activités collaboratives d'Amir dépassent donc le périmètre d'un monde rap à Marseille. Ce résultat fait écho à la distinction proposée par Karim Hammou entre « monde social » et « monde de l'art », en montrant que l'« un n'est pas le décalque mécanique de l'autre ». Si le premier concept relève de la délimitation d'une « aire culturelle » tandis que le second conduit à celle d'une « aire d'activité », il est possible que « des chaînes de coopération peuvent franchir les limites de certaines aires culturelles, lorsque des aires culturelles peuvent englober des chaînes de coopération parallèles mais distinctes »[174].

L'analyse de la trajectoire d'Amir rend visible d'abord l'émergence d'une carrière de musicien *dans* mais surtout *de* la ville, par la fréquentation d'une portion de ville centrale, et ainsi par la circulation au sein d'une aire d'activité qui rassemble plusieurs réseaux et agrège plusieurs mondes certes distincts mais en situation de convergence lors de certaines occasions. Représente-t-il un cas exemplaire du fonctionnement de la scène locale à Marseille, ou au contraire un cas particulier, une exception ? Certes sa trajectoire témoigne d'une circulation par-delà les frontières de mondes musicaux spatialisés au sein d'une même portion de ville, mais cela signifie-t-il que celles de tous les musiciens locaux décrivent la même circulation poly-mondes, le même type de carrière hétérodoxe culturellement ? Lui-même n'est pas sûr que beaucoup d'autres rappeurs locaux aient également recouru au réseau punk et aux squats au cours de leur activité.

La notion de « capital d'autochtonie »[175] élaborée dans le sillage de la théorie bourdieusienne tout en cherchant à rompre avec une analyse dominocentriste des classes populaires, caractérise un type de capital social particulier qui leur serait propre. Reprise par Nicolas Renahy[176], elle est définie comme « l'ensemble des ressources que procure l'appartenance à des réseaux de relations localisés » (Renahy, 2010 : 9). Si ces ressources sont notamment symboliques, en ce qu'elles relèvent d'une « notoriété acquise et entretenue sur un territoire singulier » (Renahy, *op. cit.* : 9), elles correspondent également à des « formes pratiques de pouvoirs » dans la mesure où la disposition de telles ressources permet d'avoir un

[174] HAMMOU, K., *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, thèse de sociologie, EHESS, 2009, p. 35.

[175] Initialement conçue par Jean-Claude Chamboredon et Michel Bozon, elle a été reprise par Jean-Noël Retière et Nicolas Renahy notamment. BOZON M. et CHAMBOREDON, J.-C., « L'organisation sociale de la chasse en France et la signification de la pratique », *Ethnologie française*, 1, 1980. RETIÈRE, J.-N., « Autour de l'autochtonie. Réflexions sur la notion de capital social populaire », *Politix*, n°63, 2003, pp. 121-143.

[176] RENAHY, N., « Classes populaires et capital d'autochtonie. Genèse et usages d'une notion », *Regards Sociologiques*, n°40, 2010, pp. 9-26.

poids social et de « se positionner avantageusement sur différents marchés (politique, du travail, matrimonial, associatif, etc.) » (Renahy, *op. cit.* : 9).

Par son récit, on peut concevoir la présence de ces lieux accessibles et actifs ainsi que les activités déjà là dans la portion de ville comme des ressources disponibles, « à portée de la main », permettant à Amir de démarrer sa pratique en public et de se rendre perceptible localement en tant que rappeur local, en tant qu'acteur du rap à Marseille. Ainsi, son ancrage spatial et sa connaissance de la centralité marseillaise fonctionnent comme des compétences d'acteur « du coin », de musicien local, d'« autochtone », alors mises au service de sa carrière de rappeur.

Extériorité de la scène marseillaise : la construction d'une réputation hors de la ville

Amir fait part ensuite de l'intérêt qui consiste à ne pas se limiter à la scène locale et, plutôt que de proposer des performances dans les mêmes lieux, « devant les mêmes têtes », de pouvoir se représenter à l'extérieur de Marseille. Sortir de la scène musicale à Marseille, c'est sortir des problématiques qui se posent dans son cheminement de rappeur local et ses routines, et se rapprocher d'une certaine manière de la figure romantique de l'artiste, détaché, en tournée, etc. Nous rejoignons ici la description que Marc Perrenoud proposait des musiciens ordinaires souvent en tournée, « artistes cosmopolites » et « insaisissables », toujours entre ici et ailleurs. C'est également atteindre un rayonnement qui dépasse l'échelle locale, le quartier ou la ville, pour envisager des audiences en France et en Europe.

Ce que traduit le récit d'Amir et d'Eddy, c'est l'épaisseur symbolique qui entoure l'association établie entre un genre musical, le rap, et une ville, Marseille. Ce lien serait encore plus saillant à l'extérieur de la ville, mettant en lumière le rôle de la construction de réputation des villes et des scènes *par* l'extérieur. En exprimant leur impression d'être reçus généralement de manière plus favorable hors de la ville, c'est que l'activation de Marseille comme « région morale », un territoire symbolique au sein duquel le genre rap participe, s'est opérée. C'est le pouvoir performatif de l'étiquette « rap marseillais » qui apparaît comme toujours opérant.

> Amir : Parce que... déjà, nul n'est prophète en son pays, mais le rap marseillais il va se vendre plus en Belgique, en Suisse, au Canada... que à Marseille, ou en France généralement, le rap marseillais il marche plus ailleurs... ils connaissent le bon son... ouais Marseille de toute façon tu le reconnais, quelqu'un de Marseille, musicalement aussi surement, musicalement aussi... déjà, on est un peu des philosophes un peu nous... tu vois, tout ça sans manières hein mais... y'en qui disent

> faire du rap conscient, moi j'suis conscient de faire du rap tu vois, moi je vais pas plus loin parce que des fois si... bon, attention je m'interdis de dire de la merde hein, mais c'est rigolo aussi de prendre les choses avec la légèreté aussi... Aujourd'hui je prends la musique différemment et... bah déjà j'en faisais plus, à un moment, parce qu'à un moment c'était vraiment un exutoire, après ça allait bien mieux, j'avais...j'avais beaucoup levé le pied, après voilà, y'a des gens qui m'ont redonné l'envie et tout, parce que voilà j'avais fait beaucoup de concerts et tout, mais très peu m'ont invité à leurs concerts...très très peu...et euh...du coup voilà c'est blasant, lassant, voilà y'a des équipes qui se créent, après voilà y'a des ambiances...ça nous soule, du coup voilà j'avais un peu levé le pied, voilà là y'en a ils m'ont redonné envie, et j'me suis remis dedans et même, j'ai pris du niveau, j'ai envie de faire les choses sérieusement...
>
> Eddy : Prise de maturité...beaucoup de maturité...
>
> Amir : [...] déjà j'ai... Keny elle m'a invité sur « l'Opéra à la Plaine », mes 10 ans de rap ils s'sont résumés à un clip de quatre mesures, on est 32 mcs, je fais quatre mesures, mais j'ai l'honneur d'ouvrir le bal, et du coup un méchant ricochet, mon public il a augmenté un truc de fou en quatre mesures...
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

Si ce musicien local tire profit de ressources déjà présentes sur place, à l'intérieur de la portion de ville, qu'il s'agisse de qualités diffuses de l'espace pour le tournage du clip, ou de la présence d'acteurs et de scènes de diffusion pour les performances rap à l'échelle locale, la carrière de musicien d'Amir se construit également par l'extérieur, au travers d'expériences qui déplacent le cadre habituel de performance et agrandissent potentiellement les audiences, dans l'espace médiatique cette fois. Il s'agit d'expériences scéniques hors de Marseille, d'expériences de programmation d'artistes à Marseille, mais également de collaborations sur des projets de musique enregistrée qui participent également à construire la réputation de rappeur d'Amir à l'intérieur et à l'extérieur de la ville. Lorsqu'il rapproche toutes les scènes auxquelles il a pu participer durant dix ans de sa courte participation au clip de Keny Arkana, Amir ne peut que constater l'écart colossal en termes d'effets d'image et d'impact sur sa carrière.

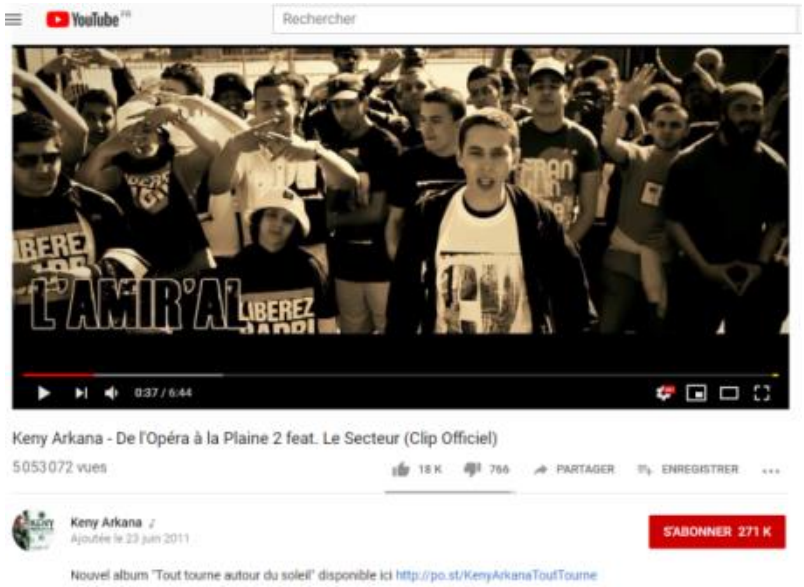
Un mot sur le titre en question. L'Amir'al figure en effet dans le morceau « De l'Opéra à la Plaine 2 – feat le Secteur » sur l'album « L'Esquisse 2 » de Keny Arkana dont le clip a été publié le 23 mai 2011 sur *YouTube*[177]. Ce titre réunit une trentaine de musiciens issus du

[177] Ce titre figure sur l'album « L'Esquisse 2 » sorti à la même date que le clip. Il a été enregistré en janvier 2011 au studio French Kick à Marseille par Sadik Asken, a.k.a Tony Danza, un rappeur actif dans les années 1990 et 2000 et connu des amateurs hip-hop comme un *performer* spécialiste du *freestyle*. http://keny-arkana.blogspot.fr/2011/06/de-lopera-la-plaine-2.html

centre-ville de Marseille, 31 *performers* (32 avec Keny), sous le nom « le Secteur ». Amir intervient en première position dans le morceau, ce qui apparaît comme un certain privilège pour lui. Étant donné l'importance du nombre de rappeurs, la contribution de chacun est courte, se limitant à un set de quatre mesures. Au début de chaque passage, le *blaze* du participant ou de la participante est indiqué et mis en évidence par un bref arrêt sur image à cet instant.

Par ce clip qui met les projecteurs sur les rappeurs du centre de Marseille, Keny Arkana entend promouvoir les « petits » rappeurs locaux grâce à sa réputation et revendiquer ainsi un rap marseillais local perçu comme authentique. C'est bien un certain régime d'authentification à l'œuvre, qui consiste à raccorder une forme de localisme avec l'identité marseillaise et l'idiome rap. Le refrain est parlant : « Second volet, Marseille, les frères répondent à l'appel / Panier, Opéra, Noailles, cours Julien, La Plaine / Secteur d'en ville, loin de votre rap mondain / Les nouveaux, les anciens, écoutes les MC de mon coin ».

Cette collaboration permet à cette rappeuse réputée d'utiliser sa réputation pour faire la promotion de rappeurs locaux au-delà de l'échelle locale. Réciproquement, elle lui permet un profit symbolique par l'authentification d'un lien au sol. Un an et demi après la médiatisation de ce projet musical, Amir, qui a pu bénéficier de la force de frappe de Keny Arkana en termes de diffusion, ne peut que constater l'impact fort en termes d'image qu'a engendré cette participation. Au moment où s'écrivent ses lignes, le clip compte plus de cinq millions de vues sur *YouTube.*



Captation de la chaîne *YouTube* de Keny Arkana, 23/06/2019

Si Amir se définit bien par l'intermédiaire de sa pratique musicienne, en tant que rappeur, il n'en tire pas de revenus suffisants pour qu'elle constitue sa « profession ». On peut constater avec Karim Hammou qu'au même titre que la plupart des pratiques artistiques, la pratique du rap « ne constitue qu'exceptionnellement un métier au sens où ses praticiens tirent de leur art l'essentiel de leurs sources de revenus » (*op. cit.* : 31). Pour reprendre l'expression de Marc Perrenoud à propos des « musiciens ordinaires », Amir ne « fait pas que ça »[178]. Il ne compte pas sur ces prestations scéniques pour vivre, il a une activité rémunératrice à plein temps par ailleurs : il travaille à la Mairie de Marseille. Il me raconte le soir de l'inauguration de « l'Année Capitale » le 12 janvier 2013 sur le Vieux-Port, durant lequel il était en service :

> Je travaille à la Mairie, ouais...le soir de la capitale de la culture de 15h à 3h du matin j'étais posé... j'ai servi à rien, mais voilà on était rémunéré pour ça, c'était intéressant... Mais bon voilà du coup j'ai visité les salles et tout, c'était intéressant... Mais ouais voilà, ils nous font tout un bordel pour ça : pollution visuelle,... tout remettre à neuf... moi j'suis en bas de l'échelle, c'est pas moi qui va dans le bureau...
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

4. La place du rap dans la programmation de Marseille-Provence 2013

L'échange avec Amir ce jour-là s'est effectué en plein démarrage de Marseille-Provence 2013 (MP2013), quelques jours après la soirée de lancement officiel sur le Vieux-Port. Il ne se fait pas d'illusion quant à ce *big event* qui est destiné selon lui aux grosses structures déjà identifiées par l'institution. Il n'attend pas grand-chose quant à un soutien éventuel de petites structures, pourtant présentes et actives sur place depuis plusieurs années, et notamment de la scène rap locale. S'il affiche cette position quant à MP2013, c'est qu'il se base sur des expériences passées avec l'Institution, et « sait » que l'évènement ne s'adresse pas d'abord aux « marseillais » présents, aux locaux, mais à des visiteurs, touristes pour stimuler leur venue voire leur installation à Marseille.

Il s'interroge ainsi sur les visées de MP2013, et plus largement des responsables et des élus, en estimant que si elles consistent à mettre « un coup de projecteur » sur Marseille, le rap ainsi que d'autres « musiques populaires » ne font pas partie des éléments retenus pour réaliser cet objectif en termes de gain d'image. D'après lui, les évènements d'ampleur du type de MP2013 pêchent par un manque de légitimité, du point de vue de la population locale, dans le sens d'une posture élitiste et d'un éloignement vis-à-vis du terrain.

[178] PERRENOUD, M., *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, La Découverte, 2007.

> Je sais que de toute façon le rap il apparait pas dedans... enfin ni rap, ni reggae, ni raï, et ça c'est des musiques culturelles, tu vois déjà, c'est des musiques populaires, et Marseille... on voit leur programmation, on voit ce qu'ils nous présentent, et moi... y'a un mec qui est venu me demander de faire le goéland la dernière fois... ça c'est pour la Capitale de la Culture... [...] après... voilà, y'a pas besoin de ça, des fêtes populaires y'en a toujours eu, ils nous auraient donné des sous, on aurait fait la Capitale de la Culture tous les ans... MP13 ça s'adresse à une élite... voilà quoi, je sais pas ce que ça va nous rapporter, ça met un coup de projecteur, ça va ramener des touristes, ils vont repartir blasés, ils veulent faire des trucs pour les riches, les riches ne viennent pas de toute manière... et voilà, on verra comment... moi j'y crois pas trop de toute manière depuis le début, ils ont signé leur projet du Vieux-Port à temps, c'est une grande place, tous les restaurateurs ils peuvent plus travailler... voilà quoi ! MP13 ça me fait ni chaud ni froid [...] voilà, moi la musique elle me dérange pas, de toute façon... j'suis d'en ville, dans l'bordel depuis toujours et... de toute façon que j'me plaigne de la musique... C'qui m'dérange en vrai c'est que c'est de la poudre aux yeux, ce qu'ils montrent à tout le monde et que y'en a plein qui sautent tu vois, ils vont applaudir, voilà, et y'en a plein ça va leur servir pour leur mandat à venir, mais nous en vrai on n'y goute pas... du coup ouais, parce que je *maronne*, je vais dire que ça m'emmerde, mais en vrai ça me fait ni chaud ni froid...
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

À propos de cet évènement qui s'annonce et se présente comme un temps-fort culturel de la Ville, censé représenter la Culture à Marseille et en Provence, d'une part l'objectif serait loin d'être atteint en ce qu'il ignore l'essentiel des forces actives en matière de culture – seuls les projets culturels déjà fortement visibles et dotés matériellement y seraient intégrés – et s'adresse en fait à « une élite ». D'autre part, il n'apparaît pas comme nécessaire dans la mesure où il y existe déjà des dynamiques culturelles locales : « des fêtes populaires y'en a toujours eu ». Amir tient à l'égard de MP2013 un discours qui articule à la fois une posture sceptique, frileuse, distanciée (« j'y crois pas trop depuis le début ») et à la fois une posture d'indifférence (« ça me fait ni chaud ni froid »). En tant qu'acteur local en effet, il n'envisage pas ce *big event* comme une circonstance privilégiée qui lui permettrait de développer sa pratique du rap, mais plutôt comme une manifestation élitaire qui ignore les « musiques populaires » *de* Marseille.

Par sa critique de MP2013, Amir s'attaque en fait d'abord à la municipalité et à ses choix en matière de programmation culturelle, qui révèlent selon lui les conceptions élitistes de la culture pour Marseille que les décideurs politiques locaux actualisent au travers de l'évènement d'ampleur. S'il « maronne », c'est à cause de la propension des décideurs à

proposer du grand spectacle, « de la poudre aux yeux », et balayer les problèmes socio-économiques effectifs, au lieu de mettre des moyens à disposition des musiciens locaux et d'utiliser ces *big events* pour leur donner de la visibilité, qu'ils soient issus du monde hip-hop ou non. Comme beaucoup d'enquêtés, Amir souligne l'inertie de la municipalité et le peu d'éthique des élus qui envisagent la labellisation culturelle de la Ville d'abord comme un moyen de capter des fonds publics et des voix pour les élections à venir. C'est selon lui pour cette raison que les problèmes demeurent à Marseille, que ça ne « bouge pas » :

> De toute façon Marseille c'est un bordel depuis de longues années, ça fait une preuve de plus quoi, voilà ça leur permet de détourner un peu d'argent discrètement, en profitant, et on verra où ça ira, mais ça va pas... enfin moi je vois aucun de mes amis concernés là-dedans, et on est nombreux... à faire de la musique... y'a des p'tits lieux, on les a pas contacté, Marseille Capitale officieux là, les a contacté, mais ne leur en parle plus... voilà quoi ! Et pourtant on est là ! Des concerts on en a fait... Et encore on est p't'être pas les mieux placés pour parler parce que même l'élite du rap français, euh du rap marseillais n'y est pas dans leur truc en fait...
>
> Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

Plusieurs articles de presse locale font état de l'étonnante absence du rap et plus largement du hip-hop dans la programmation de Marseille-Provence 2013. D'abord un article publié le 23 juillet 2012 dans Marsactu, « journal indépendant » d'information locale en version web : « Marseille-Provence 2013 : où est passé le hip-hop ? ». Pour des « figures de la culture hip-hop marseillaise »[179] si le hip-hop est délaissé dans la programmation du *big event* c'est la traduction du rapport problématique qu'entretiennent la municipalité et plus largement l'Institution avec le genre. À l'occasion de la programmation prévisionnelle de l'évènement, le Comité européen de surveillance et de conseil pour la Capitale Européenne de la Culture 2013 a établi un rapport en mai 2012 qui indique une surreprésentation de « la culture "haute" » (*high culture*) en prescrivant « de trouver un équilibre avec plus d'évènements participatifs et divertissants ». L'expression de cet étonnement quant à la faible représentation du hip-hop dans la programmation de MP13 et la critique de cet état de fait donnent en fait une prise sur un attendu implicite : Marseille est une ville rap, une « capitale *du*

[179] « Imhotep, Alonzo, MOH et Miloud Arab-Tani » sont cités [https://marsactu.fr/marseille-provence-2013-ou-est-passe-le-hip-hop/]. Un second article publié en février 2013, alors que l'Année Culturelle a déjà commencé, par le journal local *La Marseillaise* : « Marseille tourne le dos au hip hop ». http://www.lamarseillaise.fr/culture/musiques/2086-marseille-tourne-le-dos-au-hip-hop

rap français »[180] et pourtant « il n'y aura pas plus d'évènement hip-hop en 2013 qu'il n'y en a eu avant (et sans doute après !) », affirme Imhotep, *beatmaker* du groupe IAM.

Comme nous l'avons évoqué au premier chapitre avec le géographe Boris Grésillon, une particularité de la candidature de MP2013 réside dans le fait qu'elle ne concerne pas une ville unique mais un « archipel métropolitain » qui va « d'Arles à Toulon en passant par Aix-en-Provence et Marseille »[181]. D'où la mention de « Provence » en complément de Marseille dans l'intitulé de la candidature. La programmation culturelle qui est gérée par l'association du même nom, Marseille-Provence 2013, se spatialise dès lors sur l'ensemble du périmètre dessiné par cet archipel, et non exclusivement sur Marseille.

Cherchant les traces d'une « programmation hip-hop » dans le cadre de l'Année Capitale, l'auteure de l'article paru dans Marsactu indique qu'« on y trouve bien un peu de hip-hop, ou des choses qui s'y apparentent ». La dernière expression, qui peut sembler anodine, est en fait fort éclairante. À partir de la recherche d'occurrences des catégories « hip-hop » ou « rap » dans la programmation de MP2013, la journaliste pointent les évènements qui présentent des créations et des spectacles « rap ». Deux festivals sont mentionnés – le Babel Med Music au Dock des Suds et *This is (not) Music* à La friche de la Belle-de-Mai –, la finale du *Buzz Booster* à Marseille ainsi qu'un évènement au Grand Théâtre de Provence à Aix-en-Provence. L'attachée de presse de l'association MP2013 présente le festival *This is (not) Music* comme un évènement offrant une « grande place au hip-hop ». Pourtant, aucune mention de l'étiquette dans la programmation, ni « hip-hop », ni « rap », mais « cultures urbaines », « art contemporain », « musiques actuelles », ou « *street art* ». Ces procédés discursifs consistent à effacer le stigmate contenu dans les étiquettes « rap » ou « hip-hop » en recourant à des formes euphémisées pour faire référence aux objets concernés.

> Amir : Après[182], Capitale 2013, moi à mon travail ils m'en ont beaucoup parlé... et, voilà... c'est de la poudre aux yeux, c'est comme s'ils nous demandé de remettre de la peinture sur de la merde en fait... voilà, on met sous le tapis, on fait beau... regarde le Vieux-Port hein, mais... la Joliette... on est la capitale de trop de truc en fait... On est la capitale du chômage peut-être... de la pauvreté on est la capitale, on est la première ville de France la plus pauvre, la troisième la plus riche... tu vois les inégalités comme elles sont... En tout cas le troisième arrondissement (Belle-de-Mai) c'est le plus pauvre de France... ça correspond pas vraiment à Marseille...oui, mais pas de la capitale de la culture européenne en fait, c'est ça le truc, parce que c'est capitale de

[180] LAFARGUE DE GRANGENEUVE, Loïc, « Comment Marseille est devenue l'autre capitale du *rap* français », *Géographie et cultures*, 59 | 2006.
[181] GRÉSILLON, B., Un enjeu « capitale ». Marseille-Provence 2013, *l'aube*, 2011.
[182] Même remarque que précédemment quant à l'usage du terme « après ».

culture *européenne*, exactement, et en vrai Marseille c'est capitale de... de la culture méditerranéenne, voilà, là oui... ça nous correspond pas... Toutes les villes elles se ressemblent, leurs tramway, leurs ci, leurs ça...et voilà, là ils ont pris le truc, ils ont pris leurs sous mais ils les ont pas mis dans la culture, ils vont pas nous faire croire ça ! Nous on est une ville de mafieux... on est une ville de mafieux...

Eddy : Quand on arrive à Marseille, on a pas l'impression d'être en France... c'est pas la même chose... Moi je retourne dans le centre (de la France) de temps en temps, ça n'a rien à voir. On a l'habitude d'allumer une cigarette sur le bar, et d'un coup on nous regarde de partout, et ouais, ici on le fait normalement quoi... c'est une ville particulière[183] quand même...

Amir : Les gens qui viennent d'ailleurs, les gens qui voyagent beaucoup, souvent ils prennent leur pied à terre à Marseille. Tu vois tellement c'est une ville de... parce que voilà, ce qu'ils trouvent de partout, ils le trouvent ici. Après ça les empêche pas de partir ailleurs et tout, mais quand ils reviennent, ils reviennent à Marseille... Ah moi je trouve la tension elle a augmentée... après c'est une ville elle est chaude... en fait, les médias ils disent « le centre-ville c'est les plus cramés », nanani nanana, on se l'accapare et tout, mais en vrai...oui les gens du nord (de Marseille) ils viennent faire leur truc, bien sûr, bien sûr... Moi j'habitais au Vieux-Port, sur le Vieux-Port, et voilà, moi je les voyais, éh, moi je les voyais, tu vois ils volaient en bas de chez moi, c'est pas des gens d'en-ville tu vois, les cartes bleus...

Entretien avec Amir et Eddy, Bar du marché, 29 janvier 2013

MP2013 ou la « mise au banc » des musiques populaires

Dans la lignée de la théorie des *classes créatives* proposée par Richard Florida, les enjeux placés dans l'organisation des dispositifs institutionnels internationaux que constituent les Capitales Européennes de la Culture apparaissent en effet comme loin de se limiter strictement à une dimension strictement artistique et culturelle, à « l'art pour l'art ». Comme nous l'avons déjà évoqué, il s'agit pour la Ville, dans le cadre du réaménagement et de la requalification du centre-ville, de présenter durant cette occasion privilégiée le nouveau visage de la ville. Au-delà du développement d'équipements et de manifestations artistiques et culturels, mais également des enjeux colossaux en termes de dynamisation du secteur économique de la Ville, le fait que ce temps-fort « Culturel » advienne constitue une formidable opportunité pour capter des ressources pour son projet artistique. Celles-ci sont d'ordre matériel, il s'agit d'obtenir des financements pour monter des projets ponctuels, mais

[183] Il semble que l'enquêté a interprété mon usage de « particulière » à propos de Marseille, non pas au sens de « spécifique » ou « singulière » comme je l'entendais mais plutôt comme « étrange », « spéciale » ou « atypique », ce qui traduirait involontairement un imaginaire du lieu, par une sorte de lapsus révélateur.

également et surtout d'ordre symbolique, permettant un gain en termes de mise en visibilité des activités. Néanmoins les structures qui y prétendent se caractérisent par une forte hétérogénéité du point de vue de la taille et du poids des organisations.

Si ces opérations-évènements visent bien des effets d'ordre symbolique, en termes de gain d'image pour la ville et pour les structures culturelles, elles relèvent également d'enjeux matériels et d'effets en termes de visibilité. Elles peuvent servir ou bien à confirmer et asseoir la place de structures et de projets centraux au sein du périmètre artistique de la ville, ou bien à conquérir la scène artistique en cherchant à rendre visible des actions et des projets jusque-là non identifiés, largement invisibilisés, ou inaudibles.

Pour certaines structures comme Le Mille-Pattes, qui ont la particularité de n'être que faiblement intégrées au secteur artistique institutionnel de la Ville et engagées par ailleurs dans des actions à vocation culturelle et sociale souvent de proximité, les ressorts en terme de visibilité sont orientés à destination du quartier. Si Noailles se situe dans la centralité géographique de la ville, son existence dans la sphère culturelle institutionnelle reste largement périphérique dans le temps ordinaire de Marseille. Ce *big event* entend constituer une temporalité privilégiée et extra-ordinaire au sens littéral pour la ville. En ce qu'il traduit une conception de MP2013 qui dénote avec la vision critique souvent retrouvée dans le discours d'acteurs à La Plaine, le propos de Xavier Blaise du Mille-Pattes présente un intérêt particulier à cet égard. C'est ce que nous développons au chapitre suivant.

> À Marseille c'est d'autant plus intéressant que... la musique populaire... enfin dite populaire, elle est un peu mise au banc... au niveau des politiques culturelles... [...] MP2013, nous on reste frustrés de pas avoir été... inclus... bah ouais quand même... c'était une opportunité [...] on comptait le faire même tu vois, on aurait bien aimé être présents, mais on a eu des problèmes d'argent, donc c'est pour ça qu'on a dû reporter... mais bon on aurait bien aimé être présents, ne serait-ce que pour... pour satisfaire les habitants, parce que... les gens d'ici à mon avis ils voient pas non plus Marseille 2013 de la même façon... pour eux si on peut s'inscrire dans MP2013 c'est bien quoi... c'est une sorte de reconnaissance... on fait partie de Marseille, pourquoi est-ce qu'on est...
>
> Entretien avec Xavier Blaise, 20 juin 2013, Le Mille-Pattes

II. Hybridité d'une forme évènementielle urbaine : le *Festival du Soleil*, la fête de quartier à Noailles

Par le récit d'Amir, nous avons vu la manière dont un acteur local a pu « faire ses armes » dans la centralité marseillaise, s'exercer à sa pratique musicienne en tant que rappeur mais également s'installer en tant qu'acteur. C'est par une présence accrue sur le terrain et une participation régulière que ce soit à Noailles aux ateliers du Mille-Pattes, aux *open mic* ainsi qu'aux scènes au sein des *lieux intermédiaires* accessibles autour du cours Julien et de La Plaine, qu'Amir s'est familiarisé avec la scène en même temps qu'il a perfectionné *sa* pratique rap. Il s'est progressivement fait une place en tant que musicien dans cette portion de ville en construisant une réputation de rappeur à l'échelle locale. Cette aura spatialisée lui a permis de participer à des projets collectifs, de faire des *featurings*, des collaborations avec d'autres rappeurs dont certaines se sont avérées contribuer largement à la trajectoire de sa réputation (par exemple Sexion d'Assaut ou Keny Arkana) et dépasser alors l'échelle strictement locale. Parallèlement à cela il a participé à l'élaboration d'évènements, en intervenant dans la programmation du Festival du Soleil par l'animation du « plateau hip-hop » en 2009

1. Racines et Cultures Franco Africaines à Noailles

Un mot sur l'association créée à l'occasion du premier Festival du Soleil à Noailles en 1996. Xavier Blaise m'a fait le récit de l'histoire du projet porté par Racines et Cultures Franco Africaines. Alors musiciens et/ou animateurs socioculturel de profession, les fondateurs du Mille-Pattes ont commencé à proposer des « ateliers de rue » à Marseille, d'abord dans « les quartiers nord » puis à Noailles, avant de créer un festival. Se trouvant être extérieurs au quartier (voire à Marseille comme Xavier Blaise), le projet consiste alors à faire participer « les gens » d'abord pour nouer un contact avec la population de Noailles. En s'interrogeant sur ce qu'il convenait de faire et parce que c'était leur « domaine », les membres de l'équipe ont opté pour un « projet autour de la musique », en l'occurrence un « festival de musique » qui serait gratuit, pour « tout le monde ». Puis après « trois, quatre ans », sentant l'existence d'un « besoin à remplir » et avec l'envie de développer l'action auprès de jeunes du quartier, ils ont voulu installer une structure, ouvrir un local à Noailles :

> Pourquoi j'ai voulu moi installer une structure, bah l'action qu'on faisait avec les gamins, bon elle était intéressante, y'avait beaucoup d'gamins et pas d'autres associations qui faisaient des trucs, et c'est

> aussi comme ça qu'on a pu avoir nos premiers financements, et avec ces financements on a pu financer le festival... [...] puis moi j'avais envie de développer ça justement, l'action auprès des gamins et des jeunes... et du coup bah voilà comment on a ouvert le Mille-Pattes quoi... puis là bah les choses ont changé beaucoup parce que... on était ouvert toute l'année, toujours dans c't'esprit d'ouverture... le but c'était surtout d'pouvoir structurer, développer les ateliers avec les gamins... et c'est c'qu'on a essayé d'faire... avec... (rires) toutes les surprises qu'on a eu au fil du temps... [...] on était dans un esprit d'ouverture, assez cool et tout ça, et puis bon on s'est fait un peu manger, on s'est fait déborder... pas mal... par le quartier, par les jeunes... qui ont pris un peu le local comme... comme leur chez-eux quoi, et avec tous les problèmes que ça engendraient après dans le fonctionnement de l'association... donc on a mis pas mal d'années à arriver à commencer à structurer un peu plus, à travailler avec des professionnels dans l'animation...
>
> Entretien avec Xavier Blaise, responsable du Mille-Pattes, 20 juin 2013

C'est une fois Racines et Cultures Franco Africaines créée que l'association a démarré ses activités par Le Mille-Pattes. Xavier me raconte que les jeunes du quartier se sont rapidement saisis de l'espace et des activités musicales, ateliers d'écriture, salles de répétition et studios de production et d'enregistrement, que l'association proposait en mettant son local à disposition. Par cette inclinaison participative et d'ouverture constitutive du projet associatif du Mille-Pattes, les membres se sont même fait dépasser par la situation. Plus largement, par sa vocation de « mettre la culture à la portée de tout le monde » et également de « faire la fête », le temps-fort que constitue progressivement le festival annuel au sein du quartier, comme moment de représentation publique des créations musicales élaborées durant l'année, s'est vu largement approprié par la population locale de Noailles.

2. D'un festival à une fête de quartier ?

> Bon moi je revendique quand même l'appellation « festival » même si c'est une fête de quartier, et que même faute de moyens, on est obligé maintenant de plus s'appuyer sur les ressources locales parce que... pour des questions économiques, jusqu'à présent on essayait toujours de mélanger le local avec des artistes de l'extérieur voire de l'étranger, qu'on faisait pas venir forcément, mais disons qu'on essayait de trouver des opportunités... de tournées, des choses comme ça quoi... ah bah ouais nous ça fait partie des objectifs de départ... de faire quelque-chose pour tout le monde, et puis en même temps d'essayer d'ouvrir... ça vers l'extérieur...
>
> Entretien avec Xavier Blaise, responsable du Mille-Pattes, 20 juin 2013

Xavier Blaise rend compte de la mutation en « fête de quartier » de cet évènement que les membres de l'association ont instauré comme festival. Prompts à faire participer le

quartier mais également par manque de financement, les membres ont progressivement vu grandir la nécessité de s'appuyer sur les « ressources locales » que constituent les habitants du quartier, pour espérer la pérennité de l'évènement. Si la place prise par ces derniers dans la fabrication et le déroulé du festival s'est progressivement élargie au fil des éditions, les membres de l'association ont finalement cédé en partie la programmation au « quartier », jusqu'à admettre avoir quelque peu perdu le contrôle de l'évènement.

> Au départ, pendant plusieurs années c'est nous qui programmions avec nos goûts, et puis petit à petit le quartier, les habitants ont commencé à rentrer dedans, notamment depuis qu'on avait le local, et surtout à partir du moment où on a décidé d'installer une deuxième scène face au local, parce qu'avant ça se passait toujours en bas... sur la place Delacroix... plus bas dans le quartier, c'est une place qui fait 60 mètres de long sur 30 mètres de large et c'est là qu'on a fait pendant pas mal d'années... le festival se déroulait que là, et peu après qu'on ait pris les locaux ici, on a installé cette scène devant le local, place Homère, et c'est ça qui a propagé un peu le festival dans le quartier, parce que... bah voilà les commerçants ont voulu faire partie de la fête, et puis ils ont commencé à sortir leur matériel, à vouloir programmer eux aussi des artistes, et petit à petit le festival s'est agrandit jusqu'à prendre un peu tout l'quartier... jusqu'à ce qu'on en puisse plus aussi parce que... il était devenu trop grand, enfin par rapport à nos moyens... pour te donner un ordre d'idées, y'avait un truc comme 30 jeunes en médiation... une centaine de bénévoles... 5 scènes plus toutes les p'tites scènes de partenaires, tout ça avec 30 000 euros en gros quoi, un budget qui était un peu limité...
>
> Entretien avec Xavier Blaise, responsable du Mille-Pattes, 20 juin 2013

C'est bien un processus d'appropriation de l'évènement par « le quartier », par la population locale de Noailles, que décrit Xavier Blaise. Il est intéressant de noter que c'est en cherchant à ancrer leur projet dans son milieu naturel, en faisant participer les habitants du quartier au festival, que les responsables ont fini par se faire dépasser par la situation nouvelle qui émergeait. Le festival du soleil n'a pas été conçu initialement comme une « fête de quartier », il l'est devenu, il a en quelque sorte été institué par le quartier en cette forme.

En même temps que se développent l'association et son évènement, laquelle s'installe dans le quartier en acquérant des locaux place Homère et agrandit le périmètre du festival en installant une seconde scène sur cet emplacement, les habitants cherchent à saisir l'occasion pour être partie prenante du festival en contribuant progressivement à façonner sa forme évènementielle. Cette modalité de participation active du « quartier » dans la co-fabrication de l'évènement consiste en un investissement par « les jeunes » et « les commerçants » d'un côté du périmètre artistique du festival, en se saisissant partiellement de la programmation

musicale, et de l'autre côté de son périmètre spatial, en termes d'activités. Une fois la scène aménagée par l'équipe du Mille-Pattes sur la place Homère, des commerçants et des particuliers ont investi l'occasion sociale que constitue l'évènement annuel en occupant la portion environnante à la scène avec leur « matériel ».

Pour une sociologie des occasions sociales

Nous avons déjà plusieurs fois évoqué la notion d'« occasion sociale » qui, dans l'acception goffmanienne à laquelle nous souscrivons, fonctionne en réseau avec celles de « situation sociale », de « rencontre » et de « rassemblement »[184]. Comme l'indique Daniel Cefaï dans la postface fouillée qu'il a consacré à la traduction de *Behavior in Public Spaces*, Goffman n'a jamais nié l'existence d'un « ordre social » ou d'un « ordre institutionnel ». Il s'y intéresse en envisageant le « monde social en train de se faire » au travers de ce qu'il préfère qualifier d'« ordre de l'interaction ». Dans la mesure où « nombre d'interactions en face à face ne sont pas dues au hasard » mais « prennent place dans des rencontres ou des rassemblements » et vu la force de l'« encastrement des situations dans des occasions sociales », la sociologie de Goffman porte attention à cet ensemble de figures de « petite société » ou de « réalité sociale de plein droit » (Cefaï in Goffman, 2013 [1963] : 235-236) : « La société est l'ensemble de ces multiples occasions sociales, qui résultent tantôt de conduites spontanées, tantôt de programmes institutionnels » (*op. cit.* : 238).

Goffman mobilise la notion de rassemblement (*gathering*) pour insister sur la coprésence spatiale et la proximité suffisante d'un ensemble de deux individus ou plus, au sein desquels les membres sont compris comme ceux, et uniquement ceux, qui sont sur le moment en présence immédiate avec les autres. Le rassemblement peut ainsi donner lieu à des rencontres. La situation sociale se réfère elle, en tant que « tout contextuel », à la totalité de l'environnement spatial par lequel une personne entrante devient un membre du rassemblement qui est présent. Les situations commencent lorsqu'un contrôle mutuel se produit, et s'achève lorsque la dernière personne est partie[185]. Enfin, lorsque des personnes se retrouvent et se rassemblent, « elles tendent à le faire en tant que participantes » à ce que Goffman appelle une « occasion sociale » (Goffman, *op. cit.* : 18).

---

[184] GOFFMAN, E., *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, [original 1963], trad. Daniel Cefaï, Economica, Etudes sociologiques, 2013, pp. 14-28.

[185] Pour insister sur l'extension possible de l'unité situationnelle, Goffman mobilise l'expression de « situation dans son ensemble » (*situation at large*).

Daniel Cefaï indique que l'occasion sociale fournit le contexte général « dans lequel de nombreuses situations et leurs rassemblements sont susceptibles de se former, de se dissoudre et de se former à nouveau » (Cefaï in Goffman, *op. cit.* : 236). Elle a selon lui le « caractère d'un évènement, unifié et identifiable », elle « est orientée par une activité principale qui prend souvent place dans un petit nombre de régions, d'ordinaire étroitement connectées » et « est parfois aménagée par un équipement matériel, programmée par des directives explicites et pilotée par des personnels spécialisés » (*op. cit.* : 237).

Pour Goffman une occasion sociale est donc une « affaire, un évènement ou une entreprise de plus large amplitude, limitée spatialement et temporellement », au sein de laquelle un « modèle de conduite » peut y être reconnu comme approprié, qualifié de « schéma de comportement durable » (Goffman, *op. cit.* : 18) lorsqu'il est explicité et « officiel »[186]. Il opère une distinction parmi les participants : d'un côté, les « participants à part entière » qui peuvent être définis comme responsables du pilotage du cours de l'occasion sociale – « mettre l'affaire en route, [...] guider l'activité principale, [...] maintenir l'ordre et [...] conclure l'évènement » –, et de l'autre, « différentes catégories de spectateurs ». Goffman invite par-là à une analyse fine des modalités de participation en cherchant à tracer au cours de l'occasion sociale un « profil d'engagement », « une courbe qui enregistre les variations à la hausse et à la baisse des degrés d'absorption des participants dans l'activité principale » (*op. cit.* : 19).

> L'organisation sociale est le thème central, mais ce qui est organisé est le mélange de personnes les unes avec les autres et les entreprises interactionnelles temporaires qui peuvent en émerger. Une structure stabilisée normativement est en jeu, un « rassemblement social », mais il s'agit là d'une entité changeante, nécessairement évanescente, créée par des arrivées et défaite par des départs.
>
> Goffman E., *Interaction ritual*, 1967, p. 1-2, cité par Cefaï D., postface, 2013

Partisan d'une analyse des situations au service d'une « sociologie des occasions »[187], Goffman a établi un large répertoire d'occasions sociales. Si le cadre de certaines est fortement paramétré et régulé – en ce qu'elles s'inscrivent dans ce que Cefaï nomme des « systèmes d'institutions, des registres de normes et des ordres de temporalité » et sont connectées à des « figures de (plus ou moins) grande société » (*op. cit.* : 239) – d'autres sont

[186] Goffman emprunte l'expression de « schéma de comportement durable » à Barker et Wright. BARKER R., WRIGHT H., *Midwest and Its Children*, Evanston, Row, Peterson, sans date, p. 7 et p. 45-46.

[187] Nous nous inscrivons pleinement dans ce projet d'une sociologie des occasions. Cette thématique a d'ailleurs été actualisée dans des travaux sociologiques anglo-saxons d'inspiration goffmanienne, notamment WYNN J., « On the Sociology of Occasions », *Sociological Theory* 34 (3), 2016.

très diffuses et se caractérisent d'abord en tant que « contexte de comportement »[188]. Les participants ne les perçoivent pas forcément comme des « entités dotées d'une structure et d'un développement qui leur soient propres », prises alors comme des « totalités » (239). Entre ces deux pôles, et tout le spectre des possibles qu'il rend visible, nous avons été amené à porter attention à des occasions sociales situées dans une position intermédiaire, aux frontières de cadres d'une part fortement institutionnalisés, structurés, et d'autre part plutôt relâchés, « comme un mardi après-midi en ville ».

La fête de quartier comme occasion sociale du festival

En tant que fête de quartier, l'évènement que constitue Le festival du Soleil correspond à une occasion sociale régulière, à la fois récréative et décontractée, et se caractérise par une forme plutôt relâchée, en opposition avec les occasions sociales sérieuses, formelles voire solennelles. Mais comme le rappelle Cefaï, les occasions sociales alternent en général entre des phases des deux types ou « combinent des engagements des deux types dans la même phase » (*op. cit.* : 237). L'organisation que constitue le festival nécessite une certaine coordination et si l'expérience de certains membres se rapporte à une occasion de travail, ces derniers savent pertinemment que son accomplissement sert une occasion festive. En ce qu'il s'insère dans une série, cet évènement se reproduit régulièrement, à un rythme récurrent, annuel en l'occurrence, au sein du même emplacement. Enfin, Goffman ajoute que s'il existe des rencontres ou des rassemblements qui ne dépendent d'aucune occasion préétablie (« elles peuvent en faire émerger une, en créant un évènement »), les régulations des rassemblements « peuvent être *pour une bonne part* rapportées à l'occasion sociale dont elles relèvent » (*op. cit* : 20). Ce point méthodologique effectué, il s'agira dans ce chapitre de spécifier plus finement le type d'occasion sociale soutenant les évènements ethnographiés pour comprendre les relations référentielles aux musiques.

Si les membres de l'équipe montent des dispositifs d'animation autour de la place Homère, de leur côté les habitants et commerçants du quartier installent leurs stands alimentaires les uns à côté des autres le long de la rue d'Aubagne, artère du quartier. Ils y vendent à des prix « bon marché » des boissons (notamment du *punch*) et des plats « fait maison ». Il s'agit d'ailleurs surtout de spécialités issues d'Afrique, particulièrement du Maghreb et d'Afrique de l'ouest, mais également des sandwichs merguez. De nombreuses femmes s'occupent de ces stands. Comme me l'explique Xavier, l'évènement représente *in*

[188] Goffman se réfère ici au concept proposé par R. Barker et ses collaborateurs, qu'il juge « suffisant ».

fine une source de rémunération non-négligeable pour la population locale. L'occupation du périmètre du festival par ces stands installés et tenus par des commerçants et des particuliers du quartier constitue d'ailleurs un trait spécifique des fêtes de quartier à Marseille. C'est ainsi comme résultat des pratiques communes des différents participants, l'équipe associative, les habitants et commerçants du quartier, que le festival s'est mué en un évènement de quartier, c'est-à-dire configuré « par et pour le quartier », qui correspond alors plutôt au format de « fête de quartier ».

La création de cet évènement a constitué une occasion concrète pour les habitants du quartier d'investir et de s'approprier le quartier, le milieu écologique dans lequel ils vivent, comme leur quartier. Le festival a émergé dans un premier temps en une forme initiale. Le festival en tant qu'occasion sociale a été saisi par les habitants comme une « opportunité tactique » (De Certeau, 1990), comme un moyen de faire un « coup », le transformer en évènement de quartier : un phénomène d'abord urbain, par et pour le quartier. Contrairement à d'autres fêtes de quartier à Marseille, notamment la Fête du Panier, l'équipe du Mille-Pattes dispose d'un budget relativement limité pour monter son évènement annuel. Xavier m'explique en effet que si l'évènement se déroule initialement sur trois jours, il s'est progressivement réduit à une seule soirée. Les financeurs se sont progressivement désolidarisés du projet, notamment la Ville en 2011, et si MP2013 peut constituer une opportunité pour l'édition de l'évènement, les responsables du *big event* ont décidé de ne pas financer les « fêtes de quartier ».

> Nous on reste frustrés de pas avoir été inclus... bah ouais quand même, c'était une opportunité... [...] on comptait le faire même tu vois, on aurait bien aimé être présents, mais on a eu des problèmes d'argent, donc c'est pour ça qu'on a dû reporter... 'fin pour simplifier quoi... mais bon on aurait bien aimé être présents, ne serait-ce que pour satisfaire les habitants, parce que... les gens d'ici à mon avis ils voient pas non plus Marseille 2013 de la même façon... pour eux si on peut s'inscrire dans MP2013 c'est bien quoi, c'est une sorte de reconnaissance... on fait partie de Marseille, pourquoi est-ce qu'on est... [...] moi j'ai eu le témoignage de Pascal Raouste, qui était avant à la politique de la Ville et qui maintenant a travaillé dans le comité de sélection de Marseille 2013... et je le connaissais parce qu'avant c'était le chef de projet du centre-ville, et il m'a dit en gros qu'ils avaient pris le parti-pris de ne pas financer les fêtes de quartiers... voilà donc ça veut dire qu'ils nous considéraient aussi comme une fête de quartier, ce qui est vrai et ce qui est faux aussi, parce que nous on s'appelle « festival » parce que on considère que... bin c'est quand même.... c'est un festival de musique, dans la programmation depuis qu'on le fait c'est de la musique quoi... [...] Il a pas vraiment donné de raisons, il a dit que voilà c'était quelque chose qui était un peu... 'fin qu'ils pouvaient pas tout financer, du coup

> s'ils commençaient à financer les fêtes de quartier, fallait qu'ils financent toutes les fêtes de quartier... bon, ceci dit y'en a pas tant que ça hein, parce que récemment les fêtes de quartier se sont réunies dans un collectif...[189]
>
> Entretien avec Xavier Blaise, responsable du Mille-Pattes, 20 juin 2013

3. Fragment ethnographique du dernier Festival du Soleil à Noailles

Le 28 septembre 2013, Le Mille-Pattes annonce la dix-septième édition de son « Festival du soleil », soit à peine deux semaines avant son déroulé. On m'en parle alors comme *la* fête du quartier Noailles, une institution du quartier qu'il faut connaître.

C'est le long de la rue d'Aubagne, la colonne vertébrale de l'évènement mais aussi et d'abord du quartier de Noailles, que se spatialisent les animations. Si une myriade de stands alimentaires borde cet axe de circulation, c'est au niveau de la place Homère, l'espace nodal de l'évènement, que se tient la buvette centrale ainsi que les installations techniques. Il y a bien quelques enceintes installées dans la rue d'Aubagne pour diffuser des musiques entre les performances musicale. Selon Xavier Blaise une des caractéristiques fortes du festival réside dans la mise en avant d'une dimension de convivialité, véhiculée par certaines valeurs préférées, notamment l'aspect « fait maison » et « débrouillard ». Il les justifie en rappelant d'une part les petits moyens financiers, donc techniques, dont dispose la structure associative porteuse du projet, en invoquant d'autre part des propriétés spatiales, relatives à l'identité du quartier, ce qui mène nécessairement selon lui à la « solidarité ». C'est un aspect qui peut « charmer » les participants, mais pas forcément, et permet à la structure de se fabriquer ainsi une conception comme « authentique », caractéristique sur laquelle repose en partie son identité construite.

Durant le festival, et même peu avant lorsqu'il approche, un climat de fête enivrant inonde le quartier, le soir et jusque tard dans la nuit. Évidemment selon les différents rôles joués par les participants à l'évènement, l'expérience peut être radicalement différente. Comme nous l'avons évoqué, du côté des citadins spectateurs et spectatrices on vient s'amuser entre amis et connaissances, une atmosphère où on rit, on chante, on danse, etc., tandis que du côté des membres de l'équipe organisatrice, on peut bien entendu s'amuser, mais on travaille, on court, on doit faire face à des imprévus pratiques, des complications. Lors de cette soirée, de

[189] Le document attestant d'un collectif de fête de quartier se trouve en annexe 1. Il est notamment signé par Xavier Blaise pour Le Mille-Pattes et Marianne Doulay pour l'association cours Julien.

nombreux soucis d'ordre technique ont survenu, faisant apparaître des problématiques organisationnelles, notamment en termes de coordination.

Au niveau du stand principal, qui est également la buvette « officielle », situé devant le local du Mille-Pattes, un message inscrit sur un écriteau en atteste : « On ne sait pas où est Xavier ! ». Xavier Blaise, président de l'association, parfois qualifié de « centre culturel »[190], Racines et cultures franco-africaines et ainsi responsable du festival lui-même, a tenu à maintenir l'édition en 2013, malgré des difficultés financières particulières empêchant son déroulement en juin comme de coutume. Plutôt que de se dérouler comme à l'habitude au début du mois de juin, cette édition est en effet prévue le 12 octobre, un samedi.

Ce festival en plein air prend place dans l'espace public au sein du quartier Noailles et principalement autour de la rue d'Aubagne, dans la parcelle située entre la place Homère et la place Paul Cézanne. La programmation musicale de l'édition réunit des artistes amateurs majoritairement locaux et quelques artistes provenant de l'extérieur ; cette année un groupe du Cap-Vert et d'Espagne (Malaga) étaient notamment programmés. Les principaux répertoires musicaux mobilisés se caractérisent d'une part par une place importance au genre rap, et d'autre part à diverses « musiques du monde »[191], des répertoires plus ou moins traditionnels issus en l'occurrence du Brésil, du Cap-Vert, de Martinique ou encore du Maroc. Ces choix esthétiques sont bien culturels en ce qu'ils traduisent l'attachement à la diversité musicale des responsables du festival. Comme le note Denis Laborde à propos de la place des musiques du monde au sein de politiques urbaines et plus largement de leur rôle crucial dans le faire-ville, « la mobilisation et la catégorisation de musiques associées à la notion de "mixité sociale" et de "diversité culturelle" produisent de nouvelles rhétoriques de l'urbanité et façonnent un son de la ville » (Laborde, *op. cit.* : 16).

Régions du quartier occupées par l'évènement

L'espace occupé par l'évènement est relativement réduit, il reflète la morphologie spatiale d'un quartier ancien, localisé dans la centralité de Marseille. Plutôt qu'un périmètre fixe à la forme régulière et sur une surface plane, le festival prend place et s'insinue dans les

[190] Référence faite ici aux *interviews* de Xavier Blaise sur le plateau de LCM (La Chaîne de Marseille, devenue TV Sud Provence) l'une datant de février 2011 et l'autre de septembre 2012. Il sollicite alors un soutien, mentionnant la situation difficile de l'association.

[191] La catégorie, qui n'est d'ailleurs pas employée par Xavier Blaise, est activée ici moins en référence à celle de *world music*, autour des industries et des politiques culturelles, qu'à un horizon culturel partagé par les membres du Mille-pattes axé sur la diversité et le cosmopolitisme comme valeurs. Sur la question : LABORDE D., « Les Sirènes de la World Music », *Les cahiers de médiologie*, 1997/1, (N° 3), p. 243-252 ; « Faire le son de la ville : Musiques du monde et grands projets d'urbanisme », *in* "SOUNDSPACES. Espaces, expériences et politiques du sonore", *PUR*, 2015.

rues et les placettes du quartier. Deux scènes principales sont installées toutes deux dans la rue d'Aubagne, la « scène Homère » située comme son nom l'indique place Homère (au niveau de l'association « Mille pattes »), tandis que la « scène des escaliers » est localisée au pied des escaliers dans la continuité de la rue Estelle, qui mènent directement au cours Julien. L'emplacement central de l'évènement a été esthétisé pour l'occasion, donnant à voir un décorum particulier : notamment des banderoles suspendues entre un immeuble et la scène, un cadre peint est installé à l'arrière de la scène ainsi que des projecteurs, ou encore les barrières au pied de la scène surélevée.

Ces propriétés visuelles renforcent l'atmosphère festive et le caractère non-ordinaire de la temporalité de l'occasion en tant qu'évènement local. Cette observation amène à interroger le statut spécifique de cette *forme spectacle* : le festival constitue bien un temps fort du quartier – il est perçu comme relevant d'une unité temporelle qui n'est pas celle de la vie quotidienne habituelle –, il transforme le cadre habituel du lieu et cela est visible dans sa forme sensible. Néanmoins, il s'inscrit pleinement dans la temporalité, l'échelle et plus largement la vie du quartier, comme une configuration spectaculaire ordinaire inscrite dans l'occasion sociale festive de l'année.

L'espace scénique apparaît scindé en deux unités : d'un côté la scène principale, centrale, et sur la droite, côté rue d'Aubagne, l'espace DJ. Le déroulé de la programmation suit un ordre assez classique. D'abord des *performers* amateurs, puis « semi-pro », et progressivement ce sont des performances exécutées par des professionnels qui occupent l'espace scénique. Sur la « scène Homère » en début de soirée, entre 18 et 20 heures, sont prévues donc exclusivement des performances d'artistes amateurs – dont beaucoup sont issus du quartier. Les premiers ont en commun de fréquenter les ateliers musicaux du Mille-Pattes, d'où le nom de la séquence musicale d'ouverture programmée : « les jeunes du mille ».

Il faut s'imaginer la scène installée en hauteur sur une placette d'une surface réduite. C'est au sein de l'espace environnant la scène, côté rue Estelle, ou le long de la rue d'Aubagne que la plupart des personnes présentes sont réparties. Alors qu'il est sur le point de commencer, le spectacle ne semble pas constituer le foyer d'attention principal des participants à la situation à cet instant.

<u>LINE UP :</u>

17h : Balance scène Homère
18h : Début des concerts place Homère : « Les jeunes du mille » (hip-hop)
DJ « dance/oriental » place des Escaliers (*cf vidéo P1040350*)

Sound system reggae/dub rue d'Aubagne, face alimentation 18h30: MC MOUBARAK 18h45: DJ PH 19h : percussionnistes afro rue d'Aubagne ; batucada ; musique brésilienne place des escaliers ; rap place Homère 20h : Producto de una Semilla (rap, Malaga) 21h : 22h : « Reggae martiniquais » place des escaliers Minuit : Shâadi place des escaliers

Un cercle privilégié de spectateurs pour MC Moubarak ?

Blacky Blaak, un rappeur que j'ai eu l'occasion de rencontrer plus tard, est alors sur scène. C'est lui qui assure le rôle de MC, « Master of Ceremony », c'est-à-dire le participant chargé d'animer le spectacle et d'annoncer les musiciens programmés. Habitué des scènes locales du centre-ville, ayant lui-même une pratique de rappeur à Marseille, il a la charge d'introduire les artistes entre les performances et de « mettre de l'ambiance ». Ce rôle s'avère à la fois crucial et délicat dans la mesure où l'audience manque encore à l'appel. Alors que le spectacle débute, peu de personnes se trouvent face à l'espace scénique, la plupart se tenant à une distance assez importante, plutôt à proximité des stands environnants, le long de la rue d'Aubagne, en train de discuter. La dimension urbaine, la forme « de quartier » de l'évènement se fait ainsi sentir.

Après quelques tentatives visant à créer une interaction avec le peu de personnes réceptives, Blacky Blaak lance alors : « Est-ce que vous êtes chauds ? On va accueillir maintenant MC Moubarak ! ». Il monte alors sur scène. Il est environ 18h15. Il paraît jeune, âgé entre 15 et 18 ans, et dès lors qu'il s'y trouve un groupe important de jeunes gens se positionne devant et autour de la scène, à proximité cette fois. Ils occupent l'espace situé à proximité du dispositif scénique de manière compacte et énergique. Par leurs mouvements corporels et les sons qu'ils produisent, ils soutiennent ardemment le rappeur.

Ce segment du public est essentiellement constitué de connaissances du *performer*, plus ou moins proches. Ils ont été nombreux à faire le déplacement au festival d'abord précisément pour jouer un rôle au cours de la situation relative à sa représentation : soutenir sa performance, faire-bloc, « représenter » le groupe situé. Cette hypothèse se confirme d'ailleurs à la fin de son *set*. Dans la dernière partie de sa performance, le rappeur fait monter sur scène un enfant (j'appris plus tard qu'il s'agit de son petit frère) âgé entre 5 et 10 ans environ, soigneusement vêtu de manière à incarner un certain style.

Les vêtements qu'il porte et les accessoires qu'il arbore semblent fonctionner comme autant d'attributs et de signes visant à attester de l'identité hip-hop des *performers*, par un style « US », « à l'américaine » : des lunettes de soleil, un pantalon *baggie*, une large casquette, un *jacket*. L'apparition du mini-rappeur sur scène produit un engouement sonore de la part d'une grande partie des personnes présentes face à la scène, au-delà du premier cercle constitué par les connaissances des *performers*. À partir de cet instant, la performance constitue un foyer d'attention partagée par davantage de personnes alors co-présentes dans l'espace environnant la scène Homère. Les postures corporelles sont alors dirigées vers la scène, les visages expriment de l'étonnement et surtout de l'amusement, comme une bonne surprise.

Performance de Moubarak sur la scène Homère ; au premier plan se trouvent Moubarak à gauche et son petit frère au milieu, au second plan à droite Blacky Blaak. Photographie prise à partir de mon téléphone le 28 septembre 2013

Lorsque la performance du plus jeune se termine, dans le public les membres du segment manifeste encore plus fortement leur soutien aux *performers* au niveau perceptif. Pour marquer la fin du *show*, en multipliant la production d'occurrences davantage pour leur potentiel perceptif (sonore) que signifiant (verbal), ils « font du bruit » non seulement pour saluer la prestation mais également pour signifier le soutien que constitue leur présence. Ils cherchent à intensifier la trace mémorielle du passage de Moubarak, et plus largement de la présence de l'équipe, pour se distinguer, « faire la différence » dans l'ensemble des performances programmées. À ce moment-là, Moubarak se lance dans l'inventaire exhaustif des noms de toutes les personnes présentes ou qu'il connait. Parce qu'ils sont environ une vingtaine, cette entreprise prend un certain temps, jusqu'au moment où l'animateur du plateau hip-hop lui coupe la parole pour féliciter le tout jeune rappeur qui symbolise d'après lui « la relève ».

À ce moment-là, Blacky Blaak marque la fin du *set* et cherche à évaluer le degré d'implication du public, « prendre la température », en lançant avec entrain : « C'était Moubarak ! Ça va ou quoi ? ». La réponse du public est timide et rapidement Blacky Blaak annonce la performance de l'artiste suivant de la manière suivante : « DJ PH va vous régaler, DJ PH, l'un des piliers dans le hip-hop marseillais ! ». Peu de réaction. Les quelques têtes tournées sur la scène ne réagissent pas. Tous les membres du public s'éloignent progressivement de l'espace scénique jusqu'à ce que l'espace occupé par les spectateurs se vide : en quelques secondes il n'y a plus personne autour de la scène.

Place Homère. Photographie prise à partir de mon téléphone le 28 septembre 2013

Je n'ai pas assisté ni eu connaissance d'une autre performance rap de Moubarak à Marseille au cours de mon enquête. J'ai noté à l'occasion de son passage au Festival du Soleil que ce rappeur marseillais qui se faisait appeler Général Moubarak n'était pas issu de Noailles, ni du centre-ville mais d'un quartier du 12ème arrondissement localisé à l'est de la ville : Saint-Jean du Désert. C'est en suivant le projet de Jul, un rappeur marseillais issu de ce même quartier dont la réputation dépasse largement le niveau local[192], que j'ai eu des nouvelles de Moubarak des années plus tard. Depuis qu'il a fondé en 2015 son propre label, *D'or et de platine*, Jul n'a signé qu'un artiste en 2017 qui n'est autre que son ami Moubarak.

Si les membres du Mille-Pattes sont parvenus à maintenir cette édition du festival, qui s'est déroulée non pas au mois de juin comme à l'habitude mais en octobre, pas de Festival du Soleil en 2014. Près de vingt ans d'action culturelle dans le quartier de Noailles n'ont pas suffis à empêcher la fermeture du local du Mille-Pattes le 24 octobre 2014, faute de financement. Les membres associatifs n'ont en effet pas pu réunir la somme de 17 000€ pour subvenir aux frais de fonctionnement d'avril et de mai 2015.

[192] Depuis la sortie en 2014 de son premier album *Dans ma paranoïa*, certifié disque de platine (100 000 exemplaires vendus) par le SNEP, Jul multiplie les succès en termes de ventes de ses projets : il publie deux albums par an, tous récompensés d'au moins un disque de platine. En 2016 il remporte aux 32e Victoires de la musique la récompense du meilleur album « musiques urbaines » pour *My World* (par ailleurs certifié disque de diamant, 500 000 ventes).

III. Dimension nationale du rap à Marseille : le *Buzz Booster* à La Plaine

Le Buzz Booster *: quand Marseille représente le rap à l'échelle nationale par La Plaine. Quelques éléments documentaires préalables*

À la suite de la rencontre de Julien et autour de celle d'Amir, pour avancer sur l'identification d'un monde rap à Marseille et la description de sa forme, j'ai assisté à un évènement labellisé « hip-hop » au centre-ville de Marseille, à La Plaine, en fin d'année 2012. J'ai eu connaissance de cet évènement, le *Buzz Booster*, après avoir identifié L'Affranchi, une scène de musiques actuelles localisée à Marseille, dans un quartier périphérique de la ville (Saint-Marcel, 11ème arrondissement), depuis 1996. Après avoir *liké* la page *Facebook* de cet équipement culturel de la Ville, j'apprends qu'il est possible de gagner des « invitations » pour participer à l'évènement. Il me suffit d'envoyer un courriel à l'équipe de L'Affranchi pour en faire la demande et, quelques heures plus tard, j'obtiens mon invitation.

Je contacte le responsable de la communication de la salle via *Facebook*, une première fois en novembre 2012 pour faire une demande d'observation ethnographique dans le cadre du tremplin *Buzz Booster*, puis à la rentrée 2013 pour une demande d'entretien. L'accès à l'évènement s'effectue en fait uniquement sur invitation, un phénomène relativement courant au sein d'équipements culturels et d'organisations fonctionnant d'abord grâce à des fonds publics, des subventions[193].

[193] Un cas exemplaire du mode de remplissage par invitation à Marseille est La Fiesta des Suds. Ce « festival des musiques du monde » créé en 1992 par l'association Latinissimo, qui reçoit le soutien du Conseil Départemental des Bouches-du-Rhône, se déroule au Dock des Suds depuis 1997. L'accès à cette importante salle de concert dans le cadre du festival s'effectue par invitation pour une proportion non négligeable des spectateurs.

Affiche de l'évènement collectée sur la page *Facebook* de L'Affranchi. Elle a été médiatisée le 27 novembre 2012

Alors que je cherche quelques informations sur le *Buzz Booster*, un anglicisme signifiant littéralement « propulseur de bouche-à-oreille » ou de *buzz*, j'apprends par l'intermédiaire de sa page *Facebook* qu'il s'agit d'un évènement d'ampleur, au rayonnement national, sous la forme d'une compétition d'« artistes émergents ». Il y est d'ailleurs défini comme le « 1er tremplin national hip-hop pour jeunes artistes/groupes (rap, *beatbox*, *beatmaking*, rnb, etc.) ». Le jeudi 6 décembre 2012 se tient ainsi la finale régionale PACA, à l'issue de laquelle le gagnant ou la gagnante empochera sa qualification pour la finale nationale qui aura lieu à Marseille, à l'Espace Julien, en avril 2013[194]. J'apprends que quatre artistes ont été présélectionnés pour participer à cette finale régionale : N'OR (Marignane), EL FREDO (Manosque), EPSYLONE (Marseille) et NAPO & ALLEN AKINO (Marseille). Tous sont localisés dans les environs de Marseille.

Si L'Affranchi est bien le porteur de l'évènement, la finale régionale du *Buzz Booster* ne se déroulera pas dans sa propre salle mais au Poste à Galène, une salle de concerts de moindre taille implantée à La Plaine depuis 1995. Des travaux de rénovation de ses locaux et de sa salle empêchant alors sa programmation à L'Affranchi, l'évènement a ainsi été prévu « hors

[194] Ayant également réalisé une ethnographie de la finale en avril 2013, de nombreuses informations relatives à la production évènementielle du *Buzz Booster* m'échappaient encore lors de l'observation de cette finale régionale. En effet, en assistant à cet évènement en décembre 2012, mon ethnographie portait d'abord sur la description d'une forme d'expérience d'évènements étiquetés hip-hop à Marseille, autour de La Plaine.

les murs ». Dans ce contexte, les organisateurs ont mobilisé l'une des relations de collaboration basée sur la confiance qu'ils entretiennent, dont la sélection dépend également de l'évaluation de son caractère adapté à la forme voulue pour l'évènement. Ainsi, la programmation de l'évènement régional dans une salle à La Plaine n'indique en rien une volonté en faveur de ce quartier, c'est bien plutôt l'échelle de la ville, Marseille, qui est visé. Elle relève plutôt d'une circonstance particulière qui, entraînant l'indisponibilité de l'espace de L'Affranchi, a donné lieu à cette situation pour des raisons pratiques.

Comme me le raconte Gil, le chargé de communication du lieu, lors de notre rencontre plus tard en 2013, l'espace du Poste à Galène convient bien à l'évènement en ce qu'il présente le double avantage d'être fortement accessible par sa localisation au centre-ville, proche de La Plaine, et d'avoir une surface plutôt réduite, une « jauge » – une capacité d'accueil – de 300 places. Ainsi, du point de l'organisation, sa configuration spatiale produit la forme d'un lieu perçu comme « plus facile à remplir » et laisse donc plus aisément imaginer un « évènement réussi »[195]. Si le fait que l'évènement se déploie dans un lieu non-identifié hip-hop ne soit pas problématique, c'est qu'il relève d'une spatialité stratégique dans la ville mais également que la réputation du porteur du projet permet de l'authentifier comme hip-hop. L'Affranchi est reconnue par l'Institution depuis 1998 comme équipement culturel de la Ville de Marseille, d'abord par le volet socio-culturel. Voici ce que j'ai pu trouver sur le site internet du Poste à Galène[196] :

> Le Poste à Galène est un projet multi culturel où toutes les formes d'expressions artistiques trouvent place et a ainsi accueilli des expositions, des performances, et surtout des concerts. C'est une structure qui a vocation à proposer ses spectacles de la façon la plus large possible, soutenir et aider au développement des artistes locaux et régionaux est une des missions qui nous tiennent le plus à cœur. Il s'agit aussi de faire partager nos passions au public marseillais et de lui faire découvrir des artistes venus de toutes les régions de France, d'Europe, du monde... La configuration et la capacité (297 places) du Poste à Galène en font un lieu extrêmement chaleureux et sympathique. C'est l'occasion, pour un public toujours grandissant et toujours plus enthousiaste, d'apprécier un artiste ou un groupe dans une salle de spectacles à dimension humaine tout en bénéficiant d'une qualité technique (son & lumière) excellente.
>
> Site internet du Poste à Galène

[195] Je reprends ici les expressions tirées de l'échange que j'ai eu avec Gil le 7 octobre 2013 au sein des locaux temporaires de la structure localisés non loin du centre commercial de La Valentine.

[196] Malgré les multiples tentatives de prise de contact, je n'ai pas réussi à rencontrer les responsables du Poste à Galène ni à m'entretenir avec eux. Le lieu est devenu en février 2019 Le Makeda, à l'initiative des deux responsables de l'association Orizon Sud, structure déjà active à Marseille depuis plusieurs années.

1. Comment se rendre au *Buzz Booster* à Marseille ?

Après avoir traversé la place Jean-Jaurès depuis la rue Curiol, j'arrive au niveau de la rue Ferrari. J'emprunte cette voie plutôt étroite et, au bout de quelques minutes de marche, je parviens au niveau de la salle du Poste à Galène. Il fait très froid en cette soirée de décembre, et je n'ai pas croisé grand monde autour de La Plaine. C'est la première fois que je me rends à ce lieu, situé au 103 rue Ferrari dans le quartier du Camas (5ème arr.). Il fait nuit noire, mais il est facilement identifiable grâce à la présence sur le mur de la façade d'une bannière éclairée où figure le nom et le logo de la salle de concert, ainsi qu'une autre bannière présentant l'ensemble des artistes programmés sur le mois.

La forme du bâtiment rappelle celle d'une ancienne fabrique, d'un garage ou d'une usine, la surface du toit n'est pas plane mais pointue, en triangle. La façade apparaît sobrement esthétisée. Elle est peinte en noir et blanc : la moitié haute en blanc, la moitié basse en noir. Trois jeunes hommes se tiennent devant l'entrée de la salle lorsque j'arrive. Ils ne semblent pas faire la queue mais discuter et fumer une cigarette en attendant quelqu'un. Le rideau de fer au-dessus de la porte d'entrée est levé. Je parviens à percevoir des vibrations qui proviennent de l'intérieur : les performances ont dû commencer.

Une fois avoir présenté mon invitation à l'agent de sécurité posté à l'entrée, il me contrôle rapidement et fait signe d'entrer. Il est environ 21 heures. À l'intérieur, il semble bien que le premier *performer* vient de terminer sa prestation, bien que de la musique soit diffusée à fort volume. Des personnes se dirigent vers le fond de la salle. J'aperçois tout de suite, sur ma gauche, la présence d'un *deejay* sur scène. Je viens en fait de rater la prestation de N'Or, rappeur basé à Marignane, premier finaliste à être monté sur scène.

Photo prise le 19 mars 2015, de jour. Bien qu'étant localisée à La Plaine, la salle se situe au milieu d'une longue rue (Ferrari), composée d'habitations. On note une certaine discontinuité spatiale entre la salle et l'environnement extérieur

J'en profite alors pour observer autour de moi, en me demandant « Que se passe-t-il ici ? »[197]. L'espace intérieur, qui se divise en deux niveaux, est fortement peuplé. La superficie accessible au public au sein du premier niveau me paraît d'ailleurs plutôt réduite pour une salle de concert (environ 70 mètres carré à vue d'œil). Parmi les personnes présentes, une grande majorité d'hommes, la plupart d'entre eux semble âgés entre vingt et trente ans.

Plusieurs affichent des codes visuels hip-hop conventionnels. Ils sont vêtus de vestes larges, de pantalons amples (*baggies*) ou de survêtements de sport, casquettes, baskets ou tennis aux pieds et portent parfois un ensemble d'accessoires : piercings, bijoux (chaînes, etc.). Ces codes vestimentaires affichent bien souvent des signes référencés à la fois à une thématique plutôt « *sportwear* », au travers de références issues des États-Unis (marques de basket, équipes de basket *NBA*, etc.) et d'Europe (marques comme Lacoste, Adidas ou Ralph Lauren) et à la fois à une thématique plutôt « *streetwear* », par des signes relatifs à la thématique de l'urbanité (les marques comme Carhartt, Dickies ou Produits2banlieue) et plus explicitement

[197] GOFFMAN E., *Les cadres de l'expérience*, [*Frame analysis*], trad. I. Joseph, M. Dartevelle et P. Joseph, Eds. de Minuit, Le sens commun, Paris, 1991 [1974], Introduction. Nous revenons sur l'intérêt heuristique de cette question dans la seconde section du chapitre 5.

en référence à une thématique proprement « culture urbaine » et « hip-hop » (les marques Ecko, Ünkut ou Wati B créées par des rappeurs).

Les personnes présentes occupent l'espace de la salle en étant répartis en petits groupes, composés de deux à six personnes : ils discutent, boivent un verre, rigolent par moment. L'atmosphère est plutôt calme, ce qui contraste avec la forme sonore diffusée, dont les fréquences basses sont marquées. La présence de femmes est faible, une petite dizaine au total. C'est alors que la musique s'arrête, puis, après quelques secondes, quelqu'un monte sur scène, il est 21h30 environ. C'est au tour du deuxième *performer* programmé, El Fredo, accompagné d'un *deejay* chargé de diffuser les pistes instrumentales. Il est vêtu de blanc, survêtement et bonnet. Le *deejay* lance alors le premier titre.

Le rappeur affiche dès le démarrage un air grave et lance à plusieurs reprises « du bruit » au public. Sa prestation se caractérise par un ton sérieux, en phase avec le fond du message. S'il fait référence plusieurs fois aux « valeurs du hip-hop », le contenu des paroles aborde des thématiques graves ou lourdes (comme la recherche de travail, « la société », « la galère », etc.) par la mise en œuvre d'un point de vue critique. Entre deux morceaux, El Fredo lance d'ailleurs : « Ce soir j'rappe pas, je revendique ! ».

Ces éléments sont généralement mis en correspondance avec une thématique spécifique de l'idiome rap, celle du « rap conscient », bien que cela soit parfois rejeté ou relativisé par les praticiens. Au cours d'un titre, au moment du refrain, un danseur apparaît sur scène pour effectuer du *break dance*. Dès la reprise du couplet par El Fredo, il se dirige vers les coulisses.

Pour caractériser les différentes instrumentales diffusées ce soir-là par le *deejay* d'El Fredo, je note la récurrence de certains traits esthétiques : la présence au premier plan de notes de pianos acoustiques « samplées » (issues bien souvent du VST « Grand piano »), d'une orchestration par des ensemble de cordes (des violons la plupart du temps) au second plan ou à certains passages (comme le refrain), d'un battement rythmique, un « beat », dont les fréquences basses sont renforcées (ou « boostées ») contribuant à une créer une « lourdeur » (*loudness*) répercutée dans l'instrumentation (*instrumentarium*), ce qui est assez caractéristique des musiques électroniques et des « musiques actuelles » plus généralement.

L'agencement de ces différents traits sonores, qui relèvent de la composante mélodique – laquelle se réfère à la composition d'un *instrumentarium* – et d'une dimension discursive et textuelle, apparait ainsi par l'intermédiaire d'une forme musicale, perçue et élaborée en référence à un cadre symbolique particulier. C'est un modèle générique spécifique,

habituellement perçu comme constitutif de la thématique idiomatique du « rap français », c'est-à-dire en phase avec la modalité conventionnelle ou classique du genre rap « en français »[198] qui est performé par l'expérience collective à l'évènement. Pour le dire autrement, la relation référentielle à l'objet rap, tel qu'il est médiatisé à l'occasion du *Buzz Booster*, dans le cours même de la situation, est donnée au travers de l'expérience de cette performance et des interactions entre les participants en présence.

El Fredo. Photo publiée sur la page *Facebook* de la Salle L'Affranchi le 10 décembre 2012

Foyers d'attention et postures d'écoute multiples ?

Progressivement, je me trouve dans « la fosse », la portion de l'espace localisée tout de suite face à la scène, et me tiens plutôt du côté des dernières rangées, derrière. J'observe autour de moi. Globalement, l'engagement corporel des participants du public apparaît comme plutôt réservé. Au fur et à mesure que la performance progresse, si certains des spectateurs et spectatrices mettent en œuvre une attention focalisée sur la prestation d'El Fredo, la plupart ne semble pas être particulièrement concentrés et attentifs à l'action du rappeur.

En tant que représentation au sens de Goffman, sa performance apparaît bien comme le principal foyer d'attention, que la configuration spatiale et scénique du lieu vise d'ailleurs à renforcer en tant que tel. Pourtant les multiples interactions focalisées sur d'autres éléments (majoritairement des discussions) entre les personnes en présence observées attestent qu'il n'est ni unique ni exclusif au cours de la situation. Le fait que l'expérience collective de ces

[198] Sur cette question, nous renvoyons notamment à PECQUEUX, A., *Voix du rap : Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, 2007, et HAMMOU, *op. cit.*, 2009, 2012 et 2014.

performances rappées soit d'une part configurée dans un espace intérieur agencé comme salle de spectacle et équipé d'un matériel professionnel, et d'autre part partagée au travers d'une occasion sociale définie comme proprement hip-hop à Marseille, présente une « situation d'entendre » qui contraste largement avec celle observée au Festival du Soleil à Noailles.

J'observe alors dans l'assistance des postures d'écoute différenciées d'un participant à l'autre, d'un groupe à l'autre, qui évoluent suivant le cours des représentations scéniques. Elles se caractérisent à la fois par un engagement important au sein du cercle social et à la fois par une attention intermittente à la performance. Les postures des participants concernés oscillent entre l'application d'une posture d'écoute quasi-exclusive, sur le modèle de l'expérience esthétique contemplative, comme la décrit Adorno, et d'une posture détachée, davantage lâche, mouvante.

La première se caractérise plutôt par un engagement important à l'égard de la prestation, au travers d'un certain positionnement corporel, tourné face à la scène, en mouvement plus moins synchronisé avec le tempo en cours, ou encore faisant apparaître un effort de compréhension et de déchiffrage du matériau musical, notamment des paroles (cas où l'on ne connaît pas le *performer*) ou des formes de connaissance ou de maîtrise du matériau musical médiatisé. La seconde correspond à l'alternance du comportement des personnes en présence entre un investissement dans les discussions en cours avec leur groupe d'amis, en lien ou non avec la prestation en-train-de-se-faire, et une attention momentanée à l'environnement direct de la performance, par une prise d'informations furtive.

J'ai l'impression, plus sa prestation avance, qu'une bascule s'opère dans le sens de cette seconde posture, laissant apparaître un certain contraste entre d'une part l'énergie et l'effort produit par El Fredo, qui cherche à se surpasser dans le cadre de la compétition, et d'autre part une certaine indifférence générale ou un investissement limité des publics. Une hypothèse pour comprendre ce phénomène se rapporte au fait que la plupart d'entre eux ne connaissant pas ce *performer* se sont déplacés à cet évènement d'abord pour apprécier la prestation d'un ou plusieurs des autre(s) artiste(s) programmé(s) en particulier.

En imaginant qu'El Fredo aie conscience de l'effectivité d'un taux d'implication et de participation plutôt faible du public de manière générale, une faible « prise musicale »[199], il

[199] Si cette notion a été initialement théorisée par Gilbert Rouget sur la question de la transe, nous souscrivons aux propositions élaborées par Marc Perrenoud notamment dans son étude consacrée aux « *musicos* », la prise caractérisée par un degré relativement important d'absorption dans l'expérience musicale. ROUGET G., *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, 1990 [1ère éd. 1980].

n'y fait pas allusion, ne le manifeste pas, il paraît même éviter de l'affronter ou de l'expliciter. Il ne semble pas chercher en effet à maximiser la dimension interactive de sa prestation, au contraire il remercie le public à plusieurs reprises : « Merci à tous ! ». Si la notion de prise musicale a été initialement théorisée par Gilbert Rouget autour de la question de la transe, nous souscrivons aux propositions élaborées par Marc Perrenoud notamment dans son étude consacrée aux « musiciens ordinaires » (Perrenoud, *op. cit.*, 2007). Dans notre perspective la prise se caractérise par un degré relativement important d'absorption dans l'expérience musicale par les participants, elle correspond à des situations où la performance constitue le foyer d'attention principal.

Plutôt qu'un élément qui serait propre au domaine rap, un premier facteur d'explication que l'on peut invoquer concerne le niveau de carrière et le statut d'artiste « émergent » du rappeur. Afin d'espérer exister un jour et être reconnu en tant que musicien, un élément central du système de conventions des artistes de « spectacle vivant », les *performers*, et plus spécifiquement dans le système de conventions de performances « hip-hop », consiste à se montrer reconnaissant et gratifiant envers le public en situation. Cette inclinaison est d'autant plus marquée pour des praticiens exerçant leurs activités localement, sans en tirer de sources de revenu suffisantes et surtout dans le cadre d'un dispositif de concours où le public vote, même lorsque la majorité se montre que peu attentive et ne salue que timidement l'effort et la performance musicienne.

D'une certaine manière, l'adage de mise dans le domaine commercial selon lequel « le client est roi » (« même s'il a tort, le client a raison ») serait ici traduit par « le spectateur est roi ». Évidemment il arrive parfois que des *performers* choisissent de l'expliciter auprès du public afin de le dépasser et espérer le résoudre, bien souvent en cherchant à tester et sonder la motivation et l'implication des participants par l'interrogatif. Par exemple : « Comment ça va_____ (nom du lieu, ou de la ville) vous êtes chauds ?! » ou encore « Alors _____ (nom du lieu, ou de la ville) _____ vous dormez ou quoi ?! ».

2. Des niveaux de réputation différenciés des *performers*

Il est ainsi peu probable que la plupart des participants présents à cet évènement soit d'abord venus pour « voir » El Fredo, pour assister à sa performance. Mais il n'est pas le seul dans ce cas-là. Outre le fait qu'il soit mis en concurrence avec d'autres *performers* « locaux », recrutés en région PACA, dans le cadre de l'évènement et de sa compétition, El Fredo est également placé dans une position de concurrence vis-à-vis d'un autre type de *performer*,

disposant d'une réputation plus importante dans le « monde du rap en France » également programmé ce soir-là, Némir.

Ce rappeur originaire de Perpignan a été lui-même « compétiteur » du *Buzz Booster*, qu'il a remporté en 2010, et depuis il a « fait son chemin »[200]. Il a en effet accédé à un niveau de visibilité plus important qui résulte de plusieurs paramètres, dont certains sont liés à son statut de « lauréat » *Buzz Booster* (et la tournée nationale dans des salles de concerts qui en a découlée) et d'autres notamment aux collaborations – *featurings* – avec d'autres rappeurs ayant une forte réputation en France (notamment affiliés à L'Entourage et 1.9.9.5).

Mais cela serait sans doute s'avancer que d'affirmer que c'est uniquement ou surtout en raison de la programmation de Némir que la majorité des spectateurs présents se sont déplacés à l'évènement. La performance d'El Fredo est programmée au sein d'une série d'autres *performers* locaux, quasi-exclusivement issus de Marseille, et à l'intérieur d'une salle de concert située au centre-ville de Marseille. Il y a dès lors de bonnes raisons de penser que les participants relèvent surtout d'audiences locales, et sont venus écouter et supporter un candidat en particulier, ou simplement venus assister, se montrer présent à un moment du hip-hop. De même, on peut se demander quelle serait la proportion, à l'intérieur du public, de proches-amis de certain(s) candidat(s) et celle de « simples » spectateurs, venus assister à un évènement hip-hop à Marseille, sans que cette fréquentation soit liée à un soutien particulier.

Aux alentours de 21h45, alors qu'El Fredo achève sa prestation, la salle est comble. Cela va être au tour de Napo & Allen Akino, un duo marseillais. Sur le flyer de l'évènement, que je tiens alors à la main, à côté de l'inscription de leurs noms figure la mention de « R2P » qui m'intrigue alors. Il s'agit en fait d'une référence à *Rafale de Punchlines*, à la fois un *crew* (« équipe » en anglais) et un label indépendant basé à Marseille ayant déjà produit deux *mixtapes* en 2011[201]. Le volume 2 présente d'ailleurs de nombreux *featurings* avec des praticiens jouissant déjà ou en voie d'acquérir une réputation nationale au sein du monde du rap indépendant, notamment Demi Portion, DJ Djel, mais aussi des artistes à la réputation davantage locale comme Blacky Black ou encore Epsylone.

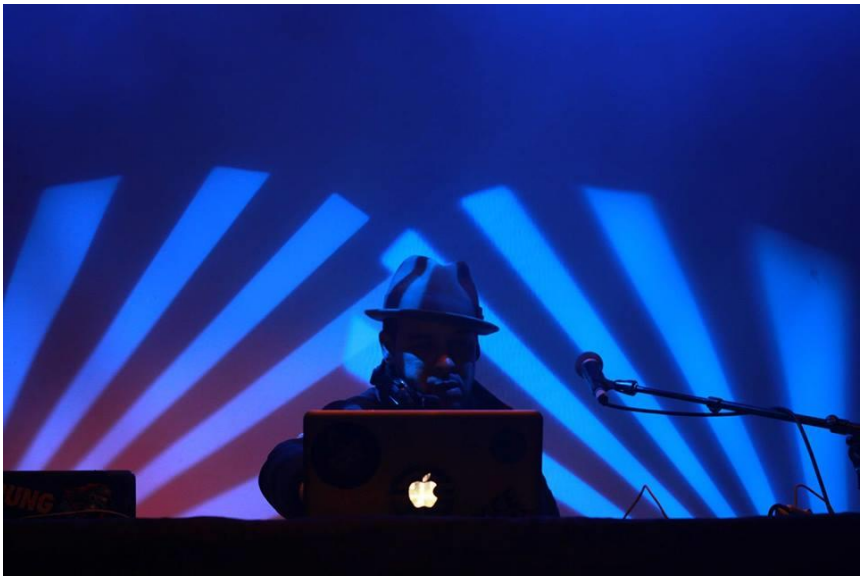
---

[200] Comme en témoigne par exemple cette description relevée sur la page internet de la billetterie d'un évènement du 15 mars 2013 à Grenoble : « Depuis sa victoire au *Buzz Booster* en 2010, NEMIR surfe sur la vague du rap indépendant. Car le garçon a du talent. Un flow qui frappe, un groove qui claque et une gueule qui marque. Biberonné au hip hop depuis son plus jeune âge, ce perpignanais qui a fait ses classes à la Casa Musicale irradie désormais la scène rap hexagonal avec des *tracks* qui cartonnent. Avec 850 000 vues en quelques mois sur *Youtube* pour « Ailleurs », NEMIR fait le *buzz*. Il a sorti un nouvel EP en novembre dernier, mais en attendant le disque voici déjà la preuve sur scène que NEMIR est une des valeurs montantes du hip hop en France. ». https://www.weezevent.com/nemir-en-concert-1ere-partie-contratakerz-raistlin

[201] « De quoi t'es pas cap ? » volumes 1 et 2.
https://www.facebook.com/R2P.Officiel/ ; http://brokatof.com/coups-de-coeur/rafale-de-punchlines/

Durant l'interlude qui précède la performance du duo en question, j'observe les participants du public. La salle s'est certes en partie vidée, quelques rares groupes ont profité du répit pour aller s'aérer ou fumer une cigarette à l'extérieur, mais il m'apparaît qu'une grande proportion des personnes présentes est restée à l'intérieur. Si le fait que nous nous trouvons en pleine période hivernale avec ses températures nocturnes très basses peut expliquer cela, un autre facteur tient sans doute à la volonté de maintenir sa position dans l'espace en tant que spectateur. Il s'agit pour la personne ou le groupe, au travers d'un éventail varié de tactiques, d'éviter de se retrouver « au fond » de la salle (ou à l'étage, de « perdre sa table »), ou plus largement de garantir le maintien du *poste d'appréciation* que l'on s'est constitué en tant que spectateur, individuellement ou collectivement.

Sur scène, un *deejay* est occupé à enchaîner des titres, lesquels ont comme points communs d'être des « *classics hip-hop* », qui se référent aux thématiques « rap U.S. » et « rap marseillais ». C'est DJ Djel aux platines, toujours actif et connu pour avoir été le *deejay* du groupe Fonky Family (FF), une formation rap, dont certains membres sont originaires du quartier du Panier au centre de Marseille, qui connut un certain succès national au tournant des années 1990 et 2000.



DJ Djel, photographie collectée sur la page *Facebook* de La salle L'Affranchi

Au bout de quelques minutes, vers 22 heures, la musique s'arrête, l'éclairage lumineux change, la pièce s'assombrit, de la fumée est projetée sur scène. Dans le public, des réactions vocales ne se font pas attendre. Quelques marques d'encouragement ou de soutien, mais surtout des témoins sonores d'une présence et d'une participation dynamique des spectateurs. Cette modification de l'accessibilité visuelle de la scène, en l'occurrence l'altération de la

luminosité de l'espace, provoque une forme d'euphorie au sein de l'audience. La musique démarre et c'est alors que deux silhouettes font leur apparition sur la scène, puis une troisième au second plan : le *deejay*.

À cet instant, le son émanant collectivement des spectateurs gagne encore en intensité. Durant dix secondes environ, les trois *performers* exécutent des mouvements synchronisés, ils tapent dans leurs mains au-dessus de leur tête ; l'un des deux rappeurs lance : « *G'yeah*... R2P... Allen Arkino... Marseille... Marseille ! », avant que la partie vocale ne débute. Le second rappeur du duo commence alors à rapper son couplet et l'éclairage lumineux s'intensifie en direction des *performers*.

Les deux MCs sont vêtus de noir, ils portent tous deux des survêtements et une casquette. Régulièrement, au cours des couplets, l'instrumentale est parsemée de sons spécifiques, des bruitages, notamment des sons de rechargement d'une arme à feu (fusil à pompe). Je note par ailleurs la récurrence de certains termes spécifiques dans les couplets, notamment « ghetto » ou « précaire ». En plus du contenu des paroles et des *flows* des *performers*, ces éléments sonores et visuels contribuent à installer une atmosphère austère voire obscure. Ce démarrage du *set*, et la fonction phatique de communication qu'il met en évidence, amène à considérer l'importance de la configuration technique – le jeu sur les lumières, le travail du son, les installations, etc. – dans le spectacle vivant, et de son rôle sur la forme sensible de la performance des praticiens et plus largement sur l'expérience des participants. On voit bien non seulement que ce paramétrage visuel exécuté au cours même de la performance, dont il est synchrone, a un impact sur la perception en agissant sur l'accessibilité de l'environnement où la prestation se tient, mais qu'en plus il a un effet sur l'ambiance sonore et sur le rôle des participants du public dans la production de celle-ci.

L'atmosphère qui s'installe alors à partir de ce moment précis met en évidence la réciprocité entre d'une part les qualités perceptives (visuelles et sonores) que produisent les configurations techniques de l'espace et d'autre part les interactions sociales des personnes co-présentes. Les spectateurs situés à proximité de la scène, en tant que corporellement engagés dans la situation, ont réagi à la transformation perceptive de l'espace en développant un idiome corporel qui indique une attention particulière en direction de la performance scénique et résulte de l'émergence d'une attente spécifique.

L'expérience collective évolue d'abord à un niveau perceptif et cognitif, parce que la perception sensorielle est modulée, voire altérée, par des procédés techniques, puis à un niveau davantage réflexif. L'intensification de la prise qui se joue alors semble tenir en partie

au fait pour les participants de chercher par la mise en œuvre d'une « enquête de sens commun » (Dewey, *op. cit.*) à résoudre l'intrigue contenue dans l'interrogation : « Que signifie ce changement d'éclairage ? Que va-t-il se passer ? ». Le recours à cette configuration technique précisément à cet instant oriente l'expérience dans une certaine direction, amplifie l'émotion, rend palpable et actualise l'intrigue poursuivie par le déroulé de l'évènement.

Performance de Napo & Allen Akino, photographie collectée sur la page *Facebook* de La salle L'Affranchi. On a un aperçu de l'effet produit notamment par la réduction de l'éclairage et par l'émission de fumée autour de l'espace scénique

Autour de moi, un nombre plus élevé de personnes affichent une forme intense d'engagement, une posture d'écoute davantage focalisée. Certains participants reprennent le texte des paroles – ce qui était peu le cas précédemment –, bougent leur corps, la tête, de manière synchrone avec le rythme du battement du son diffusé. Les émergences sonores produites par l'activité des membres du public se caractérisent par un volume plus élevé. Visuellement les mouvements sont plus marqués, plus nombreux. Je me dis alors que la réputation de Napo & Allen Akino doit également jouer un rôle dans la situation. La réciprocité communicationnelle de l'interaction entre les *performers* et les spectateurs et spectatrices apparaît comme plus grande. Une fois replacée par l'observation dans son environnement perceptif, au sein de la situation collective et à la lumière de l'intersubjectivité de l'expérience et de son interprétation, la réactivité et la prise plus importante des spectateurs peut se comprendre par au moins deux facteurs : d'un côté, l'évaluation et la connaissance de la réputation de l'artiste (échelle des circuits), de l'autre, la proportion de personnes qui connaissent et/ou sont venues soutenir l'artiste.

Les performances sont de courte durée, elles s'enchaînent. Il est environ 22h15 lorsque le duo quitte la scène. Alors que la musique s'est arrêtée, des manifestations vocales provenant du public demeurent. C'est comme si cette dernière performance avait intensifié le niveau général d'effervescence au sein des spectateurs et spectatrices, en contribuant à placer le curseur un cran au-dessus. Après un interlude musical, vers 22h30, de nouveau la lumière s'estompe et la musique s'arrête. Sur scène, deux silhouettes font alors leur apparition : à cet instant, les cris émanant du public se font plus marqués au niveau sonore, plus encore que lors de la précédente performance.

C'est le tour d'Epsylone, seule femme engagée dans la compétition, accompagnée par son *deejay*[202] et son *backeur*[203]. Elle aussi porte un survêtement, de couleur noir, et un bonnet. Son *backeur* et elle portent le même tee-shirt noir, sur lequel il est inscrit en rouge : « On laisse parler les gens ». Après avoir lancé quelques mots au public pour s'assurer du niveau de motivation et d'engagement, elle se tourne vers le *deejay*, lui fait signe de la tête, et c'est alors qu'il exécute la lecture de l'instrumentale. À cet instant Epsylone brandit son micro, d'abord pour s'adresser directement à l'audience présente. Elle ne rappe alors pas, elle parle. Elle semble en fait présenter le sens du titre en cours, durant l'introduction.

Les mouvements corporels des deux *performers* sont parfaitement synchronisés, ce que l'on appelle le « jeu de scène », autant que l'enchainement des prises de parole. À un moment de la représentation, alors qu'Epsylone achève un couplet, le *backeur* enchaîne directement en s'adressant aux spectateurs et spectatrices : « Poste à Galène, rapprochez-vous... c'est Epsylone qui fait le taff, bougez la tête, rapprochez-vous ce soir elle prend la première place ! ». Epsylone répète la phase à la première personne. On voit là qu'aux compétences liées au processus de création des répertoires performés dont ils disposent s'ajoute un travail scénique qui peut s'avérer important. Le *backeur* occupe davantage d'espace dans la performance, sa contribution apparaît plus grande. Côté public, dès lors que le DJ a lancé la musique, les participants manifestent un engouement plus grand encore, l'activité corporelle est plus intense.

---

[202] La forme possessive exprimée par l'emploi du déterminant « son » est volontairement maintenue ici pour rester fidèle aux manières de qualifier propres aux musicien.nes rencontré.e.s. Le recours à la forme possessive permet de faire apparaître et d'actualiser un certain ordre hiérarchique entre les différents participants : la rappeuse d'un côté (premier plan), puis « son » *deejay* et « son » *backeur* de l'autre côté.

[203] Voici la définition proposée par le médium spécialisé *Rapgenius.com* : « Un *backeur* est un individu qui, sur scène, appuie les fins de phrases du chanteur en les disant à sa place ou en même temps que lui. Dans le cas du rap, c'est souvent les fins de phrase qui font la *punchline*. De plus, il arrive que ceux qui rappent le plus vite s'essoufflent, les *backeurs* sont là pour leur laisser le temps de reprendre leur souffle. Dans la vraie vie, ce n'est pas le cas. Personne derrière toi pour t'épauler, pour t'appuyer dans tes moments de faiblesses ».

Si nous insistons pour dire qu'elle apparaît d'abord au niveau perceptif au travers de qualités sonores et visuelles qui émergent et imprègnent la situation et participent à installer une nouvelle micro-ambiance (dans le prolongement des précédentes), il n'en demeure pas moins que l'activité des corps correspond bien à des actes de communication. Les idiomes corporels se référent également à des significations exprimées et interprétées. Il convient ainsi selon nous d'envisager dans un second temps les mouvements corporels des participants en tant qu'actes sémiques[204], c'est-à-dire comme des actes qui visent à signifier quelque chose, à fournir une indication à un récepteur. Je me dis à ce moment-là que son niveau de réputation à Marseille apparaît comme supérieur à celui des *performers* précédents, et qu'*a minima* une proportion plus grande parmi les membres du public la connait, voire s'est déplacée pour elle.

Performance d'Epsylone. Photographie collectée sur la page *Facebook* de La salle L'Affranchi

Au fil de son *set*, Epsylone développe une prestation de plus en plus énergique, elle affiche une certaine aisance. Ses mouvements sur scène sont assurés, elle occupe bien l'espace scénique, sa diction est claire, sa prestation bien travaillée. L'énergie qu'elle déploie exprime également une certaine virulence, une rage que l'on retrouve également dans le contenu de ses paroles.

Par la mise en œuvre d'un regard critique, ses textes abordent d'une part des thématiques générales qui ont à voir avec les injustices sociales ou la relégation des quartiers périphériques. Elle revendique d'ailleurs son appartenance aux « quartiers Nord » à plusieurs reprises au cours de sa performance, notamment durant l'intervalle entre deux titres. À chaque

[204] Eric Buyssens définit l'*acte sémique* comme l' « énoncé concret émis par un individu dans une circonstance particulière » et *sème* « l'ensemble des traits communs à des énoncés reconnus identiques » (1943, 1967). « On a affaire à un acte de communication ou acte sémique chaque fois qu'un émetteur, en produisant un signal, essaie de fournir une indication à un récepteur » (L. J. Prieto, Pertinence et prat., essai de sémiologie, 1975, pp. 17-18).

fois des réactions du public se font entendre. D'autre part, elle évoque plusieurs fois sa trajectoire en tant que rappeuse, le fait d'être une femme dans un milieu du rap dominé par les hommes, en soulignant la force et la détermination qu'elle a dû développer. On voit bien la réflexivité qui marque le discours scandé par Epsylone et la distanciation qu'elle opère sur sa position et son statut de rappeuse issue des quartiers périphériques pauvres de Marseille.

La texture sonore des instrumentales se caractérise, comme pour El Fredo, par la récurrence d'une partie de piano acoustique en arpège, de section de violons (*synthetiser*) et d'une partie rythmique basse-*beat* dans laquelle la ligne de basse appuie les temps marqués par la grosse caisse (« *kick* ») du battement rythmique. Ces parties mélodiques et rythmiques se caractérisent par une certaine simplicité au niveau technique et une épuration, ce qui laisse une place importante à la partie vocale de la rappeuse et lui permet de mettre du relief en terme d'intensité. Le cadre idiomatique du rap français ainsi activé s'actualise ici par le recours à un *instrumentarium* conventionnel, certes mis à jour, agencé à un discours critique et réflexif sur un ton virulent (« *hard core* »).

Au terme de sa performance, l'intensité émotionnelle est à son comble. Lorsqu'elle remercie l'audience avant de quitter la scène, nous atteignons le pic de la production perceptive dans l'interaction entre les *performers* et le public. Les visages dans la fosse ont changé, désormais marqués par la dépense physique : de la sueur, des gouttes de transpiration, des rougeurs. C'est alors l'heure de l'interlude, en attendant la dernière prestation. Après Epsylone, l'ensemble des candidats à la compétition ont effectué leur passage sur scène et on attend maintenant la performance de Némir. Elle s'annonce comme une prestation aboutie, dans la mesure où elle est distinguée de l'épreuve et des performances des concurrents, lesquelles se présentent davantage comme des exercices.

Autour de 23 heures, alors que l'intensité s'est plutôt maintenue côté audience, Némir fait son apparition sur scène. À ce moment-là, la production perceptive provenant des membres du public est à son paroxysme : il était attendu, il est connu et apprécié par une grande partie de l'audience. Je suis frappé par sa posture décontractée, il semble parfaitement à l'aise, comme à la maison. Lui-aussi est vêtu d'un survêtement (de la marque *Wrung*), il porte une grosse chaîne en argent et un bonnet. Je remarque qu'une cigarette qu'il a glissée dans son bonnet dépasse au niveau de son front, ce qui renforce encore l'impression d'aisance et le côté « cool » du rappeur, dans sa manière d'envisager la performance à venir.

Performance de Némir, accompagné de son *backeur*. Photographie collectée sur la page Facebook de La salle L'Affranchi

Lorsque la musique démarre, l'euphorie qui s'était déjà emparée des membres du public monte encore d'un cran, atteignant un niveau d'intensité encore inégalé au cours de la soirée. Accompagné d'un *backeur,* le rappeur Perpignanais est dynamique, il paraît en pleine maîtrise de son sujet et de ses déplacements au sein de l'espace scénique. Vers le milieu de sa prestation, alors qu'un titre démarre, les réactions des spectateurs et spectatrices se font encore plus marquées au niveau perceptif. C'est « Ailleurs », titre produit par le rappeur en *featuring* avec Deen Burbigo, un rappeur connu nationalement en tant que membre du collectif L'Entourage, et qui a fait l'objet d'un clip vidéo. La diffusion du dernier « tube » du *performer*, un titre dansant avec un refrain chanté accrocheur, entraîne l'installation d'une atmosphère d'euphorie et d'osmose. Nombreux sont les membres du public à chanter le refrain avec Némir, à se lâcher sur ce titre. Après cela, la participation de l'audience dans la production de l'ambiance va évoluer, l'intensité de l'activité corporelle et de l'interaction avec la scène va progressivement retomber. Peu avant minuit, Némir quitte la scène.

Si l'on peut noter certains points communs dans la structure formelle des performances et des musiques diffusées, notamment au niveau du « jeu de scène » des *performers* et de l'organisation interne des compositions (refrain/couplets), la portée de cette dernière performance (et l'aisance qui la caractérise) se distingue des autres sur au moins deux plans. D'une part, son apparence décontractée et détendue sur scène s'explique sans aucun doute par son statut particulier et par le fait qu'il ne se trouve pas en compétition, contrairement aux autres *performers*. Pas concerné par des enjeux directs de qualification, il est au contraire présenté comme un lauréat du concours invité comme « témoin » d'une certaine réussite pour

les candidats. Le qualificatif attribué à sa performance par les organisateurs à l'occasion de la médiatisation sur le web du « *live report* » de l'évènement[205] – une captation vidéo des moments forts de la soirée – indique d'ailleurs bien cette différenciation : il s'agit d'un « *showcase* », c'est-à-dire une représentation à visée promotionnelle, bien souvent dans le cadre d'une sortie d'un projet ou de productions.

D'autre part, et ce point découle directement du précédent, il n'est pas présent à cette occasion pour espérer « faire sa place » dans le monde du rap en France. S'il dispose alors déjà d'une certaine réputation en tant que rappeur en France, cela résulte certes de sa victoire au *Buzz Booster* en 2010 mais également et surtout de ses activités collaboratives à la suite de cette victoire. Il a été amené à effectuer des *featurings* avec d'autres rappeurs « en place » du fait de la visibilité qu'il a pu obtenir grâce au tremplin ainsi que de sa production et de sa fréquentation régulière de scènes rap. Ce type de dispositif de repérage fonctionne en pratique comme un outil à destination d'opérateurs culturels (des programmateurs de salle, tourneurs, managers, éditeurs de musique enregistrée ou encore journalistes) plutôt que de musiciens. À l'occasion de la performance de Némir, l'horizon d'attente général de l'audience diverge assez largement vis-à-vis des autres prestations. Il ne s'agit plus d'une attente collective d'être convaincu (ou non) au cours de la situation par l'expérience et l'évaluation d'une performance, mais plutôt d'une attente du plaisir d'apprécier un musicien que l'on connait déjà, de vivre sa passion, faire l'expérience d'un « *kiff* » musical, tout simplement.

Les finalistes PACA du Buzz Booster 2013. De gauche à droite : El Fredo, Napo & Allen Akino, N'Or, Epsylone et son backeur. Photographie collectée sur la page Facebook de La salle L'Affranchi

[205] https://www.dailymotion.com/video/xwzvaw#.URIl5PmnXBE.facebook

Je profite de l'interlude pour aller aux toilettes et en sortant je passe devant le fumoir. J'observe que cet espace à la surface réduite dédié aux fumeurs et fumeuses est alors bondé. Les personnes s'y entassent et la pièce est totalement enfumée. Aux alentours de minuit, lorsque je retourne vers la scène, on se prépare à annoncer la désignation du gagnant de la finale régionale. Les candidats se tiennent alignés sur scène, les uns à côté des autres, et devant eux DJ Djel, « parrain *Buzz Booster* PACA 2012 » qui tient un micro dans une main, le trophée dans l'autre. Il désigne tour à tour chaque *performer* en ajoutant à chaque fois « faites du bruit pour ce monsieur/cette dame et ce monsieur qui l'accompagne ».

Cette séquence met en lumière le rôle double de ce moment final de l'évènement. Il s'agit d'abord de féliciter et remercier chaque *performer* pour sa participation et l'effort déployé pour être parvenu jusqu'à cette étape de la compétition. Il permet également de juger de l'étendue du soutien de la part des publics en évaluant l'intensité de la production sonore, par ailleurs stimulée par Djel. En l'occurrence, c'est après avoir désigné Epsylone qu'elle apparaît la plus intense. Dès lors qu'elle retombe, Djel enchaîne directement en lançant de manière plutôt solennelle : « Le gagnant du *Buzz Booster* est... Epsylone ! Faites du bruit ! ». Au moment où il prononce le nom de la gagnante, une vive réaction sonore du public résonne dans l'espace. Djel tend le trophée à la rappeuse, qui consiste sobrement en un cadre rectangulaire, puis lui fait la bise. Epsylone se dirige alors vers son *backeur* pour le *checker*, puis vers les autres candidats pour les saluer. Je note d'ailleurs que la forme de la salutation varie d'une bise à un serrage de main suivit d'un *check*. C'est donc Epsylone qui représentera la région PACA lors de la finale nationale du *Buzz Booster* à l'Espace Julien en avril 2013.

DJ Djel, parrain de la finale régionale Buzz Booster, en train de remettre le trophée à Epsylone. Photographie collectée sur la page Facebook de La salle L'Affranchi

3. Des statuts sensoriel et symbolique des évènements

En tant qu'il est programmé dans un espace exclusivement dédié à la musique et configuré comme une salle de concert[206], avec les discontinuités spatiales et temporelles qui y sont appliquées, ce type d'évènement apparaît comme un temps-fort pour le monde local de la culture hip-hop autour de Marseille. Portée par une structure active localement depuis plus de vingt ans, mais également produit et perçu au travers de l'étiquette hip-hop dès son origine, le dispositif du *Buzz Booster* permet la conquête d'une résonnance nationale des performances. La forme, à la fois sensible et culturelle, de l'évènement est ainsi en partie produite et arrangée selon l'occasion sociale particulière qu'est le dispositif *Buzz Booster*. S'il relève bien de l'environnement physique direct et d'une situation très localisée, le cadre d'expérience de la finale régionale au Poste à Galène est aussi configuré par le type de circuits de diffusion et le cadre symbolique que mobilise le *Buzz Booster*, qui dépassent le *hic* et le *nunc* et s'inscrivent dans une situation plus large et une échelle nationale.

Dans ce type d'évènement, qui constitue une occasion sociale par laquelle à la fois le milieu des rappeurs locaux et des amateurs peuvent se rencontrer, c'est comme si les éléments en jeu dans la situation directe pouvaient être mieux compris en tant qu'ils représentent des enjeux liés à la participation d'un monde hip-hop à Marseille à un jeu (« *game* ») produit à l'échelle d'un monde du hip hop en France. L'évènement constitue une occasion pour Marseille, sous-entendu le milieu du rap à Marseille, de « représenter » le rap en France. Ces enjeux, mis à l'épreuve de l'évaluation de la participation des *performers* (prestation corporelle et vocale) et de celle des publics pendant la situation, relèvent d'une forme d'expression de ce qu'est la culture hip hop à Marseille en 2012.

« Représenter » le rap se rapporte à l'évaluation en situation de « l'énergie » produite et partagée par les participants, en mesurant le niveau, la qualité et l'intensité des performances des artistes et des spectateurs co-présents. En somme, analysée au niveau sensible la participation à l'évènement relève d'un engagement commun qui consiste à contribuer réciproquement à l'installation et au maintien d'une ambiance perceptive. Si la performance des rappeurs s'évalue à partir de critères esthétiques et techniques relevant à la fois du spectacle vivant (conventions génériques) et à la fois du genre rap en propre (conventions spécifiques), celle des spectateurs est évaluée au niveau perceptif, et particulièrement au

[206] Le « dispositif de la salle de concert » proposé par Marc Perrenoud (2017, *op. cit.*).

niveau sonore. Les *performers* ajustent alors leur performance à partir des évaluations d'ordre perceptif effectuées à plusieurs reprises au cours de la représentation[207].

Ce cas ethnographié permet de rendre compte de la forme sensible d'un évènement configuré en tant qu'occasion sociale « officielle » du hip-hop à Marseille. En s'intéressant aux qualités diffuses produites non seulement par l'espace et par l'activité des participants co-présents en tant qu'elles contribuent à installer des micro-ambiances, il met en évidence l'importance d'intégrer dans l'analyse le rôle joué par les nombreuses configurations perceptives qui interviennent dans l'expérience collective de performances musicales. Leur accessibilité, l'intermittence d'une attention focalisée sur la performance mais également sur d'autres activités possibles durant la situation, sont des éléments qui entrent en ligne de compte dans la situation.

Au-delà du cadre micro du déroulement du moment, à l'échelle d'analyse de la performance en cours et de la participation des spectateurs à l'intérieur de la salle, il convient également d'inclure le contexte à la fois évènementiel (donc temporel) et spatial de cette expérience collective. Parce que la finalité de l'évènement concerne un périmètre artistique, consistant à distinguer dans un cadre officiel un *performer* en tant que lauréat de la discipline au niveau national, il se réalise dans une salle de concert. Ce type de lieu correspond à une modalité spécifique de configuration spatiale et temporelle de l'expérience : un espace dédié à la diffusion musicale c'est-à-dire agencé et équipé comme tel. S'il dispose des infrastructures et du matériel technique adéquats, le lieu est ouvert exclusivement à l'occasion des évènements, l'espace scénique est séparé de l'espace intérieur, l'entrée est payante le plus souvent, etc., d'autres types de discontinuités spatiales apparaissent.

D'une part la salle est enchâssée dans un bâtiment autonome, libérant l'espace des contraintes que pose un voisinage mitoyen, et l'entrée, dont les portes restent fermées, est « gardée » par des agents de sécurité en charge de la régulation des entrées et des sorties des spectateurs. Avec Marc Perrenoud on peut dire qu'un espace comme Le Poste à Galène correspond au « dispositif de concert », par lequel le musicien se produit sur scène selon la figure de l'« artiste inspiré » dans les conditions optimales[208]. Bien que Le Poste à Galène constitue une salle de taille relativement réduite dans l'échelle des équipements culturels, l'évènement du *Buzz Booster* déplace en quelque sorte doublement l'activité habituelle du lieu en produisant sur scène d'une part quasi exclusivement des artistes locaux émergents et d'autre part des

[207] Sur ce sujet : PECQUEUX, A., *Voix du rap : Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, 2007.
[208] PERRENOUD M., *op. cit.*, 2007.

performer rap. J'ai en effet procédé à l'analyse systématique des occurrences médiatiques de catégories musicales mobilisées par les producteurs d'évènements musicaux dans cette portion de ville en 2014. Sur les trente-trois évènements produits au Poste à Galène que j'ai identifié, seuls deux se réfèrent à l'étiquette « hip-hop ». À l'inverse, les étiquettes « rock », « pop », « funk » ou « electro » ont le plus d'occurrences.

Le *Buzz Booster* est un évènement qui rend saillant l'articulation entre l'intériorité et l'extériorité de la ville certes, mais également de la scène rap. Sa particularité consiste à placer la performance du rap à une échelle de réputation nationale voire internationale. Du point de vue « de l'intérieur », c'est une occasion privilégiée pour un ensemble d'amateurs et de praticiens du hip-hop à Marseille de se retrouver et de « faire-monde » ou « faire-scène », de tisser des liens et les entretenir autour d'une culture commune. Y participer, c'est afficher et mettre à l'épreuve leur passion partagée du hip-hop. Les participants à la compétition mettent en jeu leurs compétences de *performers* rap et leur *ethos* de rappeurs à l'échelle de la France, du monde du rap en France voire du rap francophone. En y participant, spectateurs et *performers* partagent une expérience collective dont ils savent que les implications symboliques dépassent les limites de la Ville, également de la région.

Par ailleurs, si la salle se situe non loin de la place Jean-Jaurès, à La Plaine, elle n'est pas localisée à l'intérieur du périmètre le plus dense et animé du quartier. Elle apparaît en effet quelque peu isolée, au milieu d'une rue surtout résidentielle et calme la nuit, ce qui contraste avec la situation quelques dizaines de mètres plus loin. L'espace scénique que constitue cette salle de concert fait figure, avec l'Espace Julien, d'exception et ne recouvre pas la modalité d'agencement spatial propre aux *lieux intermédiaires* placés au centre de notre recherche.

Du point de vue « de l'extérieur », le *Buzz Booster* fonctionne comme une occasion sociale qui active un espace médiatique dont la territorialité est étendue. L'évènement recouvre un degré de réputation élevé et constitue dès lors une occasion privilégiée pour placer Marseille sur la carte du hip-hop en France, ou plutôt pour maintenir la ville comme un territoire qui compte dans le monde du rap à l'échelle du pays. L'agencement de la salle traduit bien au niveau matériel et perceptif le cadre symbolique de l'évènement par une discontinuité spatiale et temporelle avec l'extérieur, la rue mais aussi la vie du quartier. Dès lors, l'expérience de l'objet rap par les *performers* ou les spectateurs au *Buzz Booster* est affectée par ce cadre médiatique qui dépasse le *hic* et le *nunc* de l'évènement.

C'est donc bien la situation du rap en France qui se joue par l'évènement, au travers de l'expérience du *Buzz Booster* à Marseille, par La Plaine. Au-delà de constituer un fait doté

d'une structure temporelle et spatiale, l'évènement est une expérience. Avec Louis Quéré on peut dire que l'évènement « continue en effet d'arriver et de s'individualiser tant qu'il produit des conséquences, notamment tant qu'il produit des effets, non pas des effets causaux, mais des effets dans l'ordre du sens et dans l'ordre de l'action et de la passion »[209]. Une situation ne se limite dès lors pas à « un évènement se produisant *hic* et *nunc* » (*op. cit* : 187).

4. Une résonnance d'abord locale : les *open mics* d'*Hip-Hop sessions*

J'ai eu l'occasion d'ethnographier un autre évènement étiqueté hip-hop au sein du quartier de La Plaine en 2013. Fonctionnant en une série d'évènements, les *Hip Hop sessions* se tiennent au Lounge – l'établissement dont parlait Amir –, localisé au sein d'une rue adjacente de La Plaine et du cours Julien. Organisées à partir de la rentrée 2013 et jusqu'à l'été 2014 à l'initiative de New Castle, une organisation spécialisée dans la production de spectacle vivant « rap » à Marseille, ces *sessions* – ou soirées – se présentent sous la forme d'un *open mic*[210]. Par cette forme spectacle rap, à la fois performance et occasion sociale en public, une dizaine ou une quinzaine de *performers*, dont la plupart réside à Marseille, plutôt au centre-ville, prennent le micro à tour de rôle sur scène pour pratiquer leur *freestyle*.

J'ai rencontré Alban, le membre à la base de New Castle, accompagné de Blacky Blaak. Lors de notre échange, pour expliquer la mise en place des *Hip Hop sessions* au centre-ville, il mentionne le rôle joué par des « grands », notamment le rappeur Sadik Asken (également connu sous le *blaze* de Tony Danza en tant que *beatmaker*) et les soirées KGB qui consistaient en des *open mics* mensuels à l'Enthröpy à partir de 2010[211]. Nous avons perçu au premier chapitre que la portion haute de la Canebière, qui correspond au quartier du Chapitre appelé couramment Les Réformés, et la portion de La Plaine se trouvent en connexion spatiale. La spatialisation de lieux de performance près des Réformés rend compte dès lors d'une certaine extension spatiale du périmètre de La Plaine et de son aire d'activité.

Ami de longue date d'Alban, Blacky Blaak participe à tous les *open mics* KGB à l'Enthröpy et c'est ainsi qu'ils font la connaissance des deux membres de Boumqueur Edition qui les organisent. Lorsque suite aux plaintes de voisinage l'Enthröpy ferme en juin 2012, le collectif arrête les soirées KGB et c'est alors qu'Alban décide de se lancer.

---

[209] QUÉRÉ, L., « Entre fait et sens : la dualité de l'évènement », *Réseaux*, 139, 2006, p. 198.
[210] Ce type d'évènement spécifique lié au *freestyle*, une pratique rappée improvisée, peut se traduire en français par « micro ouvert ».
[211] Lorsqu'Amir mentionne l'Enthröpy au cours de notre entretien, il se réfère en fait à ses participations aux *open mics* des soirées KGB.

> Là où ça a été un tournant c'est que le KGB, Seb et Karim arrêtent, et le KGB étaient les seuls concerts *underground* à Marseille où les jeunes avaient la possibilité de s'exprimer au travers d'*open mic*, voilà des soirées hip-hop *under'*, ça se passait à l'époque dans la salle de l'Enthröpy et du coup voilà la salle ferme et du coup eux ils arrêtent [...] En fait moi j'vais voir Seb j'lui dit « Écoutes si tu en vois pas d'inconvénient, si toi tu décides d'arrêter, moi j'aimerais bien reprendre le truc » et là, donc fin 2012, j'organise ma première soirée Hip-hop session parce qu'en fait moi j'suis parti d'un constat très simple, j'ai remarqué que voilà y'avait rien, ça veut dire que y'avait plein d'gens qui voulaient *kicker*, mais y'avait pas d'concerts hip-hop *under'*, L'Affranchi était en travaux, y'avait pas ce côté effervescence tu vois à l'époque, c'était les seuls qui faisaient ça, eux ils faisaient des *open mic* et ils faisaient jouer des gens, ils ont même fait jouer Blacky à la dernière à l'Enthröpy, et ça c'est une fierté pour nous, juin 2012...
>
> Entretien avec Alban, Bar du marché, 11 avril 2014

La circonstance produite par l'arrêt des activités KGB en matière de soirées hip-hop libère un espace pour l'activation d'Alban sur le créneau *open mic* à Marseille. Les membres de New Castle, l'organisation qui était déjà en place, se sont alors mis à la recherche d'un espace disponible dans la centralité urbaine pour monter un nouvel évènement *open mic* dans la ville. Un accord a été établi avec Roger, le responsable du Lounge, et dès la fin 2012 le premier *open mic* des *Hip Hop sessions* y a lieu. Dans la même période, Alban profite de l'ouverture du Molotov pour négocier l'organisation d'un autre évènement hip hop en série : la *Biffmaker party*. Hazem, le co-gérant du lieu, lui « ouvre les portes » et Alban met en place cet évènement à Marseille en collaboration avec la structure *Biffmaker* basée à Paris.

> Roger du Lounge m'a ouvert les portes pour les Hip hop session, il m'a fait confiance et jusqu'à maintenant il me fait toujours confiance, Hazem me fait confiance, nous fait confiance sur les soirées *Biffmaker party*, pourquoi aller voir ailleurs ?
>
> Entretien avec Alban, Bar du marché, 11 avril 2014

On voit ici une fois encore l'intérêt de placer la réflexion sur l'articulation entre la spatialité des activités et la temporalité propre aux évènements – en les replaçant dès lors dans la chaîne temporelle et le contexte de sens qu'ils ont créé – pour comprendre les dynamiques musicales locales. Les activistes locaux du rap que constituent les organisateurs et les participants à cet évènement, dès lors qu'un gérant de lieu a été d'accord de mettre son espace à leur disposition, ont pu inventer une occasion de mettre en scène leur attachement et la vitalité de la culture hip-hop en maintenant un format de performance préexistant et ayant fait ses preuves : l'*open mic*. Caractérisé par une forme évènementielle fortement accessible et une modalité de participation ouverte, il permet de réunir un maximum de participants-

performers rap et ainsi de « représentants » de la culture hip-hop à Marseille. Si tout le monde qui le souhaite peut participer – l'entrée est gratuite –, le matériel technique est sommaire, un cercle de participants habituel occupe le plus souvent la scène.

Dans sa thèse de géographie, Séverin Guillard décrit la participation aux *open mics*, notamment à Atlanta (USA) et Paris, comme un moyen de contribuer à un processus d'authentification du rap dont les « régimes d'authenticité » sont propres à chaque contexte local[212]. Par ailleurs ces évènements contribuent à renforcer le statut de « capitales artistiques » et de « capitales du rap » de ces deux contextes urbains spécifiques. Pour désigner l'ensemble constitué par les participants à ce type spécifique d'occasion sociale, le géographe recourt à la notion de « milieu ». Il mobilise la notion pour désigner un système structuré autour de ces pratiques et évènements.

S'il circonscrit son observation des *open mics* à Paris et Atlanta c'est que, « en raison de la taille de leur scène », « ces deux villes sont les seules où se retrouve un "milieu" des *open mics* » (Guillard, 2016 : 246). Guillard propose de définir le terme de milieu dans son acception géographique comme « l'alentour d'un lieu ou d'un sujet, ce qui lui est extérieur mais dans quoi il est plongé » (Brunet, 1993). En tant qu' « objet global, intégrateur, systémique, ayant une existence et une activité propre » (Lévy, 2013), le « milieu » des *open mics* se réfère alors à « un ensemble d'évènements, d'infrastructures et de ressources entre lesquels les rappeurs peuvent évoluer » (*op. cit.* : 246).

D'après Séverin Guillard, ce milieu est configuré par des « normes spécifiques » qui relèvent de l'environnement plus large dans lequel il s'insère : la scène locale. Cette configuration serait le fait de scènes de taille conséquente, car si les autres régions qu'il étudie (le Nord et les *Twin Cities*) peuvent accueillir ponctuellement des *open mics*, « ceux-ci n'y sont pas suffisamment importants pour faire système » (*op. cit.* : 246). Dans des villes comme Paris ou Atlanta, qui jouent un « rôle important dans le domaine du rap » et possèdent une industrie musicale « qui lui est liée », la pratique du rap a une spécificité, celle de pouvoir déboucher « plus facilement » sur une carrière pour les praticiens et praticiennes. C'est dans cette perspective que le géographe parle de « capitales du rap ». Il montre à partir de ce contexte spatial et culturel particulier, celui des capitales du rap, que l'authenticité du genre musical

[212] GUILLARD S., Musique, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux Etats-Unis, Thèse de doctorat en géographie, Université Paris Est, 2016. Citons également : GUILLARD S., « *To be in the place* » : les *open mics* comme espaces de légitimation artistique pour les scènes rap à Paris et Atlanta, *Belgeo*, 3 | 2014.

concerné se définit d'abord dans les centres, avant que sa déclinaison soit observée dans des zones plus périphériques.

Dans cette logique, parler de « milieu » nécessite l'existence d'une structure de communication stabilisée localement entre praticiens. En outre, le recours au terme n'est pas générique mais opéré en référence à des pratiques et des types d'évènements spécifiques. On parle de milieu *de* quelque-chose : un « milieu des *open mics* » en l'occurrence, comme l'on pourrait évoquer un « milieu des *jams sessions* » ou un « milieu des concerts sauvages ».

À cette période un autre *open mic* est organisé régulièrement à l'Asile 404, un lieu associatif également localisé dans cette portion de ville, dans le haut de la rue d'Aubagne cette fois. Le local de cet « espace de création, diffusion et de production artistique » ouvert en 2012 était mis à disposition de Tchatcheur Prod, l'organisation à la base des *Raperos*, d'autres *open mic* mensuels. Lors des premières éditions en septembre 2013, les participants annoncés sur les supports de communication n'étaient autres que « Mouchame » et L'Amir'al[213].

5. Milieu *open mic* et scène locale

En établissant des *open mics* autour de La Plaine, à l'intérieur de lieux ouverts situés au milieu d'autres bars et lieux culturels, c'est tout à la fois un engagement d'acteur local du rap qui est performé et la vitalité du rap à Marseille en 2013 qui est mise à l'épreuve. L'évènement met en scène le hip-hop par sa centralité, à l'intérieur d'une portion de ville au sein de laquelle la vie festive et culturelle est concentrée, en tant que spatialité privilégiée. Si la résonnance de l'évènement apparait comme fondamentalement locale, à l'échelle de la ville, son agencement en tant que *forme spectacle* fonctionne d'abord à l'échelle du quartier, ou plutôt à l'image du quartier (tel que cela se passe dans le quartier) : il présente une faible discontinuité entre l'intérieur du lieu et la vie sociale nocturne à l'extérieur.

De cette manière, le hip-hop fait partie intégrante et participe de la vie culturelle et sociale de Marseille. Dès lors les évènements habituels *open mic* constituent d'un côté une occasion sociale du rap au sein de la scène musicale locale à Marseille, de l'autre, une prise évènementielle sur la situation du rap *dans* la ville qui, insérée dès lors dans le contexte plus large du rap en France, actualise la place de Marseille sur la carte des villes rap en France.

[213] C'est en effet Édouard Hartigan qui a mis en place les Rapéros à l'Asile 404 à partir du 4 septembre 2013, avant de créer la structure Tchatcheurs Prod début 2014. J'ai souvent croisé cet activiste, également photographe, au centre-ville de Marseille à l'occasion d'évènements. Il a d'ailleurs créé les premiers Rapéros en les insérant dans le cadre de l'exposition de ces photographies à l'Asile 404 du 31 août au 12 septembre 2013.

Le raisonnement peut dès lors cheminer dans deux directions interdépendantes. Du point de vue du territoire, le hip-hop en tant qu'il est implémenté par la scène d'apparition publique que constitue la portion de ville qui nous intéresse, participe à fabriquer et maintenir La Plaine comme un « lieu propre » (De Certeau, *op. cit.*, 1980) fonctionnant en tant que scène musicale et « district musical » à Marseille. Du point de vue du genre musical, la portion de La Plaine, caractérisée et identifiée par sa centralité spatiale et artistique dans la ville, permet de rendre visible, audible et de mettre en scène le rap comme un élément central de la culture *dans* la ville.

Cette dernière composante est particulièrement prégnante dans le cas des *Hip-hop sessions* et des Rapéros, par lesquels le genre musical est authentifié. Avec l'événement observé au Poste à Galène une composante s'ajoute dans la mesure où le hip-hop est performé et « expériencié » dans l'arène à rayonnement national que constitue le *Buzz Booster*, un dispositif au statut officiel et légitime. Le *Buzz Booster* d'un côté, les *open mics* de l'autre, constituent bien deux types distincts de formes spectacle qui relèvent d'occasions sociales du hip-hop à Marseille par La Plaine.

Comme nous allons le voir dans le chapitre suivant, raisonner en termes de « configuration spectaculaire » (Pedler et Cheyronnaud, *op. cit.* : 2018) présente l'intérêt d'articuler la description d'une forme sensible de l'expérience de performances musicales et de son contexte social avec celle du cadre symbolique qu'elle soutient. Par cadre symbolique, nous entendons dans la perspective de *La forme spectacle* l'ensemble des valeurs et des définitions culturelles, une culture commune dont le périmètre n'est pas figé et établi une fois pour toute mais mouvant et en perpétuelle négociation. Par les évènements et leur occasion sociale, les participants, organisateurs et spectateurs mettent à l'épreuve et performent ce cadre au travers de l'expérience d'évènements.

CONCLUSION : « Forme spectacle » et imaginaire du lieu : intériorité et extériorité de la ville dans les pratiques musicales

La rencontre avec Amir a été l'occasion d'éclairer la situation du rap et des rappeurs locaux au début des années 2010 à Marseille. Je ne le savais pas encore, mais la forme de son récit à propos de la diffusion de musiques à La Plaine et au cours Julien allait être reprise par de nombreux enquêtés plus largement. Les points saillants de l'échange avec ce rappeur viennent appuyer et confirmer les premiers résultats à propos du rôle et de la place centrale des ressources écologiques pour la pratique musicienne à l'échelle locale.

Un premier résultat vient attester de l'importance d'une présence d'espaces de diffusion accueillants[214] à la fois pour développer une pratique musicienne, fabriquer et implémenter une forme du rap et à la fois pour se rendre visible dans la scène musicale. L'entretien avec Amir met en évidence un accès au monde local du rap à Marseille qui s'effectue d'abord au travers d'une présence dans la centralité urbaine et son environnement perceptif. L'espace médiatique qu'il peut constituer s'offre dès lors d'abord de manière pragmatique comme un espace territorialisé.

Il va être question dans le chapitre suivant de développer ce raisonnement à partir d'évènements ethnographiées entre Noailles et La Plaine, dans l'espace public et dans une salle de concert, au cours desquels des sons sont performés comme musiques. Nous proposons d'envisager ces séquences de vie sociale à l'échelle locale en tant que spectacles, ou plutôt « configurations spectaculaires ». En phase avec les travaux d'Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud sur « la forme spectacle », nous proposons de penser l'articulation de l'« occurrence de manifestation » et l'« engagement de l'instance d'un regardant ». Il y a spectacle lorsque d'une part des personnes veulent (plus ou moins) montrer ou rendre visible et audible une chose à d'autres, une manifestation, et d'autre part une ou plusieurs autres personnes sont présentes et y prêtent un minimum d'attention.

En rendant ainsi prégnante la question de « l'attentionnalité » (du point de vue des participants mais également du chercheur), thématisée à cet égard par Cheyronnaud comme « épreuve d'attentionnalité », dans l'expérience collective de performances musicales, cette focale permet de rendre compte du rôle actif de la perception sensible des divers participants aux situations.

[214] Bien entendu, en parlant d'espaces « accueillants » il est bien question des équipes qui s'en occupent et qui modulent des degrés variables d'accessibilité pour la programmation musicale. S'ils n'existent et ne vivent pas par eux-mêmes, il s'agit par cette expression de proposer une appréhension des lieux en tant qu'acteurs culturels *dans* la ville. En l'occurrence, ces types d'espaces sont *de* la ville, agencés et configurés dans un milieu urbain.

Dans la seconde partie, après avoir considéré le rôle de la ville et de l'environnement dans la fabrication et de la mise en scène des musiques et de leurs occasions sociales, il sera pleinement question de la manière dont les activités culturelles transforment le milieu écologique.

Envisagé comme scène urbaine, l'environnement sert de base à l'action collective dans le temps, sous le mode de la coopération ou du conflit. En le marquant culturellement de sa présence, en prenant soin de l'espace visuel et sonore du lieu, et en y agençant les activités et les définitions, les acteurs mettent en scène les musiques en même temps que la quotidienneté du lieu, et établissent alors une portion de ville, La Plaine, comme une scène culturelle dans la ville.

SECONDE PARTIE.

UNE SCÈNE URBAINE DES MUSIQUES À MARSEILLE COMME ÉPREUVE DE CONSTRUCTION DE LA PLAINE COMME UN « LIEU PROPRE ».

CHAPITRE 5. DES ÉVÈNEMENTS MUSICAUX DE QUARTIER ? FORMES SPECTACLES ET OCCASIONS SOCIALES À LA PLAINE

> Les fils délicats, invisibles, qui se tissent entre les hommes, ne seront plus considérés par nous comme indignes de l'observation, à la condition de vouloir comprendre le tissu de la société à partir de ses forces génératrices, créatrices de formes – ce tissu dont la sociologie, jusqu'à présent, dans l'ensemble, s'est seulement appliquée à décrire le modèle tel qu'il qu'apparaît en fin de compte sur la couche extérieure supérieure.
>
> Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, suivi de *Sociologie des sens*, Payot, 2013 [1907], pp. 106-107

À la suite de ces premières rencontres dans les environs de La Plaine, après la participation à l'activité de Julien, l'échange avec Amir et la réalisation d'ethnographies d'évènements et de performances musicales, j'ai fait la connaissance de plusieurs personnes engagées à leurs manières au sein de la scène musicale locale. Comme nous l'avons déjà évoqué, la logique et donc l'objet de l'enquête se déplacent peu à peu, passant d'une logique d'espace à une logique en termes de réseaux d'acteurs, ce qui conduit alors à mobiliser le concept de scène, d'abord dans sa version de scène locale.

Au début de l'année 2013, j'ai commencé à prendre contact avec plusieurs de ces musiciens et organisateurs rencontrés lors de l'été 2012 à Marseille afin d'observer leurs pratiques musicales et d'en parler avec eux. Au cours des nombreuses tournées avec Julien, j'avais rencontré Ben, un batteur basé à Marseille, Tressym, une *beatboxeuse* du centre-ville (La Joliette), Damien, guitariste engagé dans plusieurs formations musicales à Marseille, mais également les responsables et gérants de plusieurs lieux installés autour du cours Julien – notamment l'Ache de Cuba, l'Espace Julien, le Lounge puis le Molotov –, de Noailles – le Mille-Pattes, Dar Lamifa (qui remplace le Paradox fin 2013) puis l'Asile 404 – ou des Réformés, la Casa Consolat.

Des lieux ancrés spatialement

Hormis Le Mille-Pattes, le statut de ces lieux investis dans la diffusion musicale se caractérise par une importante hétérogénéité au niveau matériel, le statut juridique et le mode organisationnel appliqués, et également au niveau symbolique, leur place et leur réputation

aussi bien dans l'espace artistique et culturel marseillais qu'au sein de la portion de ville, autour de La Plaine. Si la scène de musiques actuelles (SMAC) l'Espace Julien fait figure d'exception en tant qu'équipement culturel de la Ville, l'ensemble des équipes que j'ai rencontrées s'occupent de petites structures, associatives ou commerciales, au sein d'espaces à la surface réduite.

En cherchant à circonscrire l'aire d'activité musicale dans la portion, j'ai observé que ces lieux à taille humaine présentent deux particularités. D'une part, l'activité est axée autour d'un projet artistique et culturel, souvent proprement musical. D'autre part, qu'il s'agisse de bars, débits de boissons, ou de locaux associatifs, nombreux dans le quartier, la configuration spatiale de ces *lieux intermédiaires* les ancre dans leur milieu écologique. C'est leur agencement spécifique dans la centralité urbaine qui les place au rythme de la vie du quartier, leur activité se développe d'abord localement. Un premier point commun concerne ainsi le rayonnement des activités musicales à une échelle d'abord locale.

Rassemblés dans notre recherche en ce qu'ils ont en commun d'accueillir, de programmer des performances musicales et d'échapper d'une certaine manière au « temps institutionnel », ces lieux se ressemblent et se différencient sur un certain nombre de points, au-delà même de leur statut juridique. La question de la configuration de l'espace et de son accessibilité nous paraît une bonne entrée. Si les lieux se rapprochent au niveau géographique – ils sont concentrés autour de la Plaine – et de leur agencement – ils sont installés au sein d'espaces réduits et enchâssés au rez-de-chaussée de bâtiments habités –, des paramètres les distinguent au niveau temporel.

Certains ouvrent leur local en journée (comme l'Ache de Cuba, le Paradox ou Casa Consolat) tandis que d'autres n'ouvrent qu'à l'occasion des performances programmées, bien souvent la nuit, en régime nocturne (Lounge, le Molotov ou l'Espace Julien). Un autre élément les rapproche tout en leur permettant de se différencier au niveau spatial : la configuration de l'espace comme *lieu musical*, c'est-à-dire en vue de la programmation de performances musicales. Ils ont tous en commun, malgré les moyens matériels et techniques souvent limités dont ils disposent, d'avoir configuré leur espace en fonction des évènements artistiques, notamment en configurant un espace scénique. Ainsi, s'ils ont en commun d'être agencés comme « périmétrie enchâssée » (Cheyronnaud, 2012 : 207), ce sont les manières de configurer et d'esthétiser leurs espaces qui vont les distinguer.

En tant que « portion déterminée de l'espace »[215], Cheyronnaud propose de définir le lieu comme « tout à la fois une inscription topographique, une assignation périmétrique et une périmétrie enchâssée » (Cheyronnaud, 2012 : 206) pour insister sur son ancrage dans l'environnement, sa connexion à des « proximités géographiques », des « contiguïtés » (Cheyronnaud, 2012 : 207). L'espace scénique est donc enchâssé dans une « périmétrie englobante [...] de dimensionnalité variable : un étage, un immeuble, un quartier, etc. » (Cheyronnaud, 2012 : 207) et régionalisé dans son milieu écologique : sa « régionalisation [...] emprunte aux ressources du lieu comme topographie et architecture » (Cheyronnaud, 2012 : 207).

Vers une étude en termes de scène musicale

Plus je dispose d'informations des concernés à propos des performances programmées et de leurs modes de médiation et plus je réalise à quel point les actions collectives qui les soutiennent fonctionnent en réseau et dessinent une aire d'activité qui converge vers une même localité : la portion environnante de La Plaine. Au cours des années 2013 et 2014, je porte donc mon attention principalement sur l'ensemble constitué par les divers espaces de diffusion musicale installés entre Noailles et La Plaine. En m'intéressant à l'activité en terme de programmation musicale à l'intérieur de cette portion urbaine, il est question de rendre compte sur un temps moyen (quatre ans) de l'éventail à la fois de la diversité des formes musicales mobilisées – en recensant les types de répertoires d'une part, les étiquettes musicales d'autre part – et à la fois des formes de participation collective autour de performances musicales.

À l'intérieur de cette portion de ville se rend visible un réseau privilégié d'activités artistiques et culturelles composé quasi-exclusivement d'espaces associatifs. Il m'apparait alors cohérent, présente des liens et des formes de coopération manifestes : la Machine à coudre, Dar Lamifa, la Mer Veilleuse, l'Équitable Café, Casa Consolat, la Salle Gueule, l'Ostau dau Pais Marselhès et le Molotov. Ce dernier, que nous avons déjà évoqué et qui n'était pas le moins productif en termes d'évènements, fait exception dans la mesure où il recouvre un statut commercial. Les gérants du Molotov collaborent régulièrement avec des associations, qu'il s'agisse comme ici d'autres espaces de diffusion, mais également et surtout pour effectuer leur programmation.

[215] Définition tirée par Cheyronnaud du Trésor de la Langue Française.

En cherchant à décrire la forme sensible des évènements musicaux et surtout des occasions sociales qui les soutiennent, j'avance progressivement dans ce qui va devenir le dessein de cette nouvelle étape de ma recherche : identifier puis spécifier l'ensemble des activités et des espaces de diffusion musicale actifs à La Plaine, puis à Marseille, pour rendre compte alors de la forme culturelle de ce qui constitue dès lors une scène musicale à Marseille, c'est-à-dire un espace médiatique territorialisé, immédiatement accessible par la ville et composé d'un ensemble d'acteurs investis localement dans la diffusion musicale.

Ce second moment de l'enquête s'inscrit dès lors dans un cadre analytique et théorique issu des travaux portant sur les scènes locales, ou *local scenes*, dans une perspective relevant des *Cultural studies*, des *Popular music studies* autour de chercheurs comme Will Straw[216], Andy Benett[217], et Gérôme Guibert en France. Un numéro récent de la revue québécoise *Cahiers de sociologie* fait état des usages de la notion de scène en sociologie depuis son apparition au début des années 1990 en Amérique du Nord, et plus de dix ans plus tard en France[218]. Dans sa contribution, Will Straw souligne que les approches en termes de scène se divisent entre des « modèles ouverts et restreints de cohérence scénique »[219].

Envisagée dans sa version restreinte, telle qu'elle a d'abord été traduite depuis le journalisme et la presse musicale en direction des sciences humaines et sociales au début des années 1990, la notion se réfère à l'espace dessiné par l'ensemble des acteurs investis dans une même localité, collectif alors composé de « l'intégralité de la population impliquée dans une culture musicale au sein d'un espace donné »[220]. Marc Kaiser propose de la définir comme un « espace culturel délimité sur un territoire par un ensemble de pratiques, de lieux et d'institutions autour d'une culture musicale commune »[221]. Dans cette conception de la scène, Will Straw ajoute que sa spatialisation n'est pas une condition nécessaire.

Comme espace médiatique autonomisé par une relation référentielle commune, une culture (en l'occurrence musicale) partagée, la scène entendue ainsi se caractérise par « sa constante

---

[216] STRAW, W., « Communities and Scenes in Popular Music », *Cultural studies*, vol. 15, n°3, 1991.

[217] BENETT, A. et PETERSON, R. (dir.), *Music scenes, Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004. Dans une moindre mesure, les travaux de Terry Clark et Daniel Silver ont été considéré mais la manière de thématiser la notion de scène, par une approche hypothético-déductive (expliquer avant de comprendre) autour notamment de la question des aménités, nous a semblée problématique.

[218] GUIBERT, G. & BELLAVANCE, G. (dir.), La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives, *Cahiers de recherche sociologique*, 57, 2014.

[219] STRAW, W., « Scènes : ouvertes et restreintes », in GUIBERT G. et BELLAVANCE G., *Cahiers de recherche sociologique*, 57, 2014, p. 17-32.

[220] GUIBERT G., « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée des courants musicaux », in DORIN, S., *Sound Factory*, Éditions Mélanie Seteun, Musique et société, 2012, p. 99.

[221] KAISER M., (2014). « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de "scène" ». *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 133–157.

référence à une catégorie particulière d'expression culturelle » (Straw, *op. cit.*). Il apparaît au fil de l'enquête que cette acception s'avère restrictive et ne permet pas bien de rendre compte de l'articulation particulière entre activation des collectifs et activation de La Plaine comme territoire et comme scène. Nous verrons que nous avons progressivement opté pour un mode d'appréhension ouvert de la scène, davantage opératoire pour comprendre les musiques « et leurs hommes » dans ce quartier.

> Une scène, ici, est la forme publique et visible dans laquelle l'urbanité (ou, en anglais, « *city-ness* ») s'exprime. [...] La scène est le spectacle de l'effervescence qui se dresse, non pas comme supplément de sociabilité posé au sommet de la production et de la consommation de culture, mais comme un phénomène plus général à travers duquel les villes performent ce que Alan Blum a nommé leur « forme de créativité » : l'affichage public de l'intimité. Plutôt que les producteurs de formes culturelles spécifiques qui génèrent une vitalité scénique en tant qu'excès social de leur travail signifiant et focalisé, c'est la ville elle-même qui produit des scènes dans le cadre de son urbanité continue.
>
> William Straw, « Scènes : ouvertes et restreintes », 2014, p. 22

La notion permet dès lors d'appréhender un courant culturel et musical dans une perspective de territorialisation, c'est son premier apport. Comme l'indique Gérôme Guibert, le concept est apparu au début des années 1990 afin de saisir simultanément les enjeux cristallisés par les concepts de « mondes » et de « champs », en accordant davantage d'attention au territoire local et aux « représentations de l'espace qu'il génère »[222]. Par une posture empiriste consistant à investiguer la production des musiques de manière localisée, les « dynamiques collectives locales », il est question de se démarquer des approches macro, par ailleurs largement développées dans les travaux sociologiques en France, qui se confinent souvent dans un raisonnement en termes de « processus de masse médiatico-industriels » (Guibert, 2012 : 96). « S'émanciper d'une lecture centralisée ou globalisante » pour rendre compte de la spécificité des modes d'appropriation des musiques dans des contextes spatiaux, tels sont les principes fondateurs des premiers recours à la notion de *scène locale* en sciences humaines et sociales.

Un second apport de la notion de scène à son émergence concerne l'intérêt pour les musiques populaires qu'il traduit. Ces dernières, comme le rappelle Guibert, ont tardé non seulement à « trouver leur place institutionnelle en tant que domaine d'études sociologique » mais

[222] GUIBERT G. & BELLAVANCE G. (2014). « Présentation », Cahiers de recherche sociologique, (57), p. 5-15.

également à être « appréhendées par les sociologues » (Guibert, 2012 : 96-97). Il ajoute que l'approche par la scène a permis d'avancer dans la résolution de l'aporie « bien connue » que constitue la question des genres musicaux. Si beaucoup des travaux de sciences sociales qui se focalisent sur un genre musical finissent – voire commencent – par poser l'impossibilité d'en fixer une délimitation stable et univoque, il s'agit par la notion de s'inscrire dans une perspective qui relève des *popular music studies.*

En se situant à un niveau supérieur de généralité pour chercher « l'air de famille » entre différents genres, c'est-à-dire des « caractéristiques communes à l'ensemble des œuvres intégrées dans le genre » (*op. cit.* : 100), il est possible d'établir des sous-ensembles à partir de l'identification de traits partagés. Par un mode de classification renouvelé, par le réglage d'un cadre d'analyse permettant une vue d'ensemble, c'est le processus de catégorisation et de recours aux étiquettes musicales qui est dès lors réinterrogé à nouveaux frais.

Les musiques dans la Cité. Pour un continuisme méthodologique

À la suite de ces premières rencontres, en cherchant à identifier la totalité ou presque des espaces utilisés pour la diffusion musicale ainsi que l'ensemble des collectifs actifs dans la programmation musicale autour de La Plaine, j'ai poursuivi l'ethnographie de quelques-unes des occasions sociales au cours desquelles des musiques émergent en les envisageant alors en tant que « forme[s] spectacle »[223]. Quelles sont les dynamiques locales qui activent cette portion de ville comme scène musicale ? Au-delà des emplacements mobilisés au sein de l'espace public, je me suis alors également intéressé aux espaces privés installés dans la portion – salles de concerts, bars, espaces associatifs, clubs ou squats – en les envisageant en tant que ressources cruciales permettant de faire vivre cette scène musicale. Il est dès lors question de chercher à rendre compte de relations coopératives, qui oscillent entre collaboration et concurrence, entre les collectifs d'organisation et les lieux installés autour de La Plaine.

En phase avec le numéro coordonné par Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud consacré à « La forme spectacle », nous pensons que malgré la diversité des « configurations spectaculaires » existantes, allant des plus ordinaires et involontaires aux dispositifs exceptionnels et fortement régulés, et malgré la versatilité des cadres symboliques forgés par les collectifs pour les soutenir, celles-ci se placent sur un même continuum. Leur analyse nécessite dès lors une approche continuiste pour rendre compte de cette variabilité. Parce que

[223] PEDLER, E. et CHEYRONNAUD, J. (dir.), *La forme spectacle*, coll. Enquête, éditions EHESS, sept. 2018.

les formes spectaculaires ne font sens qu'en situation, le spectacle se comprend non pas dans sa généralité mais comme un « rapport social » situé, entre des personnes données. Il importe ainsi de décrire d'abord des formes pour comprendre le fonctionnement des configurations rencontrées.

C'est à partir de l'observation et de la description du continuum des pratiques que peut transparaître l'éventail des situations spectaculaires et des objets donnés en spectacle. Il convient d'abord de distinguer la « forme spectacle », qui correspond à un « dispositif possédant quelques propriétés particulières » (*op. cit* : 9), des « régimes spectaculaires », « grâce auxquels une forme est activée par des individus mobilisés et concernés par cette forme » (*op. cit* : 9). Nous espérons, par cette perspective inductive et le parti-pris méthodologique qu'il induit, éviter une approche qui consiste à envisager les objets sonores comme évidents, en partant de la signification (étiquette) et non de la perception sensorielle (expérience), et leur appliquer des définitions catégoriques qui n'ont comme effets que de les écraser avant même de les examiner finement. Avec Louis Quéré nous affirmons que l'intérêt de cette perspective est justement « d'insister sur le caractère non prédéfini des situations, des actions, des objets et du cadre de travail : ceux-ci acquièrent leur définition précise dans une dynamique de codétermination orientée par l'activité en cours »[224].

[224] QUÉRÉ, L., « La situation toujours négligée ? », *in* La coopération dans les situations de travail, *Réseaux*, volume 15, n°85, 1997, p. 167.

I. L'expérience Tableau Noir : squat et repas de quartier à la Plaine

L'évènement [est] ce qui devient.
G. H. Mead cité par Louis Quéré, L'esprit, le soi et la société, 2006

Un évènement n'est pas ce qu'on peut voir ou savoir, mais ce qu'il devient.
Michel De Certeau, « Prendre la parole », Études, 1968

À ce stade, plusieurs résultats et enseignements tirés des matériaux présentés ont déjà émergé. La rencontre avec Plait-Pose ou l'échange avec le groupe d'Amir mettent en évidence la prégnance d'un certain nombre de ressources qui ont contribué à rendre possible leur activation et leur maintien en tant qu'acteurs locaux, et rappeur à l'échelle locale. D'abord le milieu urbain fréquenté, connu, les rencontres – des « grands » aux activistes punk –, les scènes accumulées, la programmation rap au Festival du Soleil, la collaboration avec Keny Arkana, etc. Ce qui rassemble toutes ces ressources pratiques se rapporte en fait à l'importance d'être sur le terrain pour exister et durer comme musiciens et plus largement comme acteurs.

1. Saisir des configurations spectaculaires ordinaires : proximité et fréquentation

La présence sur place est une modalité pratique que l'enquête a fait émerger comme prégnante, non seulement du point de vue de la description scientifique mais aussi du point de vue des acteurs. Du côté de la mise en œuvre de l'enquête, par le choix d'une échelle d'observation micro et d'une approche situationnelle, la proximité physique vis-à-vis des choses et des personnes décrites est apparue essentielle. Seul le réglage d'une focale très resserrée et localisée pouvait permettre une analyse fine de relations « de proximité », d'interactions quotidiennes (longtemps prises d'ailleurs pour évidentes et dénuées de portée heuristique), et donc un examen de situations se réalisant dans différentes régions d'un même continuum spatial, un environnement urbain appréhendé comme espace commun et correspondant à différentes portions de l'espace public et à des lieux privés. Le lecteur aura bien compris la démarche que nous proposons et qui consiste, pour rendre compte des musiques *dans* la ville et ainsi d'une scène musicale à Marseille, à commencer par la description et l'analyse du milieu perceptif du centre-ville au travers de la perception d'un observateur, d'abord « étranger » aux situations.

Du point de vue des acteurs, du moins ceux qui défendent et revendiquent expressément une présence sur le terrain, il s'agit également, en accordant un primat à l'idée d'une vie sociale (ou d'un vivre-ensemble) « de quartier » et en donnant une certaine forme à celle-ci, d'établir l'authenticité des objets et des lieux mobilisés pour leurs activités. La réputation locale des acteurs se construit ainsi en partie en lien avec cette modalité de présence sur place, laquelle confère une certaine légitimité aux collectifs et aux objets de leurs activités, une assise leur permettant d'apparaître comme des acteurs ancrés localement.

Nous verrons une fois encore que la présence sur place peut prendre diverses formes. Si pour Plait-Pose ou Amir elle passe également par les médias sociaux (*Facebook* et *YouTube* au premier plan), elle s'établit en effet par l'intermédiaire de supports médiatiques sédimentés dans la centralité marseillaise, des affiches en l'occurrence, qui constituent de multiples ressources pour les pratiques collectives. Ces outils de communication appréhendés comme des traces du passage des collectifs perceptibles sur le support physique de la ville, renforcent la mise en visibilité des activités des acteurs, amplifient leur présence sur place et contribuent de la sorte d'un côté à instituer localement les objets culturels et leurs occasions sociales, de l'autre côté à se faire et maintenir une place dans la scène culturelle locale.

Nous rejoignons ici notre hypothèse quant au rôle des espaces médiatiques, en régime à la fois physique et numérique, pour établir une *présence sensible augmentée* des acteurs locaux. Ainsi les modalités de présence sur place et de proximité spatiale sont en prise avec des enjeux d'authentification des pratiques, lesquelles associent des objets culturels et des collectifs d'acteurs à l'occasion d'évènements réguliers qui peuvent devenir habituels à l'échelle du quartier de La Plaine.

La proximité comme donnée objective et comme valeur ?

Dans cette perspective, la proximité procède d'abord d'une présence effective sur place dont la condition première est le partage d'une coordonnée spatiale par divers acteurs, ce que Rallet et Torre nomment la « proximité géographique »[225]. Celle-ci, qui « traduit la distance kilométrique entre deux entités (individus, organisations, villes...) pondérée par le coût temporel et monétaire de son franchissement », se compose donc de données objectives (kms, temps, prix) mais aussi de la perception des individus : elle procède d'un jugement sur la distance géographique, exprimé par « l'énoncé selon lequel on est près ou loin de »

[225] RALLET A. et TORRE A., « Proximité et localisation ». In: *Économie rurale*. N°280, 2004, Proximité et territoires, pp. 25-41 ; TORRE A., « Retour sur la notion de Proximité Géographique », *Géographie, Economie, Société*, 2008.

(Rallet et Torre, 2004 : 26-27). La proximité géographique est distinguée par les auteurs de la « proximité organisée ».

Définie comme « la capacité qu'offre une organisation de faire interagir ses membres » et faciliter les interactions en son sein plutôt qu'avec des « unités situées à l'extérieur », elle souligne le rôle joué par l'organisation, entendue de manière générique comme un « ensemble structuré de relations sans préjuger de la forme de la structure » qui peut être « une entreprise, une administration, un réseau social, une communauté, un milieu... » (*op. cit.* : 27). L'économiste et le géographe mettent alors en évidence deux logiques qui composent la proximité organisée : d'une part une « logique d'appartenance » qui se réfère à l'existence d'interactions et d'une coopération plus aisée entre membres du simple fait de routines établies au sein de l'organisation. D'autre part une « logique de similitude » qui correspond quant à elle à la forme tacite du lien social qui rapproche et facilite la capacité à interagir des membres d'une même organisation en ce qu'ils sont censés partager un ensemble de perspectives communes, « un même système de représentations partagées » (*op. cit.* : 27).

Pour comprendre les relations sociales et les interactions de personnes présentes dans une même localité, la portion de La Plaine, ce point permet de distinguer le rôle joué d'une part par l'appartenance à une même organisation – un collectif, une association, etc. – et d'autre part par le partage d'une culture commune. La proximité peut ainsi également fonctionner comme une valeur partagée, une sorte de valeur d'usage[226] d'ordre culturel et socialement distribuée, construite et actualisée au fil des expériences, au travers d'épreuves. Si j'ai proposé à cet égard de parler d'un processus d'*habituation*, un processus de *valuation* est également à l'œuvre.

Dans la littérature philosophique, John Dewey note à son époque que « la discussion sur les "valeurs" est profondément marquée, en théorie de la connaissance, par la distinction entre idéalisme et réalisme, et en métaphysique, par celle entre "subjectif" et "objectif" »[227]. En parlant de « valeur » et de « *valuation* » dans cette recherche, il s'agit de dépasser l'opposition tranchée entre une conception des valeurs comme étant de simples « épithètes émotionnels » (minimisant) et celle au contraire consistant à appréhender les valeurs comme

[226] Pour une conception de la valeur d'usage comme « processus de valorisation de l'usage », nous empruntons à BORDREUIL, J.-S., « Notes pour une sociologie de la valeur d'usage », Imaginaire social et créativité, *L'Homme et la société*, 59-62, 1981, pp. 55-73.
[227] DEWEY, J., *La formation des valeurs*, trad. par Bidet, Quéré, Truc, Les empêcheurs de penser en rond, La découverte, 2011 [1939], p. 68.

a priori rationnelles, nécessairement standardisées et structurantes. Comme le rappelle les auteurs de la présente traduction, Dewey présente une conception des *valuations* comme des conduites, des comportements ou des attitudes observables dans des situations données, et en aucun cas comme limitées à des représentations ou des évènements purement mentaux.

> La valeur est, pour Dewey, une composante de toute expérience immédiate ; ce qui est, ou ce qui arrive, nous plaît ou nous déplaît. Nous attachons une certaine valeur ou une certaine importance aux objets, aux évènements, aux situations et aux personnes ; nous les apprécions ou les détestons ; nous éprouvons à leur égard de l'attrait ou de la répulsion, de l'inclinaison ou de l'aversion, etc. [...] Bref la valeur positive que quelqu'un attribue à un objet se manifeste directement dans le fait qu'il en prend soin, dans l'énergie qu'il déploie pour s'en occuper et le protéger afin de prolonger son existence ; la valeur négative, dans le fait qu'il s'en écarte et cherche à l'éliminer ou à s'en débarrasser. Mais nos valuations ne s'arrêtent pas là : nous évaluons aussi ces appréciations immédiates en les soumettant à la réflexion, pour décider si nous les maintenons ou pas, si nous les prenons ou non comme base d'inférence et d'action.
>
> « Présentation » par A. Bidet, L. Quéré et G. Truc *in* John Dewey, *op. cit.*, pp. 24-25

2. Des repas de quartier sur la place Jean-Jaurès

Au cours de la première moitié de « l'Année Capitale », j'ai identifié une série de regroupements bien particuliers sur la place Jean-Jaurès. Entre janvier et juillet 2013 une dizaine de « repas populaires »[228] ont été organisées sur une portion bien définie de cette place publique à l'initiative des membres du Tableau Noir, un squat installé dans le bâtiment d'une école toute proche de la place Jean-Jaurès, parfois en collaboration avec Pirate Punx, un collectif investi dans l'organisation de performances musicales. Ces rassemblements, dont la teneur en « convivialité » et en « partage » est expressément soulignée par les supports de communication produits, consistent en des « repas de quartier » dont l'une des particularités est d'associer la « soupe populaire » à des « concerts ».

C'est en parcourant le quartier que j'ai connu l'existence de ces manifestations, après avoir découvert le Tableau Noir au début de l'année 2013 et rencontré deux de ses membres, dont Gaëlle[229]. Elles me paraissent intéressantes dans la mesure où elles traduisent non seulement un investissement du quartier par une présence sur place importante des collectifs qui les portent et

[228] Je reprends ici les catégories mobilisées par les acteurs, selon les occurrences relevées sur les supports de communication, notamment les affiches identifiées au sein de l'espace public au centre-ville de Marseille.
[229] Pour préserver l'anonymat des enquêté.e.s, les prénoms ont été changés.

ainsi une forme particulière d'occupation de l'espace public à La Plaine, mais également, au travers de la forme de ces évènements et des choix en termes de répertoires musicaux, un ensemble de valeurs qui éclairent une conception publique de cette portion de la ville. Comme nous allons le voir, ces configurations spectaculaires procèdent d'une culture *dans* la ville et également, en s'instituant au travers d'une forme proprement urbaine, d'une culture *de* la ville (Agier, 2015). En tâchant de décrire au mieux la « forme spectacle » (Pedler et Cheyronnaud, 2018) implémentée au travers de cette occasion sociale et des évènements relatifs, j'ai cherché à examiner plusieurs séquences de ces manifestations publiques qui donnent à voir une configuration spectaculaire bien spécifique.

Deux photographies prises le 18 avril 2013 qui proposent une vue sur l'angle nord-est de la place Jean-Jaurès. À droite, on voit au premier plan les jeunes qui jouent au football et le rassemblement au second plan

Ce jeudi 18 avril 2013, j'arrive aux alentours de 18 heures sur la place Jean-Jaurès par la rue Curiol. Pas un nuage dans le ciel, une température clémente en cette fin d'après-midi. Après avoir contourné le Petit Nice et sa terrasse étendue, j'aperçois de loin un groupement de personnes de l'autre côté de la place, dans l'angle[230]. En traversant la place, je croise des enfants en train de jouer au football, le revêtement au sol est en béton, puis approche du périmètre occupé par le rassemblement.

Des groupes en position assise, d'autres debout installés dans le coin de la place. La densité de personnes est plus importante sur une parcelle de l'espace : c'est en fait à cet emplacement que sont installés les stands de nourriture. Sur la table du stand : une grande marmite en fer et d'autres contenants de cuisine, des assiettes en plastique dans lesquelles sont réparties des tranches de pain, des bouteilles et des canettes de bières entamées. Sur le côté de la place, au niveau de la largeur, des personnes sont occupées à charger du matériel dans une camionnette :

[230] Il s'agit en fait de l'angle situé au nord-est de la place. Notons que cette donnée objective issue de la cartographie n'est guère mobilisée en pratique par les usagers rencontrés.

des amplificateurs, des instruments de musique (guitare, batterie, etc.), un pied de micro, des câbles. Je comprends alors que la performance musicale est passée, et que je l'ai « ratée »[231].

Sur la photographie de gauche, le stand de nourriture ; à droite le matériel et les instruments en train d'être chargés dans une camionnette – 18 avril 2013

En faisant un tour de l'emplacement, je reconnais deux membres de l'Assemblée de la Plaine (Pierre et Stéph') en train de discuter ainsi que des membres du Tableau Noir (Gaëlle, Jérémy et Ben[232]). J'avais rencontré ces derniers deux mois plus tôt lors d'une soirée-concert au sein du squat fin janvier. Par ailleurs un nombre important de participants sont vêtus de manière décontractée, beaucoup portent des vêtements de couleur noire, et certains portent des éléments distinctifs de la culture punk : des tatouages, une crête (en l'occurrence de teinture rose), des blousons en cuir noir parés de *pin's*, des jeans découpés ou déchirés, etc. Un participant porte un tee-shirt noir sur lequel est imprimé en blanc « Pirate Punx Marseille », une tête de mort, puis « La Plaine ».

Je décide d'aller parler à Gaëlle qui se trouve derrière le stand de nourriture, pour lui demander comment s'était passé le rassemblement. Elle commence par me dire que la musique « c'était cool », qu'il ne reste presque plus rien à manger, et qu'une intervention de police a précipité la fin de la performance musicale sans provoquer la fin du rassemblement pour autant. Ces interventions sont motivées par le contrôle de la légalité du rassemblement dans l'espace public, les agents demandent aux « responsables » de fournir l'autorisation réglementaire. Lors de notre entretien du lendemain Gaëlle explique la clémence des contrôles par le fait que les policiers eux-mêmes ne percevraient pas ces manifestations comme prioritairement problématiques :

[231] Bien que ma présence sur la place Jean-Jaurès à ce moment-là n'est pas déterminée par la volonté d'observer cette performance musicale – dont j'ignorais la tenue – mais par la trajectoire de mon ethnographie du lieu, l'emploi du verbe « rater » traduit bien ici le fait que ce sont les musiques qui constituent l'objet central de mon enquête.
[232] Tous les prénoms ont été modifiés pour préserver l'anonymat des enquêtés.

> C'est assez difficile pour eux de venir et d'nous faire vraiment chier alors que... on fait des choses qu'on offre à tout le monde, 'fin ça f'rait quand même un peu scandale, on propose des concerts à prix libre, on propose des repas à prix libre, on essaye de s'ouvrir, on... bon on occupe un peu l'espace public mais... il est public ! C'est un peu contradictoire, c'est public ! Pourquoi est-ce qu'il nous faut une autorisation ? [...] J'pense vraiment qu'ça les fait chier de devoir venir nous dire que bah c'est interdit, comme hier, ils se sont excusés de nous dire que c'était interdit d'faire d'la bouffe en prix libre, j'pense vraiment qu'ils avaient un peu les boules d'avoir été appelé là-d'ssus parce que ***** quoi ! Genre, c'est quand même un comble de devoir venir interdire aux gens de faire de la bouffe dans la rue pour tout le monde !
>
> Entretien avec Gaëlle, membre de l'ex-squat Tableau Noir, 19 avril 2013

Elle m'explique ensuite que le contexte de l'évènement est quelque peu particulier, dans la mesure où par ce repas de quartier « à prix libre », il est question de récolter des fonds et plus largement des ressources (vêtements, ustensiles, etc.) pour soutenir le Tableau Noir qui se trouve alors en situation délicate.

Unité spatio-temporelle d'engagements convergents

Je ne le savais pas encore mais il existe en fait un lien structurel entre ces trois organisations et, même dans le cadre de mon enquête, c'est en découvrant l'une d'elles (l'Assemblée de la Plaine, désormais abrégée en l'AdlP) que j'ai appris l'existence des deux autres, par ricochets en quelque sorte. D'abord, un collectif d'« habitants et d'habitués de la Plaine », ensuite un squat qui s'auto-définit comme « centre social autogéré » et enfin un collectif spécialisé dans l'organisation de spectacles et de performances musicales, les *sessions Pirate Punx*. Ces trois organisations ont été créées dans les environs de La Plaine sensiblement à la même période, autour de l'été 2012. Au sein du corpus d'affiches ou de supports médiatiques que j'ai constitué au fil de l'enquête, la première occurrence d'une Assemblée de la Plaine date du jeudi 24 mai[233], celle d'une *session* Pirate Punx du jeudi 26 juillet et l'ouverture du Tableau noir d'octobre 2012[234].

L'émergence de ces trois structures a été d'une manière ou d'une autre stimulée par la temporalité de MP-2013 et ses implications en termes de politique de la Ville. C'est le contexte général de transformation culturelle et urbaine de Marseille qui a indirectement produit ces initiatives. Le rejet des opérations structurantes de la Ville en cours et à venir a conduit à la mise en place de propositions propres par ceux qui font la ville. Le récit constitué par un grand

[233] L'affiche, qui fait mention de l'installation des caméras de surveillance, se trouve en annexe 3.
[234] Peut-être que des sessions Pirate Punx se sont déroulées avant juillet 2012, et j'ai pu avoir la chronologie de l'ex squat par un entretien avec Gaëlle, alors résidente, le lendemain de ce repas de quartier.

nombre des enquêtés consiste à mettre en évidence et porter une critique à ce qui a été vécu comme une recrudescence d'actes politiques répressifs et d'interventions policières en 2012 (entre 2009 et 2013 en fait) en direction de ces lieux et pratiques culturelles, dans la portion de La Plaine. L'Année Capitale approchant, en plus de l'aménagement de l'espace et de l'installation d'équipements et de mobiliers modernes, les décideurs politiques locaux chercheraient à préparer le terrain et à « faire le ménage » en contribuant insidieusement à « tuer » ces lieux de vie.

Les trois organisations ont en commun de ne pas recouvrer de forme juridique particulière, de déployer leurs activités sans autorisation ni déclaration et donc de ne pas avoir d'existence au niveau légal. Si le Tableau Noir est à part dans la mesure où son existence fût éphémère[235], l'activation de ces collectifs s'est opérée dans l'optique de défendre et mettre en pratique une réappropriation de la ville par ses habitants, au travers de l'occupation accrue de l'espace public. En l'occurrence, celui de La Plaine. Et pas n'importe quelle occupation. L'*AdlP* s'est constituée suite à l'implantation de caméras de surveillance et à la « fermeture de salles de concert, bars et autres lieux de vie » dans la portion environnante de La Plaine.

La formation d'une assemblée de quartier pour La Plaine fait suite en effet à deux affaires de relations de voisinage, deux « situations de bruit » (Cheyronnaud, 2012) en mai-juin 2012. Nous avons évoqué les sanctions reçues d'une part par l'Ache de Cuba, interdite de « manifestations bruyantes », et d'autre part par l'Enthröpy, dont la fermeture définitive fait suite aux plaintes répétées du voisinage. Si les membres de l'équipe du lieu étaient réputés comme d'abord amateurs de « punk », nous voyons bien au fil de l'enquête que son empreinte dans la scène musicale du centre-ville a été aussi intense que son existence a été courte. Par les entretiens, j'ai réalisé qu'en à peine trois ans d'existence[236], ce lieu avait largement contribué à favoriser des rencontres, des rapprochements entre acteurs issus de divers mondes musicaux, principalement punk et rap mais également « cumbia », et stimuler l'activation de collectifs et d'autres lieux : le collectif New Castle à la suite de KGB pour le répertoire rap comme nous l'avons vu, mais également La Salle Gueule pour le répertoire punk.

Si la fermeture de l'Enthröpy produit un vide et libère un créneau, notamment pour le punk, l'équipe de La Salle Gueule a en fait récupéré le local qu'occupait Hazem et son collaborateur rue d'Italie, plus loin dans le quartier Préfecture, avec le *O'Bundies* avant de déménager plus

[235] Ouvert fin octobre 2012, expulsion des résidents début avril 2013, avec près de six mois d'existence en pleine centralité à Marseille, le Tableau Noir a tout de même laissé une empreinte à La Plaine.
[236] Le lieu associatif avait ouvert à la rentrée 2009.

centralement dans la ville avec le Molotov. Dès lors l'activation de La Salle Gueule à cet endroit de la ville et à ce moment de la vie culturelle de Marseille fait sens. D'un côté c'est par un lien de connaissance privilégié que les membres de La Salle Gueule ont bénéficié de cet espace pour leur projet. De l'autre côté, la fermeture de l'Enthröpy produit un « créneau », une place à prendre, pour une offre musicale – punk spécifiquement –, et répond ainsi potentiellement à une demande dans la ville.

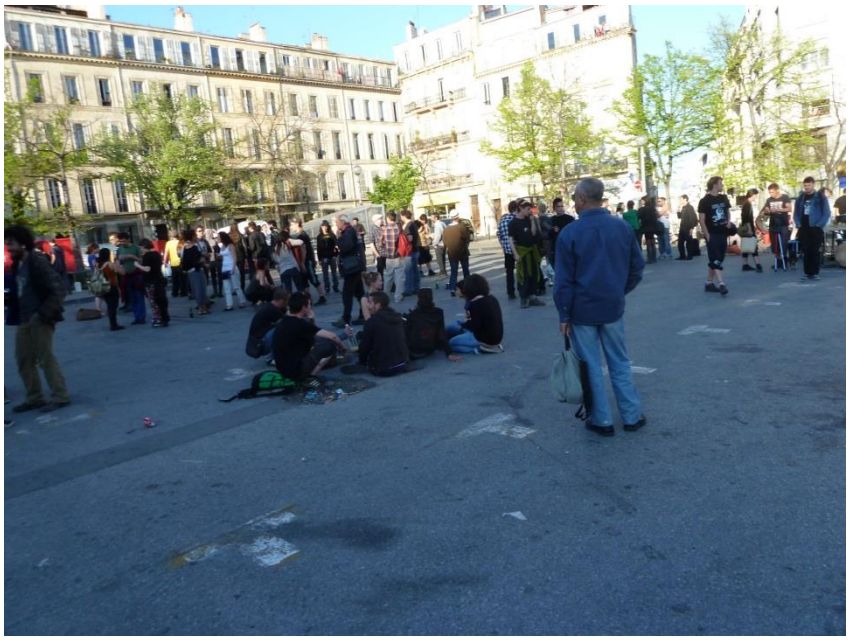
Il est explicité dans le manifeste qui scelle l'existence de l'AdlP et appelle le « quartier tout entier » à rejoindre cette assemblée alors en construction, que « l'enjeu principal est de multiplier les occupations festives et conviviales de l'espace public, sans attendre que le non-évènement Marseille 2013 nous convoque à ses couillonnades touristico-ludiques »[237]. De son côté, Pirate Punx fait également mention du contexte de MP2013 à l'occasion de ses premiers évènements. Au dos de l'affiche de la session du 11 octobre 2012, il est précisé : « c'est un concert libre et sauvage sans autorisation parce que cette ville a besoin d'autre chose que des évènements pompe à fric et autres Marseille 2013 qui se profilent à l'horizon », avant de finir par « Contre Marseille 2013, reprenons la rue »[238]. Si le collectif a été créé avant l'ouverture du squat Tableau Noir – et qu'il existe toujours aujourd'hui alors que le lieu fut fermé en 2013 – c'est pourtant la découverte de ce dernier qui m'a permis de prendre connaissance des sessions Pirate Punx.

C'est un lundi à la fin du mois de janvier 2013, lors de ma première participation à une réunion de l'AdlP, que j'entends parler pour la première fois du Tableau Noir comme d'un squat, ou « centre social autogéré », à l'intérieur de l'école élémentaire située rue Saint-Savournin. Expliquant aux participants à l'Assemblée que les occupants se trouvent alors sous la menace d'une expulsion et que l'existence du lieu était ainsi mise en péril, un membre du squat est venu solliciter du soutien. Il a informé par ailleurs qu'une « soirée de soutien » y était prévue le samedi, avec concerts, et que des informations sur les activités du lieu seraient alors présentées. J'ai assisté à cette soirée au Tableau Noir à la fin du mois de janvier 2013 et lorsque j'arrive à ce repas de quartier sur la place Jean-Jaurès, je dispose donc déjà de quelques informations à propos de l'organisation de ces évènements.

---

[237] Je n'ai pas pu identifier la date exacte de ce « Manifeste de La Plaine » récupéré sur le site internet de l'Assemblée, mais il semble qu'il ait été produit à la suite des premiers rassemblements de l'été 2012, sans doute autour de la rentrée.

[238] Lors de cette session Pirate Punx à La Plaine, la deuxième selon le corpus constitué, c'est Prince Ringard – le chanteur de Bulldozer, un groupe de punk mythique de la fin des années 1970 basé en région Parisienne – qui était programmé. Finalement remplacé par Revolver Club, il était également programmé le soir même à l'Enthröpy. Au dos du support de communication, c'est un véritable manifeste qui pose des mots sur la démarche du collectif.



Repas de quartier, La Plaine, 13/04/2013

L'informalité comme socle idéel de l'évènement

Tandis que le concert au Tableau Noir est programmé dans un espace privé durant la nuit, le repas de quartier « musical » se déroule lui en fin de journée dans l'espace public de La Plaine, *sur* le quartier. Il prend place sur une parcelle bien précise, à l'intérieur d'une portion localisée au nord-est de la place Jean-Jaurès. Un ensemble de traits formels d'ordre à la fois organisationnel et éthique rapprochent ces deux évènements. Les modalités d'accès et de participation à ces rassemblements sont paramétrées par un cadre idéel d'ouverture, libertaire.

D'une part, comme je l'ai déjà indiqué, les emplacements mobilisés ne font pas l'objet d'une demande d'autorisation préalable aux services municipaux et, plus généralement, les tâches qui concourent à la mise en place de ces évènements ne sont pas déclarées : le travail des participants à l'organisation, des musiciens, les achats et les recettes, etc. D'autre part, l'accès à ces évènements et aux consommations s'effectue à « prix libre », c'est-à-dire que les personnes présentes sont « libres » de choisir le montant de leur participation (à l'évènement en général, mais également aux produits vendus sur les stands). Les fonds récoltés servent souvent d'abord à soutenir une autre cause, par exemple une caisse de solidarité qui a été constitué par ailleurs comme la Caisse d'Auto-Défense Phocéenne.

S'il s'agit bien par là pour le collectif de « rentrer dans ses frais » et pérenniser l'activité, la finalité de l'évènement se trouve également au-delà de l'évènement lui-même et de la structure qui le porte. Enfin, j'ai noté une proximité au niveau des répertoires musicaux mobilisés, autour

des genres punk et rap, et plus largement du point de vue des circuits de diffusion et de la programmation des projets musicaux. À plusieurs reprises les performances d'artistes programmés dans certains lieux de la scène musicale[239] sont reprogrammées dans les squats ou à l'occasion de ces évènements publics, nous allons y revenir.

Si ces « repas de quartier » sont organisés sur la place Jean-Jaurès par des membres du squat situé rue Saint-Savournin, à quelques mètres de l'emplacement occupé, les concerts « pirates », ou « sauvages », sont eux comme nous l'avons dit programmés par Pirate Punx, un collectif actif depuis 2012 à Marseille, et recouvrent l'appellation de « Session Pirate Punx ». À noter que certains membres de Pirate Punx, notamment Ben un membre dont le rôle s'est avéré crucial au cours des situations, sont simultanément occupants du squat Tableau Noir. Il existe donc un lien d'interconnaissance fort entre ces deux entités. Outre la présence de l'attribut « punx » dans le nom du collectif, qui se réfère à l'idiome « punk » et plus particulièrement aux membres de la culture punk (« *punks* » au pluriel) pour indiquer un attrait privilégié pour ce répertoire musical spécifique et plus largement pour la culture qui s'y réfère (nous y revenons plus bas), le recours à la proposition adverbiale « pirate » pour qualifier ces évènements ainsi que le collectif à l'initiative explicite le fait que, pour organiser leurs « *sessions* », pour médiatiser leurs sons et implémenter leur formes musicales, les membres ont choisi de ne pas formuler de demande d'autorisation préalable aux services municipaux.

L'évènement comme régime d'action et mode d'implémentation culturelle

Cette propriété bien spécifique d'évènementialité se place dès lors au centre du cadre symbolique soutenu par la « forme spectacle » de l'occasion sociale et m'a semblé fondatrice pour comprendre sa configuration spatio-temporelle. La description de l'observance de principes fondateurs par les participants au cours de la situation indique qu'elle semble jouer en effet un rôle moteur dans le fonctionnement et la félicité de cette forme spectacle et de ses multiples occurrences. On peut y voir la cohérence d'une logique appliquée à ces pratiques collectives qui consiste à tenir à distance les cadres légaux et toute la charge conventionnelle et normative qu'ils recouvrent.

Les manières de faire privilégiées ainsi que les deux types d'espaces mobilisés pour les évènements sont vécus comme appropriés justement parce qu'ils échappent au périmètre

[239] Cela concerne des lieux bien spécifiques que j'ai identifiés, comme La Salle Gueule, un local associatif localisé au centre-ville (rue d'Italie) depuis 2012 et spécialisé dans les musiques « punk et affiliés » (je reprends ici la taxinomie observée) ou encore L'Embobineuse, un local associatif situé hors du centre, dans le quartier de la Belle-de-Mai, ouvert en 2003 et dédié aux « musiques curieuses ».

normatif qui assigne les définitions et les règles des pratiques satisfaisantes du point de vue de la municipalité et des décideurs publics. C'est donc la description et l'analyse d'un régime d'action spécifique pour l'implémentation de formes musicales par la ville que nous proposons comme entrée à la compréhension et la spécification d'un cadre symbolique partagé, un horizon culturel commun qui repose de manière pratique sur une base libertaire et une recherche d'autonomie.

En parlant d'implémentation, nous nous référons au concept tel qu'il a été théorisé par le philosophe Nelson Goodman au travers de sa réflexion à propos de l'art et de sa réalisation sociale[240]. Après avoir suggéré que l'attention de l'observateur devait évoluer de la question « Qu'est-ce que l'art ? » vers la question « Quand y a-t-il art ? », Goodman propose de distinguer – non sans prudence – deux moments de l'existence des « œuvres d'art » afin d'insister sur le fait que la création d'une œuvre ne suffit à la faire exister socialement en tant qu'objet culturel.

D'une part, il y a la réalisation (*execution*) qui consiste à produire une œuvre (l'écriture d'un roman, la composition d'une musique, etc.) et, d'autre part, son implémentation qui « consiste à la faire fonctionner » par une performance publique car « c'est ainsi que les arts entrent dans la culture » (Goodman, *op. cit* :). Si l'on peut y voir une approche à tendance fonctionnaliste, établissant certaines principes comme nécessaires, la démarche de Goodman pour envisager l'art et la définition de l'expérience esthétique nous paraît éclairante et relever davantage du pragmatisme. En distinguant l'implémentation du processus créatif lui-même, le philosophe entend insister sur « tout ce qui permet à une œuvre de fonctionner », donc sur l'ensemble des actions qui contribuent à provoquer une confrontation et une interprétation de l'œuvre : « [...] une œuvre fonctionne, selon moi, dans la mesure où elle est comprise, où ce qu'elle symbolise [...] est discerné et affecte la façon dont nous organisons et percevons un monde » (*op. cit.* : 66).

Sans sa réalisation la mise en présence à une œuvre n'est pas possible. Comme le rappelle Goodman, « une œuvre est une chose faite ». L'implémentation peut néanmoins avoir lieu même si l'objet n'est pas un artefact. Le philosophe prend l'exemple d'une pierre, dès lors qu'elle est « montrée et exposée dans un musée d'art ». Mais il n'envisage pas l'institutionnalisation de l'art comme l'unique moyen d'implémentation : « contrairement à ce que l'on suppose parfois, je ne souscris pas à une théorie "institutionnelle" de l'art. *L'institutionnalisation n'est qu'un moyen,*

[240] GOODMAN, N., « L'implémentation dans les arts », dans *L'art en théorie et en action*, Folios essais, 1996 [1984], p. 63-68. Notons également que Goodman distingue les « arts à une phase » (comme le roman dont l'impression relève de son implémentation, ou encore les « arts d'exécution » – *performing arts*) des « arts à deux phases » (comme la gravure ou la musique écrite) dont le processus d'implémentation consiste à « monter, encadrer, exposer, promouvoir, distribuer, etc. » (p. 65).

parfois surestimé et souvent inefficace, d'implémentation. Ce qui compte, c'est le fonctionnement, plus que toute façon particulière de l'effectuer » (*op. cit.* : 67).

Un aspect de la théorie de Goodman qui nous semble particulièrement stimulant dans le cadre de cette recherche réside dans sa capacité à considérer le processus d'implémentation dans sa complexité, en se gardant de le confiner au domaine artistique, comme s'il existait de manière autonome, ni même à l'espace consacré, la sphère institutionnelle. Il estime plutôt en effet que l'implémentation « ne se limite pas à permettre qu'une œuvre d'art fonctionne comme telle, mais elle inclut la possibilité de faire fonctionner une chose comme art » (*op. cit.* : 66) : « Il arrive plus souvent qu'on ne croit que l'expérience avec les œuvres ne soit pas esthétique, et il arrive plus souvent qu'on ne croit que l'expérience esthétique ne se réalise pas avec des œuvres ».

Ainsi, par cette perspective continuiste, Goodman contribue à décloisonner les objets artistiques et culturels d'un espace médiatique typiquement artistique, qui correspondrait à un monde autonome aisément circonscrit. Howard S. Becker avec son concept de « monde de l'art » propose d'une autre manière une approche qui appréhende également les œuvres au travers de la matérialité et de la contingence du monde social, contre une approche « romantique » de l'art, et qui interroge la frontière entre art et non-art[241]. Goodman contribue en somme à réintégrer les objets et leurs expériences, rangés habituellement sous l'étiquette de l'expérience esthétique, dans le monde ordinaire et à les placer « au rang des expériences communes » (*op. cit.* : 66).

Mes observations m'ont amené à envisager ces évènements et leurs occasions sociales comme volontairement situés à la marge, du moins à distance des modes conventionnels de fonctionnement de la plupart des organisations rencontrées, et en tant qu'ils recouvrent une forme qui apparaît comme moins contraignante. Si ces évènements sont peu réglés et appliquent un paramétrage souple, perceptible notamment au travers de l'apparente forte accessibilité, leur configuration repose sur un cadre symbolique libertaire qui n'empêche pas l'existence d'habitudes et l'observance de règles. Ce cadre spécifique correspond ainsi à un mode conventionnel alternatif[242] en quelque sorte.

[241] BECKER, H. S., *Les mondes de l'art,* Préface de P.-M. Menger, Flammarion, 1988 [1982].

[242] Bien que l'adjectif peut être activé comme valeur par certains enquêtés, autour de l'idée d'une « culture alternative », et comme étiquette pouvant faire d'ailleurs l'objet de critique et de rejet, nous l'employons ici dans le sens de quelque-chose d'autre, qui constitue une alternative au mode conventionnel dominant.

Lors de la soirée au Tableau Noir à laquelle j'ai participé fin janvier 2013, j'ai observé que ces facteurs d'accessibilité, cristallisés par la définition à « prix libre » de l'accès au lieu et aux consommations, apparaissent pour les participants comme moins contraignants que la normale, c'est-à-dire des modes habituels de fonctionnement des espaces investis par la diffusion musicale, et plus précisément des autres *lieux intermédiaires*. Les organisateurs de ces évènements en squat rencontrés m'ont raconté que ces paramètres d'accessibilité pouvaient parfois conduire certains des participants à adopter des comportements qu'ils rapprochaient d'une certaine légèreté dans les interactions, à ne pas prendre les choses au sérieux et à en abuser. Ainsi, s'il est notable que parmi les participants à ces évènements l'interconnaissance ainsi qu'une bonne connaissance préalable des règles est de mise, cette accessibilité accrue peut être interprétée par certains comme si « tout est permis » et les amener à adopter des comportements reçus comme des gènes quant au déroulement de l'évènement. On peut alors envisager ces participants comme des non-habitués à ces rassemblements, en tout cas comme des personnes extérieures voire étrangères à ces types de configurations et des collectifs, des milieux et des réseaux qui les portent.

Les observations que j'ai réalisées dans des squats montrent qu'en général les personnes qui se rendent à des évènements dans ces espaces connaissent et soutiennent les règles de fonctionnement, souvent elles y adhèrent. Ainsi en « connaissance de cause », elles sont majoritairement enclines à y contribuer matériellement tandis qu'il est plus rare que la mention « prix libre » soit interprétée comme synonyme d'une soirée « *open bar* », entièrement gratuite, et que des informations sur l'organisation et l'évènement soient demandées.

Les entretiens que j'ai réalisé début 2013 avec Jérémy et Gaëlle, alors membres du Tableau Noir, ont mis en lumière le fait que « cela se passe bien » avec la grande majorité des participants et que seuls « certains ne comprenaient pas le concept », partant du principe que tout serait offert gratuitement.

> C'est même pas on leur donne kek'chose, on partage, on essaye de profiter d'un lieu tous ensemble... on n'a pas envie que les gens ils viennent chez nous pour consommer le lieu. Quand on faisait des concerts c'était le gros problème, c'est qu'y avaient pleins de gens qui venaient genre « C'est un squat, allez, on va y aller c'est prix libre... c'est trop bien, le bar est en prix libre, on va juste venir et y faire la fête », alors que... c'était pas du tout notre démarche, nous on avait vraiment envie de partager...
>
> Entretien avec Gaëlle, membre de l'ex Tableau Noir, 19 avril 2013

Ainsi elle insiste sur l'idée selon laquelle le fait de se rendre à ce lieu et de participer aux évènements qui y sont déployés représente, ou devrait constituer, une démarche particulière qui ne consiste pas seulement à permettre aux personnes de s'amuser, de simplement profiter du lieu à un niveau personnel. Ainsi la dimension collective, voire coopérative et « solidaire » est mise en relief par l'enquêtée :

> C'est ouvert vraiment au plus grand nombre possible... c'est le problème en fait, c'est que, comme on propose un truc qu'est quand même... 'fin c'est vachement bien d'avoir un endroit dans lequel tu peux aller, y'a vraiment aucun prix donc c'est accessible à tout le monde, quelque-soit ton budget, tu peux venir et... boire une bière et boire un jus de gingembre si tu bois pas d'alcool, tu vois, 'fin... c'est ouvert vraiment au plus grand nombre possible... et à partir du moment où tu fais ça y'a forcément les vieux *clubbers*[243] qui viennent...
>
> Entretien avec Gaëlle, membre de l'ex Tableau Noir, 19 avril 2013

Un distinguo est ainsi opéré par les organisateurs-hébergeurs des concerts parmi les publics qui les fréquentent :

> Les vieux *clubbers* qui vont, qui sont habitués d'aller en boîtes de nuit, qui viennent, qui prennent de la drogue, qui te donnent quatre centimes et qui te demandent cinq bières, y'a vraiment eu de l'abus comme ça [*rires*], autant y'a des gens qu'ont été vraiment sympas, qu'avaient pas d'sous mais y'en a un par exemple qui revenait du Guatemala j'crois un truc comme ça, et il m'a proposé un coquillage contre une bière, mais vraiment un joli coquillage et tout, j'lui ai fait « Bon, ça c'est cool ça », à partir du moment où tu es conscient de l'énergie qui a été mis derrière pour pouvoir faire la soirée, que au final on a quand même payé les bières, etc., c'est juste une histoire que tout le monde rentre dans ses frais, et que tout le monde profite un maximum de la soirée et, pour ça vraiment, 'fin, bon après toutes les soirées qu'on a fait, on a eu aucun problème au niveau budgétaire, à chaque fois on est rentrés dans nos fonds, ça allait, c'était même pas au niveau vraiment des sous, parce que ça à la limite on s'en fout, mais c'est le geste quoi, le geste de celui qui vient et qui te demande trop, et qui profite vraiment du fait que tu proposes quelque chose comme ça, c'était désagréable...
>
> Entretien avec Gaëlle, membre de l'ex Tableau Noir, 19 avril 2013

Gaëlle insiste sur l'idée selon laquelle le fait de se rendre à ce lieu et de participer aux évènements qui y sont déployés correspond, ou devraient correspondre, à une démarche particulière qui, conçue à l'inverse d'une posture consumériste, ne consiste pas seulement à permettre aux personnes de s'amuser, de simplement profiter du lieu à un niveau personnel,

[243] Anglicisme qui désigne des catégories de personnes habituées des *clubs*, ou boîtes de nuit. Le terme a ici une connotation péjorative en soulignant des profils, souvent masculins, caractérisés par une démarche consumériste et un certain individualisme, indifférents à « tout » (les autres, les organisateurs, l'« esprit » d'un lieu) sauf aux choses permettant le plaisir personnel et l'« ivresse » qu'ils sont venus rechercher (alcool et femmes).

ce qu'elle exprime par l'expression « consommer le lieu ». Par la formulation de la dimension collective, voire coopérative et « solidaire » de ces évènements, c'est une certaine posture éthique qui est mise en relief par cette membre du squat. Cette posture se traduit par un dépassement d'une dimension simplement récréative ou festive des évènements.

Lorsqu'elle insiste sur certains principes définis comme centraux dans la démarche du collectif, « le partage » et l'accessibilité, il s'agit non seulement de faire valoir la forme ouverte de ces configurations évènementielles – façonnées pour être accessibles à « tout le monde » – mais également de souligner le fait qu'il est question de « s'ouvrir », c'est-à-dire d'élargir le cercle des participants habituels et de dépasser une fréquentation quasi-exclusive par le réseau de personnes proches des activités « en squat », communément qualifié de « milieu autonome ».

Dans sa thèse de sociologie, Florence Bouillon recourt au concept de « mondes du squat »[244] pour qualifier l'ensemble que peut constituer ces cercles sociaux. Ce point appelle une remarque : ce « milieu » se caractérisant par un segment de population réduite et fortement mobilisée, les évènements par une médiatisation limitée opérée par l'intermédiaire de circuits peu visibles, on peut imaginer un certain « entre soi », c'est-à-dire un espace clos et imperméable à son environnement peuplé par des personnes dont le lien social repose sur une forte interconnaissance ainsi que la connaissance et l'adhésion à des valeurs et des principes éthiques préétablis. Par ailleurs, Gaëlle insiste sur le fait que l'application de cette accessibilité accrue aux évènements est problématique : parce que « tout le monde » peut venir, la probabilité d'une présence de personnes jugées indifférentes voire irrespectueuses à l'égard de « l'esprit » du lieu et des évènements est plus grande.

Selon Gaëlle la principale critique reçue par les membres du Tableau Noir émanait du voisinage et concernait d'une part le statut du bâtiment occupé, ils sont alors accusés de retarder voire empêcher les travaux et la réouverture d'une école maternelle[245], d'autre part,

[244] Dans sa thèse de sociologie, en s'intéressant au squat comme « espace ressource à partir duquel sont créées des protections et de l'intimité », Florence Bouillon montre notamment que la localisation des squats dans la ville témoigne d' « appétence des squatters pour la centralité ». BOUILLON, F., Les mondes du squat. Productions d'un habitat illégal et compétences des citadins disqualifiés, EHESS, 2007.

[245] Tout en concédant que « c'était pas tenable politiquement », Gaëlle ajoute : « on occupe un endroit où, sur le papier, y'avait marqué qu'ils voulaient en faire une maternelle […] ça c'était vraiment un truc qu'est revenu, c'est "Mais ils veulent faire une école là-dedans ! Vous n'avez pas un peu honte là d'empêcher la construction d'une maternelle ?!"... après, ça c'est pareil on a été très clairs là-dessus dès le départ, c'est que... dès les premières venues des policiers, on leur a dit "bah nous si jamais y'a un papier qui nous prouve, qui nous donne une date de début des travaux et qui nous dit 'à partir de ce jour-là on fait les travaux pour rénover', on part une semaine avant, sans aucun problème"... ils n'ont jamais été en mesure de nous montrer un truc comme ça quand même ! ».

les pratiques de ce qui était défini comme l'« affichage sauvage » qui nuisent à l'apparence voire l'hygiène du quartier. En somme une critique de la présence du squat sur une base écologique.

> Ils jugeaient que le fait qu'il y est un squat ça amenait plein de tags, plein d'affiches, et c'était pas beau pour la rue quoi... Alors moi la réponse que j'ai trouvé à chaque fois quand on est venu me faire cette critique, c'était : « Y'a des publicités partout dans la rue, on vous les impose tous les jours, y'a aucune raison que vous préfériez celle de SFR plutôt que celle qu'on propose nous... et en plus les nôtres elles partent, vous pouvez les enlever à la limite... », voilà, SFR t'as pas le choix, SFR elles sont là quoi ! T'es obligé d'te les taper à longueur de journée !
>
> Entretien avec Gaëlle, membre de l'ex Tableau Noir, 19 avril 2013

Jérémy décrit quant à lui l'esprit de ces « repas populaires » à La Plaine :

> Jérémy : Les repas populaires, l'idée c'était bah s'ouvrir déjà, pas garder ce lieu pour nous, c'est trop grand, y'a trop de potentiel, on peut en faire quelque chose, donc l'ouvrir et le fait que les gens viennent et, et voient l'intérieur du lieu, ça peut leur donner aussi des idées pour agir sur le lieu, faire des choses avec nous, etc.
>
> *RB : Est-ce que y'a un côté « on a besoin de vous » aussi ?*
>
> Jérémy : P't'être un p'tit peu parce que c'était vraiment grand, donc juste à quatre on pouvait pas vraiment l'investir et l'utiliser au maximum de son potentiel, on avait besoin d'un minimum de monde mais en même temps pas tant que ça parce qu'on savait que y'avait des gens qu'étaient prêts à nous aider, l'équipe s'est très très vite agrandi en fait, on est rentrés à peu mais en deux semaines on était déjà le double, on était huit et encore une semaine après on était douze-treize...
>
> Entretien avec Jérémy, résident au Tableau Noir, 10 février 2013

3. Programmation musicale et répertoires : s'afficher autour de La Plaine

Une fois encore c'est l'ethnographie du quartier qui m'a fourni une première prise sur la définition des formes musicales programmées au Tableau Noir ou aux sessions Pirate Punx. C'est ainsi que j'ai été amené à observer la présence d'affiches collées sur les murs et des *flyers* produits par les collectifs à l'occasion des évènements. Au fil des années j'ai commencé à identifier les périmètres privilégiés pour cet affichage dans la ville, en l'occurrence hors des espaces définis, les panneaux d'« affichage libre expression »[246], et au sein de certaines parcelles

[246] Dans la portion urbaine étudiée, non seulement la proportion de ces panneaux d'affichage est faible, mais en plus ils sont prioritairement occupés par des structures spécialisées qui déploient des campagnes massives d'affichage dans la ville. L'une d'entre elle fait figure de *leader*, K-Pub, et se trouverait même selon plusieurs enquêtés en situation de monopole à Marseille.

de la centralité marseillaise : autour du lycée Thiers (rue Mazagran, 1er arr.), dans la partie haute de la rue d'Aubagne, à l'angle de la rue des Trois Mages et de la rue des Trois Rois, ou encore autour de la place Jean-Jaurès.

Le choix d'effectuer une pratique d'« affichage sauvage » en ces emplacements précis – et donc de ne pas coller les affiches en d'autres emplacements, comme au cours Julien – n'est pas hasardeux. Ces derniers correspondent en effet à des lieux de passage et de vie centraux qui constituent des points de rencontre fréquentés par les habitués des sessions Pirate Punx, et plus généralement du quartier de La Plaine.

Si les supports de communication observés indiquent que le collectif dispose plutôt de faibles moyens, ils se caractérisent surtout par une certaine esthétique épurée et « sombre » : les affiches sont souvent en noir et blanc, en tout cas bicolores, et les techniques d'illustration semblent artisanales, l'impression exécutée à la main. Les affiches Pirate Punx sont aisément identifiables, se distinguant des autres types d'affiches. Un trait propre au style du collectif qui distingue sa démarche des autres équipes tient à ce qu'il cherche à brouiller les informations, adoptant une forme proprement codifiée. L'écriture s'effectue par exemple en toutes lettres, aucun chiffre. Si la plupart des évènements sont annoncés littéralement à « La Plaine » (18 sur 25), les emplacements se réfèrent souvent à espaces extérieurs, en plein air, et sont, sauf exception, toujours indiqués sans mention d'adresse.

Il s'agit par ces tactiques d'ordre visuel d'altérer l'intelligibilité de l'évènement, en quelque sorte de coder les informations, ce qui peut sembler surprenant voire paradoxal lorsque l'on cherche à faire connaître son activité par une opération de promotion. La prise visuelle orientée par la forme perceptive de l'affiche correspond à la relation référentielle spécifique performée par cette occasion sociale. Elle correspond en l'occurrence à un trait culturel particulier, propre aux milieux anarco-punk ou squat. Ces outils de communication ont constitué un matériau précieux pour mon enquête. Les affiches collectées et analysées m'ont permis de disposer d'une grande quantité de données quant à la programmation et au déroulé des évènements, mais surtout quant à la forme spécifique de ces occasions sociales.

La grille d'analyse que j'ai appliquée au corpus des affiches collectées au fil de l'enquête s'est centrée sur quatre caractéristiques, comme principales sources d'informations qu'elles médiatisent. D'une part la localisation de l'affichage : sa coordonnée géographique, son environnement direct mais également le type de supports sur lequel elle est collée (mur, mobilier urbain, etc.). Ensuite, la forme graphique et les informations visuelles des affiches (techniques d'impression, illustrations, iconographie, couleurs, noir et blanc, styles, etc.). Puis le cadre

évènementiel : l'ensemble des informations qui permettent de contextualiser l'évènement (la date, l'horaire, la mention de circonstances particulières, les artistes programmés, etc.). Enfin la présence d'étiquettes de genres musicaux, comme marqueurs culturels relevant d'opérations de catégorisation effectuées par les organisateurs.

Entre 2012 et 2016, j'ai identifié vingt-six occurrences de sessions Pirate Punx et composé un corpus de dix-huit affiches au total, dont quatorze ethnographiées dans l'espace public[247]. Les quatre autres, produites en régime numérique, ont été récupérées sur diverses sources internet, notamment la *newsletter* Live In Marseille, un agenda des concerts à Marseille et dans la région, ou le site web de *lADLP*. L'analyse des catégories mobilisées par Pirate Punx donne à voir une grande variété d'étiquettes musicales et une importante inventivité du collectif : quarante-deux occurrences au total, dont cinq catégories génériques auxquelles se référent ensuite un ensemble de sous-catégories.

D'abord « punk » et ses sept déclinaisons, « HxC » (ou Hardcore) et ses quatre déclinaisons, « rap » et « hip hop » et leurs quatre déclinaisons, « chanson(s) » déclinée en cinq étiquettes, et enfin « electro » et ses trois déclinaisons. Les dix-neuf autres occurrences correspondent le plus souvent à des sous-catégories musicales spécifiques et parfois à des néologismes, des étiquettes inventées par les acteurs. J'ai également relevé des occurrences des étiquettes « cumbia », « vegan hip hop », « karaoké » et « garage n'roll » notamment.

Avec Pirate Punx, si la catégorisation des performances autour de l'idiome punk est précise, mobilisant des découpages affinés et des étiquettes spécifiques, plus on s'en éloigne et plus les étiquettes deviennent génériques. La catégorisation par idiomes musicaux spécifiques, c'est-à-dire par un recours à des sous-catégories très spécifiques qui visent à préciser la catégorie générique, traduit souvent une connaissance fine, une spécialisation et ainsi une proximité du collectif vis-à-vis d'un univers thématique particulier.

Au contraire, la seule catégorisation générique ou *hyper-générique*[248] indique un autre type de relation, davantage généraliste et éloigné d'un certain univers musical. Selon Esteban Buch, « musique populaire » ou « musique savante » se réfèrent à un ensemble de catégories qu'il nomme hyper-génériques. Ces *hyper-genres* sont définis comme situés à un « niveau classificatoire supérieur à celui du genre musical » – qui en constituerait d'ailleurs le mode taxonomique commun – et ainsi comme caractérisés par un grand degré de généralité. Pour le

[247] L'une des affiches figure en annexe 4.
[248] BUCH, E., « Le duo de la musique savante et la musique populaire : genres, hypergenres et sens commun », in CHEYRONNAUD et PEDLER (dir.), *Théories ordinaires*, EHESS, Enquête, 2013, pp. 43-62.

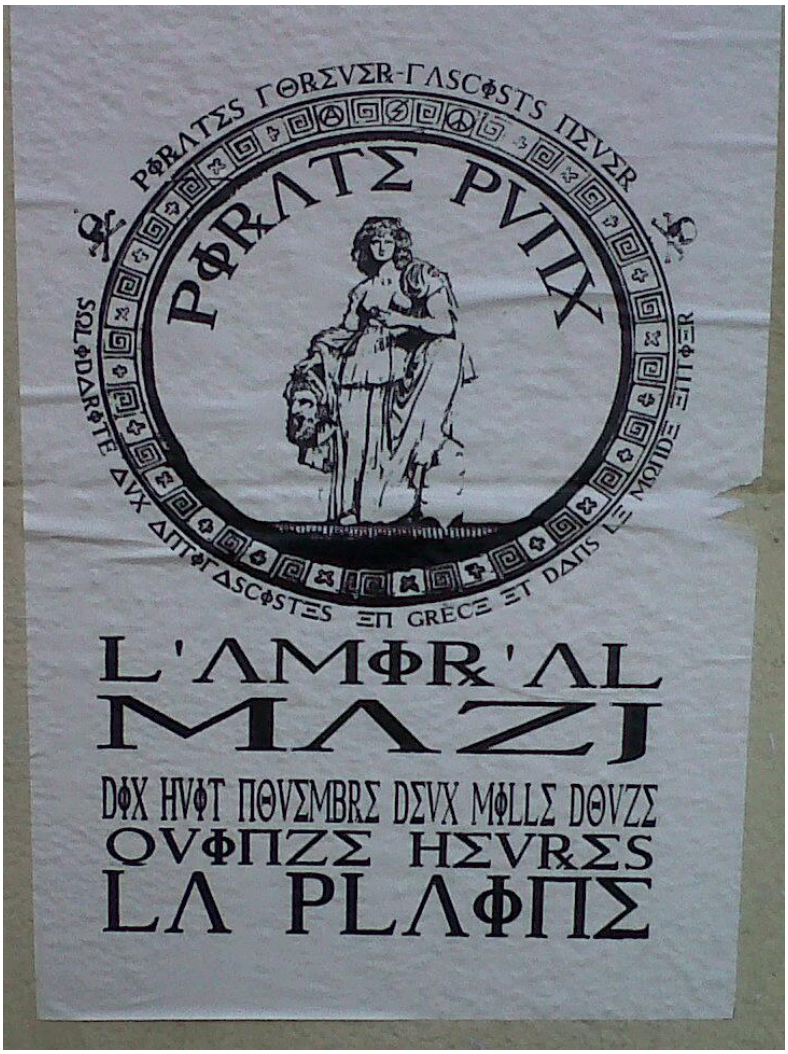
musicologue, « la pertinence heuristique, axiologique et descriptive des catégories hyper-génériques peut aujourd'hui être mise en cause » (Buch, *op. cit.*).

Par exemple, sur les dix occurrences du syntagme « punk », seulement trois se réfèrent à l'étiquette seule, contre deux à « anarko punk » et cinq catégories par idiomes spécifiques (« punk rock », « rave punk », « jazz punk », « chanson punk » et « cold punk »). De la même manière, les occurrences de la catégorie « chanson(s) » sont à chaque fois accompagnées d'une autre sous-catégorie (formant par exemple les étiquettes « chanson punk » ou « chanson à prétextes »). Au contraire, le mode de référence à la catégorie « rap » s'effectue quasi systématiquement de manière générique : sur les cinq occurrences de l'étiquette, quatre correspondent à l'idiome seul contre un « rap2Mars »[249]. Par ailleurs le recours à l'étiquette hip-hop est plus rare, et lorsqu'il est fait référence à celle-ci il s'agit d'une catégorisation spécifique (« Vegan hip hop » par exemple).

Ce procédé de catégorisation traduit bien le jeu qu'opèrent les membres du collectif avec les étiquettes et plus largement avec les frontières musicales. Plutôt qu'une recherche de maximisation de l'affluence en opérant des références à des catégories connues et rassurantes, ce qui est le propre des étiquettes commerciales qui ont vocation à vendre des produits, ici en inventant et manipulant des catégories amusantes voire décalées, c'est bien une distance face aux découpages et aux repères habituels qui est traduite[250]. En somme, si les répertoires du punk, de l'hardcore, du rap, de la chanson et de l'electro sont majoritairement mobilisés pour étiqueter les sessions Pirate Punx, bien souvent les performances musicales programmées dépassent ces principaux modèles génériques de référence.

[249] Cette étiquette qui consiste en un néologisme vise à traduire l'origine marseillaise de la forme musicale en procédant d'une version abrégée de « rap de Marseille ».

[250] Sur la question de la variabilité des enjeux de catégorisation générique et des usages sociaux des étiquettes musicales, je m'inspire largement des séances de séminaire intitulées « À quoi servent les étiquettes ? Une approche sociologique et historique des catégories musicales » et animées à l'EHESS par Karim Hammou, Isabelle Mayaud et Olivier Roueff en 2013 et 2014.



Première affiche Pirate Punx ethnographiée, collectée sur le site internet de l'Assemblée de la Plaine[251], pour un évènement prévu le 18 novembre 2012 à 15 heures à « La Plaine ». Sur la partie haute de l'image on peut voir le slogan du collectif : « *Pirates forever, fascists never* ». Le logo, le texte d'accompagnement et sa police d'écriture font référence aux évènements alors en cours en Grèce. Par ailleurs, L'Amir'al était programmé à cette session, ce qui atteste bien de sa circulation au sein des réseaux mentionnés

[251] Sur le site internet de l'Assemblée de la Plaine, un texte accompagne l'affiche : « Pirate Brunch de soutien aux camarades grecs inculpés. Avec bouffe prix libre et concert : Mazi (rebetika), L'amir'Al (rap) + open mic ; Allez viendez, ça va être trop bien ! Pour rappel, cette action a lieu pour aider à payer les frais de caution des 15 camarades arrêtés le 30 septembre lors d'une manifestation anti fasciste à moto, qui s'élèvent à 45000 euros ». http://assembleedelaplaine.free.fr/concert/concert.htm

II. Une session *Pirate Punx* comme performance d'un lien social ouvert à Marseille ?

1. Présentation du collectif Pirate Punx

Deux ans plus tard, en avril 2015, alors que mes connaissances de la scène musicale à La Plaine s'étaient considérablement transformées, j'ai assisté à une autre session Pirate Punx. En arrivant *sur* la place Jean-Jaurès à 15h30, j'observe la présence d'un rassemblement de quelques personnes, dont quatre ou cinq membres de l'organisation. Cette fois l'évènement n'est pas prévu au même emplacement que la dernière fois, dans l'angle nord-est de la place, mais sur la longueur côté ouest, face au bar du Petit Nice et à côté du kiosque à sandwich. En fait cet emplacement s'avèrera plus habituel entre 2014 et 2016.

C'est en organisant le matériau visuel que j'avais collecté la veille au soir – comme régulièrement, j'avais fait un tour ethnographique autour de La Plaine pour photographier les affiches et traces médiatiques se référant à des performances musicales dans l'espace public – que je prends connaissance du déroulé de cette session Pirate Punx. Comme à l'habitude, elle est organisée en journée, pendant l'après-midi, *sur* La Plaine, mais cette fois, non pas un dimanche mais un samedi. Comme nous l'avons vu, le principe des activités du collectif consiste à organiser des *sessions*, en l'occurrence des évènements-concerts, dans l'espace public sans avoir obtenu d'autorisation préalable des autorités publiques. Si la plupart des *sessions* que j'ai observées se réalisent bien sur la place Jean-Jaurès, certaines affiches annoncent des *sessions* Pirate Punx « à la plage » (notamment au Bain des Dames) en été (entre juillet et août). Par ailleurs, les emplacements occupés sur La Plaine sont apparus variables, même s'il s'agit de trois emplacements principaux.

Les premières occurrences de ces sessions datent de l'été 2012[252]. Elles sont souvent, quasi-systématiquement, comme nous l'avons perçu avec le squat du Tableau Noir, mises en œuvre dans le cadre d'alliances et pour le soutien d'autres organisations ou d'autres causes. Sur les supports de communication, j'ai observé les mentions suivantes : « en soutien à la caisse

[252] La première annonce d'une session Pirate Punx que j'ai pu identifier est datée du 26 juillet 2012, par l'intermédiaire d'une chronique de l'agenda-concerts numérique *Live in Marseille*. Cette temporalité amène ainsi à interroger l'émergence de ces sessions comme réaction au *big event* de MP2013 qui approchait à cette période.

d'autodéfense phocéenne »[253], « solidarité avec les luttes des sans-papiers »[254] ou encore « caisse de solidarité migrants Marseille »[255].

Cette fois fois-ci, aucune mention de soutien pour une cause ou une organisation tierce n'est indiquée et ainsi l'évènement est axé uniquement autour de la programmation de la performance musicale. Le collectif Pirate Punx regroupe une petite dizaine de membres réguliers, dont deux ou trois y sont particulièrement investis (Ben, Lionel [256] et le technicien du son notamment) et, comme j'ai pu l'observer sur les affiches et au cours des évènements, il a pour slogan « PIRATE FOREVER / FASCIST NEVER ». Ils évoluent tous à différents degrés au sein du « milieu squat » (Bouillon, 2007)[257], ou encore de ce que les enquêtés appellent les réseaux « anarko-punk » ou « autonomes » (dit « auto' ») à Marseille.

Lors de ces sessions des stands sont installés : certains où sont proposés des plats « vegan »[258] sont alimentaires, d'autres proposent de l'information et de documentation (« info-kiosque » militant). À certaine occasion un stand de mise à disposition de vêtements récupérés était également installé, un stand « fripe ». Ces évènements sont toujours à « prix libre ». Si, comme nous l'avons mentionné, ce paramètre peut être interprété par certains comme synonyme de gratuité, il s'agit dans l'esprit des participants initiés de laisser le choix de la contribution aux « luttes » selon les possibilités matérielles de chacun, dans un souci d'égalité sociale et de liberté individuelle.

Une prise médiatique sur l'évènement

Comme je l'ai indiqué ma première prise avec l'évènement s'est effectuée au travers de l'affichage public. C'est dans la rue Mazagran, localisée au sein de l'hyper centre (dans le premier arrondissement, entre la Canebière et le cours Lieutaud), au niveau d'un squat portant le nom de la rue, que j'ai identifié deux affiches relatives à cette session Pirate Punx – à noter que je n'en ai pas repérées ailleurs. L'approche que nous proposons consiste donc à envisager les supports de communication affichés et les informations qu'ils médiatisent publiquement

[253] Session du dimanche 20 juillet 2014.
[254] Session du dimanche 19 octobre 2014.
[255] Session du vendredi 17 juillet 2016.
[256] Les prénoms ont été modifiés.
[257] À noter que, bien que les personnes qui résident et/ou sont investies dans les squats à Marseille se connaissent à peu près toutes à différents degrés, il ne s'agit pas d'un monde homogène et il semble plutôt que plusieurs groupes et réseaux de « squatteurs » existent et sont répartis dans des lieux différenciés. Cela serait l'un de ces réseaux « souterrains » qui met en œuvre les concerts Pirate punx sur La Plaine.
[258] Dans les propositions de nourriture végétalienne – c'est-à-dire non-issue d'animaux – on retrouve selon les saisons quasiment à chaque fois des salades ou taboulés, des soupes, du pain, des pizzas, des tartes de légumes ou sucrées, gâteaux

en relation avec les informations relatives à la spatialisation de ces opérations d'affichage, en tant que ressources écologiques de pratiques de communication dans la ville.

Photographies prises le 17 avril 2015 rue Mazagran (1er arrondissement). Au milieu : l'affiche de la session Pirate Punx à La Plaine ; à droite : l'affiche du concert à La salle gueule organisé la veille

Il est indiqué sur cette affiche qu'un concert à prix libre aura lieu le samedi 18 avril à 15 heures à « La Plaine » – par ailleurs seul le cinquième arrondissement est mentionné. Il va réunir deux groupes musiciens, Zeppo, projet catégorisé en tant qu' « Ecoanarcore » et Etnas, par l'étiquette « rap »[259]. En rapprochant mes captations photographiques du jour, je me rends compte également que ces deux groupes se sont déjà produit la veille au soir à La Salle gueule (affiche tout à fait à droite) avec un troisième groupe étiqueté « cold punk ». Si la catégorisation générique des deux projets est identique, l'équipe de ce local associatif a fixé le prix d'entrée à cinq euros.

Il apparaît là que la venue du groupe à Marseille fait l'objet de plusieurs représentations, suivant un itinéraire préétabli, comme c'est le cas d'une tournée. On voit bien que les deux organisations ont recouru au même circuit de diffusion. En l'occurrence, La Salle Gueule a programmé la date suffisamment à l'avance pour que leur présence sur place profite à Pirate Punx. Pour le groupe, le déplacement à Marseille depuis la Suisse est doublement « rentabilisé » en termes de prestations scéniques.

[259] S'il s'agit là d'une catégorisation générique simple, le recours à l'étiquette « rap » sur l'affiche s'effectue au travers d'une forme iconographique originale en référence à un symbole anarchiste : le « a » cerclé, ou « a dans l'o » (c'est également le cas pour le « a » de « Ecoanacore »). Il s'agit par-là d'inventer une forme culturelle singulière qui associe rap et anarchie.

2. Mettre en place une session pirate

Il y a bien souvent un décalage quant à l'horaire annoncé sur les affiches et le démarrage effectif du concert, le retard variant de quinze minutes à plusieurs heures. J'arrive donc sur la place Jean-Jaurès aux alentours de 15h15. Les agents communaux MPM s'affairent encore sur la portion où se tenait le marché quelques heures plus tôt, occupés avec leurs camionnettes de nettoyage à faire disparaitre les détritus à coups de jets d'eau.

Début du rassemblement place Jean-Jaurès. À gauche : les cantonniers sont en train de passer le Kärcher ; à droite : les premières personnes présentes – 18 avril 2015

À cette heure-ci un groupe d'une petite dizaine de personnes se trouve sur l'emplacement où va se dérouler la session Pirate Punx. Je décide d'aller à la rencontre de Ben. Sachant qu'il était particulièrement investi dans l'organisation de ces sessions m'y étant rendu plusieurs fois depuis 2012, je lui demande s'il est d'accord de s'entretenir au sujet de Pirate Punx et des activités musicales à La Plaine. Il me questionne alors sur le cadre de cet échange et, lorsque je lui réponds qu'il s'agit d'une thèse de sociologie, je sens un certain malaise et une réserve chez lui. Il me répond alors préférer y réfléchir et que l'on sera sans doute amenés à se recroiser.

Cette « barrière à l'entrée » comme propriété relative à la mise en œuvre de l'enquête et à la posture d'observateur au sein de cadres éloignés du temps institutionnel apparaît comme un élément intéressant au niveau réflexif. En ce qu'ils l'expriment plus ou moins implicitement au cours des situations, j'ai en effet noté au cours de mon enquête que les membres des milieux autonomes sont généralement rétifs à la présence d'étudiants ou de personnes qui réalisent des études, surtout dans le cadre institutionnel. Soucieux de connaître le statut de l'échange demandé, lorsqu'il apprend que celui-ci est orienté par l'enquête, Ben opère une

technique d'évitement. Cette distance de principe prise collectivement[260] à l'égard du périmètre de l'institution se comprend également en ce qu'elle est perçue négativement, comme symbole d'un pouvoir combattu.

Une voiture qui est garée en bordure de la place, au niveau de l'emplacement choisi, a permis d'acheminer le matériel technique. Peu avant 16 heures, alors qu'ils ont alors initié l'installation du matériel, Ben, Lionel et le technicien du son s'interrogent à propos de l'horaire, en se demandant s'il n'est pas encore trop tôt. Parce que l'évènement n'est pas déclaré et que la présence du matériel technique et sonore dans l'espace public indique immédiatement une possible diffusion de musique amplifiée, l'écart temporel entre l'installation du matériel et le début effectif de la prestation doit être le plus réduit possible. L'ensemble du matériel sonore se compose de trois enceintes (dont une pour le retour), une table de mixage seize pistes, un égaliseur analogique, un ordinateur portable, deux microphones, un pied de micro, et plusieurs sacs de cables et de prises électriques. Ils disposent par ailleurs d'un groupe électrogène fonctionnant au diesel.

Après s'être employé à sortir le matériel de la voiture et l'avoir entreposé en des emplacements pré-définis, chacun travaille à l'installation des différents éléments qui compose le dispositif de l'évènement : certains s'affairent à aller récupérer « la bouffe », Ben et d'autres vont s'occuper du groupe électrogène dont l'emplacement se situe plus en retrait du périmètre configurationné.

Le participant chargé du son entreprend le cablage et l'installation du matériel sonore. Quand je lui demande si son métier est effectivement celui de technicien du son il me répond que son activité principale consiste à sonoriser des concerts. Il ajoute : « c'est rare et ça fait plaisir de le faire pour des bonnes causes, avec les copains [...] ouais dans des cadres politisés, il en faut ! ». Il me dit que le « matos » à disposition ce jour-là était le même que celui utilisé pour les concerts se déroulant dans les squats, sous-entendus ceux fréquentés ou dans lesquels résident les personnes qui participent à l'organisation des sessions : « j'travaille avec les squatteurs du centre depuis des années, sinon je bosse aussi sur d'autres projets avec des potes, d'l'enregistrement dans un studio... ».

[260] Par ailleurs, j'appris plus tard par d'autres membres du collectif que la posture de Ben vis-à-vis des observateurs était connue comme étant particulièrement distante. Souvent lorsque je demandais si des observations étaient possibles, l'on me répondait que l'ensemble des membres devait être consulté.

La table de mixage, session Pirate Punx, place Jean-Jaurès, 18 avril 2015

Lorsque je demande à Ben comment se fait-il, contrairement à l'habitude, que cette session se déroule un samedi, il me répond : « Ouais d'habitude c'est le dimanche, mais là j'pouvais pas parce que les groupes sont en tournée, ils viennent de Neuchâtel là et demain ils seront repartis [...] la dernière session c'était en mars, on essaye d'organiser ça tous les mois... la prochaine c'est le 29 mai et après y'en une aussi début juin ». Une fois les tables installées, les branchements et le cablage effectués, Ben démarre le groupe électrogène manuellement, en tirant énergiquement plusieurs fois sur un cordon[261]. Quelques secondes plus tard, des personnes assises sur un banc environnant demandent à Ben s'il est possible de le déplacer.

Après avoir dû changer sa place à plusieurs reprises, Ben retourne vers l'installation. Le groupe électrogène, qui a été récupéré sur un chantier, est effectivement bruyant. Il semble rencontrer des difficultés d'après les intéressés : « il va s'éteindre j'te dis ! », « ...c'est bizarre il fait pas de fumée blanche comme ça d'habitude... », « ...c'est du rouge qu'on a récupéré dans une énorme cuve, 'doit y avoir plein d'impuretés dans l'essence, c'est pour ça il déconne ! ». Ben décide alors d'aller demander au gérant du kiosque à sandwich s'il est d'accord de mettre à disposition un accès à son réseau électrique. Il accepte directemement.

Toute l'ingéniosité des organisateurs de l'évènement réside dans la tactique employée pour électrifier ce matériel. Plusieurs configurations sont en effet possibles. Évidemment la première configuration est préférée car la seconde présente une plus grande nuisance sonore causée par l'appareil et apparaît ainsi comme moins propice au bon déroulement de l'évènement.

[261] C'est ce qui correspond à un démarrage « par lanceur » du groupe électrogène.

Les acteurs installent le matériel et préparent l'espace dans un climat de tranquilité apparente, pas de stress[262]. Lorsque des problèmes pratiques se posent, choses tout à fait courantes dans l'organisation de spectacle vivant, ils sont rapidement résolus par des solutions simples, comme s'il était justement admis qu'il est normal que les choses ne se passent pas forcément « comme prévu » et qu'il fallait faire face à des aléas. La portée pragmatique de ces évènements se perçoit ainsi dans sa composante organisationnelle : plus largement il est admis que la mise en pratique des choses et des idées ne s'effectue jamais de manière idéale et qu'il faut savoir faire face aux imprévus et aux difficultés. Dès que le courant électrique est accessible, Ben lance une *playlist* musicale via l'ordinateur.

Les organisateurs en train d'installer le dispositif, session Pirate Punx, place Jean-Jaurès, 18 avril 2015

Les préparatifs se poursuivent jusqu'à 17 heures, soit près de deux heures après l'horaire indiqué. L'ordinateur est relié à la table de mixage par un câble et le son est diffusé à partir d'une enceinte unique à la dimension imposante, qui semble relever de matériel professionnel. La sélection musicale apparaît comme plutôt diversifiée, rassemblant des titres qui mobilisent divers répertoires, avec tout de même une prépondérance de sonorités produites au cours des années 1980 et 1990 : du reggae et du ragga jamaïcain d'une part, du rap et du punk d'autre part[263]. Diversifiée, en ce que les formes musicales sélectionnées oscillent entre une certaine douceur (à travers des plans rythmiques assez lents et des aspects mélodiques simples, épurés) et une intensité par des registres musicaux saturés et rythmiquement rapides. Certains titres diffusés expriment, d'après ce que j'en ai discerné, des paroles politiquement engagées voire d'appel à la rebellion et à la révolution.

[262] On pourrait en effet s'attendre à identifier chez les membres ratifiés des signes relatifs à une certaine tension, du moins une préoccupation, qui ne sont pas rares dans l'organisation évènementielle plus généralement, d'autant plus dans ces conditions.
[263] C'est ce qu'il ressort des captations sonores réalisées par l'enregistreur zoom H4 ce jour-là.

Arrive ensuite le moment des balances aux alentours de 17 heures et quart[264] : il s'agit alors de préconfigurer les niveaux sonores des différents éléments « branchés », en l'occurrence une batterie, une guitare électroacoustique, une basse et un microphone. Elles durent environ une demi-heure.

Peu avant 17h30 une voiture de la police municipale s'arrête à hauteur de l'emplacement. Les performances n'ont alors pas encore débutées. Plutôt que d'attendre l'intervention des agents à l'endroit du rassemblement, Ben et le technicien du son se dirigent immédiatement vers eux. À cet instant, un policier et une policière sortent de la voiture avec des documents à la main. Je m'approche de la scène. Les policiers demandent en premier lieu si les organisateurs ont effectué une demande d'autorisation préfectorale et s'ils peuvent présenter les documents, en faisant réfèrence à des arrêtés municipaux.

S'ensuit un échange qui paraît plutôt calme de l'extérieur au cours duquel les policiers passent des appels depuis leur véhicule. Le policier : « Vous avez essayé de baisser les enceintes ? », un membre Pirate Punx : « Nous, tout l'temps... y'a les voisins là qu'on connaît, tout l'temps, tous les weekend ça joue bien... », le policier : « mais vous êtes là... » ; la policière : « donc voilà vous savez que vous avez déjà une procédure... dès qu'ils voient quelque chose qui leur plaît pas beh on est obligés d'intervenir... ».

Les agents regagnent assez rapidement leur véhicule en indiquant aux organisateurs qu'ils disposent d'une demi-heure pour « tout ranger et quitter les lieux ». Les membres Pirate Punx les remercient, et j'en profite alors pour demander à Ben si la police avait été appelée. C'est en effet un voisin qui a sollicité leur intervention alors qu'ils se trouvaient à l'Estaque, un quartier localisé à l'autre bout de la ville, quelques instants plus tôt. Il ajoute même avec le sourire que les policiers lui ont confié qu'ils auraient préférés ne pas avoir à revenir en plein centre-ville, sous-entendu pour ce genre de cas jugé non-prioritaire. Ben m'explique alors qu'un voisin a déjà été identifié comme étant hostile à ces concerts, au cours des dernières sessions qui se déroulaient au pied de son immeuble, et que cela devait très certainement être lui qui avait appelé la police.

[264] L'usage d'un outil technique de captation sonore s'avère fortement utile pour rendre compte des qualités diffuses de l'espace et ainsi de l'environnement perceptif des performances musicales.

Passage de la police municipale, session Pirate Punx, place Jean-Jaurès, 18 avril 2015

Le concert va commencer « au moins une demi heure avant le retour de la police », lance Ben en plaisantant. Peu après 17h30 la première partie du concert débute avec le groupe Zeppo, composé donc par trois musiciens : l'un à la guitare et au chant, un bassiste et un batteur. Comme c'est souvent le cas, lorsque le démarrage de la prestation s'amorce les spectateurs affichent une certaine timidité, ils marquent en tout cas une certaine distance spatiale en se confinant à une zone jugée comme trop lointaine par les musiciens. Etnas qui s'est joint au groupe lance alors : « Euh j'crois qu'il faut vous approcher là... ».

Quelques personnes s'avancent timidement vers la scène, il ajoute : « voilà ! » et c'est alors que les premiers accords de guitare se font entendre. On peut interpréter cette séquence comme une illustration de la dimension phatique de la communication, qui donne à voir une prise de contact effective par la parole entre les personnes conjointement mises en présence, bien souvent après avoir joué quelques notes. Le premier titre développe un motif aux accents orientaux produit par les gammes jouées par la guitare électroacoustique, soutenue ensuite par la basse et la *darbouka* – instrument de percussion répandu au Maghreb, au Moyen-Orient et aux Balkans – dont joue le batteur avant de passer à la batterie et progresser alors en intensité.

Si l'on conçoit l'introduction comme le premier plan du morceau, qui précéde le deuxième au cours duquel le couplet chanté intervient, il dure une minute et vingt secondes précisément. Durant l'introduction, le membre d'Etnas qui est en mouvement dans l'espace, lance des propos en référence à la Palestine et au vivre ensemble, c'est lui qui prend et garde la parole, avant d'enchaîner avec son premier couplet. Dans celui-ci il formule une critique à l'égard des dirigeants politiques qui exercent le pouvoir, en évoquant les effets de leur domination : « [ils] isolent et misolent un peuple qui rationne » ; « les grandes puissances laissent faire, *Inch bin ein Berliner* » et en faisant référence aux « régions pétrolifères, [...] zones

industrielles [...] colonies pénitencières », avant d'ajouter enfin : « à bas le mur de la honte ! »[265]. Si je n'ai hélas pas pu savoir s'il s'agit d'une composition ou d'une reprise, avec un penchant prononcé pour la première option, j'ai pu identifier clairement une référence au contexte communiste de la fin des années 1980 en Allemagne, ex-RDA, et toute la teneur idéologique qui caractérisait le contenu du discours du musicien.

3. Une performance perturbée ?

Au début de son couplet une personne du public se met à chanter en parrallèle d'Etnas, ce qui va progressivement perturber le cours de sa prestation, de son *set*. Alors que des enfants dansent et jouent non loin, au sein de l'audience une femme en train de danser attire mon attention. Elle se meut d'une manière originale, paraissant totalement transcendée par la musique, et en tout cas déconnectée de la situation, ce qui sous-tend alors une certaine rupture spatio-temporelle vis-à-vis du rassemblement. Évidemment ce type de comportement qui correspond à l'idée de « prise totale » avec la musique – davantage sur le modèle de l'engagement exclusif ou de la « transe » que sur celui de la délectation et l'écoute contemplative relative à l'expérience esthétique décrite notamment par Adorno[266] – est fortement admis voire valorisé dans les « situations d'*audire* » (Cheyronnaud, 2012) particulières que constituent ces performances musicales publiques.

D'ailleurs, force est de constater que les musiques occupent une place centrale dans ces rassemblements. Ici, le libre-court donné à l'idée de prise totale avec la musique peut également engendrer que des attitudes habituellement non admises soient tolérées : le cadre symbolique de l'événenement – notamment le modèle thématique du « fais-le toi-même » (*DIY* en anglais, et de plus en plus « faisons-le ensemble ») – module et altère ainsi l'« ordre public » normatif. Il agit comme une modalité de renforcement du dispositif social « ouvert » mis en œuvre collectivement.

À plusieurs reprises, la femme ainsi entrainée dans les mouvements de sa « transe » va gêner Etnas qui, lui aussi en mouvement permanent, occupe un large périmètre de l'emplacement. Alors qu'il développe sa performance rappée et brandit par moment son poing serré en l'air

[265] Si le musicien suisse se réfère alors au Mur de Berlin, sans le savoir l'énoncé de sa « phase » a une portée prémonitoire : à l'endroit même où il se situe alors, la Soleam dressera plus de trois ans plus tard, fin octobre 2018, un mur de béton d'une hauteur de 2,5m dans le cadre des travaux d'aménagement de la place démarrés le 11 octobre 2018. Ce mur sera surnommé par la suite le « mur de la honte » ou « mur de la mairie » par nombre d'anti-projets.

[266] Je me réfère bien évidemment aux descriptions autour du concept d'idéologie culturelle élaborée par Theodor W. Adorno et Horkheimer puis formulée dans leur ouvrage *La dialectique de la raison* en 1947.

pour accentuer les fins de mesures ou de vers, il ne manifeste pas de réaction particulière à l'égard du comportement de la femme, surement trop concentré sur son *set* pour y prêter une réelle attention. Pris dans sa pratique scénique, il veille surtout à s'assurer du bon déroulé et de la qualité de sa prestation. D'ailleurs à chaque fois qu'il y a « friction » entre Etnas et la femme du public, lorsque leur corps se frôlent ou se touchent ou qu'une forme d'obstacle se produit, la femme semble reprendre ses esprits et s'éloigne un moment.

Alors qu'elle avait disparue un instant, elle revient à la charge et s'approche au maximum d'Etnas. Elle demande le micro d'un signe de la main. Tout en poursuivant les paroles du refrain, le *performer* tente de l'éviter et c'est alors qu'elle tente de lui prendre le micro. Il fait un pas en arrière et parvient tant bien que mal à le garder. Lorsqu'il termine son vers, il lui tend le micro. L'instrumentale continue. Elle le saisit et prononce aussitôt : « N**** sa mère au maire », avant d'exprimer un rire profond. Puis elle poursuit, répète la même chose en faisant durer la fin de l'expression. Elle rend alors le micro à Etnas qui la remercie et ajoute : « Eh, un grand *big up* pour les danseurs et pour les *backeurs* ! »[267]. On voit à quel point le *performer* joue avec les ressources de la situation, et s'en empare par l'improvisation comme *affordances* pour sa performance[268].

Il convient de signaler ici un autre paramètre qui participe de cette relativisation et du caractère souple de la présente situation. En effet, le fait de savoir que la plupart des personnes en présence normalise la circulation et l'usage de boissons alcoolisées et de produits illicites, en tant que substances qui contribuent à modifier et altérer l'état de conscience, joue un rôle dans les interactions. Si cette consommation se retrouve quasi systématiquement dans les situations de mise en présence à des performances musicales observées, dans des espaces intérieurs ou extérieurs, celle par exemple de « drogues douces » – *marijuana* ou *hashish* – est apparue moins fréquente. La quantité de ces subsances consommées augmentant au cours de la situation, plus le temps passe et plus l'état de conscience des participants se voit modifié, j'ai observé la manière dont celles-ci peuvent la configurer en contribuant à pacifier ou au contraire à électriser les relations sociales et les manières d'envisager les autres. Outre leur usage dans le cadre de l'expérience collective des musiques comme facteur d'intensification perceptive qui favoriserait la prise musicale,

[267] Une captation vidéo jointe au dossier (fichiers en annexe) rend compte de cette situation (6- Vidéo concert ETNAS part 2).

[268] Denis Laborde a largement contribué à développer cette thématique : LABORDE, D., « Enquête sur l'improvisation », *in* DE FORNEL M. et QUÉRÉ L. (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales,* Raisons Pratiques, Éds. de l'EHESS, 1999 et LABORDE D., *La mémoire et l'instant : les improvisations chantées du bertsulari basque*, Elkarlanean, 2005.

l'hypothèse consiste à dire que si l'alcool et les joints y sont consommés, c'est qu'ils se prêtent à la situation en ce qu'ils agissent bien souvent dans le sens d'un arrangement et contribuent à atteindre ce que seraient les conditions de félicité de l'organisation et du rassemblement. C'est du moins une hypothèse pragmatiste, que nous poursuivons.

Performance de la tolérance

Ainsi, si plusieurs éléments vont potentiellement venir mettre à mal la performance et perturber alors le cours de l'action, dans la présente situation sociale le rassemblement n'est pas interrompu pour autant, il suit son cours. Ces éléments pertubateurs difficilement prévisibles et neutralisables, surtout au cours de la performance, apparaissent ici comme des ressources pour l'action du *performer*. Il apparaît là que « l'ordre de l'interaction » (Goffman, 2013) qui prévaut ici, en affichant des règles davantage souples, ne correspond pas à celui qui régule généralement les situations dans l'espace public.

Goffman parle d'« impropriétés situationnelles »[269] pour caractériser les effets d' « une conduite inappropriée dans une situation » qui peut « témoigner d'une incapacité générale à prendre part à des interactions en face-à-face » (*op. cit.* : 183). Il évoque l'idée selon laquelle certaines propriétés établies au sein de groupes ou de communautés prévalent dans des situations données. Face à une conduite jugée inappropriée, le sens que vont attribuer les « personnes offensées » à « un acte offensif » est déterminé en partie par l'interrogation sur le « caractère volontaire ou involontaire de l'acte ». Les personnes offensées vont alors opérer une évaluation du degré d'intentionnalité et du type de responsabilité à imputer à l'offenseur.

Dans la situation en question, le *performer* ainsi que les membres du collectif ayant identifié au niveau perceptif le caractère altéré de l'état de conscience de la participante, n'ont pas jugé le comportement suffisament génant pour le rassemblement pour décider d'intervenir et de la rappeler à l'ordre. En invitant à reconnaître le caractère répandu des conduites offensives et offensantes, Goffman cherche par son enquête à apprendre ce que ces offenses « coûtent au rassemblement » (*op. cit.* : 184) plutôt que ce qu'elles signifient pour l'offenseur, et propose ainsi des clés précieuses pour la compréhension des situations d'observation et de collecte de données empiriques dans les lieux publics.

Il propose de se questionner sur la capacité de l'offenseur à se rendre compte du sens de son offense, et chercher à savoir si dans le cas d'une « offense situationnelle » causée par un

[269] GOFFMAN, E., *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, trad. Daniel Cefaï, Economica, 2013 [1963], p. 185.

élément offenseur : « quand il a commis cette offense, avait-il des circonstances atténuantes, étrangères aux participants à la situation ? ». Ainsi « les témoins auraient de bonnes raisons de concevoir l'offenseur comme quelqu'un de détaché du rassemblement et de ses règles ». Goffman ajoute enfin que dans la mesure où « une offense en tant que telle nous renseigne très peu sur son auteur », « la relation de l'individu aux rassemblements et aux occasions sociales nous informe parfois sur ses relations dans d'autres unités de la vie sociale ».

On voit bien dans cette situation que l'accueil qui est réservé à la participante, donc l'évaluation qui est fait d'un comportement apparemment non ajusté au cadre d'expérience de la performance, diffère grandement des situations observées d'une part autour du marché à Noailles, d'autre part au cours Julien ou autour du Vieux-Port avec Plait-Pose. Un premier résultat consiste ici à poser que La Plaine permet à cette forme spécifique de lien social d'être performée au travers de l'évènement. En tant qu'occasion privilégiée, ce dernier apparaît dès lors comme une épreuve à « l'ordre de l'interaction » (Goffman, *op. cit.*) établi dans la ville.

C'est bien d'abord la configuration spectaculaire spécifique du rassemblement Pirate Punx qui rend possible une situation caractérisée par un degré plus important de tolérance vis-à-vis de comportements définis généralement comme déviants ou génants. Puisque ces rassemblements se réalisent habituellement à La Plaine, on peut dire que cette portion de ville rend possible cette « forme spectacle » et permet de performer une forme alternative d'un être-ensemble et plus largement d'un « faire lieu » à Marseille.

Groupes primaires et groupes secondaires dans la situation de communication

Pour comprendre la souplesse de la réaction des participants responsables de l'évènement, les « participants ratifiés » (Goffman), face à des comportements qui risquent de perturber le cours de la performance, il convient de penser l'articulation de deux composantes qui structure la « forme spectacle » de la session Pirate Punx : d'un côté la configuration d'une forme sensible spécifique de l'évènement qui est censée traduire de l'autre côté le cadre symbolique et éthique porté par le collectif, premier cercle de participants à l'évènement.

D'une part, les paramètrages produisant une forte accessibilité du rassemblement traduisent la volonté des organisateurs d'élargir l'audience au-delà du périmètre du « monde squat » (Bouillon) ou du « milieu anarko punk » à Marseille. En somme au-delà de ce premier cercle dans la participation. La spatialisation de l'évènement dans l'espace public et le choix de ce cadre socio-technique se présentent ainsi comme une dimension constitutive du processus de

réalisation artistique à l'œuvre par le rassemblement. Il est donc visé de se trouver en co-présence de personnes issues de groupes secondaires et totalement inconnues, en cherchant intentionellemnt à élargir le cadre d'expérience et donc le périmètre de participation.

Parmi les personnes coprésentes au sein du rassemblement, on peut dès lors distinguer lors des observations les relations sociales de membres du « groupe primaire », qui relèvent d'un lien social caractérisé par une forte interconnaissance et stabilisé par la fréquence et son aspect durable et régulier, des relations sociales de « groupes secondaires » qui se référent à différentes strates de connaissance de l'évènement et de membres du groupe primaire. En effet, si les membres de groupes secondaires ont en commun de ne pas (encore) être habitués de ces rassemblements ni concernés par des rapports d'interconnaissance forts, certains ont une connaissance indirecte du groupe primaire, ils sont déjà venus, tandis que d'autres ne disposent pas d'informations et découvrent l'évènement pour la première fois.

Cette variabilité dans la proximité communicationnelle nous éclaire sur l'hétérogénéité des formes relationnelles à ce type d'organisation sociale. Si les personnes qui se rendent régulièrement – voire à chaque fois – à ces rassemblements, les *insiders*, ont intériorisé et acquis au fil du temps des conventions relationnelles et des compétences de membres (maîtrisant les propriétés situationnelles spécifiques), d'autres, les *outsiders*, s'y rendent pour la première fois ou presque, ou n'ont pas l'habitude de ce genre d'évènements et découvrent ainsi ce type de dispositif dans l'espace public.

On peut poser l'hypothèse selon laquelle la variabilité des perceptions sensorielles de l'évènement puis de ses interprétations en termes de significations sociales joue un rôle non périphérique dans le cours de son déroulement et permet de le caractériser en propre. Bien que ces participants soient plus ou moins étrangers à ce type de manifestation et de configuration, sans le savoir de manière explicite a priori, un ensemble d'éléments leur indiquent son statut non-autorisé (le passage régulier de la police et le mode d'organisation et les « petits moyens » déployés notamment).

D'autre part, dans ce type de milieu et de monde social qui regroupe différentes aires culturelles et communautaires « à la marge » des conventions habituelles, pouvant être catégorisées comme « déviantes » ou marginales, le cadre symbolique soutenu par l'évènement valorise souvent la liberté, la convivialité, l'intimité, le bon vivre ensemble. Parce qu'une marge de manœuvre relativement importante est concédée aux coprésents, implicitement toutes et tous invité(e)s à participer, la réaction aux actions offensantes, du moins jugées négligentes ou inappropriées, se veut la plus pacifiste possible.

Ce qui est habituellement défini comme un écart de conduite par les mœurs dominantes au sein de la société plus largement ne l'est pas forcément par cette occasion sociale. Les habitudes, établies par la répétition et la régularité des activités, façonne un ordre de l'interaction autre et dès lors, transforment l'environnement. Avec Dewey on peut dire que l'institution d'un mode d'interaction ouvert par ces occasions habituelles produit un nouvel environnement, La Plaine comme espace ouvert, lieu des possibles. Plutôt qu'une relation aux musiques et au territoire tissée à partir de l'étiquette, – nous avons vu que par les opérations culturelles et le projet urbain les décideurs politiques entendent vendre Marseille comme une ville ouverte et moderne –, ici c'est bien à partir de l'expérience que le territoire est performé, à la fois agencé et pratiqué, comme un « lieu propre » ouvert.

Les comportements généralement perçus comme déviants sont ainsi davantage tolérés, en tous cas lorsqu'ils sont effectués sur la scène publique, face aux coprésents. La présence de personnes étrangères au premier cercle qui vont opérer de manière répétée des comportements jugés inapropriés va alors potentiellement perturber non seulement la performance des musiciens mais aussi le bon déroulé de la réalisation de cette occasion sociale. La perturbation évoquée ici se caractérise par l'émergence concrète de facteurs non-prévus et parfois non désirés dans le déploiement des activités. En tant que processus de mise à l'épreuvre, elle est intrinsèque à la réalisation et au déroulé de l'organisation sociale des moments musicaux en contexte public.

Performance de Zeppo, session Pirate Punx, place Jean-Jaurès, 18 avril 2015

Dans le même temps, un jeune homme d'environ treize ans, occupe progressivement l'espace scénique agencé. Il passe devant les musiciens, tourne autour d'eux. Il porte des lunettes de soleil (façon *Men in Black*), un ensemble rouge vif et de grosses baskets de sport. Pendant un long moment, il va se déplacer à l'intérieur de l'espace informel de la scène, être en mouvement, danser. Il profite ainsi de l'espace scénique arrangé ici pour faire le spectacle. J'aperçois Stéph', une membre active de l'Assemblée de la Plaine dans l'assistance, comme cela avait été le cas au repas de quartier organisé par le Tableau Noir. Plus tard je croise Pierre et Sam, responsables de La Salle Gueule, également investis au Train en Marche (l'un des rares locaux de répétition localisé au centre-ville), avec qui j'y ai effectué un entretien quelques mois auparavant. En leur mentionnant que le groupe était programmé « chez eux » la veille au soir, Pierre me dit qu'il n'avait pas « fait le même *set* » que celui prévu pour Pirate Punx.

Ce phénomène confirme le primat des configurations situationnelles et de l'impact qu'elles ont sur les choix en matière de programmation, conçus dès lors comme des mises à l'épreuvre de formes et de répertoires musicaux. Les élements relatifs au cadre spatio-temporel (au niveau topologique, l'horaire, etc.) et ceux ayant trait aux moyens techniques à disposition amènent en effet les acteurs, à la fois les organisateurs et les musiciens, à s'adapter pour mettre en œuvre ces moments musicaux en référence à ce qui est défini comme « l'action qui convient ». La dizaine de titres musicaux proposés par le groupe rassemblent des caractéristiques qui se référent aux répertoires de la chanson engagée et du punk rock. La construction des compositions présente souvent un modèle similaire : une introduction plutôt calme, poursuivie d'une intensification sonore par des passages plus percussifs qui mobilisent des grilles harmoniques et mélodiques assez simples (deux voire trois accords) ainsi que des éléments rythmiques plus ou moins complexes[270] qui s'inscrivent toujours dans un découpage rythmique binaire, en 4/4 temps.

[270] Par exemple, le batteur réalise régulièrement des doublements rythmiques.

Performance d'Etnas, session Pirate Punx, place Jean-Jaurès. À gauche, le jeune homme vêtu en rouge et portant les lunettes de soleil ; à droite : la femme qui partage l'espace scénique avec Etnas – 18 avril 2015

Au fur et à mesure que le *set* se poursuit, de plus en plus de personnes se gréffent au rassemblement. Des passants, des familles, des personnes âgées (souvent des hommes seuls) du quartier, qui s'arrêtent un instant et repartent, d'autres qui s'approchent et restent au sein du public parmi les spectateurs. Ce flux dynamique de personnes contribue à densifier l'audience de la performance. L'observation de la posture d'écoute de ces participants « non ratifiés », perceptible notamment au travers de l'idiome corporel, permet d'éclairer les raisons ayant motivé leur passage et leur présence.

Il convient de rappeler qu'une telle performance musicale, amplifiée, dans l'espace public autour de laquelle une trentaine de personnes sont rassemblées, constitue le principal foyer d'attention dans le périmètre spatial. L'idiome corporel des personnes qui rejoignent le rassemblement exprime bien souvent de la curiosité à l'égard de la nature de l'évènement, proche de la question apparement banale que Goffman formule dans l'introduction des *Cadres de l'expérience* : « Que se passe-t-il ici ? »[271].

> Je fais l'hypothèse qu'en s'intéressant à une situation ordinaire, on se pose la question : « Que se passe-t-il ici ? » (*What is it that's going on here ?*). Que la question soit formulée explicitement dans les moments de doute et de confusion, ou implicitement lorsque les circonstances ne menacent pas nos certitudes, elle est posée et ne trouve de réponse que dans la manière dont nous faisons ce que nous avons à faire.
>
> GOFFMAN E., Les cadres de l'expérience, 1991 [1974], p. 16

Dans la lignée pragmatique, en s'inspirant du philosophe William James, Goffman prend cette question comme point de départ de l'analyse en procédant à un renversement

[271] GOFFMAN, E., *Les cadres de l'expérience*, Minuit, « Le sens commun », Paris, 1991 [1974]. Cette question est d'ailleurs valable pour tous les participants à une situation, tant du côté des acteurs que du côté du chercheur lorsqu'il cherche à comprendre et analyser des situations auxquelles il participe.

épistémologique, d'ordre phénoménologique. Il ne s'agit pas de se demander « Qu'est-ce que la réalité ? », mais plutôt « Dans quelles circonstances pensons-nous que les choses sont réelles ? ». Comme le rappelle le sociologue interactionniste dans cet ouvrage central de son œuvre, parce qu'il ne s'occupe pas de « la structure de la vie sociale mais de la structure de l'expérience individuelle de la vie sociale » (Goffman, 1991 [1974] : 18), il entend mettre en œuvre une sociologie des conditions par lesquelles une impression de réalité peut se produire et se maintenir. Par cette approche qui met en évidence la vulnérabilité de la société dans laquelle nous vivons, Goffman se propose d'une part d' « isoler quelques cadres fondamentaux qui, dans notre société, nous permettent de comprendre les évènements et, d'autre part, d'analyser les vulnérabilités particulières de ces cadres de référence » (Goffman, *op. cit* : 18).

Nous avons évoqué l'opposition classique entre groupes primaires et secondaires proposée par Charles H. Cooley au début du XXe siècle, qui définit les premiers comme caractérisés par « des relations de coopération et d'association de face à face, marquées par la familiarité »[272]. Conjointement à la question du degré d'interconnaissance des participants, nous interrogeons la distinction que propose Goffman entre cadre primaire et secondaire. Schématiquement, le cadre primaire est « la réponse pratique et partagée par les participants de l'interaction à la question "Que se passe-t-il ici ?" »[273] : « Est primaire un cadre qui nous permet, dans une situation donnée, d'accorder du sens à tel ou tel de ses aspects, lequel autrement serait dépourvu de signification » (Goffman, *op. cit.* : 30).

Les participants du cadre primaire s'entendent donc sur le sens de l'activité en cours, il la prenne au sérieux et leur engagement dans la situation se caractérise par l'*absorption*. Avec Daniel Cefaï, on peut ajouter que dans le cadre primaire « le cours des choses est pris pour allant de soi », « les acteurs vivent leurs expériences sans questionnement, sur le mode de l'évidence », et qu'ainsi c'est un certain consensus « cognitif et moral entre leurs perspectives » qui règne (Cefai & Gardella, 2012 : 237).

Dans cette perspective, les autres participants relèvent de cadres secondaires et leurs modes de participation traduisent les significations qu'ils attachent à l'activité en cours. Selon Goffman « décrire l'expérience partagée dans une interaction implique de saisir la pluralité des significations engagées, des intérêts mis en jeu, des modalités d'engagement et des degrés de

[272] COOLEY C. H., « Groupes primaires, nature humaine et idéal démocratique », *Revue du MAUSS*, 2002/1, 19, p 97, original : *Social Organization : A Study of the Larger Mind*, New York, Charles Scribner's Sons, 1909.
[273] CEFAÏ D., GARDELLA E., « Comment analyser une situation selon le dernier Goffman ? De Frame Analysis à Forms of Talk », CURAPP, *Erwing Goffman et l'ordre de l'interaction*, PUF, 2012, p. 237.

réflexivité » (*op. cit.* : 237). L'expérience ayant pour propriété première d'être « vulnérable », l'outil principal d'une analyse de cadre est le concept de « transformation ». Les participants du cadre secondaire contribuent par leurs modes d'engagement à transformer l'activité. Un cadre correspond ainsi pour Goffman à « l'organisation pratique et sensible de l'interaction ». Il opère un pont entre les « cadres d'expérience » et les « cadres de participation ».

> Pour décrire les cadres d'expérience, qui sont indissociablement des *cadres de participation* (1987) à une situation d'interaction, l'enquête doit donc identifier par observation un cadre primaire, en caractériser ensuite les opérations de transformation, pour finalement ressaisir les cadres secondaires qui en procèdent. Une fois accompli ce repérage d'une activité littérale (FA : 555), au premier degré, qui répond sous la forme d'un consensus en acte, pratique et tacite, à la question : « Qu'est-ce qui se passe ici ? », l'enquête doit cerner les évènements, les gestes et les paroles qui la transforment. Autrement dit, l'enquête, pour rendre compte de l'expérience de la situation d'interaction, doit caractériser les différentes modalités d'engagement des acteurs en relation à une activité littérale.
>
> Daniel Cefaï et Édouard Gardella, « Comment analyser une situation selon le dernier Goffman ? De Frame Analysis à Forms of Talk », 2012, p. 240

Ainsi, la réponse à la question ne semble pas évidente pour les participants qui se joignent au rassemblement. Ils paraissent en effet d'abord surpris par la tenue du rassemblement. Les motivations de leur participation ne relèvent ainsi bien souvent pas d'un attachement aux répertoires musicaux ou aux valeurs défendus par le collectif. Il est intéressant de se demander alors dans quelles mesures une certaine prise musicale est possible et également une « prise sociale » entre ces participants hétérogènes mis en présence et les musiciens. L'ensemble des spectateurs rassemblés constitue une audience aux intentions et aux horizons culturels multiples, parfois fortement différenciés, mais qui sont amenés à partager une expérience musicale par la ville, à « vivre-ensemble » le quartier par la musique.

En quoi consiste une telle prise dans cette situation ? Les participants doivent-ils se « confondre » pour permettre le fonctionnement de ce moment musical particulier dans une continuité spatiale et temporelle au sein de l'espace public ? Une conception à tendance fonctionnaliste envisagerait le modèle du « concert total » comme la seule forme d'expérience musicale valable permettant à la situation sociale d'atteindre ses conditions de félicité.

Nous ne rejoignons pas l'approche qui sous-tend une définition du « partage musical » possible qu'à condition d'une « fusion sociale », d'une part entre les membres spectateurs, pour qu'alors soit envisageable une prise totale entre un ensemble « réceptif », et les

performances musicales de musiciens permises par un travail d'organisation et les moyens techniques mobilisés. Les situations observées indiquent plutôt un processus continu d'ajustements et de négociation entre le cercle des participants « partisans » et habitués et l'ensemble des personnes qui, partageant la même spatialité à cet instant, deviennent des participants potentiels.

Ces clichés mettent en évidence des personnes qui s'arrêtent un moment au rassemblement, en restant en retrait, souvent derrière l'espace scénique : à gauche, un homme prend une photo avec son smartphone d'un air amusé ; à droite, un vieil homme qui tient une cannette de bière s'est arrêté au niveau du batteur, et derrière ce dernier un père et sa fille sont assis sur le mobilier urbain (un étrier de protection) installé autour d'un arbre, en compagnie d'un chien. Session Pirate Punx, place Jean-Jaurès, 18 avril 2015

Etnas intervient ensuite brièvement sur deux titres. À la fin de ces titres, le groupe propose un rappel en échange d'une bière. Les membres obtiennent leur bière et après un dernier morceau, le groupe arrête peu après 18 heures. Etnas enchaîne alors. Ce musicien se présente seul sur scène, et attaque directement avec son premier morceau après avoir salué le public et s'être assuré que « tout va bien ». Sa performance affiche plusieurs traits qui correspondent au répertoire rap, et plus précisément à la thématique habituellement qualifiée de « rap conscient », rap « engagé » ou « militant ».

Il semble en effet avoir intériorisé des références, acquis des compétences et en somme des conventions inscrites dans cette thématique, exprimant des traits sonores qui s'y référent. Outre le contenu des paroles, il s'agit d'éléments liés à la pratique rappée, la façon de « poser », son *flow*, etc. De plus, ces caractéristiques sont liées à l'un des *ethos* sous tendu par l'idiome rap : sa posture corporelle sur scène, la manière dont il tient le micro, sa façon de se mouvoir et de se déplacer dans l'espace imparti, etc. Il porte par ailleurs un tee-shirt sur lequel est inscrit : « HIP HOP ANTIFA REGGAE AKTION », ainsi qu'un kéfié, ou *keffieh*[274], c'est-

[274] Traditionnellement le keffieh ou kéfié (de l'arabe: kūfīyä), la coiffe traditionnelle des paysans arabes et des Bédouins, permettait d'ailleurs de distinguer les citadins des ruraux. Aujourd'hui, il est porté par toute la population arabe de la péninsule arabique, d'Irak, de Jordanie, de Syrie, et dans une moindre mesure en Afrique du Nord. Devenu l'emblème des Palestiniens, il est désormais le symbole de la barbarie du Djihad.

à-dire un foulard traditionnel du Moyen-Orient assimilé notamment à la Palestine, qui représente l'activisme militant palestinien et revêt ainsi une forte dimension symbolique. Il franchit à plusieurs reprises la frontière symbolique entre le périmètre « musicien », habituellement matérialisée par une scène (*stage*), ce qui n'est pas le cas ici, et le périmètre réservé aux spectateurs.

Fin de la performance d'Etnas. Alors que l'audience se situe surtout face au rappeur, côté gauche de la photo, et également sur les côtés (d'où je prends la photo), on voit le jeune homme en rouge en mouvement derrière le *performer*. Session Pirate Punx, place Jean-Jaurès, 18 avril 2015

4. Une politique du lieu par les musiques

En examinant de plus près la forme sensible des évènements Pirate Punx, cherchant à éclairer certaines de ces activités qui ont explicitement à voir avec des « luttes » ainsi que les collectifs et réseaux d'acteurs qui les soutiennent, il est question de rendre compte de pratiques micro-politiques situées. Les conditions de réalisation de l'évènement indiquent en creux le cadre symbolique qui soutient la configuration spectaculaire produite. S'il est en effet question par ces occasions sociales en pleine après-midi de faire advenir des musiques spécifiques par l'espace public de la centralité marseillaise, en plus de participer de manière concomitante à *visibiliser* des causes politiques, elles procèdent de l'appropriation de l'espace commun. Au sein de ces rassemblements, la dimension politique des musiques est prégnante, dans la mesure où l'enjeu majeur consiste justement à rendre visibles comme centrales tant les musiques que les causes mentionnées.

Un résultat montre que ces occasions répétées se caractérisent donc par l'entremêlement d'éléments liés à une composante de militantisme, en prise avec des « problèmes sociaux » (Cefaï) locaux ou globaux, et d'éléments ayant trait à une dimension davantage récréative et festive. Cette dernière rejoint ainsi ce que Marc Perrenoud définit comme le « dispositif de *l'entertainment* » (Perrenoud, 2007). La performance musicale n'est pas la stricte finalité de la situation sociale. Pourtant ici plutôt que le pur divertissement, c'est la dimension politique qui est au fondement de l'évènement : le soutien public d'une cause sociale sert de moteur à l'action collective. Comme moyen d'action – de lutte, de soutien pour des causes spécifiques – l'évènement est l'occasion de produire un espace propre qui se caractérise par une certaine intimité et permet un relâchement, une euphorie collective, comme un lâcher-prise pour se rendre vivable et oublier la dureté et les injustices que produisent ces réalités.

Si ces évènements se déroulent sur la place Jean-Jaurès, par La Plaine, c'est à la fois que cette portion est localisée dans la centralité urbaine et à la fois qu'elle est activée en tant que « région morale » (Park, 1979 [1926]) de la ville. L'occupation de cette portion urbaine par le rassemblement permet ainsi de stabiliser l'espace comme un territoire de la culture alternative à Marseille. Cet emplacement permet la mise en visibilité des activités et ainsi des causes défendues ou combattues. La dimension empirique et pragmatique de ces évènements m'est apparue prégnante : une majorité de participants se définit comme activistes « en lutte », « dans l'action ».

C'est en regard du cadre symbolique implémenté que les *sessions* se réalisent dans cette forme organisationnelle, proche de la thématique du *DIY*, où l'autonomie comme valeur est performée sur le plan humain et matériel, en s'occupant « soi-même » de toutes les étapes de l'organisation et du montage de l'évènement. Cette configuration spectaculaire permet en effet d'une part de rendre visible une posture de refus de l'ordre établi, du système dominant, de ses réalités socio-économiques et des modes conventionnels, en l'affichant collectivement dans l'espace public, et d'autre part de montrer par l'action qu'il est concrètement possible de faire autrement que ce que la réglementation prévoit. La participation du groupe primaire à l'évènement, qui consiste en une réponse en acte (« pratique et tacite ») à la question « Qu'est-ce qu'il se passe ici ? », constitue dans ce cas une épreuve à l'ordre public.

Élargir le spectre des participants au rassemblement : négocier l'extériorité

Ces rassemblements qui se caractérisent par les modalités de l'homologie sociale – l'interconnaissance et l'apparente ressemblance des participants sont manifestes –, et sont

ainsi configurés par des formes de continuité spatio-temporelle et sociale, prennent place en plein air au sein de l'espace public en pleine centralité urbaine. Ainsi, leur configuration est arrimée à une importante accessibilité spatiale et l'ethnographie a permis de mettre au jour une composante particulière de l'« être-ensemble » au sein de cette portion de ville. Contrairement à l'hyper-centre qui active davantage une dimension d'anonymat de l'espace public urbain, un « espace ouvert » où le flux des personnes et des biens est très dense, mes ethnographies à La Plaine ont amené à considérer l'intimité que peut recouvrer cette portion de ville.

Nous touchons ici un aspect de la culture *dans* la ville qui peut s'instituer à La Plaine et se rapporte à rendre possible et négocier l'ouverture à des formes d'extériorité. Le rassemblement qui est « ouvert » potentiellement à l'ensemble des personnes présentes dans le quartier, se donne ainsi au travers d'une situation qui se caractérise par le dépassement de la participation exclusive de membres « ratifiés » (Goffman, 2013). Au-delà de celles et ceux qui s'y sont rendus en connaissance du déroulé de l'évènement, la participation à l'évènement est grandement déterminée par la présence d'autres citadins dans l'espace urbain. Mes observations montrent à quel point cette propriété de mise en coprésence d'un ensemble hétérogène de participants s'avère essentielle pour comprendre les situations et la « forme spectacle » spécifique des évènements Pirate Punx, et plus largement nous allons le voir, de certaines occasions sociales à La Plaine.

En élargissant le potentiel de contingence et d'aléatoire dans la participation à l'évènement, donc de l'expérience musicale, en l'ouvrant ainsi à toute sorte de passants, c'est-à-dire de personnes *a priori* étrangères à l'« esprit » des rassemblements et à leurs objets, des participants « non souhaités » peuvent possiblement perturber le cours des situations. Apparaissant pour ce cercle de participants comme des occasions privilégiées de programmer et faire l'expérience de performances musicales, ces rassemblements déployés dans l'espace public de la ville sans autorisation préalable des autorités publiques risquent cependant de faire l'objet d'interventions des forces de l'ordre si des plaintes étaient émises.

Ces situations mettent en évidence toute la prégnance de la perception sensorielle comme forme de contact premier avec les musiques et l'intérêt de leur appliquer une approche écologique. En ce qu'elles émergent et se rendent ainsi perceptibles d'abord en tant que matières sonores amplifiées, et éventuellement aussi par ce que le cadre réglementaire définit comme un « rassemblement non déclaré sur la voie publique », un large éventail d'éléments extérieurs peuvent intervenir et venir perturber le cours « normal » de la situation. Nous avons

vu dès lors la négociation qui s'opère avec le cadre légal ainsi que les ajustements organisationnels et perceptifs, comme une autre propriété essentielle du déroulement et du fonctionnement de ces évènements.

Au cours de la situation, si ces participants « non ratifiés » peuvent traverser et s'arrêter au rassemblement, ils ont la possibilité de s'y engager davantage, d'occuper l'espace et cela peut être vécu comme un trouble par les participants-organisateurs. Parce qu'il constitue le point de rencontre entre des types de participants divers, le rassemblement peut conduire à des situations de conflit, du moins à des « impropriétés situationnelles » (Goffman, 2013 [1963] : 183) lorsque des comportements sont signifiés et explicités comme non-désirés ou gênants au cours même de la situation. Mais qu'en est-il lorsque, malgré le fait que des spectateurs franchissent la frontière symbolique de l'espace scénique et semblent adopter un comportement qui apparait comme non ajusté à la situation, aucune gêne n'est exprimée, aucune remise à l'ordre effectuée ?

Cette souplesse situationnelle traduit bien la mise-en-scène publique d'une valeur défendue, la tolérance vis-à-vis de l'extériorité, et donc face aux écarts de comportements possibles. Le type de lien social performé par ces rassemblements constitue un bricolage, un arrangement qui passe par la configuration d'un espace par la scène d'apparition publique du centre-ville caractérisé par une accessibilité et une ouverture accrues qui produit une forme d'intimité.

Au-delà du premier cercle des participants, celles et ceux qui partagent cette culture commune, qui connaissent et comprennent le sens de ces évènements, un large éventail des types de participation s'offre ainsi à l'observation. Lorsque des comportements sont vécus comme intrusifs, les règles éthiques et civiques qui régissent ces rassemblements peuvent être rappelées et rendues manifestes publiquement par les responsables tacites des évènements. C'est bien lorsqu'elles sont franchies qu'apparaissent les frontières de ce qui est jugé acceptable ou approprié dans ces situations et plus largement dans ces mondes. Par exemple, si des comportements relevant de principes combattus sont tenus – des propos à connotation machiste, raciste ou xénophobe, homophone, pro-capitaliste, prosélyte, etc. – par leur statut non appropriés ils engendreront potentiellement des réactions pour manifester le fait que des règles ont été enfreintes.

Comme nous l'avons mentionné, Goffman opère une homologie entre des actions inappropriées – maladroites, négligentes, etc. – et leur caractère offensant, en reconnaissant le fait que ces conduites sont répandues, afin d'avancer dans la compréhension de « ce que ces offenses coûtent au rassemblement où elles produisent » en se questionnant : « quand un

individu se conduit, intentionnellement ou non, d'une manière que les autres participants à la situation jugent inappropriée, et quand donc il leur révèle qu'il est soit étranger, soit en porte-à-faux par rapport au rassemblement, quelle autre information peuvent-ils inférer à son propos (hormis celles liées aux conséquences probables de son incorrection) ? » (Goffman, *op. cit.* : 184).

Par ailleurs, il existe également bien une composante normative de cette forme de participation intrusive, qui résulte également directement d'une propriété de l'espace public en centralité urbaine : la spatialité partagée et la grande proximité du voisinage. Face aux plaintes possibles des habitants environnants, ces rassemblements sont fragiles et toujours sujets à l'intervention d'agents de police[275]. Conduits à trouver des arrangements face aux « transformations » de l'activité en cours, à s'ajuster aux circonstances afin de maintenir le cours de la situation et protéger l'espace éphémère ainsi fabriqué, c'est plus largement une culture *de* la ville qui est défendue par les instigateurs de ces performances musicales.

Des propriétés relatives à une certaine autonomie visée, en tout cas à l'autoproduction, l'autogestion ou au « *Do it yourself* » caractérisent les sessions Pirate Punx. Tout d'abord par une volonté de mettre en œuvre les activités « soi-même » sans aides ni partenariats extérieurs – bien que le concours de plusieurs individus issus de groupes et de réseaux différents soit nécessaire – et également d'opérer une réappropriation du territoire local, envisagé comme « quartier populaire » et activé comme région morale, en tant qu'il est destiné à tout un chacun, et de rendre accessibles ces moments à tout le monde.

La configuration sensible du moment rend compte du cadre symbolique, qui se compose en l'occurrence d'une dimension politique forte. En somme l'écologie de l'activité sociale permet de saisir la composante micro politique de l'évènement. Il signifie grandement un désir de dépasser un cadre qui serait confiné proprement au monde des concernés (*insiders* aux milieux « squat » et « anarko-punk ») en visant une portée plus large. Il conviendrait d'ailleurs de savoir comment les personnes rassemblées ont pris connaissance de la tenue de l'évènement, et ainsi pouvoir mesurer la proportion de personnes *outsiders* – qui auraient été informées par le biais de l'affichage ou qui l'auraient découvert en passant à proximité de manière non-intentionnelle « par hasard ».

Occuper l'espace public de La Plaine apparaît comme une opportunité tactique pour se rendre visible et audible par la ville, pour stabiliser non seulement la forme spectacle de ces

[275] L'observation présentée rend compte d'un bref passage des forces de l'ordre, que certains enquêtés appellent « visite de courtoisie de la police », loin de mettre en péril le cours de la situation et la tenue de l'évènement.

rassemblements, ancrer les performances dans le milieu urbain, mais également instituer cette portion de ville comme un espace ouvert, un « lieu propre » comme scène musicale dans la ville.

Une série d'évènements comme expérience « eue » du lieu

Nous le voyons, la ville, en l'occurrence une place publique centrale, la place Jean-Jaurès, peut être investie et appropriée, c'est-à-dire transformée physiquement par les activités, par des rassemblements d'un genre particulier. Le repas de quartier, la soirée-concert au squat Tableau Noir et les sessions Pirate Punx, en tant que micro-évènements inscrits dans une série à fréquence aléatoire, participent conjointement à colorer et sonoriser la ville à leur manière en même temps qu'ils portent et affichent des valeurs et des principes éthiques – à la fois libertaires et internationalistes. Ce cadre symbolique marque la matière sensible des situations qui s'y rapportent : ces évènements portent en leur forme matérielle la grande accessibilité visée au niveau spatial et économique. En tant qu'évènement, son expérience est orientée par une structure d'intrigue, renforcée d'autant plus par le caractère vulnérable de l'activité.

Pour rendre compte des enjeux sociaux et politiques de ces rassemblements et leurs occasions nous rejoignons l'approche de l'évènement proposée par Louis Quéré (*op. cit.* : 2006). Le sociologue met en évidence l'existence de deux modalités d'expérience possible des évènements qui permettent l'individualisation de l'évènement :

> Disons, pour prolonger l'image introduite par Arendt, qu'un évènement peut être individualisé par l'amont – nous le rendons intelligible, en tant que fait advenu, en le contextualisant, en le dotant d'un passé et en l'insérant dans des enchaînements causaux – ; ou par l'aval – c'est au vu de ses conséquences et de ce qu'il révèle, et à travers les situations qu'il engendre, et les expériences et les épreuves qu'il suscite, que l'évènement acquiert son individualité.
>
> Louis Quéré, « Entre fait et sens, la dualité de l'évènement », *Réseaux*, 2006, p. 196

Dans la perspective deweynienne ainsi défendue, l'évènement constitue non seulement un fait inscrit dans une chaîne temporelle et une histoire (première modalité) mais également il occasionne une expérience (seconde modalité). Reprenant l'expression deweyienne de « l'expérience eue », Quéré met en évidence la différence entre l'expérience en-train-d'être-vécue et l'expérience « eue ». Cette dernière se rapportant davantage à une mémoire corporelle, souligne la « dimension du subir et du pâtir » c'est-à-dire la passivité du sujet dans la confrontation à l'évènement et l'engagement dans une expérience. La passivité qu'évoque

Quéré ne se réfère pas au sens commun du terme, mais à l'idée d'une « réceptivité », de passibilité.

Ce terme, plus souvent employé dans sa forme négative (impassibilité), permet de recouvrer toute l'épreuve que constitue l'expérience de, ou plutôt la confrontation à l'évènement : « est impassible celui qui n'est pas susceptible d'être touché, affecté, troublé, ému par ce qui lui arrive, et donc de subir, d'endurer, de souffrir quoi que ce soit. C'est cette passibilité qui fait de la confrontation aux évènements une expérience, c'est-à-dire une transaction et une traversée dans laquelle celui à qui l'évènement arrive, qu'il soit un individu ou un collectif, s'expose, court des risques, met en jeu son identité. » (Quéré, *op. cit.* : 199).

C'est donc le « pouvoir de l'évènement d'affecter celui à qui il arrive » qui est mis en évidence. Avec Dewey, et par la traduction sociologique de Quéré, on peut dire ainsi que la présence habituelle de rassemblements à l'occasion d'évènements dans le quartier de la Plaine permet aux collectifs Pirate Punx et Tableau Noir de mettre à l'épreuve leur statut d'activistes locaux et leur identité, au travers de valeurs défendues *in vivo*.

Ils mettent en jeu sur la scène publique autant leurs compétences pratiques et techniques liées à l'organisation, que les principes éthiques d'ouverture et d'informalité qu'ils soutiennent. Ces ressources se traduisent en qualités diffuses qui façonnent l'accessibilité à l'environnement, et donnent la tonalité à l'évènement au niveau sensible. C'est une fois l'expérience urbaine décrite, par une entrée écologique, que nous proposons de placer l'expérience des performances musicales sous le spectre de l'analyse.

CONCLUSION. Faire l'expérience collective d'un espace ouvert par la performance

La spécification de ce genre d'évènements présente l'intérêt d'éclairer la forme propre d'un lien social performé par une portion spécifique de l'espace public urbain. Par-delà l'importance que peuvent constituer la présence sur place et l'occupation de l'espace pour se rendre perceptible publiquement, des principes d'ordre éthique viennent paramétrer les situations et être mobilisés pour apparaître et exister en tant qu'acteur collectif engagé. Les deux cas empiriques présentés dans ce chapitre, qui ont émergé par l'exploration ethnographique du quartier, donnent à voir une configuration spectaculaire construite autour de l'informalité et de l'autonomie visée.

Ce cadre symbolique soutenu par la « forme spectacle » que les participants ont contribué à forger est actualisé et mis à l'épreuve par une régularisation de ses occurrences évènementielles qui, constituant ainsi un processus d'*habituation,* s'agencent à l'environnement du quartier de La Plaine en même temps qu'elles le transforment. C'est au travers de l'organisation de ces évènements publics et de la participation concrète aux occasions sociales qu'ils constituent que les objets, les valeurs éthiques et plus largement la culture *dans* la ville soutenus par le collectif peuvent s'implémenter comme horizon culturel collectif à l'échelle locale.

L'évènement comme expérience sensible d'un lien social

L'approche pragmatique propose une conception du lien social qui nous semble particulièrement stimulante. En effet, John Dewey rappelle que « l'on ne peut pas explorer la question de l'identité collective d'une communauté de citoyens sans s'interroger sur *ce à quoi ils tiennent*, qui est aussi, [...] *ce par quoi* ils tiennent ensemble » (Dewey, 2011 [1939] : 60). Comme le rappellent les auteurs de la traduction de « La formation des valeurs », il est manifeste que les conceptions de Dewey sur la valeur sont caractérisées par une portée éthique :

> Ce à quoi nous attribuons de la valeur n'est rien d'autre que *ce à quoi nous tenons*, c'est-à-dire à quoi ou à qui nous manifestons concrètement notre attachement, à travers nos attitudes actives, nos comportements, nos façons d'agir. Nous y tenons : nous le désirons, nous nous efforçons d'y parvenir, de l'obtenir et lorsque nous l'avons, nous faisons tout pour le conserver et en prolonger l'existence. Car ce à quoi nous tenons est aussi ce *par quoi* nous tenons : que les valeurs puissent être manifestées et objectivées – ne serait-ce qu'à travers la thématisation d'un style, ou d'une manière de faire –, et qu'elles

> puissent être donc discutées et révisées, telle est la condition *sine qua non* pour qu'elles puissent être partagées, à quelque échelle que ce soit.
>
> John Dewey, *op. cit.*, Présentation, pp. 31-32

La formation des valeurs comme expérience collective et publique telle que l'envisage Dewey semble parfaitement adaptée à la situation décrite dans ce présent chapitre. Il importe pour les membres d'une « communauté de citoyens » de réfléchir ensemble sur « le type de vie et de société que l'on institue ou que l'on voudra créer, et notamment sur le type d'environnement social et culturel qui ira de pair avec les habitudes encouragées ou développées – ce qui est en jeu ici étant la formation de nouvelles habitudes, c'est-à-dire de nouveaux modes d'interaction avec notre environnement » (*op. cit.* : 60-61).

Le principe pratique selon lequel les éléments liés à l'identité symbolique et à la place du collectif dans la scène – exprimée par des manières organisées de configurer des situations qui mettent en jeu des objets, des répertoires musicaux et surtout des valeurs – s'offrent à la description au travers de configurations d'objets matériels concrets et objectifs, constitue un résultat important. Les choix organisationnels continuellement négociés et ajustés à l'environnement informent et sont autant d'épreuves au soutien de valeurs et de principes spécifiques dont l'ensemble forme un cadre symbolique dynamique et mouvant. Il est question notamment de types de statut d'acteurs (des équipes affiliées à un lieu ou non), de types d'activités poursuivies (exclusivement musicales ou non, exclusivement artistiques ou non), de natures de la structure administrative (les statuts juridiques et les modèles économiques), ou encore de la date de sa création et de quantité d'évènements produits.

Nous le voyons, à l'occasion de circonstances particulières apparaissant comme particulièrement clivantes, qui relèvent d'opérations et d'entités fortement structurées et structurantes (des *big events*, des projets d'aménagement urbain, etc.), certains de ces collectifs d'acteurs vont, par des pratiques communes au cours de situations durant lesquelles des musiques sont performées, structurer des activités musicales collectives et former des alliances. Le cas présenté met en évidence l'accord établi entre les membres du squat du Tableau Noir et ceux de Pirate Punx, mais également avec un collectif citoyen de quartier et des équipes de lieux. Ces alliances entre certains collectifs se sont constituées et s'entretiennent au travers d'activités collectives concrètes et répétées, consistant à organiser des évènements (plus ou moins) publics à La Plaine.

Si les bases de la constitution locale de ces alliances peuvent être diverses[276], il s'est avéré fécond d'examiner la nature de l'accord sous-tendu entre les différentes parties. Cet accord commun a souvent été établi tacitement, il est continuellement négocié de manière pratique au travers des activités, et permet de comprendre les enjeux culturels et sociaux du processus d'*habituation* de ces évènements par la ville. C'est au travers de ces occasions sociales propres, lesquelles constituent ce que la sociologie pragmatique nomme des épreuves que, d'une part, les aspirations et les perspectives communes des collectifs vont se former et s'actualiser, d'autre part que les termes de l'accord entre divers collectifs vont être négociés et renégociés, et ainsi, les manières de faire et les activités collaboratives reconduites, redéfinies ou au contraire interrompues.

L'évènement comme épreuve : pour une pragmatique des valeurs

Nous avons vu combien la confrontation à des formes d'extériorité joue un rôle essentiel dans la construction d'un être-ensemble et de valeurs spécifiques portés par le collectif. Ce sont alors les occurrences et les expériences de ces évènements, interrogées comme des épreuves répétées à un ordre public de l'interaction, qui amènent les collectifs à exprimer et rappeler en situation les principes et valeurs par lesquels *ils tiennent ensemble.* Ces épreuves constituent des défis posés aux collectifs à propos de leur identité sur la sphère publique.

À cet égard, Danilo Martucelli met en évidence les deux démarches sociologiques principales qui mobilisent la notion d'épreuve, en différenciant l'« épreuve sanction » de l'« épreuve défi »[277]. Si l'écueil de cette dernière consiste d'après le sociologue à être confinée à l'idée d'« une expérience difficile de la vie », nous nous en démarquons en l'envisageant comme un outil d'analyse des changements de société « indissociable d'une série de mises à l'épreuve des individus tout au long de la vie » (Martucelli, *op. cit.* : 50). Elles permettent en outre à l'observateur d'avoir des prises concrètes sur le cadre symbolique soutenu par les configurations spectaculaires réalisées dans la portion urbaine enquêtée.

L'épreuve constitue un concept-clé de la sociologie pragmatique, dont l'autre appellation est d'ailleurs « sociologie de l'épreuve ». Cyril Lemieux propose de la définir comme se

[276] Notamment le partage de perspectives éthiques ou idéologiques (une « culture commune »), un fort degré d'interconnaissance, une « spatialité partagée », une proximité géographique, un contexte évènementiel et des circonstances spécifiques, etc.

[277] MARTUCELLI, D., « Les deux voies de la notion d'épreuve en sociologie », *Sociologie*, 2015/1 (vol.6), pp. 43-60.

rattachant à « toute situation au cours de laquelle des acteurs font l'expérience de la vulnérabilité de l'ordre social, du fait même qu'ils doutent de la réalité »[278]. Prise au sens large, les épreuves peuvent en effet être minimes et éphémères, cette notion présente un intérêt certain en ce qu'elle permet d'une part l'articulation de niveaux d'échelles et de temporalité d'analyse différenciés, d'autre part d'insister sur la dimension processuelle et contingente de la vie sociale.

À un niveau strictement micro, dans le cadre de l'observation directe et de la description d'interactions, la notion permet de rendre compte de critiques et de justifications formulées par les participants au cours de la situation (concrète et tangible). À un niveau macrosociologique, en s'intéressant aux circonstances historiques, ce sont les évènements et leurs occasions sociales qui peuvent être appréhendés en tant qu'épreuves dans l'espace public : épreuves à l'ordre public dominant, ou bien épreuves d'un ensemble de valeurs, conceptions et habitudes partagées des participants au fil du temps.

Cyril Lemieux rappelle que l'approche par l'épreuve se caractérise par quatre composantes majeures : l'anti-essentialisme, le réalisme, la symétrie ainsi que l'indétermination. L'épreuve conduit d'une part à observer le monde social comme un « accomplissement pratique continu », dans le sillage de l'ethnométhodologie, comme un monde social en train de se faire. Elle conduit en outre à considérer la résistance qu'oppose la matérialité du monde aux définitions et descriptions que les humains entendent donner de ce monde. Elle conduit ensuite à ne pas préjuger à l'avance qui va sortir vainqueur de l'épreuve, et même de ne pas préjuger de savoir s'il y aura un vainqueur.

Les évènements étudiés au cours de ce chapitre correspondent bien à leur manière à des « situations concrètes d'épreuve » (Lemieux) et, en ce qu'ils médiatisent des performances musicales, ils se rattachent également à des « épreuves sensibles d'*audire* » (Cheyronnaud, 2012 : 200).

[278] Cette citation est tirée des séminaires animés en février et mai 2013 par Cyril Lemieux (Anthropologie du « spectaculaire » et sociologie pragmatique), qu'Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud ont coordonné au Centre Norbert Elias (EHESS Marseille).

CHAPITRE 6. L'ÉMERGENCE D'UNE SCÈNE URBAINE DES MUSIQUES PAR LA PLAINE : RÉGION MORALE ET « *DISTRICT* MUSICAL » DANS LA VILLE

Nous avons examiné précédemment des formes culturelles et sensibles que présentent plusieurs évènements rencontrés par l'enquête dans la centralité urbaine et culturelle de Marseille. Dans l'espace public – une place et « la rue » – et dans des lieux privés : des espaces associatifs, une salle de concert ; au cours Julien, à Noailles puis à La Plaine. Si ces formes sonores sont largement configurées par le milieu urbain dans lequel elles s'implémentent, en tant qu'espace physique et territoire symbolique, nous avons vu que la temporalité, l'heure de la journée d'un côté, le contexte et l'agenda politique de l'autre, jouent également un rôle considérable.

Les manifestations et les évènements ethnographiés sont agencés au quartier de La Plaine, les initiatives qui les portent participent ainsi à la fabrication du territoire en performant des formes sonores singulières et des cadres symboliques spécifiques. Ces formes sonores correspondent à des étiquettes et des répertoires musicaux spécifiques, rap ou punk, et sous-tendent des horizons culturels – un ensemble de définitions selon des valeurs et des principes – partagés par les collectifs. Appréhendés comme « configurations spectaculaires », si nous avons tâché de décrire la forme sensible de ces évènements, il était question de comprendre les configurations sociales par lesquelles les collectifs font émerger et stabilisent les objets culturels dans et par la ville. Nous avons dès lors envisagé les occasions sociales que constituent ces évènements habituels, en nous intéressant aux cadres symboliques forgés par les collectifs qui, faisant l'objet d'une perpétuelle renégociation au fil du temps, sont apparus mouvants.

Après avoir commencé par faire le récit de la découverte sensible de la centralité urbaine à Marseille, de la description de situations au cours desquelles des performances et des pratiques musicales émergent, il est question par ce chapitre de prendre de la hauteur. En mobilisant un ensemble de récits qui font état d'une transformation progressive du quartier à partir des années 1970, c'est bien à l'historicisation de l'objet de la présente recherche que nous souhaitons procéder. Il paraît en effet essentiel de replacer l'espace culturel de La Plaine

dans ce contexte historique spécifique pour rendre compte de la manière dont cette « portion de ville » a été constituée comme un « lieu propre », un territoire ou une *région morale*, mais pas n'importe lequel, à la fois « quartier créatif » (sur le modèle de « quartier latin ») et scène artistique et culturelle à Marseille.

Plus précisément, nous proposons d'explorer dans un premier temps une piste écologique qui met en évidence une fabrication territoriale par les musiques en analysant la transformation matérielle du quartier que recouvre l'émergence d'une *scène urbaine des musiques* et la construction de La Plaine en tant que « district musical » dans la ville. En mettant en évidence l'émergence d'un « milieu de comportement partagé » (Quéré, 1999 : 335) par La Plaine en même temps qu'une aire d'activité musicale qui structure le quartier, nous chercherons à montrer comment s'est opérée en parallèle une fabrication sonore par le territoire.

Une fois ces deux aspects déroulés, il sera possible de mesurer à quel point ils sont intimement liés dans la mesure où l'installation de lieux de diffusion musicale intermédiaires et l'activation de collectifs d'acteurs en ce lieu procèdent d'une dynamique commune qui participe de l'émergence et du maintien d'une scène urbaine des musiques à Marseille. Dès lors, l'établissement et la stabilisation de La Plaine en tant que « lieu propre » devraient apparaître plus clairs à la lectrice et au lecteur.

Une circonstance, un espace, des collectifs d'acteurs et des musiques

En proposant de nous intéresser aux conditions historiques d'émergence de la portion urbaine de La Plaine comme scène culturelle, il est question d'envisager un ensemble de circonstances, d'évènements et d'occasions sociales comme des coups tactiques qui ont participé à établir puis maintenir le secteur Plaine-cours Julien comme un « district musical »[279] à Marseille. L'installation croissante d'espaces de diffusion accueillants et l'activité de collectifs qui ont pu y mettre à l'épreuve un son propre, en adaptant localement le format de performance *sound system*, ont œuvré à façonner l'environnement du quartier en scène, à l'établir comme centralité musicale de la ville et à le performer comme région morale.

Les pratiques communes d'acteurs distincts mais interdépendants et complémentaires, les responsables des lieux, les collectifs organisateurs, les musiciens, ont ainsi permis d'ouvrir la

[279] BORDREUIL J.-S., DUPORT C., SAGE R., SUZANNE G., *Marseille et ses moments musicaux : villes et scènes musicales*, Programme Interministériel de recherche : « Culture, Ville et Dynamiques Sociales », Ministère de la Culture et de la Communication, 2003, p. 11 et suiv.

voie à des générations de participants, habitués du quartier et *performers*. Aujourd'hui à la fois lieu des possibles, espace commun, lieu-frontière, espace clivé spatialement et culturellement et enfin scène culturelle, le quartier de La Plaine fait encore l'objet d'un investissement musical fort. Certains habitués cherchent toujours à le stabiliser comme un lieu propre par les musiques. Nous allons voir que ce processus de co-production a démarré autour de la seconde moitié des années 1980, parallèlement à l'émergence d'un mouvement culturel autour du format *sound system*.

Dans le processus de constitution de La Plaine en tant que lieu propre, quel rôle convient-il d'attribuer au lieu lui-même et son organisation urbaine (sans tomber dans l'écueil du « génie du lieu ») ? Quel rôle attribuer à la présence de collectifs d'acteurs et à leurs activités collectives réitérées ? Enfin, quelle place doit-on assigner aux objets mobilisés par ces actions collectives, c'est-à-dire les formes sonores et répertoires musicaux dont les acteurs se saisissent et qu'ils cherchent à « faire tenir », à instituer localement ?

En suivant la logique développée par Jean-Samuel Bordreuil à cet égard[280], ce questionnement est l'occasion de se demander ce que les activités culturelles, les mouvements musicaux, doivent au cadre spatial, au « déjà là » sur lequel ils s'appuient ou contre lequel ils avancent. Si ces « éléments de cadre » préexistants peuvent bien être considérés comme des « instances d'amont » qui soutiennent et déterminent les pratiques des acteurs, ces dernières, en tant qu' « activations de cette force d'amont » qui dépendent des sollicitations effectives qui lui sont adressées, forment « l'aval » et déterminent d'une certaine manière la force déterminante de « l'amont ». Il convient ainsi, plutôt que de poser une antinomie entre les qualités d'espace et les activités des collectifs, de montrer la relation de réciprocité entre ces deux dimensions, les propriétés spatiales pouvant faciliter ou contraindre voire empêcher certaines pratiques, et les activités déployées configurant l'environnement spatial dans lequel elles s'inscrivent.

On gardera à l'esprit en somme qu'il s'agit de spécifier les qualités de l'environnement qui ont facilité l'activation des collectifs et ont conduit à l'émergence et au maintien concomitants d'une scène musicale et d'un certain « milieu de comportement partagé » (Quéré, *op. cit.*) en et par La Plaine.

[280] BORDREUIL J.-S., DUPORT C., SAGE R., SUZANNE G., *Marseille et ses moments musicaux : villes et scènes musicales*, Programme Interministériel de recherche : « Culture, Ville et Dynamiques Sociales », Ministère de la Culture et de la Communication, 2003, p. 245.

I. D'un « quartier maraîcher » à un « quartier latin » : des circonstances favorables à l'installation d'espaces musicaux à La Plaine [1985-95]

1. Le transfert du marché de gros du cours Julien et de La Plaine

Comme nous l'avons vu précédemment, les premières explorations ethnographiques autour du quartier de La Plaine m'ont amené à observer l'importance que constitue la présence régulière de marchés alimentaires. Qu'il s'agisse de la place Jean-Jaurès elle-même et son « marché de La Plaine », du cours Julien et de son « marché paysan », ou un peu plus loin de la place du Marché des Capucins à Noailles et de son marché maraîcher quotidien, ces différentes esplanades sont investies et structurées par ces activités alimentaires et commerçantes et par les occasions sociales réitérées qu'elles provoquent[281].

Dans sa thèse de sociologie soutenue en 2005[282], Gilles Suzanne appréhende le quartier de La Plaine comme « la plus grande salle de concert de Marseille ». Il souligne le rôle qu'a joué le transfert du marché de gros initialement localisé sur le cours Julien vers le quartier des Arnavaux, hors du centre-ville, pour devenir le Marché d'Intérêt National des Arnavaux (M.I.N.) en 1973[283]. À propos de ce transfert d'activités porté par la SOMINAR[284], il est indiqué sur le site internet du M.I.N. que la création aux Arnavaux d'une « section fruits et légumes » est datée de mars 1972. Depuis 1860 le cours Julien sert en effet de marché central pour les fruits et légumes, les grossistes y ont leurs dépôts et leurs chambres froides. D'après Adrien Blès des difficultés de circulation obligent à les transférer au quartier des Arnavaux où un M.I.N. est créé en 1973[285]. Il ajoute qu'à la suite de ce départ, puis de la construction du parking sous-terrain et de la seconde ligne du métro, un jardin de mille mètres carré avec fontaine intermittente est aménagé sur l'esplanade du cours Julien et inauguré en 1980 par Gaston Defferre, alors maire de Marseille.

---

[281] Sur la place des marchés alimentaires dans la vie quotidienne à Marseille, nous renvoyons notamment à MAZZELA, S. et ROUDIL, N., « La place du marché dans les politiques urbaines marseillaises », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, N°78, 1998. Echanges / Surfaces. pp. 64-71.

[282] SUZANNE G., *Les glaneurs de sons et le cheminement des musiques. Constitution de genres musicaux et emprise urbaine des mondes de la musique*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Provence, 2005.

[283] Alèssi datait quant à lui le transfert du marché en 1972. On peut imaginer que cet écart temporel correspond au temps de transition des installations : si le MIN fût accessible en 1972, le déménagement des activités a pu être progressif et s'étendre jusqu'en 1973.

[284] La SOMIMAR, Société d'Economie Mixte pour la Construction et l'Exploitation du Marché d'Intérêt National de Marseille, est fondée en 1963. http://www.min-arnavaux.com/historique-du-min/

[285] BLÈS, A., Dictionnaire historique des rues de Marseille, Jeanne Lafitte, 1989 (seconde éd. 2001).

Suivons le raisonnement développé par Gilles Suzanne. Pour caractériser l'émergence d'une scène musicale à Marseille, il prend comme point de départ la fin des années 1990 en indiquant que l'espace « en 1999 comptabilise plus de 1000 concerts pour une trentaine de lieux de diffusion » (Suzanne, *op. cit.* : 306). Cet espace qui correspond à quatre « quartiers » du centre-ville – La Plaine, le cours Julien, Notre-Dame-du-Mont et Noailles – apparaît alors comme largement dédié à la diffusion musicale, « du moins la nuit », tant il concentre les scènes et les évènements musicaux dans la ville (l'auteur parle alors pour cette année-là de 70% des concerts donnés à Marseille). Il s'agit pour lui d'interroger le rôle de « l'avènement » de cet espace dans l'émergence et le maintien de « mondes locaux de la musique » à Marseille : a-t-il constitué, constitue-t-il encore un bouleversement ? D'après lui « il n'y a rien de nécessaire dans une telle relation entre ville et musique. Ou alors c'est que cet espace est devenu symbolique pour les acteurs du fait qu'ils l'ont construit comme un espace incontournable dans la production de leurs musiques et dans leurs usages de ces dernières. » (*op. cit.* : 307).

Dans cette perspective processuelle, c'est par les actions conjointes de divers collectifs concourant à la diffusion musicale, l'installation de lieux pour certains, la création musicale pour d'autres, que La Plaine a progressivement été établie en tant que « région morale ». On peut dire que le quartier a pu être (ré)activé comme région morale à Marseille en même temps qu'il a été façonné comme une scène musicale[286]. Reprenant ce concept forgé originellement par Robert E. Park dans le contexte de l'École de Chicago et de l' « écologie urbaine » (*moral regions*), introduit en France par Isaac Joseph et Yves Grafmeyer[287], Michel Agier propose de considérer les régions morales comme des « paysages symboliques, des portions de ville de taille variable auxquelles sont attachées différentes significations »[288]. Notons que l'anthropologue fait fonctionner la notion de région avec celles de situation et de réseau.

Si elle vise à saisir la ville d'abord à partir de représentations collectives, d'imaginaires du lieu partagés, la notion de région morale nous paraît intéressante et opératoire en tant qu'elle se rapporte à des situations et des expériences concrètes au cours desquelles les significations mobilisées pour composer des territoires sont mises à l'épreuve et font apparaître des

[286] On atteint ainsi d'une certaine manière le point de rencontre entre ce que Michel Agier nomme la « ville à l'œuvre », ici autour d'un « faire-lieu » et d'un « faire-scène », et des éléments qui relèvent davantage de *l'imaginaire du lieu*.
[287] GRAFMEYER Y. et JOSEPH I., *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Aubier-Montaigne, 1979 (éd. originale).
[288] AGIER M., *Anthropologie de la ville*, Puf, 2015, p. 38.

frontières culturelles. Dans l'optique de tester le postulat tiré de l'enquête empirique selon lequel l'établissement des liens sociaux ainsi que la délimitation et le positionnement autour de définitions et de valeurs culturelles partagées s'effectuent d'abord par le conflit au travers d'épreuves, nous porterons notre attention, conformément à la sociologie pragmatique défendue notamment par Cyril Lemieux, sur des « situations concrètes d'épreuve ». Ce postulat conduit dès lors à envisager la dimension agonistique des relations aux objets culturels en tant que force productive dans les situations.

> À Lomé comme à Bahia, les régions morales des villes sont formées par des stéréotypes, des symboles ou des rumeurs qui conditionnent l'expérience des citadins. Ce stock imaginaire ouvre la voie à la compréhension des « territoires » que s'inventent les humains, quelles qu'en soient la forme ou les dimensions. Dans les villes et les mégapoles comme dans les villages, ce sont des marquages de l'espace, des limites immatérielles, qui servent à penser la localité de la vie sociale.
>
> Michel Agier, *op. cit.*, p. 46

En recourant au qualificatif « moral(e) », Park n'entend pas introduire une quelconque normativité par une connotation éthique (le Bien et le Mal) mais désigner plutôt l'ensemble des mœurs (*mores*) qui réunissent les individus en groupes sociaux particuliers : des habitudes, des intérêts, des goûts, etc. Une région morale est définie par Park comme un espace « dans lequel les pulsions vagabondes ou refoulées, les passions et les idéaux s'émancipent de l'ordre moral dominant », un espace « dans lequel prévaut un code moral divergent »[289]. Dès lors, il déplace l'analyse en proposant un usage non pas normatif mais descriptif du terme « moral ». On voit ainsi la capacité créative que recouvre le lieu qui fonctionne comme région morale, un milieu dans et par lequel des conceptions et des pratiques communes alternatives peuvent émerger et se maintenir.

Dès lors, un concept déjà mentionné peut être mobilisé pour spécifier cette fabrication territoriale par les musiques en s'intéressant plus particulièrement à leurs auteurs : celui de « milieu de comportement partagé » proposé par Louis Quéré. Il présente l'intérêt de penser l'articulation entre la co-construction de La Plaine d'une part comme scène urbaine des musiques à Marseille par la présence habituelle de lieux et l'activité de collectifs qui y fabriquent des objets sonores, d'autre part en tant que « lieu propre », une portion de ville à l'intérieur de laquelle des croyances, des habitudes, des pratiques et des usages, bref une

[289] LANNOY, P., « Quand Robert Park écrit « La ville » (1915). Essai de scientométrie qualitative », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. n° 11, n° 2, 2004, p. 172.

« culture du lieu » s'est instituée et maintenue. En l'occurrence, en même temps qu'un mouvement culturel a émergé à Marseille par La Plaine, au travers de l'installation d'espaces intermédiaires d'un type particulier, des « cafés concerts », et de l'activation de collectifs d'acteurs, autour du groupe Massilia Sound System, c'est un certain « milieu de comportement partagé » qui a pu s'établir et y instituer un lien social particulier.

Nous allons voir que les musiques, et plus largement une certaine culture sonore du lieu, jouent un rôle crucial dans l'établissement de ce lien social localisé et situé.

Spatialiser les « couleurs musicales » : topographie des espaces de la musique à Marseille

Gilles Suzanne met en évidence le caractère contingent de cette localisation et de la transformation du quartier en direction des musiques. Il indique que « rien ne semblait d'ailleurs le prédestiner à une telle vocation » (*op. cit.* : 307) dans la mesure où dans l'histoire locale les espaces mobilisés pour des performances musicales se sont toujours distribués « de part et d'autre de l'axe central que forme la Canebière et le Vieux-Port » (*op. cit.* : 307). En prenant les exemples du jazz et du rock au fil de la deuxième moitié du 20ème siècle, il montre qu'historiquement « la diffusion de musique n'a donc d'une part jamais connue un tel effet de concentration et d'autre part n'a jamais été localisée dans les limites de l'espace qui nous occupe » (*op. cit.* : 307). Les quais du port et les rues adjacentes à la Canebière pour le jazz, La Canebière pour le rock au cours des années 1960 et la périphérie dans les années 1970 et 1980 (la Salle Vallier, le chapiteau de Saint-Just notamment).

Les entretiens réalisés avec plusieurs membres d'associations et de collectifs spécialisés dans l'organisation de concerts témoignent bien d'une transformation de la forme et de la localisation des espaces de diffusion à Marseille au cours des années 1980. Ils décrivent en effet le passage d'une situation d'éclatement des espaces et de rareté des évènements, en faible quantité et parfois dans des « lieux improbables », à une situation de dynamisme et de concentration, les espaces et les initiatives se multipliant dans la portion urbaine autour de La Plaine. D'une certaine manière, en se réalisant de manière privilégiée en cette portion par le contexte favorable qu'elle présente, les activités se structurent, s'organisent en collectifs et en réseaux et participent dès lors à structurer le quartier comme territoire artistique et culturel.

Michel Antonelli, cofondateur en 1981 du Cri du Port, une association spécialisée jazz à Marseille, décrit la faiblesse de l'offre en termes de concerts à Marseille jusqu'aux années 1980 : « chaque concert était un évènement, donc même sur un concert difficile on pouvait

faire du monde... »[290]. Au cours des années 1960, 1970 et jusqu'à la moitié des années 1980, il n'existe pas à Marseille d'espace proprement dédié à la diffusion musicale, les initiatives doivent composer avec les quelques espaces disponibles en location. Il s'agit alors de « gros concerts », des performances d'artistes réputés à l'échelle internationale, programmés « sur leur tournée » plutôt que des groupes locaux, qui se déroulent alors dans des théâtres ou des salles, en nombre réduit et souvent localisés hors de la centralité : la salle Vallier (jusqu'au début des années 1980), la salle Saint-Georges, le Théâtre Toursky et au centre-ville le Théâtre du Gymnase ou encore le Centre culturel Julien.

Lorsque Jean Pelle ouvre en 1978 un club de jazz au Vieux-Port, place aux Huiles, Le Pelle-Mêle, un département jazz existe au Conservatoire à l'initiative de Pierre Barbizet[291]. Ainsi, permettant le recrutement de musiciens locaux, le club peut accueillir deux ou trois concerts par semaine. À partir de 1984, l'association du Cri du Port organise ses concerts à l'Espace Julien et fait ainsi la programmation jazz de l'équipement culturel de la ville alors nouvellement créé. L'association a connu ainsi une activité en itinérance durant vingt-trois ans avant de disposer d'un espace propre dans le quartier Saint-Lazare (3ème arr.) en 2004 et de passer ainsi à un statut sédentaire.

L'idée d'une « opportunité spatiale » à La Plaine

Ainsi, « l'espace-son » en question correspond d'abord dans l'esprit des marseillais au lieu du marché de gros de la ville, le plus grand marché de Marseille depuis le milieu du 19ème siècle, et fait office de « ventre de Marseille », expression qui se réfère d'ailleurs davantage aujourd'hui au quartier de Noailles et son marché de détail quotidien. Mais d'après Gilles Suzanne, « si le quartier est ce qu'il est, un espace central pour les mondes de la musique, c'est bien qu'il a dû être l'objet d'une fabrication territoriale opérée par ces mondes » (*op. cit.* : 307). Pour qu'une scène musicale émerge, se développe et se maintienne au fil du temps dans cet espace, c'est bien que des acteurs l'ont pris et construit comme territoire privilégié pour y déployer leurs activités, pour y implémenter leurs objets musicaux.

Le sociologue insiste sur l'interdépendance entre la structuration du quartier comme district musical et la percée des mondes musicaux comme mondes structurés : « [...] pour que la fabrication devienne structurante, il aura sans doute fallu qu'en même temps ces lieux s'y

[290] J'ai réalisé un entretien avec Michel Antonelli, président de l'association, et Armelle Bour, directrice de la programmation, le 27 mai 2016 dans les locaux du Cri du Port, quartier Saint-Lazare (3e arr.).

[291] Selon Michel Antonelli, lorsque Pierre Barbizet ouvre une salle de jazz dans le conservatoire national à rayonnement régional de Marseille en 1966, c'est une première en France. Le conservatoire porte d'ailleurs le nom de Pierre Barbizet en hommage à l'ancien directeur (1963-1990) depuis sa mort en 1990.

installent et y percent eux-mêmes comme mondes de la musique structurés. C'est-à-dire qu'ils prennent consistance » (*op. cit.* : 307).

C'est la réciprocité synchrone entre l'action conjointe des acteurs sur/dans cette localité et en retour le rôle joué par le quartier dans le fonctionnement de la scène qui est mis en évidence. Il est probable d'après Suzanne qu'« un monde de la musique se soit affirmé dans cet espace en même temps que ce dernier s'affirmait comme un rouage central pour ce monde » (*op. cit.* : 307). Il convient dès lors d'une part, de « décrire les processus urbains qui sous-tendent l'emprise progressive des mondes de la musique sur cet espace », et d'autre part « étudier ce que l'accession de cet espace à une position centrale dans les mondes de la musique dit de l'essor de ce quartier ».

L'enjeu consiste à résoudre l'indétermination qui pèse sur la nature de cette relation entre ville et musique : est-il question d'un rapport de détermination directe ou plutôt d'une « circulation de leur détermination réciproque », ou encore d'une construction opérée par les acteurs pour mettre en scène les musiques et « leurs passions pour elles » (*op. cit.* : 308) ? En s'interrogeant sur la relation entre ville et musiques et sur le sens du rapport de causalité, Suzanne parle d'un « rapport de causalité circulaire » (*op. cit.* : 339) : dans cette perspective, on serait face à une codétermination entre des dynamiques d'ordres différents, d'un côté des « dynamiques culturelles » et de l'autre des « dynamiques urbaines ».

Le commencement de l'histoire de cet espace est ainsi daté au moment de la fin du marché de gros du cours Julien, qui jusqu'en mars 1972 « donnait son dynamisme économique et social au quartier » (*op. cit.* : 308). Le transfert du marché et la situation de vide qu'il va occasionner va constituer une circonstance historique favorable à l'émergence d'une scène musicale à cet endroit, « l'opportunité offerte par un tel vide ». À la suite de ce transfert pour devenir le MIN des Arnavaux, « les rez-de-chaussée, faits de commerces, de boutiques et d'entrepôts se vident brusquement » (*op. cit.* : 308). C'est bien un vide que produit le départ des maraîchers et des grossistes, et ainsi un parc locatif ouvert qui offre de multiples opportunités.

Les pouvoirs publics sont alors les premiers à se saisir de la situation. Prenant alors le modèle des Halles de Paris, les services d'urbanisme commencent par creuser un parking sous-terrain au cours Julien et à le recouvrir d'une place paysagée : promenades et jets d'eau, jeux, squares, etc. Les travaux s'achèvent en 1984 avec l'installation d'une station de métro sur le cours Julien. Le sociologue pointe justement que le soin architectural apporté à l'aménagement de la place, ainsi que l'installation d'une salle de concert, l'Espace Julien,

attestent bien de la volonté de la municipalité de voir émerger à cet endroit « un espace à vocation culturelle ».

C'est au tournant des années 1990 qu'une seconde intervention des services d'urbanisme se porte sur (ou plutôt sous) la place Jean-Jaurès, en implantant un autre parking sous-terrain. D'après Suzanne cette intervention publique n'est pas suffisante à elle-seule pour « revitaliser » la portion cours Julien-La Plaine, qui se présente toujours comme une « zone en transition » et demeure ainsi un « ventre mou » dans la ville : le grand marché n'est plus là, et l'ancienneté voire la dégradation avancée du bâti n'aident pas à attirer de nouvelles populations davantage aisées. Les chiffres de l'INSEE montrent en effet qu'en 1990 la population du quartier se compose à 75% d'ouvriers spécialisés-qualifiées et d'employés.

Néanmoins, la présence dans ce « tissu urbain » d'un grand nombre d' « échoppes »[292] d'artisans et de commerçants désormais vacantes et donc accessibles, favorise l'entreprenariat de personnes disposant de modestes moyens et capables de s'accommoder de l'environnement et de son bâti dégradé. En soulevant la question d'une ré-affection progressive des lieux de ce secteur de la ville, Suzanne éclaire ce qu'il décrit comme le passage d'un « quartier de maraîchers » à un « quartier type quartier latin », qui procède d'une « reconquête de cet espace en voie de dégradation » et « polarise le flux de jeunes et parmi eux des colonies d'artistes et des personnes qui participent aux activités artistiques de la ville ».

Il évoque un « moment d'hésitation de la ville » (*op. cit.* : 309), pour décrire la faible réactivité des pouvoirs publics, trop éloignés du terrain pour accompagner ou contrôler ce processus de transformation du quartier par ses pratiquants. Le sociologue opère un distinguo entre les divers types de structures selon leur localisation : il y a celles situées 1/ sur le cours Julien ; 2/ sur la place Jean-Jaurès et 3/ dans les rues adjacentes entre le cours Julien et la place Jean-Jaurès. C'est ainsi qu'il décrit les types de commerces que l'on trouve dans le secteur situé entre le cours Julien et la place Jean-Jaurès :

> Entre 1984 et 1988, on trouve dans ces rues des restaurants qui tranchent avec ceux plus *cosy* du cours Julien [...]. Ces restaurants ont au moins quatre caractéristiques qui les rendent notables pour la jeunesse marseillaise : d'une part ils sont ouverts tard dans la nuit et ne proposent pas seulement tables et couverts ; ils sont aussi le lieu d'ambiances métissées mixant cuisines d'ailleurs et musiques du monde. D'autre part, ils ne sont pas chers et hésitent entre restaurant classique et bar animé. La nuit ces restaurants festifs s'articulent à des

[292] Le recours au terme d' « échoppes » n'est pas hasardeux, il permet de souligner qu'il s'agit d'une « petite boutique en appentis », de « second rang » « adossée à un mur porteur existant » et dont le bâti est dégradé.

> établissements qui eux ont tranché et regroupent la jeunesse autour d'un comptoir, comme Chez Marius, ou d'une scène à La Maison hantée. La journée, et dans les mêmes rues, d'autres échoppes de grossistes ont laissé place à de nouvelles activités elles aussi à destination de la jeunesse. A quelques pas des bouquinistes installés devant le conservatoire, des disquaires font leur apparition [...] En bordure du quartier, ce sont des magasins de musique [...] qui attirent les musiciens de la ville. Pour finir et entre ces activités fraichement débarquées dans le quartier, s'encochent quelques magasins de fripes qui écoulent au kilo des stocks de jeans usagés, de kéfiés et autres accessoires vestimentaires qui trouvent une clientèle auprès de la jeunesse aimantée par la nouvelle vie du quartier.
>
> Gilles Suzanne, *op. cit.*, pp. 309-310

Dans la seconde moitié des années 1980, cet espace – et les divers lieux fréquentés d'abord par « la jeunesse » aussi bien la nuit que le jour qu'il comprend – va faire l'objet d'un « scénario improbable d'investissement spatial », puisque ce sont les « peuples du rock marseillais » qui vont investir « cet espace aux usages indéfinis ». Les mondes du rock à Marseille étant eux-mêmes pris dans un moment de redéfinition, Suzanne expose les différents facteurs ayant favorisé l'incursion en cet espace de mondes musicaux. Le contexte historique du quartier est marqué d'une part par une forme de « bienveillance municipale », les décideurs locaux n'ayant pas trouvé de scénario clé-en-main pour revitaliser le quartier, et d'autre part par une « bienveillance des propriétaires du quartier » qui, se montrant dès lors « peu regardant sur les activités qui demandent à s'implanter », louent leurs locaux désaffectés à bas prix (*op. cit.* : 310).

Nous avons donc bien affaire à une opportunité spatiale qui s'offre à un éventuel essor de mondes musicaux à partir d'un espace qui est à l'époque une « zone en transition ». Alors que le rock a « envahi » Marseille depuis le milieu des années 1960, il s'essouffle au fil des années 1980 : s'il se répandait jusque-là au travers des « scènes à l'italienne » de cinémas désaffectés, dans les théâtres ou les salles de bal disponibles dans la ville, la plupart des *rockers* – la catégorie se réfère ici d'abord aux musiciens, groupes – peine à renouveler le genre, la « vague punk » est passée. On assiste donc à cette période au déploiement concomitant d'un côté d'un « nouveau genre rock », une forme culturelle mise à l'épreuve de cet espace, de l'autre de ce « secteur de la ville » qui va tirer sa « tonalité culturelle », son empreinte musicale de cet « investissement imprévu » des mondes musicaux.

2. Reconstituer une histoire sociale du quartier

En 2013, alors que j'ai commencé à fréquenter les lieux musicaux, et également à assister à mes premières assemblées (de la Plaine), un nom revient fréquemment : « Alèssi ». Alèssi Dell'Umbria est souvent présenté comme une figure du quartier, à la fois écrivain – l'auteur de « L'Histoire universelle de Marseille » [293] – et activiste. Il est l'un des fondateurs au début des années 2000 de l'Ostau Dau Pais Marselhès, un espace culturel implanté à La Plaine[294] qui œuvre pour le rayonnement de cultures et de langues minorées, notamment occitanes. Il est également l'un des instigateurs, à l'occasion de travaux d'aménagement du square Yves Montand sur la place Jean-Jaurès à la même époque, d'une association citoyenne pour le quartier de La Plaine, La Plaine sans frontières, qui a notamment mis en place en 1999 le Carnaval de La Plaine, en cherchant à rétablir l'occasion traditionnelle du « carnaval populaire » à Marseille dont la célébration s'achève par l'incendie du *Caramantran*.

Habitué du quartier depuis l'adolescence, âgé de 60 ans lorsque je le rencontre en mars 2016 dans le cadre d'un entretien, Alèssi a la *tchatche**. Il parle crument, défend ses idées et fait figure d'« intello » du quartier. Il me raconte que le transfert en 1972 des marchés que l'on trouve alors sur le cours Julien (« marché de gros ») et sur la place Jean-Jaurès (« marché de produits locaux ») hors de la ville, en périphérie, a participé d'après lui à « tuer » le quartier, en termes de liens sociaux de proximité et d'offre culturelle, au long des années 1970 et 1980. D'après lui, les opérations structurantes des décideurs politiques, avec leur logique macro-économique, s'inscrivent alors en faux quant aux habitudes établies dans le quartier. À La Plaine, où l'environnement et la vie sociale était grandement structurés par la présence du marché, son transfert engendre une situation flottante du lieu.

> Du temps où il y avait le marché, les bars tournaient à plein régime... mais c'était pas le rock'n'roll... le rock'n'roll il est venu 15 ans après... [...] les années 80 à Marseille c'était épouvantable...[295] j'veux dire passées huit heures du soir... tu avais rien, nulle part... ouais tu avais un peu des bars... mais c'est des bars sordides, sinon tu avais les trucs du milieu à l'Opéra, mais nous on n'allait pas là-bas, tu penses bien... à La Plaine c'était mort, y'avait que des *dealers* de poudre... ça a été un vrai massacre les années 80 à Marseille à cause de l'héroïne... et

[293] Alèssi Dell'Umbria, *Histoire universelle de Marseille. De l'an mil à l'an deux mille*, Agone, 2006 (débuté en 1993).
[294] En 2015 le collectif porteur de l'association quitte le local de la rue des Trois Mages qu'il occupait depuis 2000 (il sera récupéré par La Nuit Magazine). Tenant à rester à La Plaine, les membres ouvrent quelques mois plus tard un espace plus grand rue de l'Olivier, à quelques dizaines de mètres sur l'autre versant de la place Jean-Jaurès. Nous revenons sur l'histoire de ce projet au chapitre 7.
[295] Alèssi active ici la thématique du « désert culturel » à Marseille pendant les années 1980.

> les rescapés c'est ceux qui ont un peu crée les premiers lieux à la Plaine à l'époque... le premier qui a osé faire un truc à la Plaine, c'est Yann de La Maison hantée, qui a ouvert ça s'appelait Le Café-concert de la Plaine*... puis il a fait une déco et il l'a baptisé La maison hantée... là c'était le milieu des années 80, et lui, c'était un petit local mais... c'était du temps de Defferre... il marchait sur des œufs, vraiment... c'était pas évident, d'ailleurs il a été emmerdé, le CIQ lui a retiré en 92 l'autorisation de faire des concerts...[296] mais les premiers *sound systems* du Massilia c'était là, c'était un truc de foliiie ! mais à La Plaine, y'a eu un peu plus que 15 ans de vide...
>
> Entretien avec Alèssi Dell'Umbria, Bar des Danaïdes, 11 mars 2016

Parce que le transfert des marchés du quartier engendre la vacance de nombreux locaux qui servent alors notamment au stockage des marchandises de maraichage, ou des bistrots, de nombreuses personnes ont l'opportunité d'acquérir ces espaces à un prix bon marché pour en faire des lieux (cafés, bars) dont certains vont héberger des activités musicales et devenir des « cafés concerts » à la fin des années 1980 (1989/1991). Comme le dit Alessi amusé : « aujourd'hui ça serait différent, Jacky [alors gérant du Bar de la Plaine] quand il va prendre sa retraite en 2017, il va vendre son bar, à mon avis il va toucher le *jackpot* ! ».

D'après lui, une chance à Marseille c'est qu'après la mort de Gaston Defferre en 1986, la mairie Vigouroux, « qui était plus sur un truc à la Jack Lang » a relativement « lâché du lest pendant un certain temps, pendant deux trois ans ils ont laissé des locaux s'ouvrir, parce que du temps de Defferre, oublies ! »[297]. Puis la municipalité a voulu faire du cours Julien un « quartier des antiquaires », après le transfert. « Eux », les décideurs politiques locaux, contre « Nous », les habitués du quartier.

(Absence de) stratégie des décideurs vs. tactiques des collectifs. Faire advenir la Plaine comme un « lieu propre » par les musiques

On comprend ici que c'est l'incapacité des décideurs publics, dans leur entreprise de métropolisation de la ville, à encadrer la situation nouvelle du quartier à la suite du transfert du marché forain qui a rendu possible l'activation de collectifs et leur investissement du lieu. De ce fait, l'indétermination du quartier résultant de cette nouvelle situation a conditionné l'investissement progressif de La Plaine par des collectifs entreprenants. Avec Michel de Certeau on peut dire que c'est l'échec stratégique de la municipalité, par l'absence d'une

[296] En plus de la date de transfert du marché de gros, il n'y a pas consensus sur la date d'application de l'interdiction de concerts à la Maison Hantée entre Alèssi et les auteurs de Marseille et ses moments musicaux qui indiquent 1993 (*op.* : 57).

[297] Robert-Louis Vigouroux (PS) a été maire de Marseille entre le 7 mai 1986 et le 25 juin 1995, succédé par Jean-Claude Gaudin (RPR), maire depuis près de vingt-ans au moment où s'écrivent ces lignes.

vision d'ensemble et d'un projet d'affectation, qui a permis une opportunité nouvelle pour des collectifs d'acteurs prompts à innover.

Chemin faisant, les lieux de sociabilité fleurissant à la fin des années 1980 et au début des années 1990, l'émergence de cette situation nouvelle du quartier constitue une source d'opportunités tactiques pour façonner le quartier comme un propre, d'abord La Plaine comme un « district musical » dans la ville. Les multiples lieux, dont nous allons spécifier la forme, qui s'installent en régime de proximité spatiale et la quantité des évènements organisés dans cette période représentent des « coups », des occasions répétées, ce que de Certeau appelle « un art de faire des coups », pour établir une scène musicale dans et par le quartier de La Plaine. Car, comme l'a justement montré Gilles Suzanne en se basant sur les analyses préalables de J.-S. Bordreuil, non seulement les collectifs alors présents activent l'espace urbain de La Plaine dans leurs activités en le mettant en scène, ou plutôt « en le faisant monter sur scène », mais ils l'activent comme élément activable et activateur, comme un propre.

La notion de *tactique* telle que théorisée par De Certeau nous paraît d'un grand intérêt et opératoire dans le cadre de la présente recherche. Une fois adapté à la réalité empirique étudiée, au « terrain » spécifique, cet outil conceptuel permet de placer la focale de l'analyse sur le champ de manœuvre réel des acteurs ordinaires dans le temps (« les consommateurs » de De Certeau) et de rendre compte ainsi des conceptions partagées et des pratiques communes réalisées par des collectifs investis. Construite dans une distinction avec la notion de *stratégie*, qui elle se réfère aux opérations rationnelles des décideurs qui disposent de la maîtrise de l'espace (« les producteurs » du sens), la notion de *tactique* présente l'avantage de restituer dans l'analyse la portée (micro)politique des actions locales au cours du temps : le potentiel de réappropriation, de détournement des définitions normatives, et plus largement de transformation de l'environnement investi.

Si ce schéma peut paraître dichotomique à première vue, et présenter un risque de caricaturer les ensembles de participants et leurs actions, il convient en fait de les penser ensemble et d'investiguer les rapports que les uns entretiennent avec les autres au travers de leurs pratiques communes. *In fine*, une fois ajusté empiriquement cet outillage conceptuel nous paraît à même de rendre compte des manières dont s'instituent des pratiques et des

significations partagées, dont s'établissent des cultures *dans* la ville et des cultures *de* la ville[298].

> La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Elle s'y insinue, fragmentairement, sans le saisir en son entier, sans pouvoir le tenir à distance. Elle ne dispose pas de bases où capitaliser ses avantages, préparer ses expansions et assurer une indépendance par rapport aux circonstances. Le « propre » est une victoire du lieu sur le temps. Au contraire, du fait de son non-lieu, la tactique dépend du temps, vigilante à y « saisir au vol » des possibilités de profit. Ce qu'elle gagne, elle ne le garde pas. Il lui faut constamment jouer avec les évènements pour en faire des « occasions ». Sans cesse le faible doit tirer parti de forces qui lui sont étrangères. Il l'effectue en des moments opportuns où il combine des éléments hétérogènes [...], mais leur synthèse intellectuelle a pour forme non un discours, mais la décision même, acte et manière de « saisir » l'occasion.
>
> Michel De Certeau, L'invention du quotidien, pp. XLVI et XLVII

La Plaine ou « la plus grande salle de concert de Marseille »

À partir de la fin des années 1980 et au fil des années 1990, la proportion de lieux de concerts localisés dans le quartier de La Plaine à l'échelle de la ville ne cesse de croître. Alors qu'au milieu des années 1980, seul Le café-théâtre de la Plaine* (rebaptisé La maison hantée) propose une scène, on compte sept « cafés concerts » en 1989, puis huit en 1991. Suzanne décrit une augmentation significative des créations de cafés concerts dans l'espace Plaine-cours Julien, dont le dynamisme est le plus significatif à l'échelle de la ville.

Bien que le secteur connait une croissance continue sur une période de dix ans, entre 1989 et 1999, au niveau du volume d'espaces scéniques qui passent de sept à trente et une scènes, son évolution se poursuit de manière plus ambivalente et à rythme plus irrégulier : « Le quartier connait donc un véritable boom de ces lieux de diffusion musicale » (*op. cit.* : 312-313) . Ces derniers, qui se répandent comme une « traînée de poudre », entraînent ainsi un véritable bouleversement à l'échelle de l'espace de La Plaine-cours Julien. En effet, autour de 1995 certaines rues comme la rue Poggioli comptent plusieurs cafés concerts, et la place Jean-Jaurès, que Suzanne désigne comme « le cœur du quartier », concentre trois lieux programmant au rythme de quatre concerts par semaine et quatre autres lieux aux programmations plus « occasionnelles ».

[298] Sur cette question, nous renvoyons aux travaux de Karim Hammou sur la négociation d'une définition télévisuelle du rap, ou de Renaud Epstein sur les *raves* (Culture en ville, PUCA, 2006) : « [...] dans une civilisation de l'urbain généralisé, cet art de faire des coups devient une dimension centrale de la culture de la ville et de la culture dans la ville ».

Émerge donc au fil des années 1990 un secteur dense de lieux de diffusion musicale dans le centre-ville de Marseille, au sein même de la « zone en transition » dont il est question. Celle-ci, dont les attributs marchands ont disparus au cours des années 1970, tarde encore au milieu des années 1980 à se faire un « propre », à se trouver une « nouvelle forme d'affectation ». Néanmoins, grâce à une circonstance locative facilitante, cette zone se voit investie par des scènes musicales et ce, de manière croissante. Suzanne évoque ainsi d'une part la multiplication de cafés-concerts dans un espace aussi réduit que l'est La Plaine, et d'autre part l'ambiance urbaine plus large que ces lieux alimentent, avec d'autres types d'espaces mitoyens (bars, restaurants, galeries, etc.) donc enchâssés dans la même portion de ville, dans un même voisinage. Cette ambiance coproduite localement tend à devenir une « aire d'influence » qui attire encore de nouvelles installations : « Ce voisinage, par les rassemblements qu'il suscite et les déplacements qu'il entraîne, contribue à créer une sorte de bain festif dans lequel tout le quartier semble baigner » (*op. cit.* : 314).

Si l'usage de la notion d'ambiance proposé par Gilles Suzanne ne semble pas réellement relever d'une problématisation particulière – donnant l'impression de consonner avec celui du sens commun, le cantonnant à l'idée de festivité ou plus largement à une dimension d'exceptionnalité – il permet de formaliser l'idée d'une relation de réciprocité entre la ville et les activités musicales, en spécifiant cette production commune.

Au cours de la seconde moitié des années 1980, l'implantation des sept premiers lieux dans le périmètre se concentre dans les rues adjacentes du cours Julien et de la place Jean-Jaurès, constituant ainsi la « première empreinte spatiale des cafés-concerts dans le secteur ». Au fil des années 1990 la croissance du nombre d'installations de lieux va encore s'intensifier : on assiste à la formation d'une extension de cette « zone d'origine » qui pousse ses limites spatiales vers l'extérieur. En 1999, avec vingt lieux nouvellement installés, la topographie formée par les cafés-concerts présents s'étale sur un secteur comprenant La Plaine (l'environnement direct de la place Jean-Jaurès), le cours Julien, Notre-Dame-du-Mont et Noailles. Suzanne fait même l'hypothèse que dès lors, « plus aucun local commercial n'est inoccupé ». Par ailleurs, si les types d'activités exercés par ces nouveaux lieux sont divers, ils présentent un point commun et semblent ainsi fonctionner ensemble.

> Dans l'espace que dessine la localisation des cafés concerts on trouve en effet toute sorte d'activités qui sont liées à la restauration (des dizaines de restaurants de cuisines du monde, des salons de thé, des snacks, des baraques à sandwich, des épiceries antillaises ou libanaises aux supérettes ouvertes la nuit), au stylisme (de nombreuses boutiques

> de créateurs sont installées sur le cours Julien et dans les rues adjacentes), à l'art (galeries, salles de concerts, cafés concerts mais aussi magasins de bandes dessinées, ateliers de plasticiens, etc.), au patrimoine (brocanteurs, librairies d'art, etc.)...
>
> Gilles Suzanne, *op. cit.*, 2005, p. 314-315

Le déploiement de lieux de diffusion musicale sur cet espace urbain s'opère ainsi « couche par couche », par « débordements successifs dont chacun sert de base au suivant » (*op. cit.* : 315) : « La spatialisation des cafés-concerts dans le secteur de La Plaine-cours Julien se produit selon une double logique de concentration-extension qui est au cœur d'une croissance urbaine en doigt de gant » (*op. cit.* : 315). En somme, en tant que processus évolutif, ces installations de lieux se poursuivent en répondant à un phénomène de déconcentration vis-à-vis d'un centre qui ne cesse pourtant de se renforcer au fil des nouvelles installations.

Suzanne s'interroge alors sur la portée des constats observés. Craignant de voir l'espace érigé comme facteur déterminant exclusif, il convient de ne pas ignorer l'action des collectifs présents et « réduire l'effet d'un tel secteur sur les mondes de la musique à sa simple emprise spatiale ». Autrement dit, le sociologue invite à ne pas surdéterminer le rôle de l'espace urbain et de sa composition sur les activités musicales qui s'y déploient. Il démontre, chiffres à l'appui[299], le rôle crucial joué par ces lieux spécifiques pour l'émergence et le maintien des mondes musicaux à Marseille, des cafés-concerts qui concentrent de plus en plus exclusivement ces activités depuis la fin des années 1980.

3. L'émergence d'espaces intermédiaires : spécifier la forme des lieux

Il convient maintenant de dire un mot du statut de ces lieux privés qui émergent au cours de cette période et tenter de spécifier ce qui fait localement la singularité et la force de ces espaces scéniques. Ils correspondent bien aux *espaces intermédiaires* que j'ai pu rencontrer dès les premières prises ethnographiques avec le quartier, et c'est bien là que se joue toute leur spécificité. D'abord implantés en tant que lieux de sociabilité, de proximité – cafés, bars, restaurants, associations, etc., – leur propriété première est ainsi d'être caractérisés par une importante continuité spatiale. Ce mode d'accessibilité offert par l'architecture même de l'espace et ses qualités diffuses se caractérise par une absence de discontinuité majeure entre l'intérieur du lieu et l'environnement extérieur, le quartier. Ouverts toute la journée (ou

[299] Si en 1991 le secteur de la Plaine-cours Julien concentre déjà, avec huit scènes implantées, près de la moitié des évènements donnés à Marseille, en 1999 ce sont les trois quarts des concerts de la ville qui se déroulent dans les lieux localisés dans le secteur, alors même qu'ils représentent moins de la moitié du parc global de lieux de diffusion dans la ville.

presque) et en soirée, voire jusque tard la nuit, ces lieux sont localisés au sein de rez-de-chaussée d'immeubles, en régime de contiguïté spatiale (voisinage) et la prégnance de cet enchâssement spatial configure également de manière importante les choses qui peuvent s'y passer (ou non).

Par leur agentivité, ces lieux sont dès lors insérés dans la vie sociale de proximité et, souvent non exclusivement dédiés à la diffusion artistique, ils échappent peu ou prou tous au temps institutionnel. Contrairement aux équipements culturels comme l'Espace Julien, dont la configuration spatiale dénote une forme de discontinuité spatiale (notamment une ouverture uniquement à l'occasion des évènements, une entrée payante, un enchâssement dans un bâti autonome), ces lieux ne sont pas ou peu identifiés par l'Institution en tant qu'espaces de diffusion culturelle, la plupart ne figure pas dans les programmes culturels de la Ville.

En se trouvant produites dans ce type de lieux, les performances musicales se voient ainsi insérées dans l'ensemble plus large des activités qui font la vie sociale quotidienne du quartier, en y produisant une « coloration » sonore particulière. Suzanne évoque la palette des types d'activités que l'on trouve dans le périmètre où se concentrent ces lieux de diffusion, en soulignant qu'ils « fonctionnent » bien ensemble : de la restauration, du stylisme/mode, de l'art.

La présence de restaurations exotiques et bon marché, d'ateliers et de boutiques de création ou encore de brocantes date également des années 1980. L'installation des « cafés-concerts » dans le périmètre en question s'effectue ainsi simultanément avec celle de commerces et d'initiatives proches à la fois spatialement et en termes d'activités. Ils procèdent, pour ainsi dire, d'une dynamique commune de transformation écologique et culturelle du quartier. C'est cette dynamique qui va mener dans un premier temps à l'émergence d'un mouvement musical puis d'une scène musicale au cours des années 1990 – lorsque la quantité et la concentration de ces lieux sera suffisante –, et dans un deuxième temps à son activation en tant que région morale qui va préfigurer son institution en tant que « lieu propre » à Marseille.

« L'esprit » de La Plaine

D'après Alèssi, avec l'émergence de ces scènes et de l'activité musicale qui se mêle aux occasions sociales habituelles, c'est une culture de quartier qui s'institue en même temps qu'une culture musicale. Les conditions d'émergence de cette dernière dépendent de son milieu écologique, la centralité urbaine, elle constitue ainsi une culture *de* la ville. Elle correspond donc selon nous d'abord à une culture sonore dans la mesure où elle s'intègre à un

environnement perceptif plus large, ouvert immédiatement sur la vie sociale du quartier. C'est bien l'accord sur la définition des émergences sonores que constituent les performances par les diverses personnes co-présentes, voisinage inclus, soit en tant que musique soit en tant que bruit ou nuisance, qui peut différencier les types de participants.

La Plaine est activée comme région morale au travers des pratiques, des habitudes qui fondent une certaine culture de quartier et de l'expérience collective de la fête et de la musique. L'apparition et le maintien de ces lieux, donc l'émergence et la stabilisation de la scène musicale dans le temps, attestent bien de l'importance fondamentale qu'ils constituent pour qu'un mouvement culturel puisse éclore et se développer autour d'une nouvelle forme de performance : le *sound system*. À l'inverse, et réciproquement, ce sont les engagements des collectifs qui permettent d'activer le périmètre et ses ressources en tant que scène par leurs activités et leurs pratiques régulières.

> La Plaine a un esprit particulier, l'esprit il vient pas de Dieu hein, il vient du monde, il vient parce qu'on a instauré une certaine forme de communication sociale dans ce quartier... cet esprit il s'est constitué avec l'arrivée de ces lieux-là, je te dis avant La Plaine c'était mort, bon y'avait toujours le marché de détail, mais en dehors du marché, y'avait rien, une fois finit le marché de détail, trois fois par semaine, t'avais rien à foutre à La Plaine, à l'époque on montait jamais à La Plaine...
>
> Entretien avec Alèssi, 11 mars 2016

Il mentionne ensuite les mêmes des bars et lieux fréquentés alors à l'époque dans les environs de la place avec sa « bande ».

> Le Champs de Mars vers 84-85 par Marius, un *biker*, puis à la fois Le café-concert de la Plaine*, et Le Dégust, c'était MTP, Marseille trop puissant, qui était un club de *bikers* au départ multiracial, eux c'était plutôt le rock. Et donc nous on a commencé à y aller parce qu'il y avaient des embrouilles avec les flics et on savait que les gens s'étaient défendu, ça nous plaisait bien et Marius du Champs de Mars il commençait à nous gaver, il mettait jamais sa tournée... on a quitté le Champs de Mars, on allait au Bar de la Plaine déjà, on aimait bien Jacky et on a commencé à aller au Dégust, on était quelques-uns et on amenait un copain Luc Sky qui était DJ, qui faisait déjà du DJ hip-hop, qui était très proche du Massilia, avec lui et quelques autres on allait là-bas on leur faisait écouter des trucs du Massilia, ils aimaient bien tu vois, et donc très vite c'est devenu raggamuffin, à fond ! C'est fin 93 que MTP est devenu un club de supporters, le président des MTP, mort en 2000 à 28 ans, une perte dont on ne s'est jamais remis dans le quartier... MTP c'était vraiment un vrai truc marseillais quoi, à l'époque ils avaient un tout petit local vers la conception, et quand Depé a vu qu'on commençait à faire des trucs sur La Plaine, vers 99-2000, il a

> bien compris le truc, et c'est lui qui a fait en sorte que MTP prenne un local à La Plaine, ils ont acheté et ils sont toujours là.
>
> Entretien avec Alèssi, 11 mars 2016

Par ce récit, on saisit d'une part le passage qui s'opère entre un moment rock de la ville et un nouveau moment, déclenché par l'émergence d'un mouvement culturel autour des *sound systems.* Si le vocable anglophone se réfère d'abord à un format de performance composé d'un selecteur (*deejay*, *selecta*) et d'un ou plusieurs *toasters* (chanteurs, vocalistes), comme nous l'avons vu il renvoie également à Marseille à un type d'évènement et à une occasion particulière. Ce nouveau moment musical de la ville se caractérise par une importante porosité des cercles sociaux et des mondes musicaux, dont le récit d'Alèssi rend bien compte : un « club de *bikers* », « rock », « DJ hip-hop », « raggamuffin », un « club de supporters ». D'autre part, les connexions entre les groupes de proximité, les collectifs d'acteurs que le récit d'Alèssi permet de mettre en lumière, éclairent selon lui les liens très forts noués entre « les anciens » de La Plaine.

> Même si des anciens y'en a pratiquement plus maintenant, certains sont morts... Brahim, Depé, Lux B du Massilia (« le punk »), Marcus, qui avait créé le bar qui est Le traquenard maintenant et qui avait repris le Balthazar, les filles du Tipi, elles c'était des filles qui avaient créé une structure d'aide aux gens qui avaient le sida, y'avait rien ! Le sida il a frappé fort à Marseille à cause de la poudre, un vrai désastre, et c'est vraiment des choses qui sont nées de la vie profonde de Marseille, et cette vie profonde elle était pas forcément souriante tu vois... d'une façon ou d'une autre, de manière très différente, tous ces gens-là sont morts par rapport à... ça (*shout*), ça... (*boisson*), le truc rock'n'roll quoi : « vivre vite, mourir jeune », mais tous ces gens que j'ai cité, quelque part c'est lié à ça, à cette espèce de truc qu'on a vécu, moi j'étais plus prudent, je touchais pas à l'héro tu vois, bon j'étais alcoolique, j'ai commencé à faire de la boxe pour me sortir de ça tu vois, mais t'en a plein qui ont continué à fond, qui ont brulé la chandelle par les deux bouts, je veux dire ces morts, c'est pas des morts accidentels, c'est une certaine époque, elles ont une signification, j'ai presque envie de dire qu'elles ont une signification politique ces morts, au sens où elles te disent quelque chose d'un état conflictuel du monde, tu vois d'un rapport de conflits, on se déchirait à l'alcool, à la dope, donc le conflit était rentré, 'fin des fois il était ouvert aussi hein, quand on allait aux bastons contre les CRS, aux concerts et tout, et ça c'est forcément articulé avec la naissance de cet esprit du quartier, et ce qui est douloureux pour moi, c'est de voir que maintenant on est très peu de cette époque... je vois l'Assemblée de la Plaine là, à part moi, qui a connu cette époque ? Y'a Christian, qui était un *biker*...
>
> Entretien avec Alèssi, 11 mars 2016

Le discours d'Alèssi indique en effet l'existence d' « anciens », des personnes de « cette époque » qui ont connu La Plaine durant les années 1980 et 90, et donc indirectement de personnes d'autres générations venues s'installer à Marseille plus récemment, parfois dès le début des années 2000, bien souvent appelées « néo-Marseillais ». Par son récit d'une période de Marseille qui n'existe plus aujourd'hui, Alèssi active une mémoire du lieu avec nostalgie en s'interrogeant sur la proportion d'habitués d'aujourd'hui qui l'ont connue. Nous verrons dans le chapitre suivant que la description de cette vie sociale et de l'imaginaire du lieu correspondant s'exprime alors souvent par un recours à la catégorie de « populaire » : « le Marseille populaire », « fête populaire ». Par ailleurs, cet imaginaire du lieu met en évidence une mixité sociale à divers degrés à La Plaine, un quartier « à la fois ouvrier et petit bourgeois », à l'image du centre-ville de Marseille.

Des cafés-concerts aux « petits lieux »

C'est bien à partir de la seconde moitié des années 1980 que s'initie l'installation de ce type de lieux de diffusion musicale à Marseille, avant de faire « boule de neige » et de se multiplier au fil des années 1990. Si les catégories mobilisées pour qualifier ces lieux sont multiples, on note chez Suzanne la récurrence du vocable « café-concert ». Constitué par l'association des termes « café » et « concert », il permet de rendre compte du statut d'« intermédiaire » de ces espaces, de surface réduite et non exclusivement dédiés à la diffusion musicale.

Les premières occurrences de cette catégorie remontent au milieu du 19ème siècle à Paris, plus précisément à la seconde période du Second Empire dans un contexte davantage libéral marqué par l'exode rural, et se réfèrent à « une entreprise commerciale destinée au divertissement »[300]. Sans entrer dans les détails, signalons que s'ils accueillent bien des spectacles, les cafés-concerts du XIXe siècle ne sont ni des cabarets, qui apparaitront plus tard avec le *Music-Hall* et la Belle Époque, ni des théâtres. Pour définir ces lieux de divertissement, André Chadourne, un homme de lettres polyvalent, écrit dans l'étude fouillée qu'il a consacré aux « Cafés-Concerts » en 1889 : « Ces lieux tant soit peu équivoques, ce personnel tant soit peu nomade ont un air plus franc, plus drôle, plus intéressant que le monde des théâtres et sont, par leur nature même, plus fertiles en faits bizarres, en épisodes curieux bref, comme on dit à notre époque, plus riches en documents humains » (*op. cit.* : 11).

[300] CHADOURNE, A., *Les cafés-concerts*, E. Dentu, Paris, 1889. En ligne sur Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

> Belle Epoque : ce pouvait être un lieu miteux pour cinquante personnes, un *boui-boui*, un *beuglant*, mais aussi un théâtre féerique ruisselant de dorures et de lumières, où plusieurs milliers de personnes venaient se distraire.
>
> Dominique Delord, *La chanson entre histoire, paroles et musique, Le café-concert*, 2008, p. 1

Ces espaces privés se caractérisent donc par une importante accessibilité et une continuité spatiale à l'intérieur : l'entrée est gratuite, l'établissement mise sur les consommations, on peut accéder à l'ensemble des portions de l'espace intérieur, et différentes classes sociales peuvent s'y côtoyer. Dans le café-concert, les mœurs sont connues pour être relâchées, un « laisser-aller » y règne, et si l'on y vient d'abord pour assister à un spectacle et se divertir, ce dernier se présente selon Chadourne comme « le miroir résonnant de nos croyances, de nos mœurs, de nos fantaisies, de nos goûts, de nos passions » (*op. cit.* : 3).

En vogue au cours des années 1990, le terme « café-concert », ou « caf' conc' », fait également écho à une autre catégorie forgée dans le cadre institutionnel : celle de « café-musique ». Le Ministère de la Culture qui a commencé à envisager au début des années 1980, avec le premier gouvernement Mitterrand et Jack Lang, l'importance de musiques non-savantes en créant l'étiquette de « musiques actuelles », décide de lancer en 1990 un programme d'aide aux « cafés-musiques ». Voici la définition élémentaire proposée dans la littérature institutionnelle : « Les cafés-musiques sont de petits équipements culturels à fonction sociale auxquels le ministère de la Culture a accordé un label de qualité »[301].

Dans une documentation IRMA produite en 1995, Marc Touché parle de « lieux de vies musicales », une « notion générique regroupant différentes formes d'équipements ». Le sociologue propose de les définir comme des « [é]tablissements en général de petite taille, à échelle humaine, actifs dans la vie culturelle et sociale du quartier ou de la commune, et faisant de la convivialité une valeur incontournable, ils représentent une génération d'équipements de proximité (parce que proches des gens, géographiquement et humainement) en plein essor » (*op. cit.* : 16).

Si les travaux en sciences sociales consacrés à l'émergence de ces espaces particuliers et sa prise en charge par l'Institution ne alors sont pas nombreux, François Bensignor mentionne lui « le délicat mariage du culturel et du social » pour désigner les cafés-musiques[302]. On voit

[301] *AIR-SDP : « Lieux de vies musicales »*, Document de synthèse sur les équipements culturels de proximité dédiés à la pratique et la diffusion des musiques amplifiées, 1995, p. 6.
[302] BENSIGNOR, F., « Cafés-musiques, le délicat mariage du culturel et du social », *Hommes et Migrations*, n°1181, Sarcelles. Vivre ensemble dans les grands ensembles, 1994, pp. 48-53.

là une certaine préoccupation de l'Institution à encadrer et stimuler le développement de ces lieux de proximité alors en plein essor, tout cela à moindre coût. C'est d'ailleurs également en 1995 qu'est instituée la labellisation SMAC, Scène de Musiques ACtuelles, toujours par le Ministère de la Culture.

Selon Gilles Suzanne donc, si l'espace Plaine-cours Julien est devenu l'hôte de tant de structures culturelles, notamment de cafés-concerts, préfigurant sa transformation en tant que « quartier latin », ce processus est moins le résultat de la composition de l'espace urbain (propriétés topographiques) que des dynamiques insufflées par les acteurs et leurs pratiques musicales sur le quartier. Les déterminants sont placés d'abord sur les activités musicales, leur capacité à façonner et à transformer l'environnement urbain, plutôt que sur les propriétés topologiques du quartier elles-mêmes, bien que l'auteur ajoute alors qu'aucun de ces deux types de facteurs ne suffise à embrasser entièrement la nouvelle définition de ce quartier : « [...] l'espace Plaine-cours Julien ne se définit ni par ses caractéristiques substantielles ni par les activités sociales qui le déterminent. » (*op. cit.* : 317) ; « [...] cet espace scénique que constitue le secteur de la Plaine-cours Julien se définit moins par ses fonctions (district musical ou secteur artistique) que par les compositions du rapport entre musique et usagers de musique (qu'ils soient *performers*, programmateurs de cafés concerts ou amateurs) dans lesquels il entre comme partie. » (*op. cit.* : 318).

Des lieux au statut particulier offrant des cadres d'expérience « qui conviennent »

Un facteur permettant de comprendre l'importance que prend progressivement le secteur de La Plaine dans l'activité musicale de la ville, outre son dynamisme en termes de création de nouvelles scènes, se réfère en fait à l'interaction qui se forme entre cet environnement et la combinaison particulière de musiques et de participants habitués du quartier : des *performers* et des publics. En fait, au fil des années 1980, c'est également un nouveau type de scène qui s'institue à Marseille, à l'intérieur du secteur en question. Suzanne opère alors un distinguo entre les scènes initialement investies pour donner les performances musicales à Marseille, les « scènes à l'italienne », et celles mobilisées et appropriées – dans les deux sens du sens, elles conviennent et sont transformées – après 1985, que l'on trouve dans les « cafés-concerts ».

Les « scènes à l'italienne » se réfèrent aux scènes que constituent les espaces culturels historiquement implantés dans la ville, les « lieux historiques » de la culture à Marseille. Concrètement, comme nous l'avons évoqué, à Marseille la majorité d'entre eux est localisée hors de la centralité, comme le Théâtre Toursky, le Théâtre du Moulin, l'Espace culturel

Busserine ou encore la Salle Vallier. Si la quasi-totalité des concerts se jouent sur de telles scènes avant 1985, la diminution significative du nombre de représentations dans les scènes à l'italienne à la fin des années 1980 indique bien que ce « nouveau type de scène » correspond alors à une « nouvelle façon de jouer la musique » autant qu'une « autre manière de l'écouter » (*op. cit.* : 318).

Ces nouvelles scènes musicales produisent et témoignent de plans de composition des relations entre musiques et « usagers de la musique » (des *performers*, publics et programmateurs ou responsables de lieux) renouvelés dans lesquels le secteur de La Plaine entre comme partie. D'après Suzanne ces différents plans de composition de ces rapports auxquels le quartier participe se réfèrent à un « dispositif gradué entre musique et usagers » qu'il caractérise à partir de trois qualités des lieux de diffusion regroupés à La Plaine : d'un côté ces scènes fonctionnent comme un *espace d'écoute*, de l'autre côté ces lieux sont également un *espace d'apprentissage* des sensations ; enfin ces scènes sont des *espaces de professionnalisation*.

> C'est bien plutôt la manière dont les raggas investissent ces lieux qui va servir de rampe d'accès pour nombre de *dee jays* et de *selectas* aux scènes du quartier. En réalité, cette manière singulière tient au fait que les raggas ne se contentent pas de monter sur scène dans le quartier... ils font monter le quartier sur scène. [...] Mais qu'est-ce qui fait que le quartier monte ainsi sur scène ? Le café-concert est un type particulier de salle de spectacle qui mixte sociabilité urbaine et consommation de performances musicales. Il convient ainsi parfaitement au contrat de performance ragga en joignant à l'appréciation strictement musicale une appréciation qui porte sur les modes d'effets ou de prise de ces appréciations musicales : le type de « remuement » qui s'y escompte.
>
> Gilles Suzanne, *op. cit.*, pp. 335-336

Avec l'émergence que ces lieux intermédiaires activés comme scènes, une articulation entre performance musicale et ambiance urbaine festive devient possible car d'une part l'instabilité de ces lieux, qui oscillent entre espace d'écoute et espace d'ambiance, rompt toute séparation entre la salle et la scène et d'autre part, concernant les raggas, le principe du micro-ouvert autorise et convoque la salle sur scène. Ainsi le format café-concert convient aux *performers* ragga tout autant que le format *sound system* satisfait les usagers de ces lieux, selon l'horizon d'attente lié au lieu et au son diffusé, et plus largement au contexte récréatif souvent nocturne et au lien social recherchés. Ces deux formats participent à nourrir ensemble une ambiance festive à laquelle les usagers ne demandent qu'à participer en y ajoutant leur propre contribution, leur « remuement passionné ».

Il nous semble donc que, d'une part, cette instabilité constitutive, et, d'autre part, le fait que l'ambiance générale résulte forcément d'une travail de phasage de l'ambiance musicale à partir d'ambiances conviviales ancrées dans la vie urbaine (qui continue pour ainsi dire pendant le spectacle) et dans ses rites, convient parfaitement au contrat de performance ragga pour autant qu'il vise à enchaîner les sons proférés à partir des sons du lieu. Bref ces aires de performance cristallisent les traits qui sont à la base même des esthétiques ragga comme mise à l'épreuve musicale d'environnements peuplés.

Gilles Suzanne, *op. cit.*, pp. 336-337

II. L'élaboration d'un son propre par La Plaine : *Massilia* et le *sound system*

> En résumé, ce travail de recherche soutient trois propositions : la première est que les mondes de l'art, en l'occurrence ceux de la musique, comptent tout autant que d'autres dans la production symbolique et pratique d'une image de la ville. La seconde affirme que les formes de centralités urbaines attenantes à l'émergence des mondes de la musique dans la ville ne sont pas moins cruciales que d'autres dans le renouvellement de la ville. La dernière postule que la vie urbaine est un facteur productif tout aussi efficient dans des formes nouvelles d'économies urbaines – en l'occurrence dans le cycle de production de la musique – que les mécanismes de marché, les opérateurs et les instruments de régulation propres aux industries culturelles.
>
> Gilles Suzanne, *Les espaces de la musique : Dynamiques économiques et spatiales de l'agglomération Marseillaise*, PUCA, Transversité, 2006, p. 3

En nous intéressant à l'émergence d'une scène musicale à l'intérieur de l'environnement de La Plaine à Marseille, nous avons attiré l'attention sur le caractère concomitant et interdépendant de l'avènement d'un côté d'un territoire comme « espace-son », un site urbain structuré par des activités culturelles et façonné comme scène musicale, de l'autre d'un mouvement culturel, porté par des collectifs d'activistes et participants habitués. Les sons alors élaborés, qui correspondent à la fois à des répertoires et à un format de performance musicale, sont mis à l'épreuve d'un public habitué du quartier au travers d'occasions sociales régulières dans les lieux installés à La Plaine. En même temps qu'une forme spécifique de lien social, ce sont des genres musicaux fabriqués localement qui s'y instituent.

De là est née une interrogation : est-ce alors la conjonction et la coproduction de ces dimensions qui participent à l'activation du quartier de La Plaine et ses environs comme région morale ? Un territoire dont l'identité serait authentifiée et mise à l'épreuve au travers d'occasions sociales multiples – des rassemblements, des performances artistiques, des évènements de type concert ou festival, etc. – ainsi que de productions narratives et de discours qui les accompagnent. Dans la perspective que l'on propose, qui consiste à placer la focale spécifiquement sur le rôle joué par le développement d'une scène musicale à La Plaine, nous envisageons l'installation de lieux et les occasions qu'ils offrent comme des ressources privilégiées pour opérer des « coups » tactiques permettant à la fois de rendre active la scène

musicale et à la fois d'implémenter de nouvelles sonorités et de nouvelles performances musicales.

Pour que ces matériaux sonores se fabriquent et s'implémentent, les lieux intermédiaires alors en plein essor autour de La Plaine constituent des ressources tactiques pour les « forces actives » que représentent les collectifs musiciens.

> L'idée que certains lieux « *trustent* » de telles élaborations sonores de manière plus intense que d'autres ne relève alors pas d'une hypothèse forte : c'est au contraire celle d'une égalité de traitement en tous lieux qu'il faudrait justifier plus avant, ou bien celle d'une indépendance des renouvellements vis à vis de leur théâtre d'occurrence.
>
> J.-S. Bordreuil, C. Duport, R. Sage, G. Suzanne, *op. cit.*, p. 13

En 2003, une équipe de chercheurs en sciences sociales rassemblant Bordreuil et Suzanne produit une étude pour le Ministère de la Culture intitulée « Marseille et ses moments musicaux »[303]. Centrée sur le rôle des musiciens, en tant que « logiques d'auctorialité », leur analyse consiste à interroger par une approche beckerienne le lien entre une ville, Marseille, et certains sons. Ils explicitent un parti méthodologique déterminant pour établir l'angle d'analyse de l'objet ainsi construit, résumé par la formule : « Les engagements musicaux n'existent que s'ils prennent et trouvent place. Et le type de "place" à quoi aspirent ces musiciens est celui de nature à les mettre à portée d'audiences et de collègues » (*op. cit.* : 13-14).

> Même les chantres les plus enthousiastes de la créativité de la place musicale de Marseille sont bien obligés d'en convenir : les genres dans lesquels ses musiciens s'illustrent ne viennent pas d'ici. A cet égard on peut considérer que Marseille, au même titre que d'autres métropoles occidentales, s'est trouvée « balayée » par les vagues successives de divers genres musicaux : jazz, rock, musique expérimentale, musiques régionalisantes, techno, rap, reggae, musiques « ethniques ». D'un autre côté, et avec un « chiffre » qui serait propre à l'agglomération de Marseille, ces balayages successifs ou concomitants ont donné lieu à des élaborations locales, un retraitement local des sons reçus, tel qu'on peut alors mettre à l'actif du lieu les élaborations stylistiques qui s'y sont cultivées : ce qui s'appelle une « signature ».
>
> J.-S. Bordreuil, C. Duport, R. Sage, G. Suzanne, *op. cit.*, p. 14

L'intérêt est porté sur des catégories génériques spécifiques, trois genres musicaux (« Rap, Techno et "musiques régionalisantes" ») qui se réfèrent à des provenances extérieures à Marseille et donc à des répertoires exogènes. Les auteurs sont amenés à considérer alors la

[303] BORDREUIL J.-S., DUPORT C., SAGE R., SUZANNE G., *Marseille et ses moments musicaux : villes et scènes musicales*, Programme Interministériel de recherche : « Culture, Ville et Dynamiques Sociales », Ministère de la Culture et de la Communication, 2003.

dimension mondialisée de la diffusion musicale, c'est-à-dire les circulations des formes musicales produites (au niveau de l'édition et de la consommation) et le rôle crucial joué par les opérations de communication, illustré notamment par les contenus et les supports médiatiques, qu'il s'agisse de la télévision, d'internet, des NTIC et des plateformes de médias sociaux. Ils nomment ce processus « balayage étale » (*op. cit.* : 14) pour insister sur l'idée selon laquelle les « flux sonores » et les conventions qui structurent ces « formats sonores », les constituant comme genres musicaux, font l'objet d'interprétations localisées (individuelles et collectives) non seulement du point de vue de la réception par des pratiques d'écoute, mais également au niveau de la création par des « engagements artistiques particuliers » qui passent par la fabrication de nouveaux répertoires et la réalisation de performances locales et de pratiques musiciennes singulières. C'est bien à partir de ces interprétations localisées que les modèles génériques exogènes sont collectivement reconfigurés et qu'un son est fabriqué localement :

> Cependant, si le "flux étale" colporte non seulement des formats sonores mais des incitations à leurs reprises, ces incitations peuvent elles-mêmes être diversement honorées.[...] On doit alors -- en tous cas on peut -- supposer que dans ces conditions locales le balayage étale ferait l'objet d'un filtrage distordant, dans lequel les « ondes » reçues feraient l'objet d'une élaboration locale et collective -- et l'une parce que l'autre --, pour continuer ensuite leurs courses, dûment retravaillées, emportant avec elles la marque du lieu par où elles sont passées.
>
> J.-S. Bordreuil, C. Duport, R. Sage, G. Suzanne, *op. cit.*, p.15

1. Un transfert culturel ? Reconfiguration locale de modèles génériques exogènes

Alors que « dans les années 1950 le jazz connaît son âge d'or », « au début des années 1960, Marseille découvre le rock'n'roll avec beaucoup de peine » (*op. cit.* : 31) : « La France n'échappe pas au renouveau du rock anglo-saxon. Ce courant majeur passe par la France mais n'y trouve pas de repreneurs locaux » (*op. cit.* : 36-37). Les auteurs avancent qu'aucun groupe en France ne parvient, à partir de 1968, à élaborer une « version pertinente » du renouveau de ce genre venu d'outre-Atlantique. C'est une « incapacité du milieu rock français à engendrer une musique qui porte sa marque » c'est-à-dire « une musique qui soit un genre » (*op. cit.* : 37) qui est mise en relief. Un facteur qui caractérise le processus de passage ou de transformation d'une forme sonore à un genre musical relève dès lors de la nécessité d'engendrer un élément idiosyncrasique, une singularité d'ordre à la fois artistique et social marquée dans la forme musicale ainsi fabriquée.

Au travers du parcours de Jo Corbeau, chanteur marseillais établi à Aubagne et ayant temporairement migré à Paris, une succession de divers courants musicaux et de « scènes » (« mouvance » et « scène rock'n'roll à Marseille ») au cours des années 1960 et 1970 en France est donnée à voir en s'intéressant aux différents contextes sociaux et aux « milieux » concernés. Ils mobilisent les expressions : « le milieu des beaux-arts », « le milieu rock français », « l'underground parisien » (« milieu musical » de « l'après-68 ») ou encore le « milieu rock marseillais », puis la « culture *rude boy* » ou encore le « milieu *sound system* ».

« Du rock au reggae »

À la fin des années 1970, alors qu'il est toujours à Paris et engagé dans un groupe de rock (« dans l'esprit revival ») parce qu'il « vient de là », Jo Corbeau découvre un autre genre musical par l'écoute d'un album de Bob Marley. Il « entre progressivement dans le reggae » en apprenant à le connaître au travers de médiations concrètes : l'achat de documentations (des magazines comme « Rock & Folk », Libération ou encore « Actuel ») et de productions en format vinyle (King Tubby ou Lee « Scratch » Perry) qu'il se procure alors dans des boutiques spécialisées, des « boutiques punks qui sont les seules enseignes à distribuer du reggae sur la capitale » (*op. cit.* : 41). En s'immergeant dans la culture reggae, il établit une correspondance entre des propriétés du genre musical (avec son contexte jamaïcain) et des propriétés issues du contexte méditerranéen, auquel il se sent encore attaché : la manière de « toaster » avec la « tchatche », le contenu des paroles (récit de la vie quotidienne) et leur dimension poétique, mêlant humour et militantisme, le « retour aux racines », etc.

Progressivement, cela le conduit à élaborer une forme singulière de ce reggae venu de Jamaïque, en passant par l'Angleterre, cristallisée par le « concept de reggae méditerranéen ». Outre de souligner la question de la circulation de formes et de courants musicaux vers et à l'intérieur de la France, c'est bien un déplacement du genre musical par une reconfiguration locale de l'objet au niveau esthétique, le matériau sonore, qui se joue alors par l'élaboration d'une forme idiosyncrasique : elle s'effectue par l'injection de traits relevant d'une localisation territoriale (une composante « méditerranéenne ») à une forme préétablie avec ses traits propres. Pour faire écho à nos développements précédents, la thématique méditerranéenne comme récit à la base de la fabrication d'un nouveau son se construit et s'active bien comme l'imaginaire du lieu qui convient pour inventer le son recherché.

Les auteurs entendent ainsi relativiser l'idée d'une toute-puissance de l'activité marchande des industries culturelles en cherchant à prendre au sérieux et comprendre la « diffusion

culturelle des genres musicaux » au travers de l'étude des « consistances sociales dans lesquelles couvent ces genres » et de la façon dont un « genre artistique se développe, se maintient et se diffuse de manière très diverse » (*op. cit.* : 42). Ils cherchent ainsi à intégrer dans l'analyse tout le processus culturel au travers duquel « un genre s'élabore, se déplace et se reconfigure localement », en s'inscrivant en faux face à une approche qui consisterait à se limiter à une explication « en termes d'économie du disque, du spectacle ou des biens culturels ». Nous partageons pleinement ce parti-pris méthodologique invitant à dépasser une perspective macro en termes d'industries culturelles et de secteur des musiques actuelles.

Ils indiquent qu'à Marseille le développement des genres rock, punk, rap et reggae passe beaucoup par celui des radios libres, ou « stations pirate » qui constituent alors les espaces où s'opèrent la diffusion et la promotion de ces genres, « dans les limites de Belsunce », auxquelles s'ajoutent la « mobilisation de membres de groupes de rock marseillais ». On apprend ainsi que « les premiers DJ marseillais se recrutent dans le milieu rock de la ville » et que le « milieu rock marseillais » est encore fort restreint au début des années 1980. Les participants (« les gens du rock ») se trouvent dans une relation d'interconnaissance forte et la plupart fréquentent et se retrouvent dans certains bars en particulier situés au centre-ville, dans les 1er et 5ème arrondissements, dans « les bars marqués rock » (« le Champ de Mars » dans une rue adjacente de la place Jean-Jaurès et « le Garibaldi » sur le cours Lieutaud, non loin de la Canebière).

Ainsi, par ces activités organisées autour de lieux et de moments de mobilisation coopérative (les radios pirates), un « milieu social » se densifie à Marseille entre 1983 et 1985. Une multiplication de ces radios associatives survient à la suite de la libéralisation des fréquences (en 1981), et elles apparaissent alors comme des lieux d'expression et « d'expérimentations sonores » où se rencontrent les *rockers* marseillais. C'est ainsi que pour les « aspirants Dj », il s'agit de se faire une place dans les programmations des premières « radios libres » (Radio Béton, Radio Provisoire, Galère, Grenouille ou Utopie), bien qu'ils n'en tirent encore aucun revenu, et ils allient bien souvent ces activités exercées bénévolement avec des « boulots alimentaires ». C'est par la diffusion par certaines de « réclames » publicitaires, que des « plans alimentaires » vont être rendus possibles à certains animateurs et chroniqueurs leur permettant de maintenir une présence dans les mondes de l'art, fixer des rôles, et renforcer l'existence de « canons propres au genre reggae à Marseille ». Dans la seconde moitié des années 1980, un grand nombre de ces radios associatives vont disparaitre « sous la pression commerciale » exercée par les industries du disque.

L'exemple du « rock méditerranéen » apparaît, au travers du parcours de Jo Corbeau, comme un cas idéal typique du processus de reconfiguration locale d'un genre. Le musicien évoque qu'il était alors en train de vivre son « retour aux sources » en même temps qu'il découvrait « la culture rasta ». Après une expérience radiophonique à Marseille avec une émission *sound system*, c'est sur Nova, radio libre basée à Paris disposant de moyens de production importants, qu'il décroche une émission hebdomadaire intitulée « Pastaga » et initie un « premier déplacement du genre musical en le reconfigurant dans le folklore marseillais » : dès lors « l'objet n'est plus strictement reggae ».

En plus de diffuser de la musique reggae, il va diffuser les projets de groupes provenant de Marseille, comme Leda Atomica ou Nadja qui représentent ainsi cet idiome méditerranéen, mais également produire des (re)mix de titres et monter des « feuilletons » radiophoniques : « C'est là que je craque complètement. Je mixe tout : Marius, U-Roy, Fernandel, Rellys, Bob Marley, Andrex, le Schounts, LKJ ». En rentrant à Marseille, il monte Jah Sagittarius, un premier groupe constitué autour d'un répertoire reggae, puis un groupe davantage voué à expérimenter un reggae francophone, Men in the Hill : il expérimente ainsi le « concept de Méditerranée ».

Dans ce contexte marseillais du début des années 1980 marqué par le rock, l'activité collective autour du genre jamaïcain qui rassemble des artistes et du personnel de renfort est restreinte. Comme l'indique un disquaire spécialisé, alors basé à Marseille : « Massilia Sound system a commencé à faire des *sound system* et Jo Corbeau ses groupes de reggae méditerranéen. Tout ça a fait dynamique ». Il convient d'ajouter qu'entre 1982 et 1985 l'élaboration des répertoires à venir ne se spatialise pas encore dans la portion de ville qui nous intéresse : si après son expérience parisienne Jo Corbeau habite dans le quartier Vauban (au pied de Notre-Dame-de-la-Garde), c'est au Panier chez Tatou, a.k.a Moussu T. un membre fondateur du Massilia Sound System, que les participants, tel Jagdish, se retrouvent. C'est bien une fois que l'élan sera initié à La Plaine que le collectif s'y déplacera.

Le mouvement sound system *à Marseille*

Les auteurs mentionnent alors l'activité du *sound system*, le « ragga », à Marseille à partir d'une perspective beckerienne. Ils interrogent les « structures d'activité collective », ou « mondes de l'art », qui résultent de l'élaboration et de la diffusion culturelle du genre jamaïcain ainsi que de sa captation à Marseille par les *punks* et les premiers *raggas*, pour chercher à restituer les conditions locales d'émergence du ragga. Comment cette musique

s'est-elle entourée de suffisamment de participants, ou « partisans », appelés à coopérer régulièrement pour parvenir à s'imprimer dans les lieux ?

La première émanation de ce qu'ils appellent la culture *rude boy* à Marseille est la création à partir de 1985 de l'association Massilia Dub par Jo Corbeau, Tatou et quelques autres participants. La naissance de l'association correspond à l'émergence du « rub-a-dub » en Jamaïque, le genre « raggamuffin » n'existant alors pas encore. Elle a pour objectif de permettre d'organiser des concerts et de fournir une structure juridique au montage des projets. Une « aire de discussion » (Becker, 1988 : 30) réunissant des amateurs et des acteurs se constitue afin de rendre acceptable leur présence à Marseille. Cette aire privilégiée dessine les processus de socialisation de la « passion musicale » autour de laquelle s'opère un travail de reconfiguration du genre jamaïcain pour le rendre recevable localement et organiser l'« environnement cognitif » de leurs engagements : il s'agit en somme d'un processus de « normification »[304] du milieu *rude boy* à Marseille.

Le *fanzine* « Vé » est lancé par Massilia Dub, à la suite de « Why », « le premier fanzine rock de Marseille », où des *rude boys* mais aussi des *rockers* du centre-ville peuvent s'exprimer par une bande dessinée, des chroniques, des « mots d'humour », ou des dessins[305]. Ce *fanzine* apparaît ainsi comme l'émergence d'une activité de Massilia Dub mais également comme un « espace d'expérimentation des compétences des uns et des autres ». En effet, des carrières se développent et s'ajustent en passant par un dispositif, défini comme « l'ensemble des mobilisations sociales qui contribue au déroulement de l'activité collective » (*op. cit.* : 52), bien qu'il soit encore sommaire. À Marseille le déploiement du genre jamaïcain s'opère ainsi principalement autour d'un « collège d'expérimentateurs » actif, constitué en fait de recrues issues du « milieu rock et du punk », qui parvient à ancrer le genre dans le contexte marseillais, du moins d'abord à le rendre présent sur les ondes, bien qu'à l'époque « peu nombreux sont ceux qui s'en sont fait un mode de vie ou un état d'esprit » (*op. cit.* : 52).

Ces expérimentateurs du matériau technique et sonore sont les fondateurs de mondes sociaux organisés autour d'activités artistiques qui participent à la structuration de courants culturels et intellectuels plus vastes, ou plutôt d'« un monde de l'art local dont le cercle de coopération ne dépasse pas le cadre des échanges d'une petite communauté » (Becker, *op.*

[304] Dans *Stigmates* (1975), Goffman définit la normification comme « l'effort qu'accomplit le stigmatisé pour se présenter comme quelqu'un d'ordinaire, sans pour autant dissimuler sa déficience » (p. 44).
[305] Jo Corbeau, Phil Spectrum (de Leda Atomica, un « groupe de punk rock marseillais fondé officiellement en 1980 »), Pierre Bertelot de Générik Vapeur, Lux B et d'autres encore en constituent les « personnalités emblématiques ».

cit. : 314). Ce cercle travaille ainsi à l'élaboration d'une version locale du genre jamaïcain. L'association Massilia Dub et sa « clique » organisent des *sound system* à Marseille, notamment au cours Julien[306] ou à la MJC Corderie, et proposent ainsi « une version locale du contrat de performance propre à organiser la production, distribution, le personnel de renfort autour des activités » (*op. cit*. : 53).

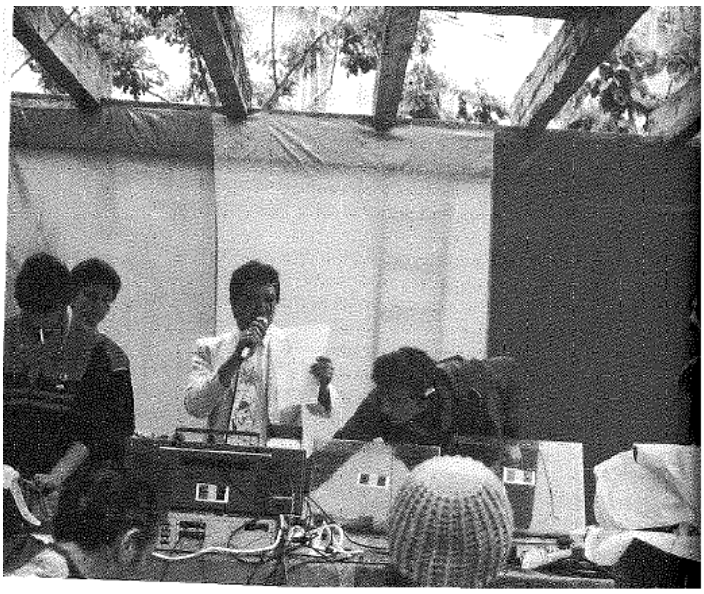
Par ces occasions sociales spécifiques le milieu *rude boys* marseillais participe également à la normification du genre jamaïcain. Alors que le public rock semble en déclin, « les rockers ont beaucoup de mal à fonder leur authenticité sur une griffe marseillaise du genre rock » (*op. cit*. : 54), le déplacement et le déploiement du genre jamaïcain s'opère bien à Marseille. Le transfert culturel en question s'effectue en effet à partir du patois jamaïcain, du *sound system* et de « son pendant festif », le *dance hall*. Le genre jamaïcain ne se développe pas à « grand renfort de commerce et de distribution de masse » mais par les *sound systems* du Massilia Dub qui le recycle à partir du « folklore local » et prioritairement « le parlé populaire marseillais » : l'occitan. Le Massilia Sound System n'existe pas encore à cette période.

> Le « oai », « aïoli », les « dégun », les « conos », le « baleti » ne sonnent pas comme un simple jargon mais deviennent le carburant principal de cet art du commentaire qui structure le toast des dee jay jamaïcain comme marseillais. A partir de Marseille Tatou et Jo Corbeau développent le même travail de recyclage qu'opèrent les selectas jamaïcains. A cette époque ils ont une réflexion sur les éléments emblématiques du folklore local sans pour autant avoir d'explication sur la correspondance qu'ils établissent entre le folklore jamaïcain et celui de Marseille et plus largement occitan.
>
> Bordreuil, Duport, Sage, Suzanne, *Marseille et ses moments musicaux*, 2003, p. 73

Parallèlement à un travail d'actualisation de la langue occitane, en chroniqueurs de la vie quotidienne à Marseille, Jo Corbeau et les membres du Massilia reprennent au travers de leurs textes des expressions et constituent dès lors un lexique par leurs pratiques musicales : « aïoli », le « baletti », les « dégun », les « conos », le « oaï » ou encore « yeba ». Certains de ces termes au pouvoir fédérateur ont été inventés par ces *performers*. « Aïoli » par exemple a été créé par Olivier Crova dit Docteur Fanafood, *selecta* à la radio et gérant du restaurant « 200 lunes » situé dans une rue adjacente au cours Julien (rue Pastoret) que Jo Corbeau fréquente régulièrement autour de 1985. Le « concept d'aïoli » consiste en l'adaptation de « *Iree* », expression utilisée par les chanteurs jamaïcains qui signifie « la plénitude » (*op. cit.* :

[306] La photo ci-dessous représente le premier *sound system* de l'équipe Massilia Dub, qui a eu lieu au cours Julien en mai 1984, peut-être avant la création de la structure associative.

73), dans une version locale qui fait référence à la recette culinaire méditerranéenne (une sauce à base d'ail et d'huile d'olive).



La toute première fois Tatou, Choupa, Jo Corbeau, Jahnot, Professeur Binardo sur le cours Julien, le 20 mai 1984.

Photographie tirée de l'ouvrage : Camille Martel, La façon de Marseille, *Le mot et le reste*, 2014

Les auteurs indiquent alors que les occasions sociales festives que constituent ces « *sound system* marseillais » organisés par « une centaine de personnes », consistent autour de 1985 avant tout en un « micro ouvert » et un *selecta*. Ainsi, au travers d'activités nécessaires au déploiement local du genre, les *sound systems* et le *dance hall* sont en effet le résultat de l'effort de ces « francs-tireurs » (Becker, *op. cit.*), c'est l'organisation du milieu *rude boys*, autour d'un « noyau de commentateurs » et d'un « collège d'expérimentateurs », qui se joue alors à Marseille.

Le genre jamaïcain est donc approprié et adapté à la fois dans sa production, pour donner lieu à une forme musicale « recevable localement » et à la fois dans sa diffusion par le déploiement d'activités relevant d'un genre d'organisation sociale spécifique. Ce dernier, pour s'insérer au contexte social urbain particulier de la portion autour de La Plaine, se caractérise comme étant ajusté à la vie de quartier et au lien social particulier qui s'y développe. Car l'activité collective du milieu *rude boys* s'inscrit dans une circonstance plus large de transformation de la portion de ville, le secteur Plaine-cours Julien, et de développement général du milieu musical marseillais, bien qu'il demeure de taille modeste.

Chacun des participants « fait de son mieux » pour prendre part aux activités et « aux filières de création, d'exécution ou d'appréciation » du ragga, pour s'affilier aux chaînes de

coopération qui marquent le genre dans son authenticité locale. Cette démarche de réélaboration, réalisée par un ensemble d'acteurs qui « jouent le jeu », apparaît comme « respectée » car elle s'inscrit dans le contexte marseillais, elle « collait à la ville », plutôt que d'appliquer et de reproduire « les canons internationaux promulgués à partir du folklore jamaïcain ». Ces participants, ou « partisans », contribuent à forger une grandeur du genre, par sa circulation au sein d'une aire culturelle qui se constitue progressivement : pour éprouver le genre jamaïcain une formation est nécessaire, ainsi une « socialisation de l'appréciation » s'opère au sein du « monde ragga » pour élaborer collectivement les « arguments nécessaires à répondre à ceux qui de l'extérieur posent la question de l'utilité d'un tel genre ».

Les premiers raggas contribuent au développement du type de contrat de performance expérimenté par les « défricheurs », ou expérimentateurs, du genre jamaïcain. Ils partagent alors plus ou moins un « sentiment commun » de ce qu'ils sont en train de produire collectivement. Les auteurs évoquent qu'au travers du *sound system* comme activité collective, trois types de carrières principales se dessinent : un milieu *rude boy* marseillais se déploie en même temps que se nouent et se dénouent des parcours de « tchatcheurs », de *sound system* et de public (*op. cit.* : 60). L'action coopérative propre aux raggas a comme base un contrat de performance propre au « genre digital », c'est-à-dire un « type particulier de division du travail qui découle de l'activité des *sound boys* », lequel s'expérimente entre 1986 et 1987 au travers des *sound systems*. Le contrat de performance signale donc l'effort incessant d'adaptation des participants, *deejays* et *sound boys*, pour le maintenir : il fonctionne à la fois comme processus de normification du genre jamaïcain et comme processus de socialisation des engagements. Ainsi ce « double processus » de normification et de socialisation est constitutif de l'ancrage de la « culture ragga ».

En somme à partir de 1985, contrairement à Paris, Londres ou New-York, « le hip hop et le ragga ne sont pas encore deux scènes distinctes » à Marseille, et « l'étroitesse du milieu musical marseillais » oblige à procéder à l'occupation et la mobilisation commune des mêmes espaces et publics. Les *sound systems* de Massilia Dub puis de Massilia Sound System, comme lieu d'expression d'abord d'une poignée de confrères puis d'une centaine de personnes en « micro ouvert », alimentent ainsi « l'ambiance de fête » au centre-ville de Marseille. Au contraire de Marseille, le contrat de performance du ragga (modèle « en vogue ») passe par exemple à Paris par une attitude sérieuse, voire par un militantisme « noir et rasta ». Ainsi le Massilia Sound System est à la fois « branché » en mixant les nouveautés

jamaïcaines dans les *sound system* marseillais et à la fois en décalage avec ce que devient le genre à Paris : « une mode *ragga* ».

Le genre « *rub-a-dub* marseillais » est mal perçu car mal compris (« incertitude dans la désignation de l'objet ») dans les milieux autorisés du *ragga* parisien ainsi que dans les médias spécialisés. Une difficulté à faire entendre le genre marseillais comme un réel travail de transposition du genre jamaïcain à partir d'ici va illustrer la friction entre *sound boys marseillais* et raggas parisien, qui indiquent surtout des contrats de performance propres à chacune de ces villes. Le *sound system* comme moment de sociabilité devient « l'outil d'une refolklorisation à la fois du genre jamaïcain qui lui-même va puiser dans son patrimoine (calypso, mento) pour le recycler et du genre rub-a-dub marseillais en remixant les éléments du patrimoine musical de Marseille » (*op. cit.* : 66). Ainsi « le milieu rude boy ouvre, libère un espace en rendant recevable le contrat de performance propre au genre jamaïcain dans cette ville acquise au rock » (*op. cit.* : 67).

2. La Plaine comme *spot* et aimant social de la ville

Les entretiens réalisés avec des habitués du quartier de l'époque rendent bien compte de cette transformation culturelle et urbaine cristallisée à Marseille par La Plaine. Jacques Pierre me raconte la manière dont les initiatives et lieux naissants ont convergé à La Plaine dans le contexte particulier de la seconde moitié des années 1980. Ce vidéaste a créée l'association Les croqueurs d'image en 1989 et dispose de précieuses archives vidéo de *sound systems* du groupe Massilia Sound System. D'après lui, si La Plaine a émergé alors comme un endroit privilégié à Marseille c'est qu'un milieu particulier s'y est formé de manière concomitante. Avant cela en effet les groupes de personnes se retrouvaient au sein de lieux dispersés dans la ville et ainsi la cartographie donnait à voir un marquage éparse du territoire : notamment le bar du P.L.M., localisé dans le quartier Saint-Charles et connu comme un repère de « gauchos et de syndicalistes » qui gravitaient autour du groupe Quartiers Nord[307], Le Garibaldi ou encore le VV[308].

> Bon c'est vrai que y'a un milieu culturo... quand même politico aussi, un peu mélangé à un tas de trucs, qui se regroupe dans les villes, et à Marseille à une époque on était un peu disséminés entre le bar... Le Garibaldi c'qu'on appelait et la Taverne, qu'étaient au boulevard

[307] Les références au groupe Quartiers Nord ont été nombreuses au cours de mon enquête. Souvent présenté comme un groupe de rock mythique à Marseille et inventeur du concept d'« opérette rock marseillaise », il a été créé en 1977 autour de deux de ses membres originaires des quartiers nord de Marseille.

[308] Le Garibaldi est toujours situé sur le boulevard Garibaldi, au niveau du lycée Thiers, le VV n'existe plus, il était localisé non loin du Vieux-Port à l'angle de la rue Neuve Ste Catherine et de la rue Sainte.

> Garibaldi, en bas à la sortie du lycée Thiers, et puis au VV... créé par des gens du Gard qu'était un lieu où on était toujours et puis après quand il fermait on descendait au Vieux-Port, enfin c'était pas très centralisé à cette époque-là, c'était dans les années 70 et 80, et donc n'existait sur La Plaine que le Café-théâtre de la Plaine que tenait un ami à nous d'ailleurs, qu'on connaissait du Quartier Nord, et donc on y allé au Café-théâtre de la Plaine...
>
> Entretien avec Jacques Pierre, à son domicile, 18 avril 2016

Progressivement une forme de socialisation s'est ainsi ancrée autour de La Plaine à partir d'espaces de vie nouvellement installés, des bars et restaurants principalement. Si des bars comme Le Champs de Mars (le bar de Marius) situé rue Poggioli sont déjà présents, ils sont majoritairement fréquentés par des personnes du quartier plutôt âgées et les groupes de jeunes gens cherchent à l'époque des endroits animés, des lieux de *bringue** « qui bougent ». Jacques Pierre souligne le rôle crucial joué par certains évènements dans l'établissement d'un milieu qui se regroupe à La Plaine : d'abord l'embauche de Yann, un proche des groupes de connaissances en quête de sociabilité festive, comme serveur au Café-théâtre de la Plaine avant de reprendre l'établissement et le rebaptiser « La Maison Hantée ».

Une connexion s'est établie par ailleurs entre La Maison hantée et Le Champs de Mars par l'intermédiaire de la fille de Marius qui s'est mise à fréquenter la Maison Hantée. Ainsi, le bar Le Champs de Mars a commencé à être intégré au circuit des lieux fréquentés par le milieu naissant et progressivement la portion a été privilégiée et transformée en « endroit ». Plusieurs lieux s'établissent sur la place Jean-Jaurès même : le Bar de la Plaine, sur un angle de la place en 1989, l'Intermédiaire, salle de concert que nous avons évoqué, le Montana Blues et le 31 ouvre en 1991, ou encore le Dégust Rock en 1992. A quelques mètres, le May Be Blues s'installe rue Poggioli également en 1992 et la Passerelle, rue des Trois Mages sur l'emplacement de l'ancienne poste, en 1991.

> C'est tout à côté, de cet endroit entre La Plaine et le cours Julien et Notre-Dame-du-Mont, c'est parti de là... et après petit à petit tout l'monde est venu là, a monté des lieux, a commencé à monter des trucs... donc y'a eu l'Intermédiaire je crois c'est 88 qui s'est monté, la Passerelle qui s'est monté sur l'ancienne poste... [...] bon bref, c'est eux qui ont pris et qui ont monté le truc, et donc les assos se sont créées comme ça...
>
> Entretien avec Jacques Pierre, à son domicile, 18 avril 2016.

Ainsi en 1991, trois lieux se sont installés quasiment les uns à côté des autres sur la place Jean-Jaurès. Alors que le Bar de la Plaine est déjà ouvert et n'accueille alors pas encore de

concerts, L'Intermédiaire, une salle de concert créée par deux amies, Christiane et Régine, prend place. Il s'avère que le mari de Christiane, Marc, est occitaniste, ce qui va rapidement créer un lien avec l'équipe du futur Ostau Dau Pais Marselhès, qui va activer à l'époque par La Plaine « le mouvement de musiques traditionnelles et populaires ». Selon Jacques Pierre, c'est pour cette raison que « l'Intermédiaire a cette marque depuis le début », tout en restant un lieu ouvert, « pluri-styles musicaux ».

> Y'a toujours eu ce mélange à L'Intermédiaire, justement c'est un lieu pluri-styles musicaux, voilà... et pour finir le tour de La Plaine, et beh en face y'avait déjà le Bar de La Plaine, avec Jacky, mais qui lui ne faisait pas encore de concerts et de trucs comme ça à cette époque-là... mais qui décide en 93 [...] vu l'ambiance de La Plaine et de c'qui s'y passe, et vu son intérêt aussi à lui, ça lui plaît, il commence à faire aussi des concerts, et c'est depuis cette époque-là qu'il a cassé au fond que y'a des concerts voilà, mais lui il est là déjà en 88 mais il casse plus tard... à côté, se monte un bar qui s'appelle le Bar de l'Avenir, voilà et c'est le fameux Marcus du Bar de l'Avenir, qui nous a quitté hélas, où on a fait des fêtes invraisemblables... je te montre en images, les fêtes qu'on a fait, les fêtes extra-terrestres [...] tout l'monde jouait en même temps qu'était spectateur, moi je filmais mais je chantais les chœurs en même temps, voilà, tu vois, on a fait des trucs... des soirées, Marcus il avait ce truc, il dit dans le milieu, allez on va faire c'te soirée-là, et tout le monde se déguisait et venait et jouait le truc.
>
> Entretien avec Jacques Pierre, à son domicile, 18 avril 2016

Le gérant du Bar de La Plaine décide en 1993 d'agrandir l'espace intérieur de son établissement pour programmer des concerts. Se faisant, il ajuste l'agencement de son bar dans son milieu écologique pour que l'activité colle davantage encore à l'ambiance urbaine, et renforce ainsi le lien social visé. Dans la foulée, Marcus ouvre le Bar de l'Avenir, un espace qui va jouer un rôle important dans le développement de performances et répertoires musicaux à Marseille par le quartier.

Les performances musicales sont ainsi insérées à des occasions festives, des soirées marquantes pour celles et ceux qui les ont vécues. Par exemple, lors des *sound systems* du Massilia, de nombreux enquêtés m'ont rapportés un rituel nommé « la pastisade », lorsqu'à un moment de la soirée, les membres du groupe servent le pastis à l'audience. En plus des *sound systems* et du genre *troubamuffin*, Jacques Pierre m'évoque par exemple la fête à l'occasion de la sortie de l'album Commando Fada de Massilia Sound System en 1995 au Bar de l'Avenir, sur la place Jean-Jaurès. Parallèlement, d'autres répertoires fabriqués à partir d'un recours à la langue occitane et plus largement d'une référence à la thématique des musiques populaires traditionnelles vont être mis à l'épreuve du public de ce lieu, mais également

d'autres. Marcus va prendre plus tard la gérance du Balthazar, qui a été ouvert en 1995 par cinq amies musiciennes, et qui va également recouvrer un statut particulier dans la mouvance *sound system*. Jacques Pierre mentionne également la tenue d'une tournée de l'Union Départementale des Cafés Musique (UDCM, plus tard rebaptisée Union des Diffuseurs de Créations Musicales) en 1995 au Balthazar.

> UDCM, Union des Cafés Musiques... au départ Union Départementale des Cafés Musique, maintenant, parce qu'ils sont régionaux, Printemps de Bourges et tout, Union des Diffuseurs de Musique... euh je sais plus... Union des Diffuseurs des Créations Musicales, voilà... président Max, qui tenait à l'époque un des cafés musique, qui s'appelait Le Talgo, c'est une association qui a eu le label UDCM, il donnait le label à des cafés musique... donc tu avais le Café Julien, pas la salle mais le café que y'a dedans, t'as L'Affranchi... qui maintenant est très très grand à la vallée de l'Huveaune, tu as le Portail Coucou à Salon, y'avait évidemment le Café musique La Forderie à Aix, le théâtre de la Fonderie... donc la première tournée qu'on fait c'est en 95, les fées moustées...
>
> Entretien avec Jacques Pierre, à son domicile, 18 avril 2016

En parallèle de l'installation de lieux à La Plaine, des groupes de personnes qui fréquentent habituellement le quartier, notamment les quelques bars présents, vont déployer leurs activités d'organisation musicale prioritairement à cet endroit. Robex, actuellement animateur à Radio Grenouille, une radio locale qui émet à partir de La friche de la Belle-de-Mai, me raconte qu'au cours des années 1980, à force de « traîner à La Plaine » et de participer au montage de concerts, les rencontres et les initiatives disposent progressivement d'un lieu privilégié, un *spot* : le quartier devient lui-même un *spot*.

> Petit à petit La Plaine est devenue un *spot* où les gens avaient envie d'organiser des choses, et dans l'même temps [...] y'a des gens qui ont monté des restaurants, plein de petits lieux, de trucs... alors au début y'avait même des boutiques de baba, de machin, petit à petit ça s'est structuré [...] tous les locaux que tu vois dans les petites ruelles, c'était des locaux qui appartenaient à des maraîchers quoi... quand ils ont déménagé les maraîchers pour les mettre aux Arnavaux... ça a commencé en 72 si tu veux mais ça a duré, y'avait encore un marché, ça s'est pas fait comme ça, ils sont partis réellement, y'a plus rien eu dans les années 80 tu vois... mais tout ce laps de temps, les locaux sont restés vides, et dans les années 80 les gens ils se sont dit « bah on va racheter ces locaux », et du coup dans ces locaux ils ont fait des restaurants, ils ont fait des... [...] du coup on a tous monté des *spots* ensemble, donc ça s'est monté... dans les *spots* comme ça t'avais des gens qu'organisaient des choses de leur côté, et p'tit à p'tit la musique s'est structurée... c'est

> comme ça que Leda a monté son *spot*, que le GMEM a monté son *spot*... tout ça, donc entre les mecs des années 70 et nous, tout l'monde était en phase... et La Plaine a bénéficié de cet élan... et j'crois que y'a pas d'autres quartiers à Marseille où y'a eu un élan comme ça... Le Panier n'a pas fonctionné pareil, Le Panier pour faire des choses c'était très compliqué... si tu prends tous les autres quartiers du centre-ville, y'a rien eu... et après c'était sporadique dans les autres quartiers, c'était pas...
>
> Entretien avec Robex, Bar des Maraîchers, 1er avril 2016

À la recherche d'un certain lien social qui passe par la fréquentation de lieux pour *bringuer*, divers groupes vont ainsi se concentrer à La Plaine en même temps que des activités et initiatives vont se monter et s'y centraliser. Ma rencontre avec Manu Théron, chanteur occitan et directeur de chœurs populaires qui a passé un grand nombre d'années à Marseille et à La Plaine, s'est révélée éclairante pour comprendre la transformation à l'œuvre. Il me raconte son retour à Marseille en 1995, après un séjour de deux ans en Bulgarie pour enseigner et apprendre l'occitan.

> Je suis revenu à un moment où tout était déjà en place, y'avait, pour te résumer, le Bar de la Plaine, le Dégust Rock, le Bar de l'Avenir, l'Ache de Cuba qu'étaient les endroits vraiment très forts, où toute l'activité musicale amateur et pro musiques actuelles se passait sur La Plaine, avec la Maison Hantée qui était déjà je pense à l'époque sous le coup d'une interdiction de musique amplifiée... et puis des endroits comme le May Be Blues, des endroits comme ça qui sont des endroits historiques [...] J'ai trouvé un quartier qu'était déjà très structuré justement, avec des personnalités très très très identifiables et identifiées et puis aussi avec des divinités locales assez révérées... donc pour résumer le gros des structures, c'était les bars donc Bar de la Plaine, Intermédiaire, Dégust Rock, Avenir, c'est les endroits où se faisaient les concerts, où se faisaient les *sound systems*, tout ça était très très chapoté par Massilia à l'époque... y'a eu le Balthazar aussi, avec l'implication dans le Balthazar des gens du Massilia un peu plus tardive il me semble, à vérifier, en tout cas voilà tout ça était très déjà structuré, y'avait beaucoup d'associations qu'étaient à l'époque en lien avec tout ça, donc une association qui s'appelait Mic Mac, qu'était dirigée à l'époque par Manu Tirmache, Emmanuelle Tirmache qu'est la compagne de Tatoo de Massilia, et par son directeur, qu'était la personne la plus active quand même, Jean-Michel Hesse et d'autres associations... alors Mic Mac s'occupait vraiment, dans la suite de Rockers Promocion qu'était le label de Massilia, de faire émerger des groupes [...] et dans ce quartier y'avait une grande activité alternative si tu veux... quand je dis alternative, c'est-à-dire que tous ces milieux se rencontraient, échangeaient... et si on regarde la composition des CA des associations à l'époque, on se rendra compte que c'était les mêmes personnes qui allaient d'un CA à l'autre, et y'avait une grande mobilité et surtout une grande porosité entre toutes ces associations, qui faisait

> que la circulation des gens et des idées se faisait très vite... et d'une façon en plus très positive parce que Massilia à l'époque tenait un discours très positif sur Marseille...
>
> Entretien avec Manu Théron, à son domicile, 14 avril 2016

Cette transformation recouvre en fait une structuration des activités. Le quartier devient structuré par des activités alternatives à partir de bars, de cafés concerts et d'associations notamment, qui se caractérisent par une grande porosité. Manu Théron mentionne d'une part les principaux lieux, « les endroits », mobilisés à l'époque pour les performances musicales. Ces dernières correspondent certes à des concerts, mais surtout au format nouveau que nous avons évoqué : le *sound system*. D'autre part, il indique que ces activités se structurent en associations dans cette portion de ville : en plus d'une proximité géographique des lieux, elles se caractérisent par une importante convergence culturelle. Si se montent alors des associations comme le TIPI, spécialisée dans la prévention et la lutte contre le sida à Marseille[309], qui n'ont pas proprement à voir avec les musiques, il existe alors des organisations déjà structurées qui sont spécialisées dans la diffusion de performances musicales et dans ce que l'on appellerait aujourd'hui le développement d'artistes, notamment Mic Mac.

Les activités de ces diverses organisations, certaines pour performer des concerts et des *sound systems,* se déploient donc à partir d'un certain nombre d'espaces qui forme un ensemble de lieux privilégiés pour la pratique et l'appréciation du genre. On peut dire avec Karim Hammou à propos du rap en France que c'est à partir de la formation d'un « archipel de lieux » qui définit le *sound system* et son cadre d'expérience comme un propre, que le « milieu de comportement partagé » peut se stabiliser à La Plaine (Hammou, 2009 : 504 ; 2012 : 231). Si le concept d'archipel provient de la géographie, sa traduction dans les sciences sociales parait féconde en ce qu'il permet de spatialiser le processus d'ancrage du lien social et de la dynamique culturelle autour de formes musicales.

Cet « archipel de lieux » en l'occurrence en régime de proximité spatiale à La Plaine permet de structurer ces activités qui participent ainsi d'un élan commun à produire des habitudes sociales et progressivement un mouvement culturel, « chapoté » par le Massilia. Parce que de nombreuses personnes gravitent autour du groupe musicien, ce dernier semble ainsi dépasser sa fonction première et fonctionner davantage comme un collectif, avec un nombre fluctuant

[309] Alessi m'évoque également le rôle important joué par « les filles du Tipi » : la circulation de drogues, particulièrement d'héroïne, étant très importante au cours des années 1980 à Marseille et particulièrement au centre-ville, de nombreuses personnes furent victimes de ce que les enquêtés me décrivent comme un fléau.

de membres, ou plutôt comme un milieu social, tant l'ouverture communicationnelle semble importante. Ainsi, c'est un réseau privilégié d'activité, une aire d'activité pour le dire en termes beckeriens, qui s'établit en même temps que se fabrique une nouvelle performance musicale.

Le son inventé, catégorisé comme genre troubamuffin, un mélange de raggamuffin jamaïcain et de chants occitans, est donné à entendre publiquement au travers des occasions sociales que constituent les *sound systems*. Les conditions de félicité de ces derniers dépendent en quelque sorte de leur contribution sonore à l'installation d'une ambiance urbaine du quartier et à la performance d'un lien social spécifique. L'expérience collective de ces performances musicales se réalise en effet à l'occasion d'évènements qui s'insèrent pleinement dans la vie sociale nouvelle alors impulsée à et par La Plaine. Si le *sound system* occupe une place centrale dans l'énergie collective et le lien social qui s'y construit, les entretiens réalisés avec des acteurs de cette mouvance insistent sur le fait que le rapprochement entre les divers groupes s'est fait progressivement, empiriquement, autour d'un lien social, d'une culture commune plutôt qu'un genre musical. Il ne s'agit pas de personnes qui, se connaissant déjà, se retrouvent à La Plaine mais plutôt de personnes attirées par un lien social festif et musical qui vont y converger et y constituer des connexions une fois sur place. Le processus continu d'agrégation de personnes et de collectifs en ce lieu va conduire à l'établissement progressif d'une communication sociale caractérisée par une proximité spatiale et culturelle qui va marquer le territoire :

> Je pense que le liant c'était la fête et c'était aussi le sentiment d'appartenir à une même énergie, mais pas du tout à une même esthétique hein, mais d'appartenir à une même énergie... y'avaient plusieurs milieux parce que y'avait le milieu rock, y'avait le milieu punk, y'avait le milieu *sound system*, y'avait quelques bribes du milieu rap mais on peut dire qu'il était vraiment pas localisé à la Plaine le milieu rap pour le coup... et puis y'avait aussi le milieu des musiques traditionnelles, dans lequel moi j'étais le plus impliqué personnellement...
>
> Entretien avec Manu Théron, à son domicile, 14 avril 2016

Une culture commune ?

Ces ensembles de groupes sociaux qui se mettent à investir le quartier en le fréquentant habituellement, en participant aux micro-évènements voire en y implantant leurs activités, participent d'une dynamique commune, d'un élan particulier qui va marquer le territoire. C'est selon nous le rapprochement spatial sur une base culturelle, autour d'une

forme spécifique de lien social, de divers cercle sociaux et milieux musicaux qui va conduire à l'émergence d'un « milieu de comportement partagé » à et par La Plaine. Si Marseille est étendue du point de vue de sa superficie, l'aire d'activité que dessinent les divers réseaux et collectifs alternatifs dans la ville reste de taille relativement faible. Cela joue un rôle important dans l'effet de concentration et d'agrégation de collectifs et de structures hétérogènes au niveau des thématiques des activités dans cette portion, notamment les genres musicaux. Si la base commune semble largement se porter sur une composante récréative et festive, la participation à un mouvement collectif et l'adhésion à une culture commune jouent un rôle crucial dans cette coproduction.

Une autre propriété de cette culture commune en-train-de-se-faire par La Plaine relève du contexte particulier de décentralisation des années 1980 et d'une connexion particulière entre Toulouse et Marseille. C'est à partir d'un discours politique de réappropriation du territoire et de démocratie participative qu'un ensemble d'évènements et d'occasions sociales vont être expérimentées autour de La Plaine. Manu Théron décrit bien le transfert entre l'expérience de Toulouse et le mouvement à Marseille ainsi que la structuration progressive de La Plaine par l'émergence et le maintien d'une certaine forme de communication sociale.

> Je pense qu'il y avait un sentiment d'appartenance locale, c'était celui qui était prôné par Massilia à l'époque, et puis y'avait aussi par ricochet... il faut resituer ça dans le cadre de ce qu'était le discours des gens sur la décentralisation, élaborée par Fabulous Troubadours et par Marcel-Félix Castan dans les années 80, et plutôt qu'anti-centraliste c'était un discours qui mettait en avant la notion de culture au sens absolument pas Bourdieusien du terme, voilà, mais au sens on va dire du vieil humanisme français [...] il était question aussi de culture, il était vraiment question de construction, il était question aussi d'occuper le terrain, alors les actions que menait Claude Sicre à Toulouse étaient très suivies, elles consistent en plusieurs types d'évènements, de création d'évènements, d'évènements festifs pour la plupart, alors on avait déjà les repas de quartier, qui ont été inventés à cette époque, qui faisait prendre en compte la conscience de l'implication sur le territoire des habitants, qui demeuraient ou qui en étaient les usagers, ensuite y'avait la volonté dans ces repas de quartier de former une sorte de rencontre... de plein de populations, d'origines culturelles variées, et dont les intérêts aussi étaient variés, mais on essayait [...] pour Claude il a toujours paru évident que Marseille ne pouvait pas développer ce type d'activités parce que ce type d'activités n'était développable à Toulouse que dans la mesure où Toulouse était très en retard sur Marseille du point de vue de la notion du lien social, et du point de vue de la notion du rétablissement des sociabilités, en fait le rétablissement des sociabilités populaires au travers d'un discours qu'était par contre un discours structuré... et un discours qui n'était pas toujours forcément populaire, qui pouvait l'être aussi, mais qu'était un discours structuré...

> autour de quelques idées de force... c'était donc la décentralisation culturelle, le vivre-ensemble, la mise-en-place à l'intérieur d'un quartier ou d'un territoire identifié en tant que tel par ses habitants de structures qui en permettent un accès à la gestion politique et à la gestion démocratique, et donc par extension des formes de démocratie participative que cette prise de conscience impliquait, ou qui était sous-tendu par cette forme de prise de conscience...
>
> Entretien avec Manu Théron, à son domicile, 14 avril 2016

En parallèle de sociabilités festives, c'est donc autour d'un discours prônant le rétablissement de « sociabilités populaires », qui correspondent ici d'une part à des « liens forts », des relations sociales durables au sein même de la grande ville et d'autre part à une gestion démocratique, que se structure le quartier. L'occasion sociale que constituent les repas de quartier a été instituée à Marseille par La Plaine à cette période, après que l'expérimentation toulousaine ait été suivie, jugée convaincante et adaptée localement. On peut imaginer que les repas de quartier du Tableau Noir s'inscrivent dès lors dans une forme de continuité avec ce qu'ont pu produire l'élan et l'effervescence de la dernière quinzaine du XXème siècle.

On voit bien dans le récit de Manu Théron la rationalité qui caractérise les initiatives toulousaines, ainsi que les théories ordinaires sur lesquelles reposent les actions : un « discours structuré ». Néanmoins il semble que la conscience et l'adhésion au cadre militant naissant ne sont pas distribuées de manière homogène chez les participants, elles n'apparaissent pas comme des conditions premières de participation. La position du curseur sur le continuum que représente le mouvement culturel entre quête artistico-festive d'un côté, et projet politique de l'autre, est variable selon les divers cercles qui composent ce « milieu de comportement partagé » *de* La Plaine.

La filiation avec Toulouse : Massilia et Claude Sicre

Dès les années 1980, l'artiste et ethnomusicologue de formation Claude Sicre organise régulièrement des « repas de quartier » dans le centre-ville de Toulouse, plus précisément dans le quartier Arnaud-Bernard. Il a intellectualisé sa démarche artistique : celle-ci consiste à travailler sur les formes folkloriques en se nourrissant du folklore occitan et des théories formulées par Félix-Marcel Castan, à la fois fondateur de l'EIO (Institut d'Estudis Occitans) et réformateur influent du PCF. Claude Sicre fait la connaissance du groupe *Massilia Sound System* autour de 1987 et 1988, et une proximité va alors s'installer.

C'est à partir du constat d'un « manque de folklore » qui se répercute au travers de la revendication de deux éléments, l'anti-centralisme et l'action culturelle, et qui se fonde comme « critique-artiste » et comme « éthique justifiée », que des relations de coopération vont se nouer et se maintenir entre les *Massilia Sound System* et Claude Sicre, et ainsi entre Marseille et Toulouse. Celles-ci vont participer à l'élaboration d'une « cause commune », dont les visées concernent la réappropriation de son territoire et de l'instauration d'un lien social de proximité.

> Depuis une vingtaine d'années, C. Sicre avec le comité d'habitants d'Arnaud-Bernard passent de tentatives en tentatives pour faire de l'action culturelle le principal outil d'un combat contre l'insolence de la pensée unique. « *En France, les chanteurs sont jugés sur leurs textes, quand ce n'est pas sur les pétitions qu'ils signent. Nous, c'est notre posture qui est politique. Le rôle de l'intellectuel, c'est d'aller là où la démocratie a le plus besoin de lui* »[310]. A Toulouse, le jeudi, Fabulous Trobadors organisent des repas de quartier à Arnaud-Bernard. Arnaud-Bernard est un quartier de Toulouse qui se situe à deux pas du capitole. Très tôt le matin, ils disposent des planches sur la placette[311]. Auparavant, ils recouvrent les murs du quartier de petites affichettes A4 photocopiées invitant les gens à venir pour le repas de quartier. Depuis une vingtaine d'année, avec des hauts et des bas, les gens viennent avec ce qu'ils ont cuisiné, avec ce qu'ils veulent ou ce qu'ils peuvent amener. Convaincu par une telle démonstration, Massilia Sound System se lance dès le tournant des années 1990 dans une réflexion sur les modalités concrètes d'une action de terrain. A la différence de Toulouse, Marseille est une ville très urbaine et les Massilia Sound System vont rapidement s'apercevoir qu'il y est plus difficile d'organiser des repas de quartier. Ainsi, au lieu de transposer simplement ces repas sur Marseille, Massilia Sound System développe sur la même logique d'action culturelle et de décentralisation des concours de pétanque, des lotos ou des baleti, pour arriver à réunir des gens différents. Ainsi, à travers ces forfaitures le Massilia Sound System engage dès les années 1990 un travail de folklorisation. Le loto, la pétanque sont des contextes urbains encore assez prégnants à Marseille pour que Massilia Sound System puisse les transformer en rendez-vous, en évènement.
>
> Bordreuil, Duport, Sage et Suzanne, *op. cit.*, pp. 91-92

D'après les auteurs de « Marseille et ses moments musicaux », l'action culturelle engagée par le groupe explique l'inscription et l'ancrage profond du Massilia Sound system dans le « tissu artistique » et dans la « vie locale ». Par le déploiement sur la ville d'actions « de proximité », avec comme dispositifs la chourmo[312], les repas de quartier, les *sound systems*, il s'agit pour

[310] Citation extraite d'une interview de Claude Sicre dans Télérama n°2553, 1998, p. 75.
[311] Place des Tiercerettes, Toulouse.
[312] Nous développons au chapitre suivant sur cette association créée en 1991, d'abord comme « bandes de collègues » puis comme structure d'organisation d'évènements réguliers, comme la Sardinade des Feignants.

les collectifs de renforcer à la fois les liens avec la localité, et à la fois la coopération entre participants qui se montrent acteurs : « ce qui est visé est moins 'le moi ET les autres' que le « moi AVEC les autres ».

> En conséquence, quand tu vis quelque part, si tu n'es pas un minimum acteur, d'abord tu n'auras pas de grandes aventures dans ta vie, et deuxièmement, tu ne participeras pas à la construction d'autre chose, du bien-être de chacun. Ça peut passer par le fait de donner soi-même quelques heures à bétonner une situation dans son quartier. C'est ce que l'on fait avec des associations avec lesquelles nous sommes sur la même longueur d'onde : le Tipi. Il suffit qu'il y ait quelques mecs dans un quartier qui soient mobilisés. Alors on fait des chansons pour dire ça aux gens.
>
> Tatou du Massilia Sound System, *op. cit.*, pp. 92-93

Dans une perspective pragmatiste on peut dire que l'engagement musicien de Massilia Sound System va s'implémenter dans la ville au travers du déploiement d'activités hors des circuits institués – par l'organisation de *sound systems* dans l'espace public ou dans des lieux non destinés exclusivement à la diffusion musicale –, parce que c'est « l'action qui convient » dans le contexte des années 1980 à Marseille. C'est-à-dire qu'il s'agit d'un choix configurationnel certes, mais contraint. D'une part la « mouvance » ou tendance des musiques rock occupant alors l'espace à Marseille, la musique qu'ils proposent ne correspond pas aux horizons d'attente du moment. D'autre part, au cours des années 1980 à Marseille, les dynamiques locales, et institutionnelles, manquent : « le terrain était en friche, musicalement et même culturellement, il n'y avait rien » (Papet J, p. 59). Dès lors, l'espace disponible, il y a une « place » à prendre.

> La montée en visibilité publique du genre ragga-marseillais confronte d'emblée les *sound boys* aux exigences artistiques d'autres acteurs du secteur musical. A cette époque le Massilia Sound System arrive à peine à convaincre certains diffuseurs de l'authenticité de sa musique. Les moyens de production et de distribution sont durs à mobiliser face à un public rompu aux solos de guitares et aux *lyrics* anglo-saxon mais finalement peu au *riddim* digitalisé et toasté en patois. A l'évidence le milieu *sound boys* sert de bassin de décantation à un genre musical orignal mais ne répond pas aux critères du moment et reste en dehors des programmations officielles et des circuits existants des mondes de la musique. En réalité, le genre va se répandre par des circuits parallèles de distribution qui assurent sa diffusion à partir de 1989.
>
> Bordreuil, Duport, Sage et Suzanne, *op. cit.*, p. 99

CONCLUSION : l'émergence d'une scène musicale urbaine marquée par un mouvement culturel

Au fil de ce chapitre, nous avons esquissé une micro-histoire sociale de La Plaine, en se concentrant sur une période définie pour examiner la transformation progressive de la forme écologique puis symbolique du quartier. L'enjeu a consisté à faire tenir dans l'analyse l'émergence d'un ensemble spécifique de lieux et d'occasions sociales, une *scène urbaine des musiques*, parallèlement à la percée publique de formes sonores et d'un courant musical.

En nous intéressant à l'émergence d'un ensemble de lieux et d'activités à La Plaine à partir de la seconde moitié des années 1980, le processus de fabrication de cette portion de ville comme scène culturelle est mis en évidence. L'installation d'espaces appropriés aux formes spécifiques d'organisation sociale en formation et aux performances en leur sein joue dès lors un rôle prégnant. Conduisant à la fin des années 1990 à l'existence d'un archipel de lieux, nous avons vu combien la présence de ces lieux participe à structureR les habitudes sociales et les activités de collectifs qui cherchent des scènes d'apparition pour leurs formes sonores.

C'est bien une forme propre de communication sociale qui s'instaure par l'alchimie créée par la présence des lieux et l'activation de réseaux d'activité dans/par un quartier qui constitue alors une scène urbaine. Il s'agit bien de l'institution d'un lien social et d'une culture commune qui dit quelque chose d'un contexte historique au travers du cas du quartier de La Plaine. Le raisonnement poursuivi dans ce chapitre montre que la formation et la « prise » d'un mouvement culturel, en l'occurrence autour du *sound system*, a pu s'effectuer à Marseille grâce à la présence de ressources de diverses natures concentrées à La Plaine. D'une part, le type particulier d'espaces intermédiaires de diffusion musicale que nous avons décrits, d'autre part, l'activation et la participation conjointe de divers milieux et mondes musicaux marseillais. Enfin, un dernier paramètre concerne la présence d'un nombre suffisamment important de participants, habitués du quartier et « partisans » de la dynamique sociale commune, pris dans l'élan de fabrication d'une culture locale.

Au cours de la première partie, nous avons perçu le rôle important joué par le statut sensible et symbolique particuliers des lieux qui s'installent à La Plaine durant une séquence de l'histoire du lieu. L'émergence de cafés-concerts, ou café-musique, à La Plaine à la fin des années 1980 et au cours des années 1990, doit être replacé dans le contexte politique national particulier du Ministère de la Culture de Jack Lang. Soucieuse d'encadrer l'éclosion du type particulier de ces lieux, mi-cafés, mi-musiques, une politique nationale de labellisation a été

mise en place en France. Si à Marseille c'est à La Plaine que ces lieux ont éclos, l'émergence de cafés-concerts s'est produite à cette période dans la plupart des villes importantes en France. La forme propre de ces lieux intermédiaires, spécialisés dans la diffusion musicale et ancrés dans la vie sociale de son environnement (« mi-social, mi-culturel ») relève dès lors bien d'un phénomène urbain.

Nous avons ensuite mis en évidence la dimension concomitante d'une fabrication territoriale par les musiques et d'une fabrication sonore et musicale par le territoire. Les collectifs d'acteurs et les *performers* engagés dans l'élaboration d'une forme musicale reconfigurée localement ont développé leurs créations par l'intermédiaire des lieux disponibles et perçus comme appropriés au sein de l'environnement de La Plaine. Le cas marseillais met par ailleurs en évidence la taille relativement réduite de l'aire d'activité musicale, « l'étroitesse du milieu musical marseillais », qui conduit à une importante porosité des mondes musicaux. Ce sont bien des collaborations de divers collectifs, associations et groupes par-delà les frontières de genres musicaux, et ainsi des modes de participation élargie qui ont rendu possible la stabilisation du mouvement en même temps qu'elles ont contribué à structurer le milieu urbain.

Pour caractériser ce milieu social situé spécifique nous avons recouru au concept de « milieu de comportement partagé » (Quéré, *op. cit.*) afin d'insister sur l'intérêt de considérer un type de formation sociale à partir de son environnement perceptif. Celui-ci permet bien de rendre compte de la dimension dialectique entre d'une part la transformation du milieu écologique par les interactions particulières et habituelles entre des organismes vivants organisés et leur environnement, pour le dire comme Dewey, qui participent d'un marquage culturel et social spécifique de l'espace matériel de la ville, et d'autre part *l'agency* du lieu, la production de l'espace et l'adaptation des acteurs et des participants au milieu urbain. C'est ainsi que nous concevons la constitution de la portion de ville de La Plaine comme un « lieu propre » : l'investissement d'une portion de ville qui a permis d'établir une culture partagée comme un « propre » au travers de pratiques communes.

C'est donc un milieu social particulier qui se forme et se structure autour d'un environnement socioculturel spécifique, en même temps que se stabilise le format *sound system*. Il apparaît bien que les frontières de ce milieu social situé sont souples, ce qui permet d'ailleurs de renforcer le développement du mouvement en matière de participation. De nombreux enquêtés insistent sur le fait que les frontières du cercle social constitué autour du Massilia Sound System étaient poreuses. Il se caractérise par l'inclusion et l'ouverture en agrégeant en

fait plusieurs cercles sociaux qui forment dès lors un environnement socioculturel inclusif constitué autour d'une culture commune, un ensemble d'habitudes, d'occasions sociales, d'évènements qui s'instituent à l'échelle du quartier. Ces derniers constituent des coups, des occasions dans le temps, pour établir La Plaine comme un lieu propre, comme une scène urbaine des musiques, le « *district* musical » à Marseille.

Au cours du chapitre suivant, nous allons commencer par présenter diverses structures associatives en nous intéressant aux opérations et aux évènements qu'elles ont mises en place à La Plaine et au cours Julien à la fin des années 1990 et début 2000 : d'un côté La fête de la Plaine et la Sardinade des Feignants, de l'autre côté La fête du Plateau et l'installation de panneaux de labellisation territoriale. Il s'agira d'interroger des modalités d'actions et des horizons culturels différenciés d'un quartier à l'autre, mais également une forme de continuité et d'actualisation du mouvement *sound system* par les mobilisations à La Plaine aujourd'hui.

En nous intéressant à ce mouvement culturel, il ne s'agit néanmoins pas de laisser entendre que la scène se limite aujourd'hui à ce périmètre musical. Si c'est autour de ce mouvement que La Plaine a émergé comme scène, cette performance et le répertoire *raggamuffin* n'y ont jamais été exclusifs. Si l'on peut dire que la scène culturelle porte sa marque dès sa naissance, plus largement la forme de continuité spatiale entre l'espace des performances et la vie sociale du quartier, aujourd'hui une grande diversité de formes musicales y sont diffusées.

Dans cette perspective, nous nous intéresserons ensuite au « Collectif des p'tits lieux »[313], comme « archipel de lieux » actualisé dans cette portion de ville : nous verrons la manière dont des équipes et des collectifs ont formé une alliance pour défendre et faire valoir le lien social spécifique et la culture commune comme ceux qui prévalent à La Plaine.

[313] Notons dès à présent une variation dans l'orthographe de cette organisation. Si en 2011 – à sa création – et en 2013 les documents attestent d'un collectif des « petits lieux », plus tard en 2015 lorsque le projet sera réactivé il sera fait mention du collectif des « p'tits lieux » voire des « p'ti lieux ». Par souci de cohérence et par commodité, nous choisissons de recourir à une même forme orthographique : « p'tits lieux ».

CHAPITRE 7 « FAIRE-LIEU » À LA PLAINE ET AU COURS JULIEN : PROXIMITÉ SPATIALE ET DIFFÉRENCIATION CULTURELLE

La Plaine comme centralité musicale à Marseille

Par leur présence commune et leurs activités culturelles, les espaces intermédiaires de diffusion musicale participent à leur manière à alimenter et colorer la vie sociale de quartier. Comme nous l'avons vu dans le précédent chapitre, c'est à partir de la fin des années 1980 et tout au long des années 1990 que des lieux d'un type nouveau s'installent massivement dans la portion urbaine étudiée, d'abord entre la place Jean-Jaurès et le cours Julien puis par extension jusqu'à Noailles, en même temps que des collectifs de musiciens et de *performers* s'activent pour y fabriquer un son propre, autour du format *sound system*. Par les dynamiques culturelles initiées et maintenues, ces pratiques communes participent à produire et entretenir la centralité artistique et culturelle de Marseille.

Afin d'embrasser pleinement la coproduction à l'œuvre entre musiques et ville, nous avons poursuivi un double questionnement : l'un tourné sur la construction du lieu en tant que scène en interrogeant l'action conjointe de collectifs de *performers* et de lieux installés (rôle joué par les musiques dans la production de l'espace) ; l'autre davantage axé sur la fabrication de sons, de musiques, rendue possible dans ce lieu par l'espace scénique émergent (rôle de l'espace dans l'élaboration et l'institution de sons, de musiques).

En se concentrant d'une part sur les activités de collectifs musiciens et d'organisateurs qui rendent active la portion de ville autour de La Plaine comme scène culturelle en y élaborant et performant des sons, il était question de comprendre comment l'investissement de ce territoire avait permis la formation et la structuration de mondes musicaux dans la ville. D'autre part, au-delà du rôle crucial joué par l'activation et la structuration de collectifs d'acteurs, il s'agissait d'interroger l'agentivité du lieu, c'est-à-dire sa capacité à faire agir ou à contraindre, voire empêcher l'action, et d'éclairer la manière dont une portion du territoire pouvait être saisie comme un moyen privilégié pour fabriquer de nouveaux sons en même temps que des expériences collectives (« contrat de performance », répertoires, genres musicaux) au travers des ressources qu'il rend disponibles.

Si déjà depuis les années 1990 ce périmètre urbain fait l'objet d'un investissement soutenu à la fois par l'installation de lieux et à la fois par des collectifs musiciens qui activent ce territoire comme scène, aujourd'hui encore l'activité artistique et culturelle, et – en ce qui nous intéresse – musicale, demeure importante à La Plaine et au cours Julien. La scène musicale qui s'est construite à la fin des années 1980 et au fil des années 1990 a pu durer, elle s'est maintenue au fil des décennies, développant encore des espaces intermédiaires. On peut dire que c'est l'action conjointe de différents types de collectifs qui est parvenue à instituer ce lieu comme le « *district* musical » dans la ville, comme une scène urbaine des musiques à Marseille.

Nous avons vu que le statut de ces collectifs qui travaillent ensemble diffère. Parmi eux en effet, certains déploient leurs activités en tant que membres de projet affilié à un lieu exclusif et constituent des équipes d'« organisation sédentarisée », tandis que d'autres conduisent des projets qui ne recouvrent pas d'affiliation exclusive à un lieu mais en privilégient certains, en tant qu'« organisation itinérante ».

Pour éclairer les conditions qui ont favorisé l'émergence de cette portion de ville comme scène musicale et « l'avènement » de sons, notamment le *sound system*, comme des musiques *dans* et *de* la ville, nous avons procédé à une micro-histoire du quartier de La Plaine sur le temps court. À mesure que le cheminement réflexif progressait, en portant attention à des pratiques et des performances musicales *par* la ville, soulignant ainsi l'*agency* du lieu, nous avons été amenés à distinguer avec Michel Agier ce qui relève des « cultures *dans* la ville » de ce qui consiste plutôt de « la culture *de* la ville », comme « l'une des marques de la culture des villes en général »[314].

Cette opposition que nous cherchons à adapter à notre objet d'étude provient initialement de l'anthropologie d'Ulf Hannerz et de sa mise en œuvre empirique. Dans son classique *Explorer la ville*[315], l'anthropologue propose en effet d'opérer un distinguo entre une anthropologie *dans* la ville et une anthropologie *de* la ville. La première définit son objet comme un milieu localisé (par exemple le quartier chinois de Paris) où le chercheur tente de se faire une place pour en comprendre l'organisation interne et le mode de vie. Concernant la seconde, l'auteur note qu'à l'opposé d'un quartier populaire ou d'une cité de banlieue, une gare ou une station de métro ne correspond pas à un milieu dans lequel on s'établit.

[314] AGIER, M., *Anthropologie de la ville*, Puf, 2015, p. 54.
[315] HANNERZ, U., *Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine*, traduction et présentation par Isaac Joseph, les Éditions de Minuit, 1983 [1980].

Ainsi, la singularité « urbaine » du rapport du chercheur à son objet le situe d'emblée dans une pluralité de champs normatifs entre lesquels il va et vient. Le retour au terrain mobilise alors des compétences, de traducteur, d'informateur, également mobilisées par d'autres procédures d'enquête, qui ne sont pas celles de l'immersion dans un monde étrange ou lointain, mais de l'accord entre plusieurs mondes proches et ordinaires.

D'un « faire-lieu » à un « faire-scène »

Michel Agier reformule de manière lapidaire cette dualité en parlant de deux conceptions de l'anthropologie « *de la ville* ». La première conception consiste, si la réflexion s'effectue à partir de l'enquête urbaine comme forme de savoir propre, à considérer toute anthropologie *en général* comme une anthropologie *de* la ville « au sens d'une expérience localisée de vie, de découverte et de connaissance » (Agier, *op. cit.* : 20). La seconde conception concerne l'approche qui prend comme objet de recherche le « processus de la ville » lui-même, ce qu'il nomme « la ville à l'œuvre ». Cette conception pose directement la question du « rapport (de construction et de déconstruction) entre le terrain d'enquête et l'objet de recherche », question qui rend finalement possible un « regard anthropologique sur la ville » (*op. cit.* : 22).

On perçoit avec Agier le mouvement épistémologique consistant à s'intéresser moins à la question externe de la ville comme essence et totalité normative, qu'à l'exploration interne et compréhensive de *ce qui fait la ville* : « car il s'agit de renouveler dans chaque situation la logique du faire-ville, de réécrire l'*anthropologique* de chaque ville » (*op. cit.* : 28). S'interroger sur la fabrication de la ville revient à questionner le faire-société, le faire-communauté, la construction d'un « nous » et à s'intéresser aux formes d'actions qui produisent une localité, aux manières de marquer un espace, de s'y inscrire collectivement.

En adaptant cette démarche à « notre terrain », la portion de la ville autour de La Plaine à Marseille, on peut observer plusieurs résultats. D'une part, les trajectoires d'acteurs locaux que nous avons suivies informent et rendent compte de « cultures *dans* la ville » : c'est en traçant les parcours de Plait-Pose, L'Amir'al ou Les Crevards à l'intérieur de la centralité urbaine, comme milieu localisé, que nous avons cherché à comprendre l'organisation non seulement de la ville mais également de mondes musicaux à Marseille.

Ensuite, en procédant à l'ethnographie d'évènements envisagés comme des « formes spectacles » donnant à vivre des performances musicales, nous avons observé que si certains semblent fonctionner d'abord en tant qu'« évènements musicaux » *dans* la ville, comme le *Buzz Booster*, d'autres recouvrent plutôt une logique d'« évènements urbains », comme le

Festival du Soleil, le repas de quartier ou la session Pirate Punx. Ainsi, si ces évènements et les occasions sociales qui les soutiennent rendent compte d'abord de « cultures *dans* la ville », certains fonctionnent également en tant que « cultures *de* la ville » : c'est le cas notamment des évènements agencés dans le milieu urbain, produits et configurés par la ville. Envisager ces évènements et ces rassemblements *dans* la ville et considérer qu'ils sont rendus possibles *par* la ville et participent de la vie sociale urbaine en même temps qu'ils la mettent en scène, nous conduit dès lors à nous situer au-delà de la distinction entre anthropologie *dans* et *de* la ville.

La présence des lieux intermédiaires et la production ininterrompue depuis les années 1990 d'évènements, de performances musicales organisées et éprouvées à La Plaine et au cours Julien, rendent possibles et développent des configurations sociales qui occupent une place importante dans l'élaboration de ces expériences collectives. Une question émerge alors : peut-on estimer qu'en se poursuivant, les activités musicales participent à entretenir l'ambiance urbaine qui serait propre à cette « portion de ville », cela depuis l'émergence de la scène ? En jouant sur les qualités visuelles et sonores de l'espace urbain, ces configurations contribuent en effet à l'installation de micro-ambiances qui colorent et sonorisent de manière particulière le lien social établi.

Parce que chaque projet, chaque structure apporte sa contribution singulière pour former l'espace commun et esthétiser une certaine vie culturelle et sociale du quartier, nous porterons dans ce chapitre une attention particulière à la question des modalités pratiques de différenciation des participants à la scène, des collectifs en tant qu'acteurs locaux. En analysant leurs activités de programmation musicale par leurs manières de marquer l'espace, on s'intéresse à l'histoire des lieux, à leur réputation et aux places différenciées qu'ils occupent dans la scène culturelle.

Si chaque collectif porte une relation référentielle spécifique aux musiques, nous verrons qu'il existe également une relation référentielle partagée, ce que nous appelons alors un « faire-scène », qui émerge par des circonstances particulières et se donne à voir en situation, au travers d'occasions privilégiées. Structurée autour d'une forme spécifique et localisée de lien social, cette relation référentielle partagée sous-tend l'existence d'un cercle social spécifique, un « milieu de comportement partagé ». L'examen du rôle joué par l'institution de sonorités et

d'occasions sociales propres nous conduira à envisager la constitution et l'actualisation d'une culture commune à la fois localisée et située : un « faire-ville » ou « faire-lieu »[316].

I. L'espace propre de La Plaine comme « lieu des possibles » à Marseille

En portant mon attention sur les activités culturelles et musicales à La Plaine, l'enquête m'a conduit à m'intéresser au cours Julien. Mes ethnographies m'ont souvent amené à traverser le cours Julien pour aller à la place Jean-Jaurès, et inversement. Ces deux portions sont connectées spatialement. Ainsi, en cherchant à décrire les dynamiques propres à La Plaine en termes d'activités culturelles et de transformation urbaine à l'échelle du centre-ville, mon attention s'est d'abord portée sur la place Jean-Jaurès avant de s'étendre à un environnement plus large.

Si le cours Julien paraît être évalué de manière relativement positive à Marseille[317], qualifié de quartier « bobo » ou « branché » et fortement fréquenté par les jeunes, l'ethnographie met en évidence des modes d'évaluation relativement tranchés à propos de La Plaine. Ou bien l'environnement est perçu comme sale, mal fréquenté, bruyant, etc., ou au contraire il apparaît comme authentique, un vrai quartier marseillais. Au cours des rassemblements fréquents dans les lieux privés et l'espace public à La Plaine, les habitués activent souvent les mêmes marqueurs spécifiques pour qualifier le quartier : « populaire », « cosmopolite » et « vivant ».

Les régimes d'authentification des deux périmètres sont distincts et l'expérience urbaine trace une ligne de démarcation entre intériorité de la ville d'un côté, extériorité de l'autre. Le cours Julien est apprécié positivement ou négativement pour son apparence *street art*, ses nombreuses terrasses et ses boutiques de création. Des enseignes de grandes marques, comme Bio c'bon, Subway ou U, y sont par ailleurs installées. Il reproduit davantage que l'environnement de la place Jean-Jaurès un modèle urbain standardisé, que l'on retrouve dans la plupart des centralités urbaines animées.

À La Plaine, s'il peut s'agir de la même typologie d'activités, ce sont surtout des espaces propres et des lieux de proximité qui caractérisent l'espace culturel et festif du quartier, un endroit possible qu'à Marseille selon la formule commune. Évidemment, avec le projet urbain

[316] Notamment : RAULIN, A., *Anthropologie urbaine*, Armand Colin, Coll. Cursus, 2001, ou AGIER, M., *Anthropologie de la ville*, Puf, 2015.
[317] Exception faite des membres du milieu de comportement partagé propre à La Plaine, qui critiquent souvent l'imprégnation consumériste du lieu.

la situation du quartier va changer, la transformation prévoyant l'installation d'enseignes multinationales sur la place[318] et les travaux qui dépassent les deux ans annoncés portant préjudices à certains commerces préalablement installés.

Qu'il s'agisse des repas de quartier, de la session Pirate Punx ou des *sound systems*, les occasions sociales relèvent d'un cadre symbolique axé autour de mœurs spécifiques et de valeurs cardinales, comme l'autonomie, l'accessibilité, l'informalité et l'improvisation. Les conduites des participants à ces rassemblements, formant alors un « milieu socioculturel de comportement » (Quéré, *op. cit.*) spatialisé à La Plaine, sont régulées par un ensemble de valeurs plutôt hétérodoxes une fois rapportées à celles qui priment dans nos sociétés occidentales (voir Goffman, 2013 [1963])[319]. Ici au contraire, la convivialité, le laisser-aller ou le lâcher-prise sont de mise. Les règles elles-mêmes, informelles, sont tacites, peu explicitées et ainsi partagées de manière diffuse par les participants. C'est la question pratique de l'observance de règles hétérodoxes, elles-mêmes basées sur une « cause commune » définie comme militante en situation, qu'il s'agit d'interroger par le cas du quartier de La Plaine à Marseille.

1. La Sardinade des feignants, une occasion Chourmo

À la fin des années 1990 et début 2000, plusieurs structures et évènements vont naître à La Plaine. Dans un élan commun, Massilia Chourmo, une émanation associative du milieu Massilia Sound System, va mettre en place la Sardinade des feignants, l'Ostau Dau Pais Marseilhès va s'installer dans un local rue des Trois Mages en 2000, puis vont se monter le Carnaval de La Plaine et la Fête de La Plaine.

> La Sardinade des feignants elle a dû être créée... je vais demander à Manu, je pense qu'elle a été créée en 99 ou 2000, ça c'est le Massilia Chourm' qui l'a créée tu vois, envoyer un *sound system* avec un ragga, des fois y'a les gens du Massilia qui venait, y'avait le pauvre Lux B[320], y'a Jali, tout ça, y'a Toko, Toko Blaze... [...] certains gens du Massilia Chourm' sont membres de MTP... et là avec le réaménagement qu'ils proposent avec des terrasses de bar et tout, c'est clair qu'on pourra plus faire ces trucs-là, c'est évident ! Leur projet il est fait dans ce but ! Ils ont aucune vision d'ailleurs, leur seul truc c'est de l'exploitation

[318] Il est prévu en effet l'installation d'une boulangerie Paul.

[319] Comme nous l'avons vu, c'est en termes de « propriétés situationnelles » que Goffman propose une spécification des règles conventionnelles qui guident les interactions des personnes dans les lieux publics, telle la maîtrise de son corps, la retenue, la bienséance, etc.

[320] Lux Botté, *alias* Lux B, animateur radio (Radio Galère) qui rejoint Massilia Sound System en 1993 en tant que chanteur, est souvent défini comme un punk et « une figure emblématique du groupe ». Décédé en 2008 à 47 ans, il avait également fondé le groupe Oai Star en 2000 avec Gari Greu – un autre chanteur ayant rejoint le Massilia.

> commerciale à outrance, ils veulent que ce soit comme à place de Lenche, c'est-à-dire où y'a que des terrasses de restau' ou de bar quoi... et celui qui a pas d'argent, bah il a rien à y faire, il dégage, ou qu'a pas envie de boire ou de manger...
>
> Entretien avec Alèssi Dell'Umbria, 11 mars 2016

La Sardinade des feignants, une des occasions sociales produites par la mouvance Massilia Sound System, a été instituée à Marseille par La Plaine. C'est Massilia Chourmo, une « association de personnes qui s'unissent et se *boulèguent*[321] pour organiser et vivre ensemble des évènements tout au long de l'année »[322] qui se charge de l'organisation de l'évènement depuis sa création en 1991. Cette association qui prend en quelque sorte la suite de Massilia Dub regroupe environ 15000 adhérents « sur le thème de la culture occitane » et « permet l'union des citoyens à travers des manifestations culturelles, des repas de quartier, des ragga baletti, etc. ». Ainsi, le rôle premier de cette association consiste à maintenir et renforcer le lien social spécifique mis en place à Marseille par le mouvement Massilia Sound System.

> La philosophie de MASSILIA CHOURMO s'illustre par la citation de Félix-Marcel Castan : « On n'est pas le produit d'un sol, on est le produit de l'action qu'on y mène ».
>
> Page d'accueil du site Internet de Massilia Chourmo

Chaque premier mai depuis son instauration, traditionnellement à la suite de la manifestation des travailleurs (fête du Travail) à partir de midi, des performances musicales sont programmées sur la place Jean-Jaurès. Lorsque j'y participe entre 2013 et 2016[323], l'évènement prend place dans un angle, face au Bar de la Plaine. Au milieu de plusieurs stands de nourriture et de boissons, principalement des sardines grillées et du pastis, est installé un dispositif technique, une table de mixage, des enceintes et des micros sous une bâche. Autour du périmètre investi, des stands de sardines et une installation *sound system*. Durant le rassemblement, qui s'étend jusqu'au parking occupe près d'un quart de la place, la performance *sound system* constitue le foyer d'attention principal. Les deux cents personnes

[321] « (Se) bouléguer », une expression qui fait partie du lexique forgé autour de la mouvance Jo Corbeau et Massilia Sound System, désigne justement l'idée de mouvement et signifie « (se) bouger ».

[322] Ces informations ont été collectées sur internet, sur le site internet, les pages *Myspace* et *Facebook* de l'association. Sur cette dernière, il est également indiqué : « MASSILIA CHOURMO a pour objet la promotion des langues et des cultures minoritaires (d'Oc en particulier), le soutien aux actions anti-centralistes, la mise en place et la coordination d'un réseau d'échange d'informations et d'actions entre les adhérents (et les diverses sections) ainsi que l'organisation de manifestations culturelles et sportives ».

[323] En 2016, suite à l'annonce par les organisateurs d'une interdiction préfectorale d'occuper La Plaine, la Sardinade des feignants s'est tenue à la Friche de la Belle, au rez-de-chaussée, dans une ambiance davantage « garage ».

environ présentes sur la place se spatialisent à proximité du stand sonorisé et des sardines grillées.

À gauche : affiche de la Sardinade des feignants 2014 collectée sur la page *Facebook* Massilia Chourmo.
À droite : photographie prise lors de la Sardinade des Feignants 2015

Jagran, le *selecta* aux platines, enchaîne divers *riddims* instrumentaux du répertoire de Massilia Sound System[324] et des *toasteurs* improvisent tout-à-tour au microphone : Gari Greu, Jagdish, Louzgain et Papet J. Ce son propre mêle le modèle instrumental des *raggamuffins* jamaïcains avec des textes, parfois en occitan, qui activent un univers idiomatique « méditerranéen ». En observant la posture d'écoute et l'importante prise qui caractérise l'expérience des spectateurs, ce son paraît bien connu et apprécié par les membres du rassemblement au cours de la situation. Les *performers* chantent et mettent en scène le quartier, en faisant régulièrement référence à La Plaine, mais également à Marseille.

En participant à la Sardinade, on se côtoie entre convaincus, entre « collègues » on sent l'imprégnation de la culture *sound system*, de la performance *baletti* au centre-ville de Marseille et le caractère ancré et habituel de son expérience par La Plaine. Elle s'intègre dans un ensemble d'occasions montées par le Massilia Chourmo, comme le tirage du loto qui a lieu chaque année en février à la Maison Hantée[325] ou le concours de boules qui se tient en septembre à la Belle-de-mai, au restaurant Les Bleus.

C'est une relation référentielle à une forme d'identité marseillaise au travers de l'intériorité de la ville qui est performée par cette occasion habituelle. Alors que le Massilia Sound System correspond plutôt à un projet « en tournée », dont les performances sont programmées en France et à l'étranger et parce que l'espace de création et d'enregistrement du groupe est

[324] Notamment des versions instrumentales des titres « Y'avait le Massilia » et « Qu'elle est bleue » (album « Chourmo ! », 1993, *Roker Promocion*).
[325] Lors de notre entretien, Gari Greu ajoute : « le loto de la chourm' on pourrait le faire dans une salle de 3000 place maintenant, et beh on continue à le faire à la Maison hantée, c'est comme ça ».

déplacé hors de Marseille dès 1995[326], certains membres et des membres satellites présents à Marseille y participent. Gari Greu me raconte lors de notre rencontre que si l'engagement du groupe fait sens à l'intérieur de Marseille en ce qu'il permet d'entretenir la culture commune, les liens à la ville et au milieu de comportement partagé – ce qu'il nomme la « communauté d'esprit » –, il prend vraiment de la valeur à l'extérieur de la ville, comme marqueur de la « movida » de Marseille.

Construite médiatiquement par l'extériorité, cet élan nouveau désigne le bouillonnement culturel à Marseille au cours des années 1990. Selon Michel Peraldi, en plus de l'émergence de lieux, d'évènements et d'acteurs culturels connus hors de la ville, « un signalement médiatique de magazines et médias spécialisés inventent alors la fiction politique d'une "movida" marseillaise »[327]. Il pointe deux structures qui bénéficient d'une « forte couverture de médias nationaux »[328] comme étant « au cœur » de cette invention : la Friche de la Belle-de-Mai et La fiesta des Suds. Il s'agit en fait par la promotion à l'échelle nationale d'une dynamique culturelle à Marseille de produire des effets d'image positifs sur la ville.

> Ce centralisme, ce mal français, ça a toujours été un peu le cheval de bataille de Massilia, ce que l'on veut c'est la même chose chez nous, Marseille capitale, l'identité choisie : « Je suis marseillais parce que je l'ai décidé », tout ce discours c'est un peu la base de Massilia et donc de cette réflexion sur le local et *beh* nos chansons en patois on va les chanter au Danemark, aux États-Unis et c'est là que c'est important pour moi, c'est là que ça prend vraiment de sa valeur, même si la prêche aux convaincus est super, est folklorique... quand on fait des *sound systems* dans la rue des fois à Marseille, on fait rarement des gros concerts sauf quand on est en tournée, on a plutôt une action quotidienne parce qu'on vit ici, donc là quand je prends le micro sur un *sound system* devant un bistrot, sur le pavé, que j'ai le public à un mètre de moi, que j'improvise sur ce qui se passe etcetera, je suis dans la musique folklorique, je suis dans le développement d'un folklore qu'on réinvente quoi, et c'est ça qui est bon... nous nos Arlésiennes elles ont des casquettes, elles fument des pétards et elles font du *breakbeat* ! [...] On propose continuellement avec le Massilia Chourmo, l'association qui est chevillée à Massilia, des évènements toute l'année, ça va du concours de pétanque, à la Sardinade, où y'a toujours la sono, y'a toujours les MCs, y'a toujours tout le monde qui se mélange, c'est toujours des prétextes à faire asseoir une mémé de 70 ans et un jeune de 18 ans à côté et qui dialoguent... [...] C'est pour ça qu'on fait des

[326] Dans un premier temps, le groupe s'installe à Vitrolles en 1995 avant de récupérer une bastide abandonnée autour de La Ciotat en mars 1998 qu'ils baptisent « Maison des musiques ». Plus tard, L'estudio, un studio de mastering, est créé à La Ciotat en 2007.
[327] PERALDI, M., DUPORT, C., SAMSON, M., *Sociologie de Marseille*, La découverte, 2015, p.
[328] Des articles produits notamment par Le Nouvel Observateur, Les Inrockuptibles, Côté Sud ou Télérama, ce dernier qui publie en février 1994 : « La "movida" de Marseille ».

> sardinades, c'est pour fédérer, donc oui des convaincus parce qu'on est une communauté d'esprits, etc., mais je me rends compte qu'à la Sardinade y'a dix ans on était 500, maintenant on est 4000 et les gens viennent nous voir en famille, papa, maman, le fils de 18 ans, la fille de 4 ans, c'est important, on est pas dans un truc générationnel, on est dans un truc communautaire, on a une culture commune.
>
> Entretien avec Gari Grèu à son domicile, Marseille, 6 octobre 2015

Des titres vocaux *sound system* en langue italienne reçoivent également un bon accueil des membres du public. Il s'agit de Mascarimiri, un projet basé dans les Pouilles, en Italie du sud, dont les membres sont amis avec le Massilia. Par ailleurs, étant donné la taille des enceintes et la puissance relativement importante du volume sonore, c'est sur un son parfois saturé que dansent une cinquantaine de personnes à proximité du stand principal.

> Papet J : […] À La Plaine, *sound system*, depuis des années oui c'est ça qu'on aime / À La Plaine, *sound system*, je te le dis il n'y a jamais eu de problèmes.
>
> Gari Greu : Originale Sardinade, c'est une bonne promenade, ça sent la sardine, c'est bon ! [...] Originale sardine, ça pègue ! Ça sent la sardine, les filles sont belles, regardes ! Y'a que des copines ! [...] Le son du reggae, c'est ça qui nous plaît, au soleil des quartiers, oui ça nous fait danser / Le son du reggae, oui c'est ça qui nous plait, le son des marseillais, au soleil en effet / Le son du ragga, oui ça nous rend fadas, c'est comme Massilia, le son de tous les bouaka.
>
> Jagdish : Le son du reggae, c'est tous les premiers mai (intonation montante), Le son du reggae c'est tous les premiers mai (intonation descendante) / Spéciale dédicace à tous ceux qui ont manifesté ce matin… la situation est devenue insoutenable, les politiciens nous rendent la vie désagréable […] Je suis pas là pour l'incitation, c'est une constatation, on en a marre de votre manipulation, qui profite à faire gagner les élections, on a compris que c'est un piège à cons, dorénavant on va prendre des sanctions car, c'est pas fini il faut une révolution […] Levez, levez-vous ! Levez, levez levez-vous !
>
> Gari Greu : Jagdish, original MC, Massilia fondateur, avec lui c'est toujours le bonheur, allez lèves, lèves, lèves haut ton verre de pastaga, le Massilia cousin, le Massilia est là pour toi, […] Sur La Plaine il y a que des *rude boys*, sur La Plaine il y a que des *sisters*, tout le monde se mélange, pas d'arrangements, pas de mystères !
>
> Papet J : La présidente, elle monte la présidente s'il vous plaît !
>
> La présidente : Aïoli sur vous tous les amis ! Chourmo ! Allez DJ Marcel dans la place !
>
> [*Léger silence. Un homme dans l'assistance s'exclame amusé au micro : « Alors, si vous faites pas plus de bruit, j'appelle les flics ! Alors bougez-vous un peu là !* »].
>
> Captation vidéo et photos, extrait des paroles, Sardinade des Feignants, 1er mai 2014 (cf. dossier *WeTransfer* avec les fichiers en annexe)

Lors de cette édition de la Sardinade, aux environs de 14 heures la *selecta* s'arrête pour permettre à une *Batucada* de commencer sa partie, non pas à proximité d'un stand mais du côté du parking, au sud du square Yves Montand. À la fois genre musical et formation rythmique fabriqués à Rio de Janeiro au Brésil, il s'agit d'un ensemble composé uniquement de joueurs et joueuses de percussions, une « batterie de percussions ». À la suite de la *Batucada,* le Pompier Poney Club poursuit l'animation musicale et festive. Cette fanfare qui compte neuf membres, cuivres et percussions, a l'habitude d'improviser des performances musicales dans l'espace public et particulièrement à La Plaine, sur la place Jean-Jaurès. Au cours de l'enquête j'ai assisté à de nombreuses reprises à des représentations en plein air du Pompier Poney Club, dans le cadre d'évènements programmés (comme c'est le cas ici) ou non, parfois en improvisant des performances[329]. Son répertoire se caractérise par des compositions bien connues à la fois localement et internationalement. La fanfare interprète à sa manière, cuivrée et non-amplifiée, exclusivement des reprises, ce jour-là : *Belsunce Breakdown*, Bouga), *B.B Initials* (Serge Gainsbourg) ou encore « Inspecteur Gadget » (série TV).

L'année suivante, d'autres performances musicales étaient programmées le même jour *sur* le cours Julien. En 2015 un évènement prévoie des concerts à partir de quinze heures dans l'espace public du cours Julien, pendant que *sur* la place Jean-Jaurès la Sardinade et son *sound system* sonorise La Plaine. C'est alors la sixième édition du festival *Sounds of Marseille*, organisé par l'association Lumin'art, le pôle culturel d'une école de commerce localisée sur le campus de Luminy (*Kedge business school*).

La forme de l'évènement est davantage structurée. De nombreuses affiches sont collées sur les murs des rues adjacentes de la Plaine et du cours Julien. Les installations et la division des tâches paraissent plus importantes. La dizaine de jeunes personnes membres du *staff* sont repérables par le tee-shirt estampillé « Sounds of Marseille » qu'ils revêtent. L'espace est organisé par les diverses composantes de l'évènement : un périmètre autonomisé pour la scène (surélevé et séparé par des barrières), un stand pour la régie technique, un véhicule de la Croix-Rouge, un *food-truck* – ce moyen de restauration rapide installé dans une camionnette dont la présence m'est apparue croissante au fil de l'enquête.

Environ deux-cents personnes sont rassemblées par l'occasion au cours Julien, plus jeunes – une moyenne d'âge entre vingt et trente ans. Le lieu correspond à un espace entièrement

[329] Plusieurs habitants du quartier et notamment le CIQ se plaignent d'ailleurs de fanfares qui joueraient régulièrement « toute la nuit » sur la place Jean-Jaurès. Nous abordons cette question au chapitre suivant.

piétonnisé, contrairement à la place Jean-Jaurès qui est bordée par une route. L'esplanade du cours Julien offre par ailleurs une vue et un panorama davantage dégagés.

Photographies prises le 1er mai 2015. À gauche : des affiches du festival Live In Marseille dans une rue adjacente. À droite : l'esplanade du cours Julien

Les paramètres spatiaux et temporels jouent ici un rôle de premier plan. D'une part, la temporalité particulière qu'offre le 1er mai produit une occasion sociale à la fois festive et traditionnelle qui rapproche les deux espaces. D'autre part, s'il y a bien une connexion spatiale entre les deux sites, la morphologie urbaine, les micro-ambiances façonnées par les performances musicales mais également le type d'occasion et de lien social diffèrent. Le contraste entre continuum spatial et distance culturelle et organisationnelle est apparent.

2. L'Ostau, La Plaine sans frontières et la Fête de la Plaine

Dès 2000, dans ce contexte de transformation urbaine de la place Jean-Jaurès, d'un côté La Plaine sans frontières – une structure associative créée en mai 1999[330] qui n'est plus active aujourd'hui – s'est mise en place et s'active pour défendre ce qui est défini comme l'identité populaire du lieu. De l'autre côté, l'association Engambi crée l'Ostau Dau Pais Marselhès, un espace situé au cœur du quartier, la rue des Trois Mages, pour y mener un projet de défense et de promotion de la culture occitane et d'autres « cultures minorées ».

> On est à Marseille donc où les fonctionnements sont micro-claniques tu vois, c'est des petits clans et nous quand on a créé l'Ostau dau pais Marselhès avec Stéphane Ferraioli, le local pour nous c'était un élément dans une stratégie d'ensemble qu'on voulait développer sur Marseille, et là on a pas été compris et suivis manifestement, ça sera jamais plus qu'un local, un local très intéressant, en plus qu'est vachement bien maintenant qu'il a déménagé, où il s'est passé des choses

[330] D'après le registre administratif collecté sur Internet, l'immatriculation de l'association est déclarée en date du 5 mai 1999 et domiciliée dans le premier arrondissement, rue Sibié. Il est intéressant de noter dans l'appellation le maintien du pluriel à « frontière » malgré la préposition « sans » qui marque l'absence.

> extraordinaires [...] Un espace de confrontation, voilà où on amène des éléments qui peuvent apparaître, vus de loin, disparates mais qui le sont pas, parce qu'il y a une cohérence quand même dans tout ça et qui nourrissent une réflexion, qui prend peut-être pas des formes écrites si tu veux, d'autant que nous on est complètement loin de l'université, là on est vraiment dans le Marseille populaire... et tout, bon y'a le Carnaval, l'Ostau à un moment donné a porté le Carnaval, c'est pas l'Ostau qui l'a créé mais quand La Plaine sans frontières s'est plus ou moins dissoute vers 2003-2004, c'est l'Ostau qui a repris le truc, bon après maintenant c'est d'autres collectifs mais c'était ce truc-là...
>
> Entretien avec Alèssi Dell'Umbria, 11 mars 2016

Pour définir l'émergence du projet culturel de l'Ostau, Alèssi active l'imagerie de ce qu'il qualifie « le Marseille populaire »[331]. C'est bien la référence à une « culture populaire » propre à Marseille qui est thématisée à plusieurs reprises par les enquêtés. Quand Alèssi mentionne le « Marseille populaire », il parle « d'un Marseille qui n'existe plus », qu'il a connu « minot » dans les années 1970 et qu'il décrit comme tout à la fois « ouvrier et petit bourgeois ». Le centre-ville se caractérisait alors par une certaine mixité sociale à l'occasion de situations particulières, notamment les « déambulations », et du fait que les centres commerciaux n'existaient pas en périphérie, les gens « descendaient tous faire leurs courses en ville ».

Si ce mélange n'était pas durable mais relatif à des occasions précises, certes superficiel dans la mesure où « après chacun retournait dans ses quartiers » (« les petits bourgeois vers le boulevard Chave et le boulevard Baille, les ouvriers à la Belle-de-Mai ou à la Capelette »), au moins il pouvait se produire. Ce mélange donnait une tonalité singulière à Marseille et selon lui le terme « populaire » permettait bien d'en rendre compte, ce qui est beaucoup plus difficile aujourd'hui. Alèssi ajoute qu'ayant subi une forte « violence au niveau culturel », Marseille ne compte à l'époque « déjà » plus de « fête populaire ». Les « cultures populaires » ont fait l'objet selon lui d'une répression centraliste violente, et ainsi les occasions de mélange social se sont progressivement raréfiées.

Alors que début 2000 l'Association cours Julien a déjà monté la Fête du Plateau, les cercles sociaux formés par ces collectifs et leur entourage estiment qu'il manque une occasion festive en phase avec l'imaginaire qu'ils associent à La Plaine. En montant la Fête de la Plaine, ils entendent produire un espace propre où stabiliser la culture partagée et l'imaginaire commun hérités de la mouvance de la fin des années 1980 et des années 1990.

[331] De la même manière qu'une membre fondatrice de l'Association cours Julien parlera dans la seconde partie du chapitre de « fête populaire » pour le quartier du plateau.

> On l'a fait pendant quatre ans la Fête de la Plaine, en fait on voulait pas participer à la Fête du Plateau nous parce que pour nous c'était un truc de *franchimand*, et je le pense encore... et puis pour nous c'était bidon le cours Julien, ça avait pas d'âme, c'était un lieu de consommation c'est tout... [...] Marianne on l'aime bien, y'a rien contre elle, mais c'était son mec de l'époque Didier Urbain, qui avait créée cette notion de Plateau, un jour je lui dis : « Mais c'est un concept marketing », et il l'assumait, il m'a dit : « Ouais c'est un concept marketing », il est parti maintenant, il est en Guyane, Didier Urbain c'était Taktik, c'est un truc de *cultureux*... ceci dit Taktik c'était pas si mal que ça hein, y'avait des articles bien dans Taktik... [...] au début les deux premières années on l'avait fait en septembre, une semaine avant la Fête du Plateau et après on l'a fait en juin. La première édition je crois que c'était en 2000, 2001, 2002 on l'a pas fait et 2003, 2004 on l'a fait, parce que La Plaine sans frontières a cessé pratiquement toute activité en 2004...
> L'Asso' du cours Julien si tu veux au départ c'est l'asso' des commerçants du cours Julien, donc ils représentent les intérêts privés de gens qui considèrent que ce qu'il faut c'est faire tourner la machine quoi et nous on s'en bat les ***** ! Le titre de gloire de la Fête du Plateau c'était d'avoir fait venir j'sais pas combien, genre 30 000 personnes sur le cours mais nous on dit on s'en bat les ***** de ça, nous on préfère avoir 2000 personnes et que ça structure des liens durables entre les gens plutôt que d'avoir 30 000 personnes qui s'ignorent et qui se reverront jamais ! Qu'est-ce qu'on s'en *****, on n'est pas là pour faire le festival de Woodstock non ?!
>
> Entretien avec Alèssi Dell'Umbria, 11 mars 2016

Les deux premières éditions de la Fête de la Plaine, en 2000 et 2001, se tiennent en septembre et consistent en des jeux, des animations de quartier, tandis que des concerts sont organisés lors des éditions suivantes à la période estivale, en juin 2003 et 2004.

> Ah bah on faisait tous les artistes et tous qui étaient sur le quartier venaient se produire bénévolement quoi, c'était bien hein, c'était extraordinaire, y'avaient de super trucs... moi j'avais même des copains qui étaient venus de l'Italie du sud exprès pour jouer gratuitement à la Fête de la Plaine... [...] Y'avait une scène, c'était sur la partie sud de la Plaine, mais au début on faisait des trucs même sur la partie nord, on faisait des animations de boxe avec Richard Caramanolis[332], on faisait des tournois de sixte, avec une remise de coupe et tout, les deux premières années, les deux dernières éditions c'était plus des concerts quoi... parce qu'en fait, si tu veux, nous on voulait plus le faire après 2001, mais en 2003 les gens de Zumbao, qui est un groupe de salsa moitié de Marseille, moitié de Vénézuéliens, basé à Marseille, ils nous ont dit pour fêter les dix ans du groupe, ils avaient bien aimé notre démarche : « On se propose de jouer gratuitement pour la Fête de la Plaine », du coup on a fait une Fête de la Plaine...
>
> Entretien avec Alèssi Dell'Umbria, 11 mars 2016

[332] Le gérant du Petit Nice, que nous avons évoqué au premier chapitre.

Selon Alèssi il est évident que l'évènement façonné proprement pour le quartier de la Plaine devait prendre place précisément sur la place Jean-Jaurès, *sur* La Plaine :

> *RB : Pourquoi c'était important de faire cet évènement sur la place Jean-Jaurès justement ?*
>
> ADU : C'était chez nous ! Moi au cours Julien je me suis jamais senti chez moi, on a fait beaucoup de trucs, au début à l'Intermédiaire, on organisait le festival des musiques d'Occitanie et de la Méditerranée [...] la place Jean Jau', euh La Plaine ça a toujours été très ambivalent, y'a eu le côté blanc et le côté rouge si tu veux, tu vois c'est du bâti bourgeois sur La Plaine et sur le boulevard Chave, et donc là c'était en gros, les négociants, les gens qui tenaient le négoce en gros, et après sur du bâti beaucoup plus modeste, la rue Sénac, la rue Curiol, la rue Thiers, la rue de l'Olivier, la rue Ferrari, la rue Saint-Pierre, toutes ces rues, après quand tu descends la rue de Priest tout ça... là c'était plutôt les manœuvres... [...] et donc oui oui, tu avais des bars, mais des bars qui étaient blancs et tu avais des bars qui étaient rouges, L'Intermédiaire qui était un tout petit bar, beaucoup plus petit que maintenant, qui était blanc, de droite, oui parce qu'à l'époque les choses étaient quand même assez évidentes quoi... je veux dire, la gauche n'a jamais été révolutionnaire, mais au moins réformiste..
>
> Entretien avec Alèssi Dell'Umbria, 11 mars 2016

3. L'Assemblée de la Plaine et le Carnaval : performer l'identité marseillaise par des occasions sociales propres à La Plaine

Comme mentionné, j'ai découvert l'Assemblée de la Plaine en janvier 2013. C'est en mai 2012 qu'un appel « pour une assemblée d'habitants et d'habitués de la Plaine » est lancé, alors qu'une opération d'installation de caméras de surveillance est conduite par les décideurs publics dans le centre-ville, dans le sillage de MP2013 qui s'annonce. L'Assemblée s'est constituée à cette occasion pour dénoncer l'opération et défendre ce qui est perçu comme l'identité authentique du quartier. C'est notamment le CIQ Plaine-cours Julien qui avait sollicité l'installation de ces caméras pour rendre le quartier plus sécurisé[333] et lutter contre « l'incivilité » de certaines personnes qui occupent l'espace de manière habituelle[334]. C'est pour affirmer une autre culture du lieu et en quelque sorte ne pas laisser le monopole au CIQ que l'Assemblée de la Plaine s'est mise en place.

[333] Comme nous le verrons au chapitre suivant, j'ai réalisé un entretien semi-directif avec le président de ce CIQ, Jean-Marie Gay, en mars 2016. Ce comité se réunit chaque premier mercredi du mois au Centre social Julien, même bâtiment que l'Espace Julien.

[334] En insistant dans l'entretien sur des « gens alcoolisés » qui vont « laisser des canettes d'alcool sur la voie publique » ou « quelqu'un qui va agresser quelqu'un d'autre parce qu'il est alcoolisé ».

Nous avons vu au chapitre 4 que c'est début 2013 au Tableau Noir que j'ai assisté pour la première fois à une assemblée (une réunion) qui se tient alors au cœur de La Plaine, au local des MTP (« Marseille Trop Puissant ») rue des Trois Mages, à quelques mètres de la place Jean-Jaurès. Si au cours de 2014 l'activité de l'Assemblée paraît relativement calme, du moins au regard de la production médiatique et de la communication, elle « reprend » à partir de l'été 2015. J'ai assisté à une dizaine d'évènements publics et de réunions entre 2014 et 2016, la plupart après avoir pris connaissance de l'existence du projet de réaménagement. Je cherche alors à comprendre comment s'élabore la critique collective du projet dans les espaces mobilisés par les réunions de l'AdlP, et sur quels principes et valeurs celle-ci se fonde.

Lors de notre entrevue en mars 2016, Alèssi Dell'Umbria mentionne une forme de filiation entre l'Assemblée de la Plaine (AdlP) et La Plaine sans frontières. Celle-ci s'est constituée pour la « défense et promotion de la qualité de la vie à Marseille en général et sur le quartier dit de "La Plaine" en particulier »[335]. Précisons que l'Assemblée de la Plaine ne recouvre néanmoins pas de statut associatif, ceci par choix, préférant éviter la formalisation de son activité. Dès lors le régime d'authentification des actions de cette dernière repose notamment sur un cadre informel.

> L'Assemblée de la Plaine, bah moi de fait j'en fais partie, après, j'étais au Mexique quand ça s'est créé mais quelque-part c'est un peu inspiré de La Plaine sans frontières, à part qu'on avait déposé des statuts, c'était Yves Le Guen qui était président, aucun Marseillais ne voulait être président... ils voulaient que ça soit un Breton immigré à La Plaine ! [...] Lui c'est un des fondateurs de l'Assemblée de la Plaine, j'étais au Mexique moi mais j'ai appuyé le truc, j'y participé hein je suis sur la liste mail et tout, mais je prends pas de responsabilité, dans les commissions tout ça, je suis pas assez souvent ici... ça a le mérite d'exister, elle a eu le mérite de dénoncer la vidéosurveillance, bon après y'a des actions qui sont faites en dehors de l'Assemblée parce que l'Assemblée elle a pas vocation à chapeauter toutes les initiatives hein, c'est pas le comité central du parti hein heureusement... et elle a vraiment fait le boulot quand y'a eu la répression contre le Carnaval en 2014, moi j'ai participé à un truc, j'ai tiré le loto en juin là, avec Christian encore une fois, la *old school*, la vieille école, parce que c'est vrai, y'a plus guère... qui y'a encore dans l'Assemblée ?
>
> Entretien avec Alèssi Dell'Umbria, 11 mars 2016

Le discours d'Alèssi témoigne bien du fait que cette assemblée de quartier produit un espace de convergence des causes communes et revêt dès lors un statut particulier, quand il précise

[335] Information collectée sur le registre administratif de l'association, disponible sur « societe.com ».

notamment que toutes les actions ne passent pas non plus par celle-ci. Si, comme nous le verrons pour les associations du cours Julien, ces organisations de quartier placent leurs activités à un niveau supra-individuel, – leurs visées s'établissent à hauteur de l'intérêt du quartier et non d'un projet particulier – l'AdlP agit sans l'Institution, contre elle.

Nous avons vu que cette Assemblée s'est constituée en réaction à ce qui est vécu comme des « attaques » des décideurs politiques, la Ville et la Préfecture, contre ce qui fait la singularité du quartier, pour « dire non » aux mesures croissantes de contrôle à La Plaine. Alèssi évoque ici le travail accompli lors du Carnaval en 2014, auquel j'ai participé.

En ce dimanche 16 mars 2014, après la déambulation entre Noailles et La Plaine d'un cortège de plusieurs centaines de personnes déguisées et « enfarinées », une « farandole dansait et chantait » autour du *Caramantran* en flammes sur la place Jean-Jaurès. Alors que l'évènement non-déclaré touchait à sa fin, les pompiers sont intervenus pour éteindre le feu. S'ensuit une protestation générale des participants – j'ai observé certains couper et trouer les tuyaux des pompiers –, suivie de l'intervention « musclée » des forces de l'ordre utilisant bombes lacrymogènes, matraques et procédant à l'arrestation de quatre personnes[336].

D'une certaine manière l'AdlP poursuit la mission qu'avait initiée La Plaine sans frontières quinze ans plus tôt au même endroit. Cette dernière s'est également formée suite à la mise en œuvre d'opérations d'aménagement, en l'occurrence l'installation de grilles autour du square Yves Montand, au centre de la place Jean-Jaurès. L'émergence de ces organisations permet de matérialiser la confrontation entre un « nous » (« notre quartier ») et un « eux » (« leur quartier ») localement[337].

Si elles s'érigent sur la place publique pour manifester un refus et critiquer les définitions portées et les plans prévus pour le quartier par la Ville, la finalité de leur action consiste bien à faire valoir, rappeler et stabiliser le lien social spécifique qui s'y est institué et qui fonde La Plaine en un « lieu propre ». D'un côté, les opérations structurantes des décideurs politiques sont vécues comme des épreuves à la stabilité de la vie sociale et culturelle instaurée par La Plaine dans les années 1980 et provoquent alors la structuration d'une dynamique commune. De l'autre côté, l'émergence de ces organisations et l'existence même de ce lien social à La

[336] C'est ce qu'indique le communiqué de presse médiatisé par l'Assemblée de la Plaine le 17 mars 2014, le lendemain du carnaval, sur la liste de diffusion mail. Intitulé « Le Carnaval de la Plaine attaqué par la police », il appelle à une « Assemblée extraordinaire des carnavaliers » à l'Équitable Café, sur le cours Julien.

[337] Lors de la Sardinade des feignants le 1er mai 2015, j'ai récupéré un document intitulé « La Plaine sous surveillance » sur un stand tenu par des membres de l'AdlP qui met en opposition « leur quartier » à « notre quartier ».

Plaine semblent être perçues par les décideurs comme des modes de vie sociale non désirés et non conformes, et dès lors comme des épreuves à l'ordre moral public.

> [La Soleam] ils me connaissent parce qu'en 2000, quand on a mené la lutte de La Plaine sans frontières, y'a eu des tas de tables rondes avec eux, avec les CIQ, on se *clashait* parce que dans le cadre de la loi PLM ils étaient obligés de faire une concertation quand ils ont fait les grilles de La Plaine... après nous on a été contre les grilles, on a fait des manif', moi j'étais délégué de La Plaine sans frontières pour parler et dans les radios, dans les journaux et à la télé, même à M6 je suis passé un jour, donc voilà ils me connaissent, ils savent bien qui je suis, ils ont même dit publiquement que j'étais un agent électoral du parti socialiste, ça a fait rigoler tout le monde à La Plaine (*rires*) [...] donc à la concertation y'avait suffisamment de gens pour monter au créneau, gueuler tu vois... mais on a vu là que y'avait vraiment du monde, au-delà de l'Assemblée de la Plaine...
>
> Entretien avec Alèssi Dell'Umbria, 11 mars 2016

4. La culture commune à La Plaine par un archipel de lieux privilégiés

Alèssi met en évidence l'ambivalence sociale qui caractérise la population du quartier de La Plaine. Celle-ci correspond aux catégories socio-professionnelles historiquement implantées ici en raison de l'activité maraîchère et de négoce. Cette ambivalence est perceptible dans la forme du bâti : celui qui borde la place Jean-Jaurès ou le boulevard Chave est de type haussmannien, contrairement aux rues adjacentes notamment où l'on trouve un bâti de qualité inférieure. Il se réfère par ailleurs aux lieux de convivialité que constituent les bars du quartier, dont les marquages sociaux et politiques sont différenciés. Pour spécifier la région morale que constitue La Plaine selon Alèssi, ce dernier s'appuie sur une opposition avec le cours Julien.

> C'est différent, le cours Julien c'est un lieu de consommation, c'est que des restau', par exemple quand le marché de gros est parti, l'idée de la mairie c'était de faire un quartier d'antiquaires, y'a eu des antiquaires qui sont venus s'installer, qui étaient des sales c*** pour la plupart, d'ailleurs c'est eux qui ont fait retiré à La Maison Hantée le droit de faire des concerts, mais après ça a pas tenu, ça a pas tenu on est à Marseille, on n'est pas à Lyon ou à Paris hein... [...] Et alors après y'a eu beaucoup de restau' qui s'y sont installés, donc c'est un lieu de consommation, les gens viennent, ils mangent et ils partent quoi... c'est pareil l'Espace Julien, les gens viennent, vont aux concerts et repartent quoi, je veux dire y'a rien d'associatif, y'a rien de proximité... La Plaine par exemple t'en as encore pas mal, t'as plein de petits artisans encore dans le quartier, certains qu'étaient des potes à nous hein, t'as le marché de détails, les forains, tout ça, ça fait une atmosphère populaire tu vois que t'as pas au cours Julien ! Alors après au cours Julien, t'as les minots

> de Noailles qui montent, et qui viennent se baigner dans le machin et tout, t'as des zonards, t'as beaucoup de zonards tu vois... ils préfèrent traîner au cours Julien qu'à La Plaine les zonards...
>
> Entretien avec Alèssi Dell'Umbria, 11 mars 2016

Du point de vue de ce « faire-lieu » à La Plaine, le cours Julien n'est pas un authentique quartier. Si le cours Julien se résume à un lieu de consommation selon Alèssi, on voit bien au travers de son récit que c'est le territoire symbolique, le partage de la culture commune, qui délimite la spatialité. Les frontières culturelles déterminent alors les délimitations géographiques.

> Mais *qué* quartier ? C'est pas un quartier le cours Julien, ça n'a jamais été un quartier... si c'était un quartier quand y'avait le marché de gros, ça oui, c'est-à-dire le cours Julien tu as vite fait le tour parce que derrière hop, tu tombes sur le cours Lieutaud, tu descends en bas, très vite tu as le lycée Thiers, le Conservatoire, le terrain de boules tu vois, t'as ces limites, après bon c'est Notre-Dame-du-Mont et puis très vite après, tu fais quelques rues, rue Bussy-l'indien, rue Pastoret et tu es à La Plaine ! Donc le cours Julien, c'est quoi, c'est les maisons qu'il y a sur le cours Julien, alors que La Plaine c'est pas que les maisons qu'il y a sur La Plaine [...] La Plaine d'abord c'est cet espace, cette esplanade, *lou Plan de Sant-Miquèu* en occitan, qui s'appelait Plaine Saint-Michel jusqu'en 1924, et par extension c'est le quartier, toutes ces rues qu'il y a autour, et qui vivent, où ça fonctionne au diapason de c'te place... s'tu veux le fait que ça soit la seule grande place de Marseille, ça génère aussi une activité dans les rues adjacentes [...] Le cours Ju' ça n'a rien à voir, écoutes, même quand il y avait le Cosmic up à 50 mètres du cours Ju', on considérait que c'était La Plaine, le Cosmic up, une boite *rockabilly* géniale qui avait existé que trois ans, qui était ouverte jusqu'à quatre heures du matin, c'était rue Crudère et bin on considérait que c'était encore La Plaine, pour l'esprit et c'est vrai que les gens venait des bars de La Plaine, ils se chauffaient dans les bars de La Plaine puis ils allaient là-bas... le Champs de Mars qui est pratiquement à équidistance de La Plaine et du cours Ju', bien qu'il est un peu plus près de La Plaine, j'ai toujours considéré que c'était La Plaine...
>
> Entretien avec Alèssi Dell'Umbria, 11 mars 2016

Dans cette perspective, la spatialisation des établissements à l'intérieur de l'environnement de La Plaine dépend d'un accord sur la définition de « l'esprit » du quartier, d'un lien social et d'une ambiance propres. Parmi tous les lieux installés dans le quartier, l'ensemble de ceux qui sont inclus dans le périmètre culturel qui établit le territoire de La Plaine constitue un « archipel de lieux » privilégiés. L'évaluation des frontières de cet ensemble dépend moins de critères géographiques, d'autant plus que l'espace n'a pas d'existence administrative, que de l'activation d'un imaginaire du lieu dans l'expérience

habituelle. Par exemple, contrairement au cours Julien, on trouve à La Plaine selon Alèssi un certain nombre d'évènements qui mêlent une dimension festive avec une dimension militante et contestataire. Par son récit, la définition culturelle d'une vie « de quartier » détermine l'attribution du statut même de « quartier » à une portion de ville. Le cours Julien ne le mérite pas, quand La Plaine correspond à un véritable quartier.

La délimitation spatiale qu'opère Alèssi repose sur un clivage fondé sur une base culturologique. Il pointe l'existence d'un côté d'un espace approprié (« chez nous »), individualisé et marqué, autonomisé et doté d'une valeur d'authenticité, de l'autre d'un espace neutre et standardisé qui, forgé par une image *marketing*, est voué à la pratique consumériste. La propension d'un lieu à recouvrir pour ses habitués l'appellation de « quartier » indique dans ces conditions les limites de son territoire, au sens de « portion d'espace terrestre envisagée dans ses rapports avec des groupes humains qui l'occupent et l'aménagent en vue d'assurer la satisfaction de leurs besoins »[338]. Pour les géographes, la notion de territoire correspond ainsi d'abord aux actions humaines visant à aménager et organiser l'espace selon une culture commune. Le mode organisationnel et l'espace social produits par les occasions et les performances musicales à La Plaine, en tant que formes sociales singularisées et habituelles[339], permettent de stabiliser une culture du lieu par leur conversion en un « lieu propre ».

L'archipel de lieux formé par le milieu de comportement partagé fournit les ressources permettant d'inventer et de maintenir les occasions sociales qui soutiennent la culture commune à La Plaine. C'est en réponse à une situation de manque en termes de « cultures populaires » dans le centre-ville que ces initiatives sont mises en place et mises en scène par La Plaine, et qu'en retour elles organisent et marquent culturellement le territoire. Dans cette perspective la raison d'être de ces pratiques communes correspond d'abord à une visée stratégique qui consiste à ancrer et rendre durable une forme de vie sociale dans la quotidienneté du lieu. L'institution de cette culture commune dans le territoire et son rôle crucial dans la composition d'un imaginaire du lieu se retrouvent dès lors matérialisés dans le marquage matériel de l'espace, une empreinte sensible est perceptible dans son milieu écologique.

[338] ELISSALDE, B., « Territoire », *Hypergéo*, 2017.

[339] Des formes sociales qui se démarquent d'autres formes et manières de faire dans la ville, au cours Julien par exemple.

On voit bien la manière dont La Plaine est appropriée comme un « lieu pratiqué » (De Certeau, *op. cit.* : 173) c'est-à-dire « approprié (incorporé) par l'occupant au quotidien, au gré de la contingence des évènements de voisinage, d'environnement »[340]. C'est au travers d'occasions sociales de la quotidienneté et à l'intérieur de lieux marqués comme des repères que le lien social se cultive. Lors de notre entretien, Gari souligne à quel point elle correspond à un territoire familier :

> La Plaine ? Bah La Plaine c'est le quartier de la nuit rock'n'roll marseillais historiquement, tu vois donc c'est un quartier qui a catalysé de suite beaucoup de choses quoi, même sans y habiter avec Lux on a toujours dit « on se retrouve au quartier », quand on dit le quartier, c'est La Plaine. Quelques lieux symboliques, dans les années 90 le Dégust de Brahim, dans les années 2000 le Bar de la Plaine où vraiment nos amis, notre public... depuis quelques années ça a un peu changé, tant mieux, y'a un petit circuit, y'a des *posse* à l'Estaminet, d'autres au Bar de la Plaine, voilà c'est un quartier où sans besoin d'Internet tu peux croiser quelqu'un sans lui avoir donné rendez-vous... après, de moins en moins, la Ville veut faire monter les loyers, y'a un gros projet de ré-urbanisation de la place de La Plaine... j'ai peur...
>
> Entretien avec Gari Grèu à son domicile, Marseille, 6 octobre 2015

Le projet de rénovation de la place Jean-Jaurès (« la place de La Plaine »), qui vise un renouvellement démographique du quartier, risque selon lui de porter atteinte à l'esprit qui y est marqué. Faisant écho au discours d'Alèssi sur l'ambiance « rock'n'roll » propre à La Plaine dans les années 1980 et 1990, Gari mentionne « Les fracas de la Plaine ». Il s'agit d'une chanson qu'il a écrite en 2007 au moment du décès de Tati Ninja, la fondatrice de l'association du Tipi (« une punk ») et qu'il a faite chanter à Lux, lui-même décédé peu après en 2008 : « Je la chante très rarement, c'est une superbe chanson parce que les fracas de La Plaine je les assimile un peu à des oiseaux, mais voilà y'en a plus beaucoup quoi... ».

[340] CHEYRONNAUD, J., « Un endroit tranquille. À propos de bruit, marqueur de reproche », *in* PECQUEUX, A., (dir.) Les bruits de la ville, *Communications*, n°90, 2012/1, p. 207.

II. Des associations du cours Julien : des « faire-lieu » différenciés

Au fil des premiers chapitres, nous avons envisagé la centralité urbaine à Marseille à la fois comme un continuum spatial et à la fois comme un espace culturel et social clivé. Si en tant qu'espaces vécus les différents périmètres du centre-ville ne sont en effet pas isolés les uns aux autres, l'enquête rend compte par la mobilité spatiale entre Noailles et le cours Julien de modalités de différenciation aux niveaux topographique, culturel et social. L'ethnographie a également conduit à considérer une différence caractérisée entre deux périmètres de cette « portion de ville » : le cours Julien d'un côté, La Plaine de l'autre – l'environnement direct de la place Jean-Jaurès.

Ce clivage entre deux des composantes de cette unité urbaine est perceptible du point de vue morphologique et sensible, et marqué du point de vue social et culturel. Ces deux « quartiers » sont organisés et définis comme des territoires culturels et animés du centre-ville à Marseille. Toutefois, la forme sensible du cadre urbain, les formes d'esthétisation de l'espace, les manières de faire privilégiées ainsi que les ensembles de valeurs défendues, d'habitudes, d'institutions, de règles – des « faire-lieu » marqués dans ces portions de ville – diffèrent.

1. L'Association cours Julien

Deux organisations au statut particulier au sein du cours Julien ont retenu l'attention : l'Association cours Julien et Les Commerces de la Butte. D'une part, le déploiement de leurs activités se présente comme délimité par un périmètre spatial : le cours Julien. D'autre part, elles fonctionnent comme une fédération de plusieurs structures, commerciales et/ou associatives, et se placent ainsi à un niveau supérieur – supra-organisationnel disons. Créée en 1993, l'Association cours Julien est la première association de commerçants du cours Julien. Puis en 2007, une nouvelle association de commerçants est mise en place : Les Commerces de la Butte. Si dans les deux cas ces organisations procèdent d'une structuration d'activités par la fédération d'associations et de commerces à l'échelle du cours Julien en vue de participer pleinement à la vie sociale du quartier, leurs conceptions du territoire et les modalités pratiques privilégiées diffèrent en effet sur plusieurs aspects.

L'enquête m'a amené à découvrir l'Association cours Julien en premier lieu, dès 2013, de deux manières concrètes. D'une part, j'ai identifié le local installé au cœur du quartier, 6 rue

des Trois Rois au croisement avec la rue des Trois Mages, sur la place dite du « chien saucisse »[341], grâce à la présence d'une enseigne nominative sur sa façade esthétisée. Sauf exception, le rideau de fer d'ailleurs abaissé, le lieu était fermé lors de mes passages. D'autre part, c'est après avoir assisté en septembre 2013 aux Rendez-vous du Plateau, un évènement culturel localisé alors sur la place Paul Cézanne, que j'appris que l'Association cours Julien portait le projet. Lors de l'édition 2015, le 19 septembre sur le cours Julien, je fais la rencontre de Marianne Doulay, dite Lolita, l'une des membres fondatrices de l'évènement et alors présidente de l'association. Elle tient alors à ce que l'on puisse disposer d'un certain temps pour parler de ce qu'elle appelle son « bébé ».

La place du « chien saucisse ». Le bar Le Petit Pernod à gauche, et sur sa droite, la façade colorée du local de l'Association cours Julien, 25/01/2015

L'Association cours Julien a été créée en tant qu'association de commerçants du quartier autour de l'idée : « fédérons-nous pour faire vivre ce quartier ». Comme me le raconte Marianne, dans cette perspective des évènements ont rapidement été mis en place au cours Julien. D'abord la Journée des plantes et des jardins, créée l'année suivante en 1994, se déroule deux fois par an et consiste en une « exposition-vente » par une quarantaine d'horticulteurs sur le cours Julien jusqu'en 2014[342], puis des « p'tites animations », notamment les Peintres du dimanche, et des « repas de quartier » réguliers. Il s'agit ainsi surtout d'évènements inscrits dans une série, à fréquence régulière mais espacée, comme des temps-forts dans la vie du quartier. À la fin des années 1990, un contexte particulier amène à

[341] Le nom administratif est place du professeur Jacques Boudouresques. Situé entre La Passerelle (rue des Trois Mages) et le Petit Pernod, le local de l'association est remplacé en 2017 par « Angelina Delamargue ».
[342] « Ça a été toujours un évènement très compliqué à porter parce que faire payer l'espace public c'est un moment compliqué parce que les coûts inhérents à la mise en œuvre de cet évènement sont assez lourds et du coup on demandait une participation symbolique au public [...] cette année en 2015 on l'a pas fait parce que plus d'argent, et plus possible de faire de l'avance en trésorerie et donc voilà...» [Entretien avec Marianne Doulay (23/09/2015)].

une réorganisation des missions de l'association. D'abord, le journal Taktik, un médium papier local pour lequel travaille Marianne à l'époque avec notamment Didier Urbain, déménage de la Friche de la Belle-de-Mai et s'installe sur le cours Julien en 1997.

> Né en 1988, un journal entièrement gratuit, hebdomadaire, qui parlait essentiellement de culture et de société, notre cœur de cible c'était le grand Marseille, c'était diffusé dans le département des Bouches du Rhône... donc à l'époque original et en fait il prenait exemple sur des périodiques et des tabloïds anglo-saxons, ce principe de gratuité, mais de qualité et avec une ligne éditoriale, du contenu, une indépendance, voilà on était très indépendant, bien que vivant par la publicité et, bon ça a pas été simple tous les jours mais voilà on a tenu 12 ans quand même...
>
> Entretien avec Marianne Doulay, cours Julien, 23 septembre 2015

Lorsqu'à partir de 2000 Taktik mettra la clef sous la porte, deux membres de l'équipe vont fonder en septembre 2001 le journal Ventilo qui poursuit aujourd'hui encore le rôle d'agenda culturel à Marseille qu'avait initié le premier. Marianne mentionne que le CIQ (Comité d'Intérêt de Quartier) Plaine-cours Julien refuse alors une grande quantité de postulants à l'adhésion, habitants ou commerçants du quartier, par la mise en place de barrières à la participation à cette organisation citoyenne « de quartier », notamment la nécessité d'être parrainé par d'autres membres : « il faut montrer patte blanche », dit-elle. Alertés par cet état de fait et souhaitant résoudre cette situation, il est collectivement décidé que l'Association cours Julien « n'est plus simplement une association de commerçants mais une association de quartier qui aussi accueille et les usagers et les commerçants ».

La fête du Plateau et le passage à une « association de quartier »

En 1998, à l'occasion de l'anniversaire des dix ans du journal Taktik et de l'inauguration de la première rue piétonne du quartier (la rue Vian, où est installée la Maison Hantée notamment), l'association monte la Fête du Plateau, un évènement culturel et festif qui présente à sa manière une forme hybride entre fête de quartier et festival. Ce nouveau projet matérialise le virage pris par l'organisation et va renforcer la volonté d'occuper une place centrale dans la vie culturelle du quartier. Si lors de sa mise en place l'évènement annuel constitue « trois jours de fête », sa préparation s'effectue elle sur six mois et consiste en un apéro-rencontre mensuel avec le public pour informer de l'avancement et recueillir des projets et des propositions. Car il s'agit bien de « bâtir ensemble cette fête de quartier ».

> Pour les dix ans du journal, on a imaginé une fête populaire, qui ressemblait à notre journal, c'est-à-dire entièrement gratuit [...] On est

> vraiment dans une dimension qui est réellement de quartier, chacun peut participer, chacun peut venir et on fait des apéro-rencontres itinérants aussi pour que justement en fonction des publics qui fréquentent certains endroits, on puisse toucher le plus grand nombre de la population qui compose un quartier, être sensible réellement à la typologie du quartier...
>
> Entretien avec Marianne Doulay, cours Julien, 23 septembre 2015

Les membres de l'Association CJ imaginent ainsi « une fête populaire » à l'image de leur journal : un évènement gratuit et indépendant. Pour cette première édition, les membres de Taktik prennent le rôle de coordinateurs de l'évènement. Ils font le tour du quartier pour rencontrer les différentes structures installées et solliciter une participation. Il est intéressant de noter que l'unité spatiale choisie pour l'évènement n'est pas le cours Julien, mais elle est étendue au « quartier du Plateau », comme en témoigne l'appellation. Ainsi, il semblait pertinent aux membres d'élargir le périmètre géographique pour l'évènement, en incluant La Plaine et la place Notre-Dame-du-Mont notamment, afin d'activer le lieu comme région morale.

> Si le Plateau est une appellation qui date du Moyen-âge, il faut savoir que cette dénomination fut abandonnée pendant plusieurs années voire décennies... C'est en 1998, à l'occasion de l'inauguration de la première rue piétonne du quartier (la rue Vian) et des dix ans du feu journal Taktik que fut remis au goût du jour ce nom de Plateau. Comment en effet, intégrer dans une appellation commune : la Plaine, le cours Julien, la place Paul-Cézanne et Notre-Dame-du-Mont et toutes les rues adjacentes ? Ça faisait un peu long pour le nom d'une fête ! C'est après moult recherches que Taktik décida de renouer avec l'identité « Plateau ». Ainsi naissait cette fabuleuse aventure et surtout une façon de « briser » les frontières entre ces différents secteurs d'un même quartier ! [...].
>
> Présentation des Rendez-vous du Plateau 2014, site internet de l'Association cours Julien

Par ailleurs alors qu'ils réfléchissent à une forme qui convient pour l'évènement, les membres décident de se baser sur la morphologie topologique du « quartier du Plateau » qui s'organise en plusieurs places publiques.

> *RB : C'est quoi une fête populaire ?*
> Marianne :...et beh c'est-à-dire qui rassemblait les gens du quartier, même au-delà et qui à l'instar du journal avec sa gratuité mettait aussi sur l'espace public l'ensemble des disciplines artistiques dont on pouvait parler au fil des pages depuis 12 ans. Du coup on est allé voir un petit peu les gens du quartier et on pensait en fait le quartier du Plateau, ce qui est intéressant c'est qu'il est constitué de places : on a la place du cours Julien, la place de La Plaine, la place Paul Cézanne, la

> place Notre-Dame-du-Mont, la place du chien-saucisse* et l'ensemble de toutes ces petites rues adjacentes qui relient ces places entre elles... donc on s'est dit « essayons de raisonner par places », ainsi en raisonnant par places, on pouvait aller voir les acteurs de chacune des places, et leur proposer de se monter en collectifs pour proposer une programmation... Nous, donc à l'époque Taktik, on était coordinateurs de l'ensemble de ces propositions donc y'avait à la fois le volet musical, effectivement sur les lieux qui proposaient de la musique, des cafés-musiques qui pouvaient proposer en extérieur, en se mettant tous ensemble, une scène sur l'espace public avec une programmation commune, mais y'avait aussi une foule d'associations du quartier qui avait envie de faire des choses et de les montrer à cette occasion-là, donc c'est comme ça qu'on a eu aussi du théâtre de rue, qu'on a eu du cirque, qu'on a eu des conteurs, qu'on a eu bah foule d'expressions, jusqu'à de l'art plastique, utiliser l'espace public pour le transformer en œuvre d'art, en galerie à ciel ouvert pardon, et travailler sur l'ensemble de ces propositions, en étant évidemment vigilants à c'qui est faisable ou pas sur l'espace public, parce que y'a des contraintes... de sécurité liée à l'accueil du public hein...
>
> Entretien avec Marianne Doulay, cours Julien, 23 septembre 2015

Pour décrire l'esprit de l'évènement, Marianne mobilise à plusieurs reprises au cours de notre échange la catégorie de « populaire ». Dans cette définition fondée sur critères culturologiques, le syntagme vise à exprimer l'idée de commun à partir d'une propriété relative à une force de rassemblement, de participation accrue et d'une propriété d'accessibilité et d'ouverture au plus large public. Avec la mise en place d'une « fête populaire », l'organisation se convertit en une association proprement de quartier. On parle alors de « la Fête du Plateau », un mouvement impulsé par les membres de Taktik dont la coordination sera assurée par l'Association cours Julien dès l'édition suivante.

C'est un évènement pensé et configuré à l'image du quartier, à la fois du point de vue de sa morphologie spatiale et à la fois des activités qui le composent. Les membres de l'association raisonnent sur la vie du quartier « déjà là » et montent la fête à venir en identifiant la topographie et les activités présentes dans le quartier. Il s'agit d'occuper l'espace par la programmation de performances musicales, puis culturelles plus largement. Si cette manière de faire est celle qui convient c'est justement en ce qu'elle s'ajuste à l'environnement du lieu. Marianne mentionne la quantité de propositions reçues, qui illustre bien le nombre important d'activités déjà installées sur le quartier. Les commerces n'envisagent pas forcément tous de participer, mais les structures dont les activités gravitent autour du domaine culturel apparaissent dès lors par leur expérience en la matière comme « force de proposition » et sont privilégiées par ce dispositif. Et elles sont déjà nombreuses dans le secteur.

> Les cafés-musiques ou ce genre d'établissements, certes y'a une pratique du commerce mais où on est sur un contenu, donc c'est plus avec eux qu'on va fabriquer la fête que avec le vendeur de plats du jour, sans discriminer... bah ils côtoient des artistes, que ce soit dans le monde de la musique, ou les arts plastiques, ou du théâtre et donc à un moment donné ils peuvent être force de proposition.
>
> Entretien avec Marianne Doulay, cours Julien, 23 septembre 2015

Si la présence déjà importante et la disponibilité de lieux de diffusion musicale et d'associations au sein du quartier constituent ainsi des ressources du quartier précieuses, réciproquement de nombreuses structures déjà installées et actives souhaitent participer car l'évènement constitue un temps fort dans la vie sociale du quartier, une occasion privilégiée pour rendre visibles leurs activités et leurs projets. L'équipe en charge du montage invite ainsi les acteurs spatialisés sur les mêmes périmètres du quartier – la même place, le même îlot, etc. –, à « se monter en collectifs » et collaborer pour proposer une programmation commune.

Après l'étape de mise en relation des participants et celle qui consiste à faire émerger des idées en matière de programmation, le travail de coordination mené par l'association consiste également à considérer les multiples contraintes et évaluer la faisabilité de l'évènement. En plus des contraintes techniques – location du matériel, logistique, etc. –, celles qui relèvent du cadre administratif et concernent l'occupation d'emplacements publics sont premières. L'évènement doit d'abord être en « conformité » avec le cadre légal et la réglementation qui régit l'espace public. Contrairement à la situation observée avec les *sessions* Pirate Punx, ici le cadre d'expérience des musiques recouvre un fondement règlementaire conventionnel.

Outre la charge administrative de la forme procédurale à suivre, par exemple celle de formulation d'une demande préalable d'occupation[343], Marianne me parle longuement de la réflexion qui entoure l'évaluation de performances artistiques comme conformes. Parmi les tâches à effectuer, les membres de l'association doivent donc sélectionner des formes sur un double principe : à la fois qu'elles conviennent sur la place publique, et à la fois qu'elles leur plaisent. Fondés sur une base esthétique et un cadre réglementaire, les critères de conformité rendus opérants par l'activité des membres de l'association relèvent d'abord d'une production intersubjective. Si la publicité des musiques dans l'espace public contraint le champ des possibilités, le cadre administratif est flou et les coordinateurs de l'évènement disposent de

[343] C'est le service des Emplacements publics de la Ville, relevant de la « Délégation générale vie citoyenne et proximité » qui prend en charge la procédure de « demande d'autorisation d'un emplacement public (terrasse, étalage, etc.) ».

l'autorité suffisante pour établir les frontières entre des formes jugées appropriées et inappropriées, pour « mettre en réflexion » voire « déstabiliser » sans agresser.

> Nous, voilà on était donc coordinateurs, ça veut dire qu'on avait la responsabilité de la faisabilité en conformité avec l'occupation de l'espace public, et on avait à un moment donné, j'dirais le regard relatif... pour être sûr qu'à un moment donné la programmation proposée ne soit pas complétement inappropriée à l'espace public... parce que à un moment donné, il faut pas choquer, 'fin on peut mettre en réflexion sans pour autant mettre à mal et ça c'est super intéressant d'réfléchir là-dessus, c'est-à-dire comment tu portes la réflexion parce que je vais montrer quelque chose qui va déstabiliser, c'est-à-dire qui va te mettre à un autre point d'vue que celui que tu avais au départ, mais sans pour autant te mettre dans une position où tu ne comprends pas et où tu t'sens mal, parce que t'es agressé et ça c'est une frontière super fragile, mais passionnante (*rires*).
>
> Entretien avec Marianne Doulay, cours Julien, 23 septembre 2015

Selon Marianne, « la famille du reggae » est à ce titre la forme qui fait le plus consensus et ainsi qui convient le mieux.

> Alors c'qui était intéressant quand on avait cette scène, c'est que justement on pouvait répondre à tous les genres musicaux, parce que y'avait la scène plutôt ambiance sud-américaine, la scène plutôt rock'n'roll, la scène électro, la scène chanson, trad', voilà c'était assez marrant du coup parce qu'on pouvait passer de places en places, on faisait le tour du monde en fait en termes de musique... et puis après les budgets se réduisant, on n'a plus pu travailler sur cette notion de « à chaque place son genre musical » finalement, mais comment en un seul et même lieu on réfléchit sur une programmation donc c'est c'qui passe depuis 2011, où là on est vraiment nous Association cours Julien, on écoute les propositions mais assumant totalement la responsabilité de la programmation...
>
> Entretien avec Marianne Doulay, cours Julien, 23 septembre 2015

2. Pour une association « véritablement commerçante »

En 2001, un nouvel évènement est mis en place par l'Association cours Julien sur l'esplanade du cours Julien par la collaboration avec l'ADEAR 13 (l'Association pour le Développement de l'Emploi Agricole et Rural) : le marché paysan du cours Julien. La ville a fini par accepter et autoriser cet évènement toujours existant, il se tient une fois par semaine le mercredi de sept à treize heures. J'ai pu échanger avec une commerçante du quartier à l'initiative de l'instauration du marché paysan, actuellement membre de l'association des Commerces de la Butte et anciennement de l'Association cours Julien.

Le discours de cette créatrice d'une marque de vêtements pour femmes, dont la boutique s'est installée sur le cours Julien en 1985, témoigne d'un horizon d'attente quant à cette association qui diffère de la précédente. Selon Hélène, la création de l'Association cours Julien s'inscrit d'abord dans un contexte d'aménagement du cours Julien, suite à des travaux de requalification de l'esplanade, en vue de (r)établir la réputation du quartier.

> Cette première association, qui s'appelait Association du cours Julien, a été créée dans le but un peu d'occuper l'terrain si j'puis dire, parce que à cette époque-là y'avait les travaux de requalification d'la place qui étaient terminés, mais disons qu'elle était beaucoup occupée par beaucoup de jeunes *dealers*, voilà... qui donnaient un peu mauvaise réputation à notre quartier... [...] à c'moment-là les commerçants ont décidé de se regrouper en association et de commencer à proposer des animations, et donc différentes choses ont été proposées, y'avait des choses de quartier régulières, genre un grand *aïoli* qui rameutait tout l'quartier, y'avait une fête des plantes qui avait lieu deux fois par an, sur la place même... donc bon ça marchait, ça a bien marché pendant des années et des années et après ça, a été créé aussi le marché paysan qui a toujours lieu et qui a toujours un succès fou et puis sinon, y'avaient des fêtes régulièrement, avec au moins une fois par an y'avait une fête genre guinguette, vous voyez, ce genre de choses, ou défilé d'mode, bref l'association faisait des animations et occupait l'terrain et d'ailleurs bah ça a eu du succès parce que des *dealers* y'en a surement encore un peu mais c'est plus du tout du tout la même chose qu'avant, voilà...
>
> Entretien téléphonique avec Hélène Racine, 12 mai 2017

On voit par son discours que si l'occupation du territoire constitue bien la raison d'être première de l'Association cours Julien, l'initiative répondait en fait à d'autres formes d'occupation, par des « *dealeurs* », perçues comme gênantes et négatives pour le quartier. Alors alignés sur la définition morale d'usages appropriés du territoire, ces comportements sont ainsi présentés comme « déviants ». Cette étiquette normative instaurée en l'occurrence par le haut se réfère à une catégorie institutionnelle et juridique, et peut servir à médiatiser publiquement un stigmate. C'est en réaction à ce qu'Hélène Racine définit comme un phénomène de paupérisation du quartier, de dégradation, qu'une action de revalorisation s'est structurée.

Photographie prise le 16 mai 2015. Dans le cadre du Printemps de l'art contemporain, un dispositif sonore est installé sur l'esplanade du cours Julien. Animé par Papa Stomp, *deejay* et également gérant du disquaire La Galette (rue des trois rois), à cet instant l'audience est constituée essentiellement de SDF, dont Cécile (au centre de la photo), bien connue des habitués du quartier

Perdant progressivement sa vocation de fédération de commerçants du quartier pour devenir une association de quartier, Hélène Racine quitte alors l'Association cours Julien.

> L'association du cours Julien... Lolita Doulay et compagnie, ce sont pas des commerçants du tout, moi je suis partie de l'association en question parce qu'en gros on me faisait comprendre que les intérêts des commerçants n'étaient pas leur priorité... donc moi j'étais partie tout simplement, alors que j'étais à l'origine de la Fête des plantes, du marché paysan, donc après ils se sont beaucoup focalisés sur la Fête du Plateau et puis ils ont fait perdurer pendant plusieurs années la Fête des plantes, ils ont continué à assurer la liaison avec les producteurs du marché paysan, voilà donc ils ont continué ce travail-là, mais à l'heure où nous parlons ça n'a plus qu'une existence sur le papier vous voyez, y'a pas grand monde dans cette association... et donc y'a eu un besoin des commerçants, c'est d'ailleurs un peu Solange Biaggi qui nous a poussés à créer une nouvelle association véritablement commerçante, et c'est à ce moment-là que Pierre a pris la présidence de ça et qu'il a été actif, et puis quand même bien soutenu par la mairie, c'est vrai qu'on avait des subventions assez facilement quoi, pour des actions précises pour les fameux panneaux « quartier des créateurs », pour les défilés de mode, on avait organisé un truc qui s'appelait Mode et musée, on avait organisé un défilé de créateurs au musée Cantini, puis après au musée d'Art Contemporain, après ça à l'Espace Julien... bon donc c'est des choses qui ont un coût mais on était bien aidés, et puis on avait une chargée de mission qui récupérait toutes les cotisations, parce que ça c'est aussi un peu le nerf de la guerre, les pouvoirs publics nous subventionnent dans la mesure où on a beaucoup d'adhérents vous voyez...
>
> Entretien téléphonique avec Hélène Racine, 12 mai 2017

La transformation de l'Association cours Julien rend donc nécessaire la création d'une organisation vouée à défendre les intérêts des commerçants. De surcroît, Solange Biaggi, une élue locale, en lien avec l'un des protagonistes de la dynamique nouvelle encourage ses interlocuteurs à formaliser l'initiative par une structure associative. C'est ainsi que l'association Les Commerces de la butte est créée en octobre 2007 en tant qu'une association « véritablement » commerçante.

Comme me l'explique Hélène Racine, le terme « butte » a été choisi en référence à Montmartre car il rend compte de la topographie spécifique du lieu, « en hauteur en plein centre-ville » et procède dès lors d'une démarche promotionnelle. La *baseline* (le « fil rouge ») de l'association, qui fonctionne comme un slogan, en témoigne bien : « un peu plus haut à Marseille ». On voit là que la définition du quartier par la métaphore d'une ascension et d'une position élevée dans la ville recouvre un double niveau de signification. Si la propriété topographique est objective, la composante symbolique activée par le récit relève d'une production intersubjective à visées performatives. La référence à la topographie vise à grandir ce lieu déjà perçu comme une centralité artistique de la ville.

Le président d'alors, qui n'est autre que le gérant de Oogie, le *concept store* en plein cours Julien déjà rencontré, est alors décrit comme dynamique et « extrêmement bien vu par ces dames de la mairie », deux adjointes au maire[344]. Il noue alors une relation privilégiée avec Solange Biaggi. Grâce à la proximité avec cette élue qui occupe à la fois une fonction de conseillère générale pour le quartier et à la fois d'adjointe aux commerces à la mairie centrale, la structure alors formalisée a pu bénéficier d'un soutien institutionnel rendant l'obtention des financements nécessaires pour mettre en place les actions souhaitées davantage aisée.

Parmi celles-ci, l'association a réclamé et obtenu au début des années 2010 l'installation de panneaux aux « deux entrées » du cours Julien afin de rendre perceptible et publique son homologation en tant que « Le quartier des créateurs ». C'est donc à l'initiative de l'association des commerçants que ces instruments de labellisation rencontrés au chapitre 2 ont été installés par les décideurs publics au cours Julien.

> On a fait un gros travail aussi auprès de l'office du tourisme, justement pour les visiteurs, pour les touristes... en ce sens, quand Pierre était président on s'est beaucoup battu auprès des responsables de l'office de tourisme, on a fait des réunions avec eux parce que tout à fait au début, quand les gens allaient à l'office de tourisme on leur disaient plutôt

[344] En effet, en plus de Solange Biaggi, 3e adjointe au maire chargée « Commerce – Artisanat – Professions Libérales Grand Centre-Ville », Hélène évoque Marie-Louise Lota, 16e adjointe au maire chargée des emplacements publics.

> d'éviter le cours Julien, donc on a fait beaucoup de boulot auprès des animateurs de l'office de tourisme, et d'ailleurs c'est positif puisqu'on est sur les guides... moi je sais que voilà tous les jours j'ai des gens qu'arrivent avec le guide à la main, on est dans le guide Gallimard, voilà on est quand même bien répertoriés comme le quartier des créateurs.
>
> Entretien téléphonique avec Hélène Racine, 12 mai 2017

L'association est en train alors d'organiser et structurer ses activités. Dans la dynamique des actions et des manifestations mises en place pour « tirer le quartier vers le haut », les membres de cette association nouent le contact avec l'office du tourisme de la ville. Par cette entreprise, ils cherchent en fait à ce que le cours Julien apparaisse sur la carte officielle du tourisme à Marseille, qu'il soit présent positivement dans le discours officiel du tourisme de la ville en tant que lieu privilégié, à voir ou découvrir. Il s'agit bien par-là de réhabiliter le quartier, réparer les dommages et les manques en termes d'image, en faveur d'un dynamisme économique.

Sans s'attarder sur l'éventualité d'un intérêt individuel des membres de l'organisation – en tant que porteurs de structures commerciales –, relevons que dans cette perspective, d'une certaine manière pour être réellement valorisées, l'existence et la valeur du quartier et de ses qualités propres doivent être visibles donc montrées à l'extérieur. Non seulement le lieu déjà esthétisé et animé fait l'objet d'une figuration destinée au dehors du quartier, mais du point de vue pratique également, des performances prévues à cet effet, performatives en quelques sortes, vont être instaurées – notamment autour du *street art.* Par cette modalité pratique, la finalité n'est pas seulement l'action, mais également la visibilité de l'action à l'extérieur de la portion de ville. L'identité du quartier est dès lors construite au travers de son extériorité. De manière schématique, si l'horizon culturel visé par l'Association cours Julien peut se résumer par l'idée « Par le quartier, pour le quartier » (et « au-delà même »), celui qui caractérise la démarche des Commerces de la Butte correspond plutôt à « Par le quartier, pour la Ville » (et par extension le monde entier).

Alors que l'association poursuit le développement de ses activités au début des années 2010, la situation de l'Association cours Julien se complique. Alors qu'elle compte cinq salariés de 2000 à 2005 avec un budget annuel qui dépasse 200 000€, à partir de 2007 les subventions des collectivités territoriales vont progressivement, inexorablement, décliner. Le partenaire principal, le Conseil général, se maintient alors que la Région se retire et la Ville réduit sa participation.

> Puis y'a 2013 qui commence à pointer le bout d'son nez, donc entre la « crise » mondiale et l'arrivée de 2013 à Marseille, bah y'a plus d'argent, voilà... après y'en a, mais pas au même endroit [...] et puis y'a une tendance aussi à décider d'un coup que le secteur associatif doit se comporter comme une entreprise et trouver de l'argent privé...
>
> Entretien avec Marianne Doulay, cours Julien, 23 septembre 2015

3. Des coups tactiques pour durer

Selon Marianne, à l'approche de MP2013 l'étau se resserre pour l'Association cours Julien car c'est plus largement le secteur associatif à Marseille qui est touché par une baisse des financements publics. En 2010 pourtant, la Fête du Plateau atteint son apogée : sept scènes musicales, 50 000 personnes sur le site durant deux jours. À partir de cette année-là l'évènement annuel va en fait changer d'appellation à deux reprises. Nommé dans un premier temps le Festival du Plateau, l'évènement devient Les Rendez-vous du Plateau à partir de 2011.

> Vraiment on avait atteint un truc de ouf quoi... et par raison, on s'est posé, on s'est dit là on est au taquet de c'qu'on peut faire et surtout de c'qu'on est capable de gérer, de coordonner humainement, pour voir vraiment si on voulait continuer la fête dans cette dimension, ça voudrait dire qu'on ait 500 000 euros ne serait-ce que pour qu'en infrastructures et en humains ça fonctionne. Là on est proches de se mettre en danger à la fois parce que y'a trop d'monde et ça peut très vite dégénérer, y'avait aussi par rapport à l'éthique même de la Fête du Plateau, sa ligne éditoriale et le sens que ça a, cette fête de quartier, l'ampleur qu'elle avait prise et est-ce qu'on était toujours au bon endroit et la réponse était non... oui quelque part, dans sa popularité, mais non dans la forme, si on fabrique quelque chose qu'on appelle de l'accès à la culture et de la force de proposition d'animation, il faut que les gens puissent être disponibles et en profiter, et qu'il y ait un échange qui s'opère à un moment donné, donc dans cette foule humaine, dans cette marée humaine, on n'a pas ça, on a de la consommation mais pas du profit intellectuel et festif ! On n'est pas exactement à l'endroit de la mission donc il faut qu'on se remette en question sur comment on travaille cette interactivité entre la force de proposition du quartier et ce qu'on donne à voir au public... donc on a retravaillé tout ça, et on est parti sur un projet : Les Rendez-vous du Plateau. Au départ ce projet c'était quatre rendez-vous par an, du printemps à l'automne, occuper une place, une à la fois, c'était un évènement, une place, un thème et puis on a pas pu l'faire parce que ça coûtait trop cher donc on a fait deux rendez-vous, un à l'été, à l'automne la première année, en 2011 l'idée c'est une date, une place, un thème... et puis qu'ça soit itinérant en fait, du printemps à l'automne, donc on en a fait que deux, l'année d'après on en fait à peine un, et puis l'année d'après aussi, voilà on résiste pour continuer à faire un rendez-vous par an...
>
> Entretien avec Marianne Doulay, cours Julien, 23 septembre 2015

À la suite du succès de l'édition 2010 de l'évènement, nouvellement nommé Festival du Plateau, l'Association cours Julien se remet en question et engage donc une réflexion importante pour redéfinir sa « mission ». Les changements nominatifs sont loin d'être anodins et procèdent de tentatives tactiques pour stabiliser les activités de l'organisation. Dans les deux cas ils consistent à effacer la composante festive de l'appellation pour maximiser la prise au sérieux par les collectivités territoriales et obtenir une légitimation puis, *in fine*, la participation financière escomptée. Ces modifications d'appellation sont donc d'abord à destination des financeurs.

Avec le « Festival du Plateau », le premier changement nominatif consiste en un passage de « fête » à « festival ». Comme nous l'avons vu avec le cas de Noailles, qualifier l'évènement en tant que « festival » affirme un engagement d'abord musical. Cette qualification peut dès lors marquer dans l'esprit des participants potentiels l'attente d'une organisation dotée de moyens et de ressources prioritairement attachés à la réalisation de performances musicales. Avec les « Rendez-vous du Plateau », le second changement privilégie l'expression « rendez-vous » à « festival ». Par cette dernière procédure discursive, il est question de réaffirmer la composante locale du projet, remettre en évidence l'évènement à dimension « de quartier » en recourant à une forme évènementielle davantage commune et générique. Si les éditions sont maintenues entre 2011 et 2014, la situation économique de l'association ne va néanmoins pas s'améliorer pour autant. Comme le regrette Marianne : « [...] en fait 2013 c'est vraiment la peine capitale de la culture... ».

À la suite de l'édition 2014, avec un budget devenu plus qu'insuffisant, l'association tente un ultime coup : elle décide de monter un évènement de soutien pour lever suffisamment de fonds et espérer maintenir son édition. Après l'appel lancé aux musiciens et aux opérateurs dans le quartier et dans toute la ville, un évènement est monté à l'Équitable-café, un café alternatif localisé sur le cours Julien, le 20 février 2015.

Durant cette « soirée de soutien », dont l'accès est à prix libre, une grande diversité d'animations sont prévues : « performances bolas enflammées », « vente aux enchères », « projections et exposition », « petite restauration sur place » et « Dancefloor avec DJ Gremlins, DJ Renaud... ». Dans cet élan, considérant la situation problématique de l'association, un autre lieu se propose de mettre son espace à disposition : l'Espace Julien. Installé depuis 1984 sur le cours Julien, certains responsables de l'équipement connaissent les activités de l'association depuis plus de vingt ans. Évidemment, l'ensemble des ressources qu'offrent le statut et l'espace de la salle de spectacle en font un coup dont le potentiel de

retentissement est largement supérieur au précédent. En nouant des relations de coopération de circonstances, l'association multiplie les occasions pour stabiliser sa présence active. Dans cette perspective l'importance des gains visés par cette coopération est évaluée comme étant proportionnelle à la grandeur, la stature, donc la visibilité de la structure coopérante. Alors qu'une programmation se fabrique, l'évènement trouve date. Il se déroule le 30 avril 2015[345].

Les *performers* programmés à la « soirée de soutien » pour l'Association cours Julien à l'Espace Julien partagent une base commune. Outre le fait de disposer d'une réputation parfois très importante à l'intérieur de la ville et pour certains une réputation à l'échelle nationale, ils portent tous à leur manière des projets marqués par l'empreinte d'un son marseillais. Leurs projets prennent d'ailleurs racine dans la continuité directe de la période d'émergence de la scène à La Plaine, entre fin 1990 et début 2000, lorsque les activités sont déjà stabilisées.

Dancehall Baléti, un groupe mené par Jagdish, musicien originaire de l'île Maurice, ancien de Massilia Sound System, dont les performances sont habituelles autour de La Plaine au cours de mon enquête, invite un certain nombre de musiciens : Papet J (Massilia Sound System et le « troubamuffin »), Sam Karpiena (Dupain et ce que Suzanne nomme le « rock méditerranéen »), Lo Cor de la Plana (le projet principal de Manu Théron, un chœur dont les paroles sont en langue occitane), Jack de Marseille (un DJ techno dont la carrière a débuté à la fin des années 1990 et dont la réputation dépasse les limites de la ville), DJ Kafra et DJ Ckel. Il s'agit donc d'une performance commune, préparée pour l'occasion, entre des musiciens qui se connaissent et ont l'habitude de *performer* ensemble.

[345] Des documents collectés sur internet à cet égard (*newsletter* de l'Espace Julien, affiche de l'évènement, message de l'Association cours Julien) figurent en annexe 6.

Affiche de la dernière édition des Rendez-vous du Plateau collectée sur Internet (septembre 2015)

Finalement, ces tentatives ne suffiront pas et après l'édition 2015 en septembre, L'Association cours Julien ne renouvelle pas Les Rendez-vous du Plateau. La mise en parallèle de l'action de l'association avec celle des Commerces de la Butte permet de mettre en évidence une différenciation nette d'une part des projets en termes créneaux et de manières de faire, et d'autre part des trajectoires, l'une descendante l'autre ascendante, qui laisse entrevoir un parti pris de la part des collectivités et des financeurs publics.

C'est autour de 2008 que les activités et les opérations d'esthétisation du cours Julien sont entreprises par les Commerces de la Butte. Au moment de l'enquête, son président, co-fondateur et gérant du WAAW (pour « *What An Amazing World* ») un bistrot installé depuis 2010 rue Pastoret qui se définit comme « haut-parleur culturel », est particulièrement actif et a initié un ensemble d'évènements d'un format nouveau. Si, comme l'ethnographie l'a montré, les façades des rues adjacentes au cours Julien et à la place Jean-Jaurès sont particulièrement esthétisées par un ensemble de formes graphiques et d'inscriptions, l'association a contribué à formaliser et instituer la pratique du *street art* dans le quartier. J'ai assisté également en juillet 2014 à la sixième édition de « la guinguette moderne »[346] mise en place sur l'esplanade du cours Julien. Nommée pour l'occasion « Guinguette Block Party », c'est DJ Djel, *deejay* du groupe Fonky Family, qui assure le *show* musical en invitant plusieurs *performers*

[346] La guinguette moderne a été créée en 2008 à l'initiative des Commerces de la Butte, particulièrement de son président. La façade du WAAW, qui est particulièrement décorée, est connue au centre de Marseille : le motif peint (renouvelé régulièrement) occupe quasiment toute la hauteur du bâtiment.

marseillais : deux rappeurs (K-Méléon du groupe La méthode et Muge Knight) et une *beatboxeuse* (Tressym).

Façade du WAAW, rue Pastoret – photographies prises le 23 juillet 2015

III. Entre le cours Julien et La Plaine : le Collectif des p'ti lieux

Plus tard et dans des circonstances différentes mais non moins particulières, un autre « archipel de lieux » s'est formé au travers de l'alliance de plusieurs structures culturelles sédentarisées dans cette portion de ville. Cette alliance s'inscrit dans le contexte de Marseille-Provence CEC 2013 et vise à conquérir une plus grande visibilité dans l'espace culturel de la ville et obtenir une réelle prise au sérieux de la part de l'Institution.

Comme nous l'avons évoqué au chapitre 5, un nombre non négligeable d'initiatives et de structures vouées à la culture et investies dans la programmation musicale ont émergé au centre-ville en amont ou durant 2013[347]. Il s'avère en fait plus largement que beaucoup de projets ont éclos dans la centralité culturelle de Marseille à partir de 2009, et particulièrement entre 2012 et 2013. J'ai recensé en effet l'ouverture de vingt-neuf espaces de diffusion musicale entre 2009 et 2013, dont dix-huit en 2012 et 2013[348]. S'ils ont tous en commun d'être localisés dans la centralité urbaine, une écrasante majorité d'entre eux s'installent dans la portion Plaine-cours Julien : vingt-deux sur les vingt-neuf et quatorze seulement en 2012 et 2013. De plus, dix-sept des vingt-neuf espaces recouvrent un statut d'association loi 1901, huit un statut commercial (SARL le plus souvent), les autres ne déclarent pas leurs activités.

1. Les prémisses de l'alliance : le contexte Marseille-Provence 2013

Nous avons fait l'hypothèse que les activations et les installations de ces structures entre 2012 et 2013 ont à voir pour une bonne part avec les implications politiques du contexte de Marseille-Provence Capitale Européenne de la Culture. D'une part comme mentionné, la mise en place de cet évènement institutionnel lance une dynamique générale et constitue une opportunité pour l'ensemble des acteurs culturels de la ville. Participer à l'Évènement, c'est-à-dire chercher à ce que le projet soit intégré à la programmation et faire ainsi partie des *insiders*, permet en effet de bénéficier de financements souvent importants et d'un gain de visibilité accru. Sur les 90 millions d'euros de budget de l'association Marseille-Provence 2013 pour les cinq années (2009-2013), 62 millions d'euros (près de 70%) sont consacrés à

[347] Nous avons mentionné le squat Tableau Noir, le collectif Pirate Punx et l'Assemblée de la Plaine notamment.
[348] Si nous avons montré dans le chapitre précédent que la période 1995-1999 avait été dense en termes d'installations de lieux dans la portion de ville (avec 37 ouvertures dont 20 en 1999), la période 2009-2013 est également chargée. Un tableau représentant l'installation des lieux figure en annexe 5.

« la production et la coproduction des manifestations culturelles »[349]. La programmation intègre donc des projets aux statuts distincts : six projets produits « à 100% par l'association MP2013 » (Le week-end d'ouverture, le GR2013, *Transhumance*, les deux expositions présentées au J1 et *Ici, ailleurs* à la Friche la Belle de Mai), 525 projets coproduits par MP2013 (« pour des sommes comprises entre 3000 et 800 000 euros ») et enfin 400 projets sont « labellisés sans financement ».

Parce que l'Évènement forme une circonstance exceptionnelle, un temps-fort culturel à Marseille, de nombreux acteurs tentent d'inclure leurs projets déjà existants ou bien d'en créer de nouveaux. Si la participation des structures d'ampleur, déjà reconnues par l'Institution et intégrées dans les programmes, s'effectue de façon quasi-automatique, certaines structures de taille réduite aux moyens limités, dont les activités sont bien souvent peu identifiées, réfléchissent ensemble pour formuler des propositions. En ce sens, participer à MP2013 constitue d'abord une conquête de l'espace institutionnel et une quête de mise en visibilité durable.

D'autre part, du point de vue de nombreux responsables d'associations et d'espaces culturels de La Plaine, en préparation de l'Année Capitale les décideurs publics ont pris à partir de 2011 des mesures visant à saper les activités artistiques et festives du centre-ville et poussant certains établissements à la fermeture, particulièrement ceux qui recouvrent le statut de lieux intermédiaires[350]. Face au constat d'une hausse des contrôles à l'encontre de structures d'expression culturelle de petite envergure, associatives en particulier, plusieurs responsables décident dès 2011 de se fédérer. Il s'agit par-là de mener une réflexion sur les possibilités de mutualiser les ressources et les compétences de chacun, de faire valoir leur poids collectif et d'obtenir *in fine* une meilleure reconnaissance des décideurs politiques locaux.

Si cette initiative répond d'abord de manière pratique à une situation immédiate et à un contexte général, l'enjeu est à terme de se structurer collectivement et d'être mieux armé face aux problématiques juridiques et économiques. Plus généralement, se considérant victimes d'un manque de reconnaissance, les participants cherchent à faire valoir leur rôle et être perçus à hauteur de leur impact réel dans la vie de la Cité.

[349] Sur la documentation officielle « Marseille-Provence 2013 – Chiffres clés » produite en septembre 2013 par l'association, il est précisé que ce « montant inclus des montants dépensés avant 2012 au titre de la préfiguration de certains évènements ».
[350] Nous avons mentionné les cas de l'Enthröpy et d'El Ache de Cuba en 2012.

2. La base de l'alliance : formaliser un réseau privilégié

C'est autour de l'été 2013, après avoir eu écho d'une réunion à l'Équitable Café, un local associatif installé depuis 2009 au cours Julien[351], que j'entends parler du collectif des « P'tits lieux » pour la première fois. Le projet « d'économie sociale et solidaire » de l'Équitable Café suit une trajectoire spatiale de centralisation à l'intérieur de la portion Plaine-cours Julien. L'association En Visages est créée en 2003 d'abord en situation itinérante avant de se sédentariser en 2005 dans un premier espace rue de la Loubière, non loin de la place Notre-Dame-du-Mont. En 2009, l'association quitte ce local, repris alors par l'équipe du Kawawateï – un autre lieu associatif musical –, et déménage au 54 cours Julien. Le nouvel espace est localisé au cœur de la portion de ville et dispose d'une surface importante en comparaison des autres lieux dans la portion de ville. Loïc, alors chargé de programmation de l'Équitable Café souligne à quel point les réseaux de petites envergures sont à la base de l'action collective à Marseille.

> Marseille c'est des p'tits réseaux en général, avec des gens nombreux mais qui se rassemblent très vite... le premier réseau qui nous a construit c'est vraiment celui de l'économie sociale et solidaire et doucement celui d'la culture, après y'a eu le réseau militant marseillais... Mille Bâbords, France Amérique latine, toutes les assos' en fait, des tonnes de trucs et assez vite en fait, parce que ce qu'on a appelé un moment Le réseau des p'tits lieux est né en 2011, qui vivote, qu'a eu ses hauts et ses bas, on a créé des choses avec, y'a pas eu d'suite, mais bon j'pense qu'il va se relancer un d'ces jours... là actuellement, on est sérieusement en train de bouillonner à plusieurs, essayer d'faire quelque-chose de solide et concret...
>
> Entretien avec Loïc, Équitable Café, 10/04/2015

La dizaine de structures qui se sont alors manifestées en 2011, soit deux ans avant le déroulé de MP2013, pour participer à la création de ce réseau présentent au moins quatre traits communs. Il s'agit exclusivement de structures associatives ; dont les activités sont spécifiquement dédiées à la diffusion artistique et culturelle, parfois exclusivement musicale ; elles se trouvent en situation de proximité spatiale, toutes localisées au centre-ville hormis un lieu ; et reposent enfin sur des relations d'interconnaissance préalable : l'Équitable café, La mer veilleuse, Data, l'Enthröpy, La machine à coudre, La maison du chant, L'Embobineuse, L'Éolienne et Le Point de bascule.

[351] Au moment où s'écrivent ces lignes le projet de l'Équitable Café n'existe plus. Le local a fermé ses portes en avril 2019, après plus de quinze ans d'existence, et n'a pas encore été repris.

> C'est l'époque justement où l'Enthröpy et tous ces gens-là se faisaient taper sur les doigts, L'embob' aussi j'crois avait eu pas mal de contrôles à c'moment-là et on s'est retrouvé pour s'dire comment réagir ensemble et comment arriver à mettre nos savoir-faire et nos différentes connaissances en commun pour pouvoir faire avancer l'truc... et on a failli faire une demande de sub' ensemble qui a jamais été, on a failli faire un super questionnaire aussi tous ensemble et on avait calculé qu'on générait environ un million d'euros de chiffre d'affaire, 1200 artistes par an, plus de 10 000 adhérents et qu'on avait, toute subvention confondue, à tous, 100 000 euros de subventions... voilà on l'avait fait très rapidement, on a essayé de lancer plus gros après, mais le problème de ces trucs c'est que comme on est tous dans nos lieux à fond, tu vois déjà...
>
> Entretien avec Loïc, Équitable Café, 10/04/2015

Au lancement de la dynamique, il est question de formaliser l'impact économique pour faire valoir l'importance collective de ces structures et leur rôle essentiel dans la vie culturelle de Marseille. L'alliance vise à rendre visible une union déjà effective tacitement aux yeux des décideurs publics, et à se présenter au sein de l'espace public en tant que véritables acteurs culturels, moteur artistique et musical de la ville.

La « charte du collectif des petits lieux »[352] produite en 2013 explicite les visées de l'organisation. En commençant par rappeler les « origines du collectif », la charte indique que c'est dans « l'urgence » que le « CPL » a été créé en 2011 face aux « transformations accélérées de Marseille ». La politique culturelle de la ville, incarnée par Marseille-Provence 2013 et basée « clairement sur une stratégie d'uniformisation au détriment de la riche diversité des structures et des acteurs du territoire », est définie comme participant à la « précarisation des divers lieux alternatifs d'animations culturelles ». Ensuite, la charte précise « à qui s'adresse le CPL » et les critères de participation au collectif : un critère organisationnel (des « lieux de petite et moyenne dimension » qui « accueillent du public »[353]), un critère spatial (« une action à l'échelle locale »), un critère de contenu (« une alternative à la culture officielle »). Ce dernier critère est alors développé : les lieux concernés s'inscrivent dans une « logique de fonctionnement qui valorise le "faire autrement" » et favorisent ainsi une « dynamique de solidarité, de coopération, de mutualisation » visant à stabiliser leurs structures. Ce document formalise l'ambition collective : « s'inscrire durablement dans la vie culturelle de Marseille » et « doter la deuxième ville de France d'une

[352] Le document est joint en annexe 2.

[353] Ce critère se réfère à la catégorie d'Établissement Recevant du Public (ERP) créée en 1998 par la règlementation pour encadrer et homologuer les activités en matière de diffusion culturelle et de spectacle vivant. Nous y revenons au chapitre suivant.

entité forte capable de mettre en lumière la richesse que représente la multitude des initiatives du monde alternatif ». Par-là, cette charte rend manifeste à la fois la base commune de l'action et à la fois la posture d'attente de certaines structures vis-à-vis de l'Institution au travers de MP2013, soucieuses de « démontrer les bénéfices d'actions ambitieuses, solidaires et engagées. Pour que Marseille vive... ».

3. Rencontres avec des membres du collectif

À la rentrée 2013, alors que deux lieux – le Molotov déjà rencontré et l'Asile 404[354]– se sont installés à quelques mètres l'un de l'autre en 2012 dans le haut de la rue d'Aubagne (la portion de la rue plus proche du cours Julien que de la place du marché de Noailles), Dar Lamifa, un autre local associatif, remplace le bar musical Le Paradox[355]. Ouvert début octobre 2013 après plusieurs mois de travaux, l'apparence de l'espace a été considérablement transformée et sur la façade, sous le nom du lieu figure le sous-titre : « Lieu d'épanouissement populaire ». Suite à un réaménagement de l'espace en 2015, la façade est refaite et un nouveau panneau désormais en bois maintient l'affichage du slogan. Marquée par les définitions et les valeurs portées par le projet, on voit bien ici que la façade du lieu fonctionne comme une interface matérielle de l'horizon culturel de la structure.

J'ai rencontré Ludo, cofondateur de Dar Lamifa, et Étienne, membre depuis 2014. L'équipe nouvellement constituée récupère l'espace en juillet 2013 et l'inaugure officiellement le 5 octobre 2013 après une période de travaux. Structuré autour de l'association Nébien, le projet propose au départ « d'autres-choses », cherchant à « [montrer] quelque-chose d'autre, [...] qu'on peut vivre autrement, [...] que d'autres formes d'économie, d'autres formes de solidarité peuvent se mettre en place »[356]. Bien que les membres ne se reconnaissent pas dans l'élan de la Capitale Européenne de la Culture, le démarrage du projet associatif s'inscrit pourtant dans ce contexte particulier.

Ludo commence par souligner le fait que le démarrage du projet de lieu associatif coïncide avec la fin de MP2013 et relève d'un positionnement contre vis-à-vis du dispositif. Il mentionne la prise de connaissance à l'époque d'une structure associative qui connait alors des difficultés, Le Point de Bascule, en soulignant la proximité avec l'esprit de son

[354] Sur la façade de ce lieu associatif il est indiqué « espace de création, de diffusion et de production artistique ».
[355] Nous étions passés au Paradox avec Plait-Pose durant l'été 2012. Se définissant comme « bar resto tapas », ce lieu actif depuis 2007 en matière de programmation musicale et proposant une restauration a fermé ses portes en novembre 2012 suite à des problèmes de gestion économique, d'après les informations qui circulaient alors dans le quartier.
[356] J'ai réalisé un entretien avec Ludo et Étienne le 19 juin 2014 à Dar Lamifa.

responsable, François, un « grand intellectuel » et « militant à fond ». Porté par l'association Les facteurs d'idées, ce projet de lieu localisé depuis 2009 au centre-ville, dans le haut de la rue Breteuil (hors de la portion Plaine-cours Julien) et connu pour ses représentations théâtrales et musicales, a finalement fermé au cours de mon enquête en novembre 2015, faute de financements.

> Bah nous en fait, y'a une vraie réponse à ça [MP13] en vrai, aussi, parce que tu vois ça arrive vraiment au moment de la fin d'MP13, où nous on a vu par exemple le Point de Bascule quasiment être à deux doigts d'fermer, parce qu'ils veulent pas lui filer d'sub' et c'est l'dernier moyen qu'il a pour... bon et finalement soirée d'soutien, les gens sont là... [...] MP13 comme populace de Marseille, y'a eu que l'ouverture, donc du coup y'a eu un espèce de dégoût de ce mouvement-là, cet espèce d'évènement culture à Marseille, quand on voit qu'ils mettent le président qui est ministre du commerce mes ******, 'fin tu vois on a tout compris au truc, et puis ça a été tout pour les grosses structures, puis bah rien pour les p'tits acteurs, du coup y'avait un truc comme ça, où bah nous vas-y on arrive et on va vous montrer quelque-part qu'on est capable de faire sans vous, d'être complètement autonome dans une démarche de proposition d'culture, du coup on fait du service public, volontaire, gratuit tu vois, on fait c'qu'on peut...
>
> Entretien avec Ludo et Étienne, Dar Lamifa, 19 juin 2014

Après avoir repris Le Paradox, ce bar déjà mentionné qui programmait des soirées-concerts éclectiques, quoique connues comme se référant souvent au répertoire rock ou reggae[357], l'équipe de Dar Lamifa a procédé à une importante transformation du lieu. La redéfinition structurelle du projet, donc le contenu de l'activité du lieu, se traduit dès lors par un important travail sur l'apparence visuelle de l'espace dont témoignent les travaux, par une reconfiguration de la « présentation de soi » du lieu[358].

Dans une perspective goffmanienne à partir de la notion de « façade sociale », bien qu'elle soit initialement conçue pour les interactions interindividuelles, on peut dire que par le soin accordé à l'apparence que traduisent ces aménagements, c'est une congruence entre l'expression et l'impression des choses perçues qui est visée par les acteurs. Il est en effet admis que la couche externe visible et matérielle de l'espace, sa composante physique, soit

[357] J'ai par exemple collecté sur *Facebook* l'affiche d'une soirée « DJ Nash Sweetfingers Birthday » datée du 8 septembre 2012, pour les dix ans d'activité de ce *deejay* spécialisé dans les musiques jamaïcaines et hip-hop. Les Crevards de la Plaine étaient programmés à cette soirée dont le prix d'entrée était fixé à dix euros.

[358] Il est question ici de tester la pertinence d'une conversion de la notion de façade (du *self* à la subjectivation de l'espace) à partir de premiers résultats qui montrent un phénomène de personnification des espaces au travers du marquage culturel opéré et du soin accordé aux lieux, des interfaces matérielles des valeurs et des idées. Cette personnification au sens fort, qui renvoie à l'étymologie du terme « personne » (*persona*), est notamment visible dans le récit d'Amir (chapitre 4).

censée traduire la couche interne du projet culturel, sa composante idéelle, sa « manière ». Et réciproquement, comme le note Goffman, « si quelqu'un prétend, implicitement ou explicitement, posséder certaines caractéristiques sociales, on exige de lui qu'il soit réellement ce qu'il prétend être »[359]. En proposant une traduction de la notion de façade en direction des relations aux espaces, il s'agit de mettre en évidence « l'appareillage symbolique » stabilisé en l'occurrence spatialement et censé représenter le rôle et le statut social des membres.

Pour définir le lieu, Ludo et Étienne tiennent dès le départ à ce que l'espace ne soit pas perçu comme un bar :

> Ludo : La config' de l'espace, avec la scène au fond ouais et en fait y'a comme une ambition que ça soit pas un bar...
>
> Étienne : ....ouais on veut pas que les gens nous appellent un bar...
>
> Ludo : ...c'est pour ça qu'on a appelé ça un « espace d'épanouissement populaire » parce que justement on a pas voulu appeler ça même « bar associatif », même dans nos statuts c'est jamais écrit « bar associatif », on est un local associatif et du coup on vend de la bière à nos adhérents, du coup on est pas dans un cadre commercial, on vend dans un cadre privé à nos adhérents, légalement...
>
> Entretien avec Ludo et Étienne, Dar Lamifa, 19 juin 2014

Pour décrire ce qui fait selon eux l'identité de Dar Lamifa, Ludo et Étienne marquent une frontière à l'intérieur du périmètre général des activités en distinguant deux ensembles : un cadre commercial et un cadre non-commercial. En cherchant à se tenir à distance du statut de bar, les membres cherchent à affirmer un primat accordé au projet culturel et citoyen porté par l'association. Cette thématique fait écho à d'autres activités artistiques et culturelles que nous avons déjà évoquées : les projets se distribuent sur un continuum allant d'une composante festive et récréative à celle d'un engagement citoyen et éthique, voire militant, et se caractérisent ainsi *a priori* par une indétermination. Par cet effort définitionnel et ce positionnement, l'enjeu consiste à faire valoir d'abord une ambition aussi bien culturelle que citoyenne du projet. La dualité du périmètre des projets entre le récréatif et l'éthique correspond moins à une situation spécifique à Marseille qu'à une propriété générale de ce domaine et ce type spécifique d'activités.

Pour déployer les activités du projet avec cette ambition, Ludo insiste en outre sur le fait que l'équipe doit collaborer avec d'autres acteurs au statut similaire : les « p'tits lieux ». La forme

[359] Goffman, E., *La mise en scène de la vie quotidienne, 1. Présentation de soi*, Le sens commun, 1973 [1956], p. 21.

de cette coopération est alors déjà structurée plus ou moins formellement. Au-delà de la nature et du contenu des activités artistiques et culturelles poursuivies par ces lieux, une manière de faire et un mode opératoire répondant à l'horizon culturel partagé sont d'abord visés. Pour Étienne et Ludo, ces collaborations apparaissent nécessaires, dans le sens d'évidentes, en pratique.

> Là tout c'qu'on t'a décrit du projet, ça touche vraiment à plein d'points, et en vrai si on veut vraiment être actifs sur tous ces points et beh on est obligé d'être dans un espèce de partenariat quasi-global avec tous ces p'tits lieux qui sont spécialisés dans les trucs qu'on veut mettre en place ici, si c'est sur la parentalité on va voir Destination famille dans la rue d'Aubagne, Le Mille-pattes aussi, Mille babords, après ça peut être l'Asile, L'Équitable café, tous les p'tits lieux en fait... on est en train d'essayer là de reformer le Collectif des p'tits lieux, un collectif qui a déjà existé en fait qui réunit tous les p'tits lieux et son but en fait c'était d'créer une espèce de service prudence sur tout c'qui est question juridique en fait, à tous d'avoir la possibilité de mettre en place un espèce d'ouvrage collectif qui permette de répondre à toutes les problématiques qui peuvent se présenter quand t'as un lieu qui accueille en terme juridique, c'est ça un peu à la base de la création d'ce collectif, du coup ça a une vraie portée parce que ça regroupe toutes les associations en terme de partenariat déjà, d'être ensemble tu vois ça veut dire qu'on peut vraiment faire des partages quoi...
>
> Entretien avec Ludo et Étienne, Dar Lamifa, 19 juin 2014

Ludo mentionne alors Le Collectif des p'tits lieux comme un réseau privilégié de « petites » structures artistiques et culturelles qui fonctionne comme « service prudence » des questions juridiques. Ces lieux sont tous spatialisés dans la centralité urbaine et culturelle de la ville. Le contexte de l'arrivée de « Marseille-Provence, Capitale de la Culture » en 2013 joue un rôle crucial dans l'émergence de cette initiative. Au-delà de la volonté d'informer publiquement par des éléments concrets de l'importance de ces « petites structures », la formalisation de cette coopération peut se comprendre également comme une réponse apportée collectivement face un phénomène qui résulte directement de MP2013. En premiers chefs, le manque voire l'absence de reconnaissance et d'implication des petites structures dans le dispositif et la hausse et l'accentuation de contrôles subis.

Bassel, responsable de La Mer Veilleuse, un « café culturel associatif » installé sur la place Notre-Dame-du-Mont depuis 2010, décrit la portée toute pratique de l'alliance :

> Si j'ai besoin de quelque-chose, je connais les gens, je peux demander, je sais que ils sont là ouais... je sais pas si tu connais, il y a un petit collectif, collectif des p'tits lieux, c'est les lieux comme nous, on a un collectif, il n'est pas trop en fonction mais on fait des réunions de temps

> en temps, pour voir ce qu'on peut faire ensemble... [...] l'Ostau, l'Équitable, nous... il y a plusieurs associations qui n'ont pas de local encore, il y a Kuzca, on fait des réunions pour ça de temps en temps...
>
> Bassel, La mer veilleuse, 16 juillet 2014

Selon les membres de l'équipe de l'Embobineuse, dite « l'Embob' » par les habitués, une salle de concert indépendante que nous avons déjà mentionnée, l'alliance revêt bien une dimension tacite. Derrière la volonté de s'allier, cette dimension témoigne du souci de chaque lieu de garder sa propre autonomie. Selon eux, le collectif peine à perdurer, la quotidienneté des activités de chaque structure maintenant en quelque sorte un primat aux problématiques individuelles.

> Audrey : Mais après c'est aussi c'qui fait l'identité de chaque lieu quoi, même si on s'retrouve autour d'une idée commune, 'fin c'est un peu l'collectif des p'tits lieux quoi...
>
> Mathieu : Y'a eu un projet qu'a pas forcément...
>
> Audrey : ...tacite, y'avait Blandine qu'avait pas mal bossé sur ce projet là et c'est un peu tombé à l'eau parce que c'était un peu difficile pour chaque salle, d'ouvrir, 'fin de laisser vraiment un accès aux coulisses de la salle de chacun, du coup ça s'est un peu étiolé mais bon ce collectif il existe tacitement... après c'est vrai qu'on se serre un peu les coudes parce qu'on est tous dans les mêmes galères financières...
>
> Entretien avec l'équipe de L'Embobineuse, 9 décembre 2014

Si l'alliance connaît un temps-fort suite à sa création, à l'aube de MP2013 entre 2011 et 2013, s'ensuit à partir de 2014 un abandon relatif. Cette temporalité traduit bien la synchronisation avec l'agenda Institutionnel et l'espoir qu'il pouvait représenter. Comme la plupart des enquêtés l'indique, chacun des membres se retrouve rapidement rattrapé par ses propres impératifs et pris par les activités de son projet. Le temps institutionnel apparaît ici comme une circonstance déterminante pour comprendre l'émergence et l'activité de cette alliance. Une fois l'année 2013 passée en effet, la dynamique retombe progressivement.

4. Vers une « Fête des p'ti lieux »

Il faut attendre la fin de l'année 2015 et la révélation publique du projet de réaménagement du secteur de La Plaine par l'Assemblée de la Plaine pour que le Collectif des p'tits lieux soit réactivé. Par l'implication de plusieurs collectifs d'acteurs notamment dans la concertation publique organisée par la Soleam en novembre 2015, la transformation du quartier de La Plaine devient une problématique publique prioritaire. La renaissance du

Collectif des p'tits lieux est portée d'abord par plusieurs structures : Dar Lamifa, l'Asile 404, Casa Consolat et l'Ostau.

> On a voulu relancer l'idée parce que on trouvait ça intéressant... c'est assez ancien en fait, c'était par rapport à 2013, y'avaient des lieux qui avaient un peu des turbulences...
>
> Tibo, Dar Lamifa, 22 février 2016

J'apprends début 2016 que le collectif des p'tits lieux s'est reformé en vue de proposer une initiative commune. Parce que des membres du collectif ont prévu de se retrouver pour élaborer ensemble un évènement festif, un appel à la participation est en effet lancé. J'ai assisté en février 2016 à l'une des quatre réunions de préparation[360] de ce qui deviendra La fête des p'tits lieux, avant de participer à l'évènement lui-même fin avril.

Abonné à la liste de diffusion de l'AdlP, je reçois le 2 février un courriel intitulé « Note d'intention du Festival des P'ti Lieux ». Il annonce une réunion prévue à Dar Lamifa. Parmi les objectifs de l'évènement projeté, il s'agit de rassembler les activités convergentes de ces structures : « se rencontrer dans l'action pour créer du lien entre toutes nos initiatives populaires », « participer à faire vivre la ferveur et la culture populaire du quartier » et notamment « occuper l'espace public en dehors des cadres législatifs (en mode sauvage !) pour être auteur/acteur de notre quartier ». L'engagement contre le projet de réaménagement « global » de La Plaine y est par ailleurs explicité.

Ma participation à ces réunions a permis non seulement de suivre de l'intérieur l'organisation « en-train-de-se-faire » des activités collectives et la recherche d'un accord, mais également d'avoir une prise sur la différenciation des statuts et des places des membres. Comme son nom le suggère bien, le collectif des « p'tits lieux » rassemble initialement des personnes dont le projet culturel est développé à partir d'un espace propre. C'est donc la sédentarisation des activités et de la structure culturelle qui constitue *a priori* la base commune de cette alliance.

La présence des différents participants à ces réunions se justifie donc d'abord par le fait qu'ils recouvrent effectivement le statut d'acteurs « locaux », à savoir des responsables de lieux localisés au centre-ville de Marseille, à l'intérieur ou non loin du quartier de La Plaine, depuis un temps variable. En somme, la coprésence des personnes à cette réunion est statutairement fondée. Elle correspond au fait de disposer de compétences organisationnelles et de ressources

[360] Si l'évènement a été programmé le 29 avril 2016, quatre réunions de préparation ont eu lieu (le 22 février à Dar Lamifa, le 14 mars à Casa Consolat, le 4 et le 11 avril à l'Asile 404), ainsi qu'une « soirée de soutien à la fête sauvage des petits lieux » à Casa Consolat le dimanche 3 avril.

sociales spécifiques, ainsi que d'appartenir ou de graviter autour du milieu des acteurs culturels du centre-ville. Ces compétences et ces dispositions relationnelles ont été acquises au travers d'expériences de travail répétées et plus largement par la fréquentation du centre-ville de Marseille, notamment à l'occasion d'évènements artistiques et culturels. Si ces ressources contribuent à établir la réputation d'acteur culturel local des participants, leur distribution est inégale : les participants ont par conséquent des niveaux de réputation et occupent des places différenciées au sein du collectif en question.

L' « Apéro itinérant des petits lieux ! » et « La table est Plaine »

À gauche : flyer papier de l'Apéro itinérant des petits lieux ; au milieu : photographie prise pendant la déambulation, le 29 avril 2016 ; à droite : tract (format A5) collecté en participant à La table est Plaine

Finalement, c'est un évènement en deux temps qui est mis en place les 29 et 30 avril à La Plaine : l'« Apéro itinérant des petits lieux ! » et « La table est Plaine ». Le premier temps se déroule le vendredi soir, à partir de dix-huit heures jusqu'à minuit, et consiste donc en une déambulation guidée par un « char » allant de « petits lieux en petits lieux » à travers Les Réformés, La Plaine et le cours Julien. Chaque passage dans les différents lieux mobilisés est ponctué de « performances » particulières, sélectionnées par les concernés pour l'occasion.

Le second temps se déroule le lendemain, toute l'après-midi sur la place Jean-Jaurès, à l'intérieur du square Yves Montand. Présenté comme « fête de quartier »[361], il est l'occasion de « partager un moment de convivialité » autour d'une multitude d'animations vouées à renforcer et stabiliser des liens sociaux de proximité : « un grand repas partagé »,

[361] Ces éléments de présentation ont été collectés sur le flyer de l'évènement en y assistant.

des « animations pour les enfants et les plus grands », un « atelier construction de table de quartier », « végétalisation », et « plein d'autres surprises ! ».

> Si tu aimes prendre le temps, jouer et faire la fête avec tes enfants, tes voisin.e.s, tes ami.e.s.
> Si tu veux défendre l'âme du quartier et sa ferveur populaire.
> Si tu veux sauvegarder notre marché*
> Si les tables de la plaine te manquent !!
> Alors viens nous rejoindre,
> le samedi 30 avril sur la place Jean-Jaurès pour la fête de quartier « La Table est Plaine »
> Attablons nous à notre histoire et continuons à faire vivre la Plaine !!
> Plus qu'acteur, soyons auteur de notre quartier, de notre ville, de nos vies !*
>
> *Flyer* de « La table est plaine », place Jean-Jaurès, 30 avril 2016

Aux alentours de 19 heures, l'ensemble des participants à l'évènement doit avoisiner les deux cents personnes. D'abord des titres sont diffusés par une sono, puis une session Pirate Punx mêlant la performance de groupes de punk et un *freestyle* rap. Entre ces deux moments, un cercle s'est formé dans la foule, plusieurs personnes sont en train d'interpréter un chant. J'ai déjà vu cette chorale, déjà entendu ce chant à plusieurs reprises, toujours au cours de rassemblements durant lesquels une critique est publiquement adressée aux décideurs politiques locaux : le Carnaval indépendant de la Plaine, les journées d'information de l'Assemblée de la Plaine ou encore les ateliers de concertation organisée par la Soleam. Lors de cette dernière, des personnes (notamment des membres de l'AdlP) rassemblées à l'entrée du Conservatoire de Région, place Carli, chantaient cet air pour manifester leur rejet du projet urbain pour La Plaine.

Il s'agit de membres de la Lutte Enchantée, la « Chorale révolutionnaire de Marseille »[362], qui chantent avec d'autres ce qui s'apparente à l'hymne de la lutte menée contre la mairie et son projet urbain. Si la chorale a été fondée en 2005 à Marseille par « quelques militants chantants et une poignée de musiciens trombonistes militants », « Touchez-pas à la Plaine » a été composé par Manu Théron début 2016 et enseigné lors des ateliers de chant qu'il donne les mardis à l'Ostau dau Pais Marseilhes. Ce chant est « colporté » par la Lutte Enchantée « lors de toutes les Manifestations et Carnavals du monde et surtout celui de la Plaine. La chanson a

[362] Texte de présentation collecté sur le site internet de La lutte enchantée, les paroles de « Touchez-pas à la Plaine » se trouvent en annexe 6. On notera la référence à la composition de Mozart, dont la signification est déplacée vers un périmètre militant.

été écrite en défense du Marché de la Plaine et des projets destructeurs de la Mairie de Marseille. L'Assemblée de la Plaine propose des rendez-vous réguliers aux habitants et coutumiers du quartier de la plaine pour échanger et changer autour de la vie du quartier ».

Lors d'un échange avec Manu Théron, ce dernier m'indique qu'en dépit d'une onde de choc limitée des actions sur la poursuite du projet urbain par la municipalité, il était content d'avoir apporté cette contribution à la lutte. Faire entrer ce chant à l'intérieur du Conservatoire, Haut-lieu de la culture institutionnelle, à l'occasion de la concertation, est pour lui une réussite en soi.

CONCLUSION : Proximité géographique et distance culturelle : les frontières d'une culture commune à La Plaine

Par la description d'organisations locales, de leurs actions conjointes et leurs pratiques communes à l'intérieur de ces deux sites, nous avons cherché des prises sur la dualité qui caractérise l'environnement de La Plaine entre d'un côté un continuum spatial et une proximité géographique, de l'autre un espace culturel et social différencié. La centralité culturelle de la ville apparaît en effet clivée. L'ethnographie met en évidence que le fondement de ce clivage correspond à la mise à l'épreuve en pratique d'horizons culturels distincts qui font émerger des frontières à partir d'une ligne de démarcation entre une forme d'intériorité et d'extériorité de la ville. Dès lors, si les actions poursuivies par les diverses organisations peuvent consister sensiblement en la même chose – dynamiser et organiser le territoire par la coopération entre structures, l'occupation et le marquage culturel –, elles instituent des formes d'investissement et de lien social différenciées qui activent des imaginaires du lieu et performent des cultures du lieu clivés.

À La Plaine, les relations entre les organisations étudiées se caractérisent par un continuisme culturel et historique. D'un côté, Massilia Chourmo entretient la culture *sound system* et son ambiance urbaine par l'occasion de la Sardinade des Feignants, dont le périmètre musical s'est élargi avec des performances de fanfares notamment. L'installation de l'Ostau permet de produire un espace proprement dédié à la culture occitane. C'est bien la culture commune instituée avec l'émergence et la stabilisation de la scène musicale, La Plaine comme un « lieu propre », qui est actualisée par ces organisations et ces occasions nouvelles. De l'autre côté l'Assemblée de la Plaine poursuit le travail commencé début 2000 par La Plaine sans Frontières. Si La fête de la Plaine n'a pas été maintenue, *l'AdlP* porte l'organisation du Carnaval « indépendant » de la Plaine et reste « au créneau » face à la Ville en mettant régulièrement des actions en place pour informer le quartier à propos du projet de réaménagement et sensibiliser à son point de vue critique.

L'Association cours Julien a commencé en tant qu'association de commerçants du quartier par instaurer des animations et des évènements en série, puis a progressivement muée en organisation proprement de quartier en mettant en place une « fête populaire » sur le quartier du Plateau. Alors que l'association a déplacé le périmètre définitionnel de son statut et de ses activités en renforçant une finalité localiste et « populaire », une nouvelle organisation s'est montée pour réinvestir la place laissée vacante et lutter contre l'image négative du quartier. Si

les actions et les manières de faire des Commerces de la Butte organisent bien le territoire local, leur visée se situe à destination d'une extériorité, hors du quartier, hors de la ville, hors du pays, etc. Le travail effectué au niveau de l'office de tourisme et les opérations de la labellisation territoriale mises en œuvre par cette seconde association exemplifient cette perspective qui consiste à engager une dynamique culturelle pour rendre visible une nouvelle image à l'extérieur et chercher ainsi à dynamiser économiquement le lieu.

La formation puis la reformation du Collectif des p'tits lieux mettent en exergue le rôle crucial du contexte temporel et de circonstances particulières dans les formes de coopération entre les collectifs dans la portion de ville : la programmation de MP2013 dans un premier temps, puis la planification d'un projet de rénovation urbaine à La Plaine dans un second. La participation à la réunion et aux évènements a été l'occasion d'avoir des prises non seulement sur les différentes places des membres dans la scène culturelle, mais également sur la négociation à l'œuvre entre les membres pour fixer l'accord comme base de l'action conjointe.

Si La Plaine est investie depuis plusieurs décennies en tant que scène culturelle et *région morale*, un espace ouvert dans la ville qui rend possibles des formes d'organisation et d'évènements qui ne sont pas envisagées ailleurs à Marseille, sa stabilisation comme un tel « lieu propre » n'est permise que par une présence continue et une activité soutenue des collectifs. Ce sont bien les pratiques qui actualisent la culture du lieu défendue par la mobilisation et la transformation durables d'un ensemble de ressources tirées de son ancrage écologique.

Le cours Julien à l'inverse fait l'objet d'un investissement à partir de l'étiquette d'espace culturel de la ville, suivant un modèle relevant davantage du *marketing* territorial institutionnel. Les visées des actions conduites par les Commerces de la Butte sont d'abord à destination de l'extérieur – les autres, d'une certaine manière – par des formes d'animation génériques, que l'on peut retrouver dans d'autres villes ou ailleurs plus largement. Les modalités de l'expérience des évènements par ces deux territoires de la centralité culturelle à Marseille, en plus du rôle des ressources écologiques, ne reposent pas sur les mêmes cultures partagées et correspondent à des imaginaires du lieu distincts.

Dans le chapitre suivant, nous allons tester de nouveau le concept de milieu de comportement partagé, cette fois dans une acception étendue. En tant qu'environnement socioculturel envisagé à partir de son ancrage écologique, nous cherchons à pousser notre argument d'un

primat de la perception sensorielle en interrogeant la composante sonore d'un « faire-lieu » à La Plaine, comme base de la participation commune[363].

Dans cette perspective, la culture commune qui établit le lien social éprouvé se fonde sur le partage d'une définition des émergences sonores comme *de la musique*. Une fois replacée dans son milieu perceptif immédiat, celui d'un quartier de la centralité d'une grande ville où se trouvent co-présents des types de participants différenciés, cette base élémentaire n'apparaît pas si évidente et peut du moins faire l'objet de mises à l'épreuve. L'enquête a dès lors conduit à s'intéresser à un ensemble de « riverains »[364], des personnes qui résident à La Plaine parfois en bordure des lieux intermédiaires, qui envisagent ces performances d'abord comme *du bruit* et les évènements en tant que sources de « nuisances sonores ».

En considérant pleinement l'importance de leur environnement immédiat dans le processus de stabilisation de leur activités à La Plaine, nous verrons que les collectifs et les équipes responsables d'espaces de diffusion doivent composer avec leur voisinage, bien souvent nouer des relations et établir un accord afin de pérenniser la présence de leur structure. Plus encore, d'une part en invoquant le rôle central joué par les activités culturelles dans le « vivre-ensemble », leur participation à la vie locale de la Cité, et d'autre part en défendant ce qui est perçu comme l'identité de cette portion centrale dans la ville, un quartier animé culturellement et festif, les acteurs cherchent à maintenir un type de lien social spécifique et contribuent dès lors à stabiliser La Plaine comme un « lieu propre ». C'est bien une culture sonore du lieu que nous chercherons à spécifier.

[363] Nous avons observé des cadres de participation élargis et des cercles de participants aux frontières ouvertes à La Plaine qui semblent déterminer la fréquentation habituelle d'un cadre d'expérience de formes sonores et l'adhésion à un cadre symbolique.

[364] Notons que le substantif est défini en 1804 dans le Code civil (art. 556, p. 103) comme « (Personne/groupe) qui possède des propriétés et/ou qui habite sur la rive d'un cours d'eau ou d'une étendue d'eau », puis plus largement comme « (Personne/groupe) qui possède des propriétés et/ou qui habite le long d'un domaine, d'une voie de communication, etc. ». Trésor de la langue française (tlfi).

Chapitre 8. « FAIRE-SCÈNE » PAR LA PLAINE AUJOURD'HUI. UNE CULTURE SONORE DU LIEU

Spatialité partagée et cadre de participation élargi

Par ce parcours empirique, nous avons cherché à interroger l'existence sociale d'une culture du lieu par une approche écologique, à partir de la description des modalités de participation des acteurs dans et par la scène culturelle du quartier. Comme nous l'avons indiqué, La Plaine peut être activée comme un lieu-frontière, une portion de ville qui met en évidence un espace culturel clivé et cristallise ainsi une lutte dans l'espace public local. Parce qu'il juxtapose des cultures différenciées – des ensembles de modes de participation et d'habitudes, de définitions et d'évaluations de l'environnement urbain et des objets –, il peut fonctionner comme un espace de confrontation. Ces diverses cultures de la ville se spécifient par des formes distinctes d'expérience urbaine et sont performées par des cercles de participants jouant un rôle différent dans l'épreuve et au cours des situations. Nous proposons ainsi de déplacer l'analyse des modes de participation en nous situant par-delà l'espace culturel produit par les rassemblements.

D'une part, le cercle des « participants ratifiés » (Goffman, *op. cit.*) aux situations est composé de personnes co-présentes notamment pour faire l'expérience de performances musicales programmées. Ils forment le milieu social spatialisé et situé, le « milieu de comportement partagé » à l'étude, dont la présence et l'activité relèvent ainsi d'une intentionnalité. L'expérience collective des musiques est dès lors déterminée par une participation habituelle à des occasions sociales ancrées dans leur milieu écologique. Certains jouent un rôle de premier plan dans la production des évènements, – responsables de lieux, organisateurs, *performers*, etc. –, d'autres composent le public, les spectateurs, plus ou moins habitués et partisans de ces occasions sociales.

En focalisant l'analyse sur l'ensemble des producteurs de spectacles musicaux à La Plaine et au centre-ville de Marseille, nous avons mis en évidence une première différenciation organisationnelle entre ces collectifs. Parmi eux en effet, certains portent des projets sédentarisés en tant que membres d'organisations affiliées à un lieu exclusif et constituent des équipes de lieu, tandis que d'autres mènent des projets qui ne recouvrent pas d'affiliation exclusive mais privilégient certains lieux, en tant que collectifs itinérants.

Si, parce qu'ils portent la responsabilité des activités déployées dans leur espace, les membres d'équipes de lieu sont au premier rang des critiques et des plaintes éventuelles, les autres types de membres de ce cercle de participants peuvent les soutenir, « faire bloc » dans les situations d'épreuve.

D'autre part, l'ensemble des autres personnes présentes dans l'environnement immédiat des espaces investis pour les activités musicales forme le cercle des « participants non-ratifiés » : le voisinage, les riverains, habitants et habitués du quartier ou personnes de passage, etc. C'est parce que le premier cercle occupe habituellement le lieu et l'investit musicalement que l'analyse du second, qui peut être gêné, revêt un intérêt particulier pour l'étude. En tous les cas, si ces participants font également l'expérience des performances musicales, cette fois à partir d'un autre poste d'audition, ou « siège de perception »[365], contrairement aux premiers leur présence suffisamment proche pour les percevoir n'est pas due à l'intention d'y assister.

En nous intéressant ici aux membres du voisinage qui définissent les sons émis par les activités comme du « bruit », c'est une autre forme de « relation d'*Entendre* » (Cheyronnaud, *op. cit.* : 199) qui se dessine. Ayant la possibilité d'entreprendre une procédure judiciaire, ils peuvent alors choisir de convertir la gêne en plainte. Pour le dire avec Jacques Cheyronnaud, le « tiers référent légal ou judiciaire [...] permet de subsumer la singularité d'une telle situation de "bruit" sous la loi, de désingulariser son cas en le traduisant dans la nomenclature normative des nuisances sonores de comportement ou de voisinage » (*op. cit.* : 206). Dès lors, par la « gestion auriculaire réglementaire »[366] de l'environnement, une situation de « bruit » particulière peut être érigée sur la scène publique comme « cause de désagrément individuel ou collectif » et appeler ainsi plus largement à la résolution d'un problème social local.

À l'inverse, face à l'émergence publique de *situations de « bruit »* (Cheyronnaud, 2012) les participants producteurs et « partisans » de ces rassemblements peuvent, comme nous l'avons vu, se fédérer et formuler publiquement une critique d'un état de fait jugé défavorable. Selon ce cercle, deux principes permettent de comprendre la raison pour laquelle la situation est

[365] CHEYRONNAUD, J., « Un endroit tranquille. À propos de "bruit", marqueur de reproche », *in* PECQUEUX, A., (dir.), Les bruits de la ville, *Communications*, 2012, p. 197.

[366] « "auriculaire" dans la mesure où *in fine*, elle travaille à préciser, contrôler, aménager la relation d'*Entendre* avec notre environnement au quotidien. "Gestion" – économie de résolution de problèmes – pour l'heure institutionnelle, réglementaire ou administrative, voire légale, qui se donne pour finalités d'instruire le plus objectivement possible des effets négatifs de causes d'occurrences acoustiques sur des collectifs notamment humains, et de mettre au point des solutions pour agir sur ces causes, les maîtriser au mieux en les sanctionnant, les supprimant ou les éloignant, en les prévenant : maîtriser la cause par le chiffre, le calcul et la mesure, rapportés à une assignation périmétrique [...] ; maîtriser par la réglementation, c'est-à-dire par la stabilisation et la consécration d'un espace actanciel d'accusation articulant entre elles les instances de la plainte et de la sanction ». CHEYRONNAUD, J., *op. cit.*, p. 202.

compliquée pour les lieux intermédiaires. D'un côté la mise en conformité des lieux et des activités représente pour ce type de structures un investissement que certains ne peuvent assumer. De l'autre, en cas de litige les décideurs publics et le cadre légal accorderaient un privilège de principe à la tranquillité publique, le respect du calme en ville, donnant ainsi raison au voisinage.

L'étude de quelques situations de confrontation sur fond de « bruit » à l'intérieur d'une « stabilité écologique et sociale » (Cheyronnaud, *op. cit.* : 209) met en évidence autant d'épreuves à « l'ordre de l'*Entendre* ». C'est à la manière d'une intrigue qu'elles se déploient et appellent un dénouement lorsqu'elles relèvent de problèmes publics locaux.

I. La scène culturelle par l'espace sonore du milieu urbain

1. Un espace sonore du lieu clivé. Situations de « bruit » ou de « musique » à Marseille ?

Dans sa contribution au numéro de la revue *Communications* consacré aux « Bruits de la ville », Jacques Cheyronnaud propose de parler d'« aire familière d'audibilité » pour désigner ce qui « a trait à la relation d'Entendre dans une proximité géographique de voisinage, donc de spatialité partagée » (*op. cit.* : 209). Par leur activité quotidienne, nous allons voir que c'est en termes de négociation et à un niveau intermédiaire que les membres d'équipe de lieu participent à ces situations de vivre-ensemble dans un même quartier. Des stades intermédiaires, solutions de moyen terme comme la « résolution amiable », nous situe d'après Cheyronnaud du côté d'une « gestion auriculaire diffuse » : résolution entre particuliers, en proximité géographique.

Cette gestion d'un « ordre domestique de droits et devoirs, d'obligations et de conventions » (*op. cit.* : 209), un « milieu de comportement partagé qui produit une singularité locale », constitue un « dispositif de test du système de coopération à l'échelle de proximité résidentielle ; test sur l'adhésion à un code axiologique, disons, de "bon voisinage" et à ses valeurs de correction, courtoisie, etc., ou, mieux, à ses dispositions de prévenance » (*op. cit.* : 209). De la sorte, la « gestion diffuse » ne s'oppose pas à « la gestion par voie réglementaire », elle peut la précéder ou permettre d'elle-même à solutionner la gêne.

Perception et évaluation : l'expérience de l'espace sonore du lieu

Nous nous sommes intéressés précédemment à la question des prises perceptibles possibles sur l'environnement en termes d'ambiances urbaines, en portant attention notamment aux formes visuelles de marquage culturel de la surface de la ville. Au cours des trois premiers chapitres nous avons décrit les modalités perceptives de mise-en-scène des lieux en insistant sur le rôle du milieu écologique du quartier.

Participant d'un processus d'esthétisation du milieu urbain, ces pratiques de fabrication d'une identité perceptible imprègnent la matérialité de l'espace et rendent compte d'enjeux d'authentification et de patrimonialisation à la fois des objets mobilisés et à la fois du lieu partagé. Il est question maintenant d'intégrer pleinement l'espace sonore du lieu pour rendre intelligible ce processus d'esthétisation du quartier à partir de la pluralité des régimes de

perception sensorielle. Cette démarche suppose la prise en compte de la dimension multi-sensorielle de l'expérience urbaine des musiques et amène à concevoir l'espace urbain comme un « territoire sonnant », ou plutôt comme un « territoire composé de toutes nos activités sonnantes »[367]. Au cours des expériences urbaines, qui sont multiples et parfois en contradiction, les personnes changent et se développent en fonction des transactions avec les objets et les évènements inscrits dans l'environnement.

Nous nous concentrons ici sur un cas particulier de « situation de "bruit" » (Cheyronnaud, 2012) lié à des activités de diffusion sonore, définies comme « musicales », par des espaces privés spécialisés. Du fait de la multiplication des sources sonores en milieu urbain et de la dimension péremptoire des émergences, qui peuvent surgir et s'imposer à nous (renforçant la dimension passive de la relation auditive), les « situations de bruit » sont logiquement, ou paradoxalement, fréquentes. Paradoxalement dans la mesure où l'expérience de la centralité urbaine marseillaise, réduite en surface mais densément peuplée et point nodal dans la ville, accentue la frontière entre l'espace public (bruyant) et l'espace domestique privé (calme). Si la description de l'agencement des lieux intermédiaires dans la portion de ville met en évidence le rôle central joué par la continuité spatiale entre l'espace intérieur et l'espace extérieur (le quartier) dans la configuration de l'expérience musicale, le régime de contiguïté et la densité de population propre à toute centralité urbaine semblent produire une discontinuité et favoriser les situations de bruit.

En vertu de l'intensification de la vie nerveuse des habitants de la grande ville décrite par Simmel, Anthony Pecqueux mentionne ce qui s'apparente à un paradoxe concernant les relations aux « sons en ville ». D'un côté, le constat d'un « abaissement du seuil de tolérance auditive », de l'autre côté « une incapacité à vivre ou même imaginer une ville silencieuse, comme s'il ne pourrait plus s'agir d'une ville » (Pecqueux, 2012 : 5). Plutôt qu'un paradoxe, Anthony Pecqueux thématise cette dualité comme « un révélateur de la richesse d'une problématique orientée sur les bruits de la ville » dont l'intérêt se trouve justement dans « cet entre-deux parfois déroutant, entre gêne et nécessité des bruits » (*op. cit.* : 5).

Nous assistons depuis le début des années 1990 à une augmentation de la demande sociale en matière de « bruit » dans les villes parallèlement au développement de son encadrement

[367] PECQUEUX, A., « Introduction : Le son des choses, les bruits de la ville », *in* PECQUEUX, A. (dir.), Les bruits de la ville, 90, *Communications*, 2012, p. 6.

institutionnel, dont témoigne la riche documentation à ce sujet[368]. Ce dispositif civique et juridique composé de divers outils de politiques publiques – des sondages, des guides, des cartographies du bruit, etc. – vise à informer des dangers d'une trop grande exposition au « bruit », de l'importance du respect d'un bon vivre-ensemble et exprime la priorité donnée à la lutte contre les nuisances sonores en ville.

Répondant à une commande de la municipalité, des géographes ont réalisé une étude sur les plaintes pour nuisances sonores à Paris au début des années 2000[369]. En rapprochant les implications de la législation sur le bruit, notamment la loi sur le bruit du 31 décembre 1992[370], de l'expérience vécue par les citadins, les résultats mettent en évidence la portée toute subjective de la relation sonore et les limites de la mesure objective du son. Les auteurs montrent par ailleurs qu'il existe un pic de plaintes durant la période estivale, de mai à juillet, suivi d'une baisse pour le mois d'août et jusqu'à octobre. La saison estivale pousse en effet les riverains à vivre avec les fenêtres ouvertes, les terrasses des cafés et restaurants sont davantage fréquentées (les systèmes d'extraction d'air fonctionnent « à plein régime »), tandis qu'en août les habitants sont nombreux à partir en vacances. Précisons qu'à Marseille, du fait d'un climat favorable – une période annuelle d'ensoleillement et de douceur des températures étendue en comparaison à la moyenne nationale[371] –, ajouté à un état général dégradé des bâtiments souvent non conformes aux normes de sécurité et d'insonorisation dans la portion urbaine étudiée, la potentialité de l'émergence d'épreuves est accentuée.

Il s'agit là d'un phénomène proprement urbain, et « la densité humaine baissant, le bruit aura également tendance à diminuer » (*op. cit* : 115). À partir de l'analyse de mille deux-cents soixante plaintes écrites au Bureau de la protection du public[372] entre juin 2001 et juillet 2002, les auteurs notent que la majorité des plaignants sont des particuliers, 74% contre 26% de collectifs (syndic ou association), plutôt propriétaires (26% contre 10% de locataires).

---

[368] Citons à cet égard une initiative plus ancienne, le Centre d'Information et de documentation sur le Bruit (CIDB), association loi 1901 créée en 1978 à l'initiative du ministère chargé de l'Environnement, qui a notamment mis en place le Conseil National du Bruit (CNB).

[369] ROZEC V. et RITTER P., « Les avancées et les limites de la législation sur le bruit face au vécu du citadin », La ville, le bruit et le son, *Géocarrefour*, n° 78/2, 2003, pp. 111-119. Le laboratoire du CRESSON à Grenoble rassemble également des travaux de recherche pluridisciplinaire sur la dimension sonore de la sociabilité, notamment AUGOYARD, J.-F., « Une sociabilité à entendre », *Espaces et sociétés*, 4 (115), 2003, pp. 25-42.

[370] La loi n° 921444 du 31 décembre 1992 fixe un cadre général pour la lutte contre le bruit. Elle a fait l'objet de plusieurs décrets, notamment celui du 15 décembre 1998 « relatif aux prescriptions applicables aux établissements recevant du public et diffusant à titre habituel de la musique amplifiée ».

[371] Dans le classement Météo France des vingt villes françaises les plus ensoleillées sur la période 1991-2010, Marseille figure à la première place avec une moyenne de 2858 heures (170 journées) d'ensoleillement par an.

[372] Cette étude a été réalisée en collaboration avec la Direction de la protection du public de la Préfecture de police de Paris. Les auteurs signalent que depuis le 27 février 2002 la compétence de gestion des plaintes a été transférée à la Mairie, comme c'est le cas comme dans toutes les villes françaises.

L'article met en évidence la prégnance de la subjectivité dans l'expérience en soulignant le fait que les problèmes de « bruit » ne peuvent se régler exclusivement par objectivation, au travers de procès-verbaux. Dès lors, la lutte contre le bruit ne peut se réduire à l'évaluation exclusive de certains paramètres physiques, notamment la fréquence et intensité du son, au détriment de la prise en compte de la « subjectivité du bruit dans l'expression de la gêne » (*op. cit* : 113). Cet aspect relativise la validité d'une détermination de sonorités comme objectivement indésirables et « hostiles à la tranquillité publique » par nature.

Parce que des facteurs individuels et contextuels sont exprimés dans les plaintes, il existe bien des « différences interindividuelles dans la perception de l'environnement sonore » (*op. cit* : 117) qui témoignent d'un côté d'une faible tolérance à l'égard de cultures et de modes de vie différents du sien, et de l'autre d'un sentiment d'intrusion dans l'espace domestique. Il convient donc de tenir compte de la subjectivité de la perception et de l'évaluation : « la façon dont un individu va qualifier un son dépend aussi de la relation qu'il entretient avec son environnement physique et social » (*op. cit* : 111). Au-delà des propriétés physiques du complexe sonore, la signification qui lui est attribué n'est pas proportionnelle à l'intensité sonore mais relative à son expérience, vécue schématiquement comme gênante ou agréable. C'est bien l'évaluation – ou la *valuation*, la mise en valeurs –, du son perçu qui peut dès lors transformer le son en bruit, ou non.

L'identification de la source sonore joue un rôle important car, à niveau sonore égal, certaines émergences sont moins bien acceptées que d'autres. La gêne sera plus forte par exemple si le « bruit » est jugé évitable plutôt qu'inéluctable. Malgré le développement de l'encadrement institutionnel du « bruit » depuis les années 1990 et l'arsenal législatif existant, le nombre de plaintes ne cesserait de croître : « La réglementation a impulsé la recherche et des progrès technologiques importants ont permis la réduction de certaines émissions sonores, mais l'accroissement du nombre d'émetteurs sonores a réduit l'impact des progrès accomplis » (*op. cit* : 112).

La position ambivalente des décideurs publics vis-à-vis de la vie nocturne

Parallèlement à un encadrement législatif et institutionnel du « bruit » plus grand à l'échelle nationale, les décideurs politiques auraient pris conscience à Marseille de l'importance de la vie culturelle et de la vie nocturne en les considérants comme des composantes de la vitalité de la ville, notamment avec Marseille-Provence 2013. La position des élus locaux semble d'une certaine manière être tiraillée entre deux positions. D'un côté, la

mise en compétition des villes les poussent à entreprendre des actions pour développer et valoriser le dynamisme de la vie culturelle, artistique et festive locale, de jour comme de nuit, considéré alors comme un moteur de l'attractivité internationale de la ville. De l'autre côté, garants du vivre-ensemble à l'échelle locale, ils doivent assurer le respect de la « tranquillité publique », du « légitime besoin de repos et de sécurité » des citoyens. La ville alors prise dans un jeu d'échelle dont l'articulation semble difficile, en filigrane c'est un « droit à la fête » qui se heurte au « droit au silence » en ville, ce dernier ayant été reconnu et formalisé par la loi sur le bruit de 1992.

Par ailleurs, Marseille est généralement perçue par les habitués des soirées et des occasions festives de la quotidienneté, mais également depuis l'extérieur, comme une ville non seulement « sale » et « bruyante », mais également comme dénuée de vie nocturne animée, « morte la nuit »[373]. Cette construction de la vie nocturne marseillaise est résumée par la formule d'Akhenaton du groupe IAM : « Marseille c'est "je veux être Barcelone avant 21h, et Barcelonnette après 21h" »[374]. À cet égard, le réseau de transports en commun est souvent jugé insuffisant par les enquêtés. J'ai constitué un corpus de quinze articles de presse locale et nationale[375] publiés entre 2008 et 2017 qui entretiennent cette imagerie au travers d'un récit établissant une situation difficile pour la vie nocturne à Marseille[376].

> À partir de 21 h, la vie nocturne marseillaise est quasi-inexistante. Il faut absolument la ranimer. L'année prochaine, nous allons lancer un appel à projet, baptisé « Mille et une nuits », pour animer les lieux publics et les centres villes. Tout le monde pourra poser sa candidature sur la base d'un bon projet.
>
> Bernard Latarjet, directeur de la candidature de MP2013, 20 minutes, 2008

Dans un article de La Provence, le principal titre de presse régionale à Marseille, il est mentionné qu'élus et acteurs se retrouvent sur un fait : « 2013, Année de la Capitale Européenne de la Culture, a permis à la nuit de se développer dans la cité phocéenne »[377]. Par les gains d'image provoqués, l'Année Capitale aurait produit un élan continu après 2013. De

[373] En plus des nombreuses personnes rencontrées au cours des cinq ans à Marseille à activer ce récit d'une ville relativement peu animée la nuit, la presse locale et nationale a largement contribué à thématiser cette imagerie.

[374] « Les gens veulent une ville dynamique, mais dès qu'il y a un peu de musique, un peu de bruit, ils se plaignent ». « Akhenaton, retour solo », Magma, 23/06/2015. L'expression a été reprise notamment par le président de l'association MP2013, « Jacques Pfister : "Marseille, c'est Barcelone jusqu'à 21 heures et Barcelonnette après" », Marsactu, 07/01/2013.

[375] Huit titres dont un seul est de presse nationale (20 minutes). Le corpus est présenté en annexe 8.

[376] Les titres sont évocateurs : « Ranimer la vie nocturne marseillaise », « La fête bientôt dépénalisée à Marseille ? », « La nuit marseillaise a les traits tirés »,« Ouvrir la nuit, un combat de tous les jours », ou encore « La vie nocturne à Marseille : un réveil bruyant qui fait débat ».

[377] « La vie nocturne à Marseille : un réveil bruyant qui fait débat », La Provence, 29/04/2017.

nouveaux territoires culturels, de nombreux projets et structures auraient vu le jour à Marseille. Néanmoins, pour « les noctambules les plus exigeants » au contraire, « le soufflé est vite retombé »[378]. Comme l'explique Clément Carouge, responsable du média local La Nuit magazine[379], parce qu'« il y a dans l'animation nocturne de vrais enjeux économiques et touristiques », un dialogue doit s'établir entre « les professionnels » et l'Institution[380].

Dès lors les pouvoirs publics sont conduits à considérer le bénéfice d'attractivité que constitue pour la ville une vie nocturne vivante. Comme le discours de la présidente de l'Agence d'urbanisme de l'Agglomération Marseillaise (agAM) l'explicite : « [...] l'animation urbaine, la richesse de la vie nocturne, l'émergence de nouveaux modes et lieux festifs constitueraient un facteur d'attractivité important pour les populations présentes comme pour celles que l'on souhaite accueillir [...] Marseille doit être au diapason »[381]. Par leurs opérations d'aménagement, les décideurs publics entendent ainsi mieux encadrer, valoriser et tirer profit de la vie de quartier, diurne mais également nocturne : « L'urbanisme doit savoir banaliser la nuit, la rendre plus efficace et plus attrayante, tout en limitant les conflits d'usages » [382].

À l'intérieur d'une spatialité partagée, selon les moments de la journée, les activités et les usages varient, les conflits d'usage peuvent dès lors apparaître comme autant d'épreuves à l'être-ensemble, au « faire-lieu » du quartier. Dans l'article, un avocat indique : « [...] il y a ceux qui travaillent la nuit, ceux qui veulent dormir, et ceux qui veulent s'amuser », puis d'ajouter « La mairie donne des gages aux Comités d'intérêt de quartier (CIQ) dont les membres se plaignent souvent des nuisances nocturnes. Ils en informent les élus, qui le signalent au préfet, lequel peut demander des contrôles de police »[383].

Émerge dès lors la nécessité pour les participants de trouver un accord, un consensus ou « *modus vivendi* », et donc qu'un dialogue s'instaure pour une « bonne » vie nocturne en ville, sans provoquer de gênes pour les habitants environnants. Les premiers « États généraux de la nuit » se sont d'ailleurs tenus à Marseille en mai 2017, à l'initiative de La Nuit Magazine, en vue d'établir une « charte de la nuit ». Au fil de réunions régulières entre représentants des différents protagonistes, celle-ci consisterait à encadrer politiquement les pratiques nocturnes.

---

[378] « Quel avenir pour les nouveaux lieux de la nuit marseillaise ? », Made in Marseille, 16/05/17.
[379] Nous avons mentionné au chapitre 7 que La nuit magazine a repris en 2015 le local occupé par l'Ostau dans la rue des Trois Mages, en plein cœur de La Plaine. À partir de cette installation, la structure commerciale de l'agenda des sorties nocturnes à Marseille en version web a élargie ses activités en aménageant un studio et en créant une radio (Cave Carli Radio, une référence à la place Carli, « la place du jeu de boule »).
[380] « La vie nocturne à Marseille : un réveil bruyant qui fait débat », La Provence, 29/04/2017.
[381] « Marseille, la nuit. Quels enjeux pour la ville ? », Regards de l'agAM, n° 56, février 2017.
[382] « La vie nocturne à Marseille : un réveil bruyant qui fait débat », La Provence, 29/04/2017.
[383] « La vie nocturne à Marseille : un réveil bruyant qui fait débat », La Provence, 29/04/2017.

Pourtant rien n'a finalement abouti, et plus de deux ans plus tard, la situation n'a guère évoluée. Si des villes comme Paris, Lyon, Toulouse et même Aix-en-Provence disposent déjà d'une telle charte, à Marseille les Comités d'Intérêt de Quartier (CIQ) restent en attendant le premier contact institutionnel à cet égard.

2. « Établissement Recevant du Public » : les lieux intermédiaires et la réglementation

Comme nous l'avons plusieurs fois mentionné, certains collectifs enquêtés se regroupent dans certaines circonstances pour faire valoir l'apport qu'ils constituent, défendre le lien social spécifique au lieu qu'ils partagent, dénoncer un manque de prise en considération et, plus indirectement, critiquer le primat que les autorités publiques accordent de fait à la tranquillité des riverains, même dans la centralité culturelle et festive de la ville. Si cet état de fait est valable pour Marseille, il relève en fait d'abord du milieu urbain et de la présence d'une densité de personnes aux usages variés. Les nombreux acteurs enquêtés qui considèrent ce contexte comme particulièrement marqué à Marseille, en se basant sur la récurrence des sanctions administratives, fréquentent et organisent leurs activités dans les types d'espace concernés et sont ainsi directement impactés.

Dans cette perspective, les lieux de vie nocturne placés ainsi dans le viseur des autorités publiques font fréquemment l'objet de contrôles et de sanctions, notamment de fermeture temporaire de l'établissement. Alors adjointe au Maire pour la sécurité (LR), Caroline Pozmentier justifie cette situation : « Vu tout ce qu'il y a à faire pour la police la nuit à Marseille, s'ils viennent quelque part, c'est qu'il y a une raison [...] Ça peut être de manière aléatoire mais le plus souvent c'est sur plaintes répétées des voisins ou du CIQ »[384].

Localisés en plein centre-ville, une portion de ville caractérisée par une forte densité de population, ne disposant souvent pas de subvention et donc des moyens matériels suffisants pour aménager pleinement leurs espaces en conformité avec la règlementation (« être en règle »), les lieux intermédiaires ont une existence fragile, malgré les efforts et les adaptations qu'ils peuvent effectuer. Ces lieux de proximité, certains qualifiés de « petits lieux »[385], sont perçus d'un côté comme des espaces privilégiés d'une vie culturelle de quartier, de l'autre comme des sources privilégiées de nuisances sonores, se voyant rapprochés parfois d'un « manque de civisme ». S'ils sont envisagés par l'ensemble des habitués du quartier, le milieu

[384] « La vie nocturne à Marseille : un réveil bruyant qui fait débat », La Provence, 29/04/2017.
[385] Référence ici au « Collectif des p'tits lieux », étudié dans la troisième partie du chapitre 7.

de comportement, comme des scènes musicales nécessaires, pour les musiciens locaux (« les *musicos* » de Marc Perrenoud) et plus largement pour les participants comme spectateurs qui peuvent bénéficier ainsi d'une offre culturelle de proximité, à faible coût, ceux qui ne les fréquentent pas habituellement et qui sont amenés à qualifier leurs activités de « bruit », défendent une autre culture du lieu.

Nous avons ici affaire à une situation de réciprocité causée par la coprésence de deux cultures sonores du lieu. Pour les participants qui appréhendent ces lieux d'abord comme sources de nuisances sonores, leur présence constitue une épreuve au bon vivre-ensemble du quartier tel qu'il est définit normativement. Pour les participants habituels à la scène musicale au contraire, c'est la présence du voisinage et leurs plaintes potentielles qui mettent à l'épreuve l'existence durable des lieux intermédiaires. Il convient dans ces conditions pour les responsables des lieux et des activités de s'ajuster à leur milieu écologique, soigner leurs relations de voisinage et, en somme, d'arranger l'agencement de leur activités musicales à l'espace urbain.

Au-delà de la question de la configuration de l'espace en vue de l'activité (par exemple le niveau d'insonorisation), des moyens matériels (techniques et acoustiques) à disposition et des propriétés acoustiques des émergences sonores émises par les performances musicales[386], les nuisances vécues correspondent également à la présence des participants, le public. En interdisant de fumer dans l'espace intérieur des lieux « affectés à un usage collectif », la loi du 10 janvier 1991 relative à la lutte contre le tabagisme et l'alcoolisme, dite loi Evin – suivie d'un décret d'application en novembre 2006 –, a engendré l'occupation plus prononcée de l'espace extérieur. Il existe bien deux sources principales de « bruit » selon la réglementation, qui prend le soin de « dissocier les nuisances liées au comportement de la clientèle dans les établissements et sur la voie publique » [387], « des nuisances occasionnées par la diffusion musicale » [388]. Si la première se réfère au code de la santé publique et au code général des collectivités territoriales, la seconde correspond quant à elle au code de l'environnement. On voit là que la grammaire de la législation sur le « bruit » est par ailleurs complexe, reposant sur trois codes distincts.

[386] Si nous avons vu par exemple avec Amir que le rap et ses publics peuvent être catégorisés comme problématiques, plus largement des genres et des formats musicaux peuvent être perçus *a priori* comme sources de nuisance sonore et de comportements irrespectueux.

[387] La police municipale a pour compétence de « réprimer les atteintes à la tranquillité publique », le préfet peut quant à lui « prévenir les atteintes à la tranquillité publique par la mise en œuvre de la fermeture administrative ».

[388] C'est au préfet qu'il incombe de réprimer les « nuisances » par des sanctions pénales (amendes voire confiscation du matériel), et des mesures administratives pouvant conduire à la « suspension de l'activité ».

Ces lieux privés ont des places et des réputations différenciées au sein de la scène. Ils pratiquent pour la quasi-totalité des tarifs définis comme bon marché, les consommations et le prix d'entrée, quand il y a un, est fixé au maximum à cinq voire dix euros ou à « prix libre », ils occupent des espaces souvent de taille réduite (souvent autour de cinquante mètres carré), et sont perçus par les personnes qui les fréquentent comme des lieux proposant des offres « alternatives » et « de qualité », avec « les moyens du bord ». Ainsi, chaque weekend ils drainent dans la scène des centaines de participants qui, par la proximité géographique des lieux, peuvent même évoluer d'un lieu à l'autre au cours de la même soirée. Ces lieux intermédiaires sont en régime de « proximité géographique », enchâssés spatialement dans une même parcelle du milieu urbain, au sein d'une rue, d'un immeuble, d'un niveau (rez-de-chaussée). En tant que « périmétrie enchâssée » (Cheyronnaud, 2012 : 207), le lieu est donc connecté à des « proximités géographiques, des contiguïtés qui ont dénomination usuelle par exemple de mitoyen, voisin, alentour » (*op. cit.* : 207).

Les équipements culturels de plus grande ampleur, souvent localisés en périphérie des villes, dans des bâtiments amples et « indépendants », n'ayant pas de voisin direct, et étant fort bien équipés matériellement (« aux normes » en matière de sécurité et insonorisation) ne sont pas concernés par cette forme spécifique de régionalisation des lieux. La règlementation relative au statut d'Etablissement Recevant du Public (ERP) insiste sur les critères en matière de normes de sécurité et d'insonorisation du « lieu musical » :

> L'exploitation d'un bar de nuit peut générer des nuisances sonores d'autant plus importantes pour le voisinage qu'un tel établissement constitue fréquemment aujourd'hui un « lieu musical », c'est-à-dire au sens de l'article R.571-25 du Code de l'Environnement, un local « recevant du public et diffusant à titre habituel de la musique amplifiée ».
>
> Documentation de la Ville, Bruits de voisinage « professionnels »

Pour désigner les « nuisances sonores » potentiellement générées, c'est la catégorie « musique amplifiée » qui est mobilisée. Conçue par Marc Touché au pluriel, les « musiques amplifiées » désignent « les pratiques instrumentales qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore le plus souvent comme éléments majeurs de créations musicales »[389]. La composante technique du mode d'implémentation culturelle des musiques paraît dans cette perspective prégnante. Elles sont marquées culturellement d'un côté comme relevant de formes esthétiques et sonores singulières, appréciées et privilégiées en tant que telles, de l'autre côté comme des formes sonores qui constituent des sources privilégiées de nuisance.

[389] AIR-SDP : "Lieux de vies musicales", mai 1995, p. 6.

Il est ajouté par ailleurs que « la manifestation pourra être considérée comme "habituelle" au sens de la réglementation dès lors que la diffusion de musique amplifiée présente un caractère répété et une fréquence suffisante »[390]. Est considérée « habituelle », l'activité de diffusion répartie sur l'année entière dont « la fréquence de diffusion de musique amplifiée est égale ou supérieure à 12 fois par an » ou, au cas échéant, « égale ou supérieure à trois fois sur une période inférieure ou égale à trente jours consécutifs »[391]. Les conditions réglementaires fixent un seuil d'évaluation du caractère habituel de l'activité suffisamment large pour couvrir un grand nombre de ces « professionnels ».

Pour obtenir le statut d'ERP, les lieux doivent depuis 1998 procéder à un ensemble de procédures d'homologation en vertu du service de la santé publique. Il convient de faire effectuer une étude d'impact des nuisances sonores, entreprendre les travaux d'isolation acoustique nécessaires et limiter le niveau de pression acoustique en installant un « limitateur de bruit »[392]. Les établissements sont homologués en fonction du règlement de sécurité. Ils sont classés en catégories (de 1 à 5) selon l'évaluation de la capacité d'accueil autorisée, et en types selon la nature des activités et des fonctions (la « nature de l'exploitation »[393]). Si les lieux intermédiaires recouvrant le statut d'ERP correspondent quasi-systématiquement au type L [« Salle de spectacle (y compris cirque non forain) ou de cabaret »], leur catégorie dépend de la surface jugée conforme et détermine ainsi la « jauge », la capacité d'accueil de l'établissement. La plupart se voient attribuer la cinquième catégorie, qui prévoit un seuil d'assujettissement à partir de cinquante personnes pour l'exploitation située au rez-de-chaussée (vingt-cinq en sous-sol) pour le type L[394].

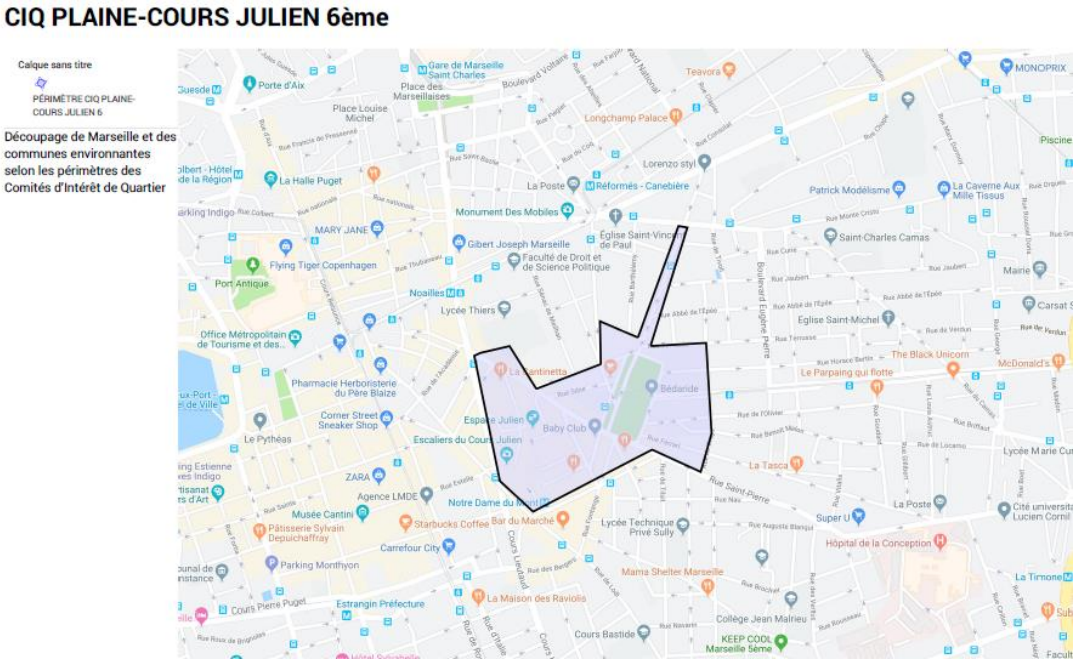
Ainsi les contraintes et les obligations fixées aux établissements, peu importe le statut juridique, répondent à un double objectif : d'un côté « la protection du voisinage (respect des valeurs d'émergence) », de l'autre « la protection de l'audition du public (respect du niveau moyen de 105 décibels A) ». Les « bruits » associés aux comportements (clientèle, voisinage, tapages nocturnes) relèvent de la compétence de la police et, évalués à l'oreille par les agents (en tant que sons de « l'être-ensemble »), leur évaluation reste aléatoire et problématique. Une

[390] JURIBRUIT - FICHE D7 : Lieux musicaux – Avril 2015, p. 3.
[391] JURIBRUIT - FICHE D7 : Lieux musicaux – Avril 2015, p. 3.
[392] Les niveaux maximum sont fixés à 105 dB(A) en niveau moyen et 120 dB(A) en niveau de crête. Une enquête de la Direction Générale de la Santé (auprès des DDASS) effectuée en 2008 révèle par ailleurs que « des progrès restent à accomplir, notamment pour la mise en conformité des établissements ».
[393] Information collectée le site internet de l'administration française, www.service-public-pro.fr.
[394] Le classement des catégories de 1 à 5 est décroissant : la catégorie 1 correspond à un effectif admissible à partir de 1501 personnes, la 2 de 701 à 1 500 personnes, la 3 de 301 à 700 personnes, la 4 jusqu'à 300 personnes. Si l'effectif admissible pour la catégorie 5 est défini comme « inférieur aux seuils d'assujettissement », il est précisé qu'un assujettissement est prévu à partir de cinquante personnes au rez-de-chaussée.

ville comme Marseille possède un service spécialisé de la police administrative, celui de la Sécurité et Prévention (section débits de boisson), qui délivre sous l'autorité du Préfet les autorisations de diffusion musicale et les déclarations de licence. Ce sont ces agents qui sont qualifiés pour effectuer les opérations de contrôle et d'évaluation du « bruit » à l'aide d'un sonomètre.

3. Un quartier animé ? Le rôle du CIQ pour un voisinage « respecté »

Le comité d'intérêt de quartier (CIQ) est une interface entre la population civile, les habitants d'un secteur administratif, et les décideurs publics au travers des mairies de secteur. À Marseille ces instances sont actives et fréquentées – parfois par la notabilité locale – et peuvent avoir un impact sur les programmes de politique de la Ville. Les CIQ ont pour « but principal de défendre les intérêts généraux des habitants d'un périmètre pour tout ce qui touche à leur vie citoyenne, matérielle et intellectuelle par tous les moyens légaux. Ses administrateurs sont des bénévoles qui agissent auprès des autorités politiques et administratives ». Chaque secteur administratif comporte donc « son » CIQ à Marseille, connecté à la mairie de secteur correspondante.



Périmètre du CIQ PLAINE / COURS JULIEN. Document collecté sur le site officiel de la confédération des comités d'intérêts de quartier de la ville de Marseille et des communes environnantes – www.confederationciq.fr

Si l'accès s'effectue par adhésion, il suffit de résider dans le secteur et de s'acquitter de dix euros par an[395], les membres sont en moyenne d'un certain âge. Ils se réunissent chaque mois pour évoquer les problématiques en cours et jouent un rôle dans les procédures de plainte et de contrôle des établissements. Sur le site de la fédération des CIQ du 6ème arrondissement, parmi les thématiques mentionnées il est notamment question de « nuisances » : « réduction du tapage nocturne et des bruits incongrus, limitation des établissements de nuit, c'est le respect d'autrui tout en générant des animations festives ». Car l'une des principales récriminations des riverains du quartier réunis en CIQ serait le tapage nocturne, problème causé par « de l'incivisme » de certaines personnes, se plaignant d'une insuffisance des interventions de la police lorsqu'ils sont appelés.

J'ai rencontré deux présidents de CIQ du centre-ville, dont Jean-Marie Gay, président du CIQ Plaine-cours Julien depuis 2014[396]. Il a grandi au cours Julien, où sa famille est établie depuis plusieurs générations. Il me raconte que ses grands-parents travaillaient d'ailleurs avec le marché de gros (avant le transfert). Aujourd'hui commerçant dans le quartier, il est propriétaire d'une pharmacie et réside dans l'une des rues adjacentes au cours Julien.

Pour définir le quartier, il se réfère à ses qualités perceptives, à ses ambiances sensibles : il mentionne avec insistance la fréquence continue de nuisances à la fois visuelles, sonores et olfactives dans le quartier qui portent atteinte au vivre-ensemble. Par son discours, on peut dire qu'il met en évidence la « nature évènementielle des sons »[397]. Selon les auteurs de *Philosophie du son*, sa compréhension « est essentielle pour établir une théorie correcte du caractère spatial de la perception auditive » (*op. cit* : 6). On peut dire avec Anthony Pecqueux que si l'analyse des émissions sonores se révèle heuristique, c'est parce qu'elles ont pour particularité de renvoyer à des activités ou à des effets de celles-ci. D'après le président du CIQ, les causes de ces nuisances sont liées en effet aux pratiques d'une part d'individus qui occupent l'espace public la nuit, et d'autre part d'établissements spécifiques.

> Des fois y'a des gens qui sont partis parce que y'a trop de nuisances, donc c'est un quartier piéton, ou semi-piéton, donc si vous voulez y'a très peu de nuisance de circulation mais les nuisances qu'il y a c'est souvent des gens qui trainent un p'tit peu, qui sont alcoolisés sur la voie publique ou alors des établissements qui pareil génèrent des nuisances... Après y'en a pas énormément, *grosso modo* y'a une dizaine

[395] J'ai plusieurs fois entendu dire qu'un parrainage était nécessaire, ce qu'ont démenti les présidents de CIQ.
[396] Son élection fait suite à la présidence de Jacqueline-Marion Lehuédé, décédée en 2014. Alors que Guy Carreno, président de la fédération des CIQ du 6ème arrondissement et du CIQ Vauban, mentionne durant notre échange qu'il s'agit de la mère de Jean-Marie Gay, ce dernier le dément au cours de notre rencontre.
[397] CASATI, R., et DOKIC, J., *Philosophie du son*, Eds. Jacqueline Chambon, 1994, p. 6.

> d'établissements qui génèrent des nuisances, vous avez deux types d'établissements, vous en avez où les responsables d'établissement font l'effort de ne pas gêner le voisinage et donc ça se passe bien, et y'en a d'autres qui font pas l'effort pour que ça se passe bien, et ça se passe moins bien, voilà c'est un p'tit peu problématique, c'est un p'tit peu dommage parce que vous avez des établissements qui sont là depuis très longtemps et qui arrivent à travailler sans faire de nuisance, et vous en avez d'autres qui, de façon répétitive génèrent des nuisances, et c'est toujours les mêmes, plus ou moins, je vois quand on me signale des établissements, c'est toujours plus ou moins les mêmes, alors ça peut être soit des restaurants, soit des bars, euh soit des bistrots ou des boîtes de nuit, voilà... c'est forcément des établissements qui reçoivent du public et en grand nombre, le soir... après les établissements qui reçoivent du public la journée ou le soir en nombre raisonnable, si vous voulez, y'a pas de nuisance...
>
> Entretien avec Jean-Marie Gay (CIQ Plaine-cours Julien), 4 mars 2016

Par son discours, Jean-Marie Gay fait d'abord état d'une situation générale de « bruit » dans le périmètre de quartier, sa description des types de nuisances est indexée au cadre légal. S'il fait surtout référence aux nuisances de comportement telles que définies par la réglementation, c'est surtout par leur aspect diffus et leur intensité qu'il les caractérise. En commençant par définir le quartier par sa morphologie spatiale, un quartier piéton ou « semi-piéton », il s'agit d'écarter le type de nuisance courant en milieu urbain, celui lié à la présence de véhicules motorisés. Il mentionne d'un côté le comportement de personnes « alcoolisées » sur la voie publique, de l'autre, celui de certains établissements. Il fait peu état des nuisances directes, liées à la diffusion musicale et se concentre sur celles, indirectes, causées par la présence de participants.

Jean-Marie Gay opère un distinguo parmi les établissements : ceux qui « font l'effort » et jouent le jeu, majoritaires, et ceux qui ne font pas d'effort et ne jouent pas le jeu. Faire l'effort dans cette perspective signifie d'être soucieux du voisinage et contrôler les clients-spectateurs. Systématiquement signalés, cette dizaine d'établissements étiquetés comme problématiques sont bien identifiés par le CIQ. S'il distingue parmi les établissements installés dans le quartier ceux qui reçoivent du public en nombre la nuit, de ceux ouverts exclusivement en journée, qui vendraient par exemple des chapeaux[398], il rappelle que « y'a des lois, y'a des règles, y'a des normes et quelque-soit le secteur, c'est normal que ça soit respecté ». D'une certaine manière, le recours au tiers référent légal lui permet par son

[398] Un autre extrait de l'entretien illustre cet aspect : « [...] après celui qui va vendre des vêtements ou vendre des chapeaux, c'est pas la même problématique mais à la fin de la journée, il a pas non plus le même chiffre d'affaire... ».

discours, en désingularisant le lieu, de justifier l'application d'un traitement au même titre que n'importe lequel autre – comme si, par ailleurs, les règles n'étaient pas ou moins respectées ici. Dans cette perspective, le secteur relève d'abord d'un quartier comme il y en a d'autres à Marseille, dans les autres pôles urbains, et non d'une centralité culturelle de la ville. Il est dès lors saisi en tant que forme urbaine générique.

En spécifiant les diverses sources de nuisance, s'il évoque l'activité des établissements en mentionnant celles liées à la diffusion musicale, il met en évidence le désagrément causé par la présence des personnes qui les fréquentent.

> Les nuisances ça peut être de la musique, ça peut être un tas de choses liées à l'activité de l'établissement, ça et après aussi vous avez des gens qui sont alcoolisés sur la voie publique, qui peuvent avoir consommé précédemment dans l'établissement, ou en dehors de l'établissement... voilà, vous en avez sur le cours Julien, sur la place Jean-Jaurès et dans les petites rues adjacentes, forcément puisque la personne pour arriver sur la Plaine ou sur le cours Julien elle est bien obligée de passer quelque-part donc forcément si vous voulez voilà ça créé des nuisances, bon y'a eu des agressions aussi, de plusieurs personnes qui habitent le quartier ou Marseille, même des touristes et tout, parfois violentes hein, des gens ont terminé à l'hôpital...
>
> Entretien avec J.-M Gay (CIQ Plaine-cours Julien), 4 mars 2016

Si l'on voit qu'il opère une association entre la catégorie de « musique » et celle de « nuisances », son discours reste général. Il mentionne les émergences sonores de manière générique comme sources de désagrément, un « tas de choses », sans entrer dans le détail de leur spécification. Il souligne à plusieurs reprises le fait que les « individus » ciblés comme générant des nuisances ont la particularité d'être « alcoolisés ». Il ne s'agit pas d'après lui de prendre arbitrairement pour cible des établissements et refuser l'existence d'animations dans le quartier, mais simplement de veiller à ce que la réglementation soit « normalement » respectée par les établissements, ainsi que le droit à la tranquillité des riverains, pour l'intérêt commun :

> Les gens qui habitent le secteur, le quartier, sont pas contres qu'il y ait des établissements comme je vous disais toute à l'heure ou des animations culturelles, c'est pas ça le problème, le seul problème c'est qu'ils veulent pouvoir vivre chez eux et habiter chez eux normalement, vous voyez... c'est normal qu'ils passent leur nuit tranquillement, que ça soit sur le secteur Plaine-cours Julien, sur tout Marseille et on va dire sur toute la France, les lois sont les mêmes donc on demande juste à ce que la loi soit respectée et que le voisinage soit respecté, voilà... ce qui est dommage c'est qu'on s'aperçoit que certains établissements jouent le jeu et donc y'a pas de problème, et que y'en a qui ne jouent pas le jeu

> de façon récurrente et ça pose problème, alors après peut-être que les sanctions ne sont pas suffisantes par rapport aux gains parce que bon il faut bien comprendre que l'établissement si voulez au plus il reçoit du public, et au plus il a un chiffre d'affaire qui est important...
>
> Entretien avec J.-M Gay (CIQ Plaine-cours Julien), 4 mars 2016.

Ainsi il présente avant tout cet espace urbain comme un quartier résidentiel où les règles morales et les lois s'appliquent comme dans n'importe lequel autre. L'ordre moral public est sous-tendu par un ordre sensoriel ou perceptif[399] placé au cœur de sa définition. Selon lui, le comportement irrespectueux d'une poignée de responsables d'établissements et d'usagers cause d'importantes nuisances et constitue ainsi un problème social prioritaire localement. Le voisinage serait alors pris en otage par ces derniers qui auraient tendance à s'approprier l'environnement, prendre la voie publique pour une « annexe de l'établissement ».

Selon Jean-Marie Gay, des sanctions plus lourdes permettraient assurément un solutionnement plus efficace et rapide des problématiques, d'autant que les gains économiques que génèrent les établissements concernés sont perçus comme importants. Le président du CIQ joue ici son rôle de garant des règles morales normatives à l'échelle du quartier, chargé de mener la lutte face aux problèmes sociaux que constituent l'ensemble de ces agissements et veiller à leur bonne application. Son rôle consiste à veiller à l'application de la réglementation en rapportant les cas à l'espace normatif du cadre légal et en alertant les services compétents de la municipalité en cas de troubles et de nuisances. Cela l'amène à se focaliser sur les situations problématiques à résoudre. Comme le mentionne Jean-Marc Chapus, président de la confédération des CIQ de Marseille, dans un article de presse locale[400] : « Le CIQ est dans son rôle, il exacerbe. La confédération, elle, va plutôt être dans l'apaisement. Après, le CIQ ne maîtrise pas tous les voisins, il y aura toujours des mauvais coucheurs ».

Sans la recouper pleinement, le président du CIQ se rapproche ainsi de la figure de l'« entrepreneur de morale » (« *moral entrepreneur* »), forgée par Howard Becker dans le cadre de sa sociologie de la déviance[401]. La notion désigne l'acteur qui, détenant le pouvoir normatif et bénéficiant de l'appui des décideurs publics, se mobilise pour qu'une activité donnée soit catégorisée comme déviante. Dans notre cas il s'agirait moins de la définition

---

[399] Il se réfère aux émissions sonores, comme « nuisances », mais également aux dégradations du mobiliser urbain, aux déchets et ordures ménagères « abandonnés » dans l'espace public.
[400] « Ouvrir la nuit, un combat de tous les jours », Marsactu, Frédéric Legrand, 4 mai 2017. https://marsactu.fr/ouvrir-nuit-combat-de-jours/
[401] BECKER, H. S., *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, A.-M. Métailié, 1985 [1963].

publique des activités de programmation musicale elles-mêmes – quoique les membres des collectifs organisateurs peuvent être perçus comme déviants – que celle du comportement de participants généré par ces activités. Cette approche permet d'envisager les normes conventionnelles comme le produit de « campagnes » collectives et de luttes remportées, et de mettre en évidence le rôle de ces « entrepreneurs de morale » (Becker, *op. cit.*).

Se trouvant dans un dialogue privilégié avec la municipalité, les CIQ de secteur constituent ainsi un appui privilégié pour les riverains adhérents en permettant de mutualiser les plaintes et donner ainsi plus de poids à leurs démarches visant à mettre fin aux nuisances, considérées dès lors comme relevant d'épreuves de tranquillité publique à La Plaine.

II. Des « situations de bruit » à La Plaine ? Les relations de voisinage comme épreuves sensibles à la stabilité de la scène musicale

Le cas du centre-ville à Marseille marque bien une différenciation dans la perception et l'évaluation collective de l'espace sonore en régime nocturne et fait émerger deux définitions de la situation du quartier. Du point de vue de participants habitués à la scène musicale, les quartiers animés dans la ville ne le sont pas tellement et les acteurs de la vie culturelle nocturne doivent faire face à d'importants obstacles pour durer. Du point de vue de certains habitants et de membres de CIQ, alors que les quartiers animés sont soumis aux mêmes lois et règles morales de vivre-ensemble que les autres, le droit au calme est mis à l'épreuve par des responsables d'établissements peu respectueux du voisinage et disposant par ailleurs d'importants moyens.

On peut ainsi considérer d'un côté que la présence des lieux intermédiaires et l'activité de la scène peuvent être perçues comme des sources de nuisances et constituent alors des épreuves à l'ordre public local, un ordre moral situé et spatialisé composé d'un ensemble de lois et de règles relatives au vivre-ensemble. De l'autre côté, la présence immédiate d'un voisinage et l'investissement de membres de CIQ perçus comme réactionnaires peuvent fragiliser l'activité des lieux et constituer des épreuves à la stabilité de la scène musicale urbaine. Si dans les deux cas il s'agit d'épreuves sensibles, basées sur la perception sensorielle, à une culture urbaine, nous proposons de nous intéresser ici plus particulièrement au second.

1. Un équilibre fragile : s'ajuster et prendre soin du voisinage

L'enquête montre que le dialogue entre les collectifs d'acteurs et le CIQ est quasi-nul[402]. La grande majorité des acteurs rencontrés s'accordent néanmoins sur l'importance d'entretenir de bonnes relations avec leur voisinage, ne serait-ce que pour stabiliser leur présence, leurs activités et assurer ainsi le maintien de leur place et de leur réputation au niveau local. Conscients qu'en cas d'absence de communication voire de litiges ils peuvent faire l'objet de plaintes et éventuellement de contrôles de police, les membres de lieux intermédiaires décrivent à chaque fois une situation d'équilibre fragile, de « sursis ». Parce que l'éventualité d'une relation difficile avec un voisin conduit à un risque d'interdiction

[402] Dans quelques très rares cas, les acteurs ont assisté à une réunion de CIQ, notamment les gérantes de l'U.Percut, un club ouvert en 2013 rue Sainte, non loin de Saint-Victor et du Vieux-Port.

temporaire ou définitive de déployer des activités musicales voire de fermeture de l'établissement, il s'agit pour eux de trouver des solutions pratiques pour parvenir à une paix relative. Celles-ci consistent en la mise en place d'une gamme d'ajustements organisationnels et donc perceptifs.

Dans la logique du *care* tel que développé par la théorie de la *valuation* de John Dewey, la présence des collectifs d'acteurs est perceptible au travers de la manière dont ils prennent soin de leur environnement. L'interaction habituelle entre les acteurs et leur milieu par l'activité collective produit à la fois un marquage sonore et culturel, et à la fois de multiples adaptations et arrangements auxquels ils doivent procéder. Si nous avons vu que le milieu urbain met à disposition un ensemble de ressources écologiques pour l'action, il présente également d'importantes contraintes.

Lorsque les membres d'équipe de lieu s'installent, ils peuvent opter pour un accord tacite, supposant que l'absence de communication de la part du voisinage signifie une absence de gêne, ou alors procéder à l'établissement d'un accord explicite, de manière directe ou progressive. L'accord passe alors par un aménagement des activités de la structure en fonction des demandes particulières des voisins : changement des jours et des horaires de performances programmées, modification des formats musicaux programmés, etc. Si l'établissement d'une communication avec le voisinage et la mise au point puis l'instauration d'ajustements organisationnels en vue de réduire la gêne représentent un effort, un « pas » des acteurs, ils ne constituent qu'un solutionnement partiel, remis à l'épreuve à chaque occasion et, *in fine*, la résolution de l'affaire nécessite bien souvent des aménagements davantage structurels, comme des travaux d'insonorisation, etc.

Il m'est arrivé par exemple plusieurs fois de voir l'espace extérieur du Molotov occupé par des spectateurs venus parfois nombreux (une cinquantaine de personnes) à l'occasion des évènements programmés en soirée. Et immanquablement Hazem, co-gérant de l'établissement, passe de groupes en groupes en priant de « faire moins de bruit » ou de se déplacer en invoquant le « respect du voisinage ». Par ailleurs certains lieux comme La machine à coudre, un lieu associatif à Noailles connu pour les performances de groupes rock, pratiquent la sortie définitive. Ces phénomènes courants en milieu urbain pour les établissements ouverts au public la nuit mettent en évidence les ajustements souvent nécessaires pour une activité durable sur place : l'acteur tout autant soucieux de son voisinage que de la stabilité de son activité.

Ces précautions visent à limiter un désagrément du voisinage, qui devient alors incarné par des personnes rencontrées, et peuvent être prises soit en amont soit suite à des plaintes du voisinage. Cet aspect détermine d'ailleurs grandement la forme relationnelle tissée. Ces adaptations souvent nécessaires passent donc par l'établissement d'un contrat d'expérience sonore non seulement avec le voisinage mais également avec les spectateurs et les participants, invités (voire sommés) à collaborer avec les responsables du lieu. Pour les membres concernés, elles représentent un coût non seulement financier (les travaux de mise aux normes sont très coûteux) mais également moral en constituant une tâche et une attention supplémentaires. Quelques fois des performances ont été annulées et reportées, accentuant un risque de perte d'affluence et de discontinuité avec les habitudes des participants réguliers.

Au fil de mon enquête, j'ai localisé quarante-neuf lieux installés dans le périmètre de La Plaine et du cours Julien, soit près de la moitié du total des cent-un lieux ayant une activité de diffusion musicale régulière à l'échelle de la ville (dont quatre-vingt au centre-ville). Neuf lieux ont cessé leurs activités parmi lesquels cinq ont fermé leur établissement et quatre ont été remplacé par une autre structure engagée dans la diffusion musicale[403]. Par ailleurs, certains lieux sont régulièrement sanctionnés par des fermetures temporaires, des mises en demeure d'arrêter les activités de diffusion musicale durant une période indiquée.

Confirmant le discours de Jean-Marie Gay, les entretiens effectués avec une trentaine de responsables de lieux montrent que si les plaintes de voisinage reposent le plus souvent sur des nuisances sonores, plutôt que les sons émis directement par les performances musicales ce sont plutôt ceux provoqués par la présence des participants qui causent le désagrément. Ainsi, en raison des ressources économiques généralement insuffisantes, c'est la gestion diffuse qui sera privilégiée plutôt que l'effectuation des travaux de mise en conformité.

Du point de vue de la temporalité, d'une part le régime nocturne rend visible un point de confrontation entre deux modalités de « faire-lieu », d'autre part si certains lieux sont présents antérieurement aux voisins gênés, d'autres s'installent *a posteriori* du voisinage.

[403] Notamment Le Paradox qui a été remplacé par Dar Lamifa, le Lounge, rue des Trois Rois, remplacé en 2014 par Le Jam, « club de jazz » associatif, et quelques mètres plus loin, Le Dan Racing, le café associatif rock rencontré au premier chapitre, installé en 2002 rue Poggioli qui a cédé la place en 2015 au Funiculaire, un « bar à vin culturel » en gestion coopérative par huit membres.

2. Situations de « bruit » et gestion sonore diffuse

Cette thématique d'un primat accordé par les pouvoirs publics à la tranquillité des riverains plutôt qu'aux activités culturelles locale n'est pas propre à Marseille, elle concerne également les autres villes de France. La plupart des enquêtés situent le problème au niveau de l'état d'esprit des décideurs et de membres de CIQ vis-à-vis de la culture, qui ignorent ou méprisent les formes artistiques alternatives, du moins faiblement institutionnalisées. Le discours de Fred, co-gérant du WAAW et président des Commerces de la Butte, rend bien compte d'une distance des élus face à la culture, ou plutôt d'une proximité intéressée.

> Quand on fait fermer la majorité des salles, des lieux un peu vivants comme nous avec une fermeture administrative, le Baby, le Longchamp Palace, nous on s'est pris quinze jours de fermeture administrative en décembre pour problème de voisinage ouais, alors qu'on ferme à 23 heures... [...] pourtant pas les plus problématiques hein, c'est des lieux où j'pense y'a jamais eu de baston, jamais eu un problème de drogue, y'a jamais eu quoi-que-ce-soit, y'a pas d'mafia, y'a rien quoi, c'est des lieux qu'on emmerde parce que y'a toujours un voisin qu'a le bras plus long, c'est une problématique qui n'est pas propre à Marseille, c'est une problématique nationale hein, Paris c'est la même chose, j'pense que la culture à Marseille ils en ont rien à foutre, y'a eu Capitale européenne, ça a été vraiment pour dynamiser et faire venir du touriste et du croisiériste, demain, on leur propose de redevenir Capitale culturelle dans cinq ans je pense que la municipalité dit non... [404]
>
> Entretien avec Fred, terrasse du WAAW, 17 juillet 2014

Pour présenter schématiquement les principales possibilités rencontrées sur le terrain, je propose trois modalités configurationnelles qui régissent les relations entre les équipes de lieu et le voisinage, du point de vue des responsables d'établissements. Inscrits dans la quotidienneté des activités, il s'agit des cas les plus fréquemment observés et racontés indépendamment des procédures de fermeture administratives ou d'interdiction définitive.

La première configuration procède d'une anticipation des actions potentielles du voisinage, elle est sous-tendue par une prise de contact avec les voisins avant ou au démarrage des activités. Si cette forme de communication à l'amiable consistant à chercher une entente formelle préalable permet aux acteurs de faire bonne figure vis-à-vis du voisinage, elle met en évidence une conscience de la fragilité de leur présence. Les membres de La Salle Gueule ont par exemple prolongé l'arrangement établi par les anciens gérants, tandis que ceux de La Mer Veilleuse ou Dar Lamifa ont procédé à un aménagement des activités en décalant les horaires

[404] Et pourtant, selon la presse Marseille serait devenue de nouveau Capitale européenne de la Culture en 2018. « En 2018, Marseille-Provence de nouveau "capitale" culturelle », La Provence, 12/12/2016.

des concerts à la convenance des voisins. À La machine à coudre, les participants sont contraints de rester à l'intérieur de l'espace, ce qui conforte bien dans ce cas l'hypothèse d'une cause d'abord comportementale de la gêne vécue. C'est bien le rassemblement devant l'espace extérieur qui peut causer le plus de problèmes pour les responsables des lieux. Rares sont ceux qui, pour contrer les effets de loi Evin, ont aménagé un espace fumeur (un « fumoir ») dans l'espace intérieur, comme le Molotov.

Les membres de l'équipe de Dar Lamifa, âgés d'une trentaine d'années, évoquent leur relation avec le propriétaire au moment de l'acquisition du bail. Ce dernier ayant vécu une expérience plutôt négative avec le gérant précédent, selon eux le statut associatif de leur projet a joué en leur faveur, plutôt que si cela avait été un bar ou un espace dont les activités étaient exclusivement liées à la diffusion musicale :

> Étienne : C'qui a plu aux propriétaires dans l'projet, pour laisser c'local, c'est qu'eux ils ne voulaient plus de quelque chose comme Le paradoxe qui soit que dans du concert, que dans du festif...
>
> Ludo: ...du tapage...
>
> Étienne: ...voilà, c'était un peu dur pour eux, ça faisait trop tapage nocturne quoi et du coup c'qu'il leur a plu c'est que sur la base du projet y'avait quand même l'idée d'avoir un espace qui soit multiple en fait, qui soit pas un espace voilà encadré, encastré dans une spécialité comme ça qu'est la musique ou... [...] On les a vu récemment, pour faire un p'tit bilan avec eux, pour voir un peu comment ça s'était passé cette première année et tout, et leur réponse a été qu'on avait presque été trop calmes et que y'aurait qu'un voisin susceptible de nous casser les *****, donc ils ont dit « Vous inquiétez pas on s'en occupe »...
>
> Entretien avec Etienne et Ludo, Dar Lamifa, 19 juin 2014

Les membres de l'équipe de La salle Gueule, également à l'origine de l'agenda Vortex[405], honorent quant à eux l'engagement préalablement établi avec le voisinage par les anciens occupants. Il s'agit en l'occurrence des gérants actuels du Molotov qui étaient alors responsables du *O'Bundies*, un local associatif également spécialisé punk ouvert en 2009 et fermé en 2012. On peut dès lors voir là une forme de filiation au niveau des répertoires musicaux. Ce contrat formel qui fixe une limite de six concerts par mois, soit moins de deux concerts par semaine, est dans ce cas certes envisagé comme une contrainte, mais converti ensuite en un moyen de varier les formats et les propositions au sein de la programmation. Par ailleurs, cela permet de dégager du temps pour d'autres activités.

[405] Créé par Sam en 2014 et conçu initialement comme un *fanzine* en version papier, le Vortex est devenu un agenda bimensuel des concerts « à prix sociaux » provenant d'un archipel de lieux privilégiés à Marseille, dont la liste s'est allongée au fil des années.

> Sam : Bah déjà y'a toutes les soirées DJ, après les concerts, parce que les soirées DJ c'est pas forcément l'plus intéressant, on a l'droit à 6 concerts par mois en fait, d'un accord qui a été établi à l'époque du *O'Bundies* avec la voisine d'au-dessus et avec le CIQ aussi, qui a une valeur juridique, et en fait les concerts doivent finir à 22h30 en semaines, et minuit et demi le weekend... après c'qui est bien du coup c'est qu'ça peut permettre aussi, bah déjà nous on bosse à côté, ou on est étudiants, et même pour les potes qui travaillent, en fait tu peux aller faire ton concert la semaine, tu r'monte tu t'fais une bière, t'es à onze heures chez toi, onze heures et demi, c'est quand même aussi un truc où tu peux venir en concert en s'maine, quasiment ça t'prend autant d'temps que d'aller au ciné, c'est pas l'truc comme des fois t'as des groupes, c'est bien, mais le lendemain tu t'lèves à 6h30 du mat', où t'es obligé d'finir la soirée à 1 heure...
>
> Entretien avec Sam et Pierre, responsables de La salle Gueule, Le train en marche, 9 mars 2015

La deuxième configuration n'est pas sous-tendue par un compromis préalablement formalisé avec les voisins mais demeure tacite en reposant sur des mesures d'autolimitation du « bruit ». Une grande proportion des enquêtés se retrouvent à mettre en place régulièrement des moyens de sensibilisation voire de contrôle des personnes à l'extérieur, en plus de l'arrangement des plages journalières et horaires : Le Molotov, La Mer Veilleuse, l'Ostau, et, hors de la portion urbaine, L'Embobineuse et U.Percut. Cette configuration représente toute la dimension diffuse de la gestion sonore des activités au quotidien. En tant que centralité culturelle, scène musicale et région morale, La Plaine est entretenue par les activités comme territoire festif dans la ville et lieu des possibles. Alors qu'il est perçu par certains riverains comme constituant une épreuve à « l'ordre de l'*Entendre* », un ordre moral et perceptif situé, le « faire-scène » pratiqué et défendu par les acteurs est grandement structuré par le milieu urbain et se caractérise par une grande plasticité et une grande adaptabilité à l'environnement.

Matieu, alors chargé de communication de l'Ostau, exprime à quel point l'installation du local à La Plaine fait sens pour le projet.

> On a choisi le quartier de La Plaine parce que c'était déjà à l'époque le quartier où se faisaient le plus de choses, où la plupart des gens avaient leurs habitudes, que ce soit des concerts, que ce soit des amis, les bars etcetera, donc c'était évident qu'il fallait faire quelque-chose autour de La Plaine, là aussi où y'a aussi le plus de passage, et donc forcément les plus grandes opportunités pour intéresser les gens, notamment les gens qui ne connaissent rien à la base de cette culture [occitane] [...] C'est peut-être un des derniers quartiers où on a l'impression qu'on est entre parenthèses un peu maîtres de notre destin, où on est aussi les maîtres des lieux, c't-à-dire au niveau de c'qu'on organise, de comment on vit, etcetera, je sais pas, je veux pas aller jusqu'à dire que c'est de

> l'autogestion, pas du tout, mais y'a ce sentiment que tous ensemble on arrive à fabriquer quelque-chose, une espèce d'alternative, autre chose, et surtout vis-à-vis de la municipalité qui clairement ne fait pas grand-chose, bon en général mais en particulier ici quoi... j'veux pas dire laissé à l'abandon parce que moi ça me va très bien mais bon voilà y'a pas d'investissement de la part de la municipalité donc forcément on s'engouffre...
>
> Entretien avec Matieu, Ostau dau Pais Marselhès, 21 octobre 2015

Il me raconte qu'avec les voisins, c'est « à la fois compliqué et pas compliqué ». En dépit du fait que le salon du voisin soit mitoyen à l'espace scénique du lieu et de la difficulté financière à faire les travaux nécessaires, il souligne la volonté de maintenir le lien, « s'arranger » avec le voisin. En s'engageant à faire des démarches concrètes avec les moyens à disposition, du point de vue de l'isolation sonore et des créneaux de programmation, les membres cherchent à maintenir leur activité et participent à stabiliser la culture partagée par la scène urbaine que constituent La Plaine.

> On peut pas faire les travaux qu'on veut parce qu'on a pas les sous, c'est très très cher, mais depuis que l'autre côté ça a fermé et que nous on a fait les efforts [...] ça s'est largement amélioré, y'a quasiment plus aucun problème aujourd'hui [...] En fait c'qui a fait qu'ça s'est vachement arrangé, dès qu'on a eu des remontrances du voisin on l'a écouté, on lui a montré c'qu'on a fait, on a fait un effort par rapport justement au *sound system*, on a fait un *sound system* plus adapté, avec à chaque fois une limite du son, etcetera, donc, et l'horaire, c'qui fait qu'aujourd'hui y'a beaucoup moins d'problèmes parce qu'on est très conscients aussi, on a fait très gaffe, que à tout moment on pouvait nous tomber la fermeture administrative aussi, on est très conscients de ça, et vu qu'on est pas une salle de concerts ça s'rait dommage de fermer... donc on a fait très attention à ça aussi [...] On est conscients de ce contexte, c'est pour ça aussi qu'on se fait un peu petit, et que quand on a eu des problèmes à la suite de programmation qu'on refera plus, c'est-à-dire du gros *sound system* [...] notamment la Chourm' tout ça, qu'on ne fera plus, on a arrêté toute musique pendant un ou deux mois quoi, c'est-à-dire qu'on s'est fait tout petits, on a réfléchit à tout c'qu'on pouvait faire, etcetera, on a pas voulu prendre de risque, donc pendant un ou deux mois y'a eu quasiment aucune musique amplifiée, c'qui fait qu'ça a aussi calmées les relations, etcetera, forcément ça suspend la programmation quoi.
>
> Entretien avec Matieu, Ostau dau Pais Marselhès, 21 octobre 2015

On voit bien qu'en portant attention aux réactions des voisins, ils fabriquent leur programmation par touches successives, par des tests de certains formats musicaux, au fil d'une négociation continue.

Installé rue Sainte en 2013, U.Percut est pensé par Esther et Sara, les deux gérantes, comme un « club de jazz » configuré comme club dansant. La programmation musicale articule selon elles des répertoires et des formations « classiques » dans le jazz – c'est-à-dire que l'on peut retrouver dans la programmation de structures spécialisées jazz, comme Le Cri du Port ou Le Jam à Marseille – à des formats plus « dansants », le *DJ set*, souvent en seconde partie de soirée le week-end. Leur récit met en relief la dimension toute personnelle de la plainte, et la dimension intersubjective de la relation aux musiques. C'est bien d'une divergence culturelle dont il s'agit, dès lors qu'un voisin manifeste une gêne de principe et que tous les arrangements possibles ne peuvent rien y changer. La mémoire des lieux apparaît également prégnante dans l'évaluation. L'empreinte d'une expérience passée vécue négativement par les riverains marque en effet durablement l'espace d'une mauvaise image, même après un changement de responsables.

> Esther : Ça s'est très mal passé avant nous en fait, avec les établissements qui étaient là qui faisaient de la musique *live* ou pas, ici c'était un karaoké qui ouvrait jusqu'à 7 heures du matin et du coup ils sont partis avec un *a priori* qu'on allait faire comme s'ils existaient pas, les voisins, y'avaient aussi les lieux d'à côté qui étaient en mode club sauvage, du coup nous quand on est arrivés ils étaient sur la défensive vraiment et du coup on a dû prouver… (*rires*) et faire beaucoup d'efforts pour qu'ils arrivent à admettre que c'était possible que ça soit vivable pour tout l'monde...
> Sara : Justement ça peut être du jazz qui peut faire du bruit aussi, y'a des groupes de jazz qui font autant de bruit que des groupes de *noise*, y'a même des voisins qui ont pu nous reprocher en nous disant « Vous avez parlé de club de jazz mais c'est pas du tout un club de jazz, vu la musique... », après tant qu'on reste très vigilantes, et qu'on montre toujours voilà qu'on fait attention aux gens dehors, qu'on respecte les heures de fin, qu'on fait attention au volume sonore, dès qu'on nous dit que là c'est un peu fort, on baisse, on arrive à maintenir une... comme quoi ça dépend vachement des voisins, en vrai on a eu beaucoup d'souci avec un voisin qui, quelque-soit le style musical ou le volume, avait décidé de... après y'a plein de lieux comme ça qui s'retrouve face à des vendettas personnelles quoi, et là, depuis qu'il est parti on n'a plus aucun souci et quand il était là, même si on faisait attention, même plus que là, bah on avait des soucis, y'a des fois où c'est personnel, c'est ça qui est horrible c'est que t'as beau faire tous les efforts du monde...
>
> Entretien avec Esther et Sara, U. Percut, 10 décembre 2014

Si le phénomène de tapage nocturne en milieu urbain et sa constitution comme problème public local relèvent d'un contexte général et du cadre écologique propres aux grandes villes, une propriété spécifique à Marseille correspond bien au rôle des CIQ dans la gestion des problèmes publics. Si ce genre d'entités existe bien dans les grandes villes en France, leur

place dans l'organisation institutionnelle de la vie de la Cité à Marseille est décrite comme importante. En lien avec les actions structurantes des élus, les CIQ jouent un rôle de premier ordre dans la mise en visibilité publique des problématiques au sein de chaque secteur de la ville, et ainsi dans la stabilisation des mœurs et des habitudes conventionnelles qui forment la culture du lieu défendue.

> Sara : À Marseille, même quand j'suis arrivée y'a neuf ans [2005], y'avait déjà beaucoup d'lieux qui avaient des soucis hein, j'crois pas que cette problématique soit spécifique à Marseille, maintenant le truc spécifique à Marseille c'est le rôle des CIQ, et ça moi j'ai halluciné en arrivant à Marseille et pour le coup, peut-être pas plus exposé aux fermetures à Marseille qu'ailleurs, mais par contre la manière dont ça se passe et le pouvoir des comités d'intérêt d'quartier et ce copinage, vraiment, qu'il y a, il doit surement exister ailleurs, mais je le trouve institutionnalisé à Marseille quoi ! J'ai l'impression que c'est plus qu'ailleurs, ils sont super organisés ouais, ils connaissent leur force.
>
> Entretien avec Esther et Sara, U. Percut, 10 décembre 2014

La troisième configuration est plus rare, mais éclairante du point de vue écologique. Elle concerne une situation d'absence de problème de voisinage, aucune plainte, malgré les évènements parfois tardifs et « intenses ». Si l'intensité des sonorités produites par l'activité humaine diminue la nuit à l'échelle de la ville, dans la portion de ville au contraire, les activités culturelles et festives démarrent ou se poursuivent. L'espace sonore du milieu urbain *ad hoc* se caractérise ainsi moins par les qualités perceptibles en journée, majoritairement produites par les véhicules à moteurs, que par celles liées à l'activité commerçante, culturelle, récréatives et à la présence de participants parfois nombreux. Plutôt qu'une plus grande tolérance, il s'agit du mode d'identification et d'évaluation de la source sonore comme la plus gênante dans l'environnement perceptif du lieu par les voisins. Si les lieux intermédiaires de diffusion musicale peuvent dès lors constituer alors le foyer d'attention prioritaire dans le voisinage, d'autres lieux, d'autres activités, d'autres usages animent également le lieu. Ce résultat confirme la situation de concentration et le régime de proximité spatiale entre les lieux dédiés à la vie culturelle et festive dans la portion de ville.

Marine, alors membre de l'Asile 404, que nous avons déjà évoqué plusieurs fois, fait part de l'animation produite par un autre lieu à proximité, et malgré l'identification d'un voisin susceptible d'être hostile, la poursuite de l'activité se déroule sans heurt.

> Alors juste à côté on a des Cap-Verdiens qui mettent la musique à mort plus fort que nous, franchement on a eu quasiment aucun problème de voisinage, mais parce que l'Asile aussi on habite au-dessus avec Olivier, juste au-dessus, au premier, et que on a aucun voisin sur les

> côtés, parce que d'un côté y'a la cage d'escaliers, de l'autre y'a un débarras, le débarras du propriétaire, derrière y'a une cour et le Molotov, donc on a aucun voisin direct, les gens qui habitent là, ils savent que c'est l'bordel de toute façon [...] c'est sûr que personne ne choisit un appart' ici pour être au calme, c'est un voisin[406] qui est plutôt par-là, du coup on l'a identifié, et il nous embête pas parce qu'on est trop éloignés...
>
> Entretien avec Marine, l'Asile 404, 20 juillet 2014

Par leur présence éphémère par définition et leur activité parfois intense dans le quartier, les squats relèvent d'une temporalité différente qui leur conditionne une place à part dans la scène musicale. Si les membres du Tableau Noir ont mis en œuvre des démarches pour partager des moments et mieux connaître leur voisinage, l'occupation de l'espace constitue *de facto* un acte politique d'appropriation du territoire et de contestation, notamment d'une vacance d'appartements jugée trop importante dans le centre-ville.

> Jérémy : On n'a jamais eu les flics qui ont débarqué ici pour régler un problème, jamais eu un voisin qui s'est plaint d'un bruit, alors qu'on a envoyé des concerts, enfin on a envoyé du *hardcore* à 3 heures du mat quoi !
>
> Nat' : Et puis très souvent on fait les p'tits déjeuners le matin, jour de marché y'a plein de gens du quartier, mais c'est hallucinant quoi, plein de gens du quartier qui viennent, qui prennent le p'tit déj' avec nous, y'a de plus en plus des voisins qui viennent nous voir, qui prennent le p'tit déj' avec nous, qui viennent même le dimanche avec leurs enfants ici manger et donc on s'est dit pourquoi pas un p'tit barbec'…on évolue en fait ! Mais bon là ça a dégénéré, mais jusqu'à maintenant ça se passait très bien.
>
> Entretien avec des membres du Tableau Noir, 10 février 2013

3. La mise sous silence de l'Ache de Cuba comme épreuve au « faire-lieu » à La Plaine

Les trois modalités présentées relèvent toutes d'un processus de négociation dont les enjeux sont essentiels pour la pérennité de la présence du lieu et du projet, au niveau individuel, et pour la subsistance du « faire-scène » et de la culture du lieu, au niveau du quartier. Par cette gestion diffuse et les ajustements visant à rendre vivable l'exercice de l'activité, l'adaptation aux évaluations du voisinage montre à quel point les acteurs doivent composer avec les frontières culturelles au quotidien. Dans certains cas, les plaintes et les

[406] En référence au voisin qui a causé l'interdiction définitive d'activités musicales à l'Ache de Cuba, quelques mètres plus haut.

sanctions conduisent à des procédures de « mise sous silence » des lieux par des actions qui déplacent un segment de l'espace sonore du quartier dans un périmètre juridique.

Cet épisode de l'histoire de l'association El Ache de Cuba, dont le local est installé depuis 1997 au cœur de la portion urbaine étudiée, entre le cours Julien et la place Paul Cézanne, est exemplaire d'une situation de communication difficile, conflictuelle et finalement rompue. Elle témoigne d'une incapacité à trouver un arrangement avec le voisin gêné malgré la multiplication des aménagements effectués, et de l'émergence d'une épreuve morale à la culture sonore défendue par les habitués dans la portion de ville. Comme La Maison Hantée, ou L'Enthöpy, l'issue des plaintes donne raison à la tranquillité du voisinage au détriment de lieux dont l'activité est stabilisée dans le quartier, depuis quinze ans en l'occurrence.

Renée est responsable du projet qu'elle présente comme « le premier lieu de musique latino-américaine » à Marseille[407]. La programmation de son lieu « tremplin » s'est progressivement élargie en proposant des « bœufs jazz » les jeudis, du *slam* ou des « petits groupes du coin qui faisait pop rock » les vendredis et des « soirées salsa, brésilien, ska » ou « DJ » les samedis soir. En 2010, soit treize ans après son installation, l'appartement au-dessus de son local est mis en vente puis acheté par ceux qu'elles qualifient de « marchands de biens », des professionnels qui « achètent, refont comme ils veulent et revendent le plus rapidement ».

Lorsque le bien a été vendu, c'est au cours d'une réunion de copropriétaires organisée par les nouveaux acquisiteurs qu'une procédure pour attaquer El Ache de Cuba a été décidée. Renée rapproche cette pratique à une stratégie commerciale, comme argument de vente : « Tu vends certainement plus facilement un endroit où y'a pas de lieu musical au-dessous ». Ainsi, quelque temps plus tard une personne achète, un « parisien », qui vient rapidement lui signifier qu'il entend « un p'tit peu ».

> Au début on a eu une relation très correcte... cordiale, alors moi je lui ai dit « Alors écoutes déjà tu es invité, tu as la carte d'adhérent à vie, tu es invité à tous les concerts » (*rires*), non mais voilà je me suis dit voilà c'était pas un vieillard non plus...
>
> Entretien avec Renée, El Ache de Cuba, 19 juin 2015

Le voisin lui signale le désagrément, en se référant aux vibrations ressenties : « Ça vibre un peu ». Après l'avoir informée qu'il existait une procédure contre l'Ache de Cuba, il s'engage à ne pas s'investir dans l'affaire tout en lui faisant remarquer qu'il serait bienvenu

[407] Si mes fréquentations d'El Ache de Cuba remontent au début de l'enquête, j'ai rencontré Renée en juin 2015 et réalisé un entretien sur place en deux temps les 18 et 19 juin 2015.

d'entreprendre des travaux d'insonorisation. Renée acquiesce, tout en sachant qu'il est compliqué financièrement d'entreprendre d'importants travaux, d'autant plus que son projet ne reçoit aucune subvention. Le voisin se proposant alors de participer aux travaux, au fait par ailleurs de la déduction d'impôts applicable aux associations « entre guillemets d'intérêt général », elle entreprend un aménagement de son espace. Renée s'engage à effectuer des travaux et, dès l'été 2010, profitant de la période estivale plus calme, elle fait réaliser une isolation acoustique au plafond : avec la participation financière du voisin et « des copains musiciens qui s'y connaissaient un p'tit peu on a descendu de 80 cm, alors après ça c'est technique, moi je sais pas c'qu'ils ont mis, pour justement amortir le truc... ».

Alors qu'en septembre 2010 la programmation musicale du lieu reprend, Renée apprend entre-temps que le voisin se marrie. Lorsqu'elle le croise, imaginant que la situation s'était améliorée et qu'il serait satisfait des travaux effectués, il lui signifie son insatisfaction tout en reconnaissant une légère amélioration. Depuis le poste d'appréciation du voisin, les performances musicales et la présence des participants sont éprouvées en tant que vibrations gênantes : « ça vibre ». Malgré les efforts fournis et le coût financier de l'opération d'insonorisation du plafond, Renée propose au voisin de réaliser une seconde intervention, cette fois au niveau des murs : « Deuxième étape, l'insonorisation des murs, c'était bien mais encore pas assez... et entre temps ils font un enfant donc ça a changé un peu, donc après il commence à me parler du petit et je dis "oui mais là moi je peux plus rien faire"».

Face à cette situation délicate, la responsable a l'impression que le voisin ne prend pas acte de la volonté d'adaptation et des travaux effectués, demeurant gêné quoi qu'il se passe. Elle fait alors appel à un ingénieur acousticien, une connaissance, pour venir constater l'état du local. Après diagnostic de l'isolation acoustique, il décrit la contiguïté de l'espace avec celui du voisin du dessus. Il lui confie alors : « Ici tu vas pouvoir faire tous les travaux que tu veux, c'est pas possible, t'es directement lié à eux, il vaudrait mieux que tu achètes l'appart au-dessus, ça te reviendrait moins cher... de toute façon là t'es tombé sur un mec il va te faire chier parce que s'il entendra plus dedans, il va entendre dehors les gens et tout ». À la suite de cette deuxième phase de travaux, à l'été 2011, le voisin a même insisté pour que Renée constate d'elle-même l'intensité de la nuisance provoquée.

> Il m'a fait monter tu vois, donc un soir où y'avait un truc qui jouait vraiment, ça jouait, et il m'a dit « assis toi sur le lit », donc j'me suis assise et il m'a dit « tu sens le sol », bon c'est vrai que le sol y'avait des vibrations, mais bon moi je m'attendais à c'que ça soit... après je peux le concevoir mais voilà le problème c'est... j'me disais dans ma tête « et

> ouais mais bon coco voilà t'es au cours Julien. [...] Je me reçois un jour la procédure, sans plus de discussion, plus rien, et donc là j'ai la procédure, les boules, je prends mon avocat, surtout que j'avais fait les travaux, si j'avais su j'faisais pas les travaux hein, quand je l'ai croisé je lui ai dit « mais comment ça se fait qu'on ne parle plus ? », j'ai dit « mais bon on peut voir si je commence plus tôt les concerts » et il me dit « bah là on parle plus, il faut que tu vois mon avocat », donc à partir de là ça veut tout dire, c'était coupé hein, donc en avril 2012, j'ai annulé ma programmation de mai sur les conseils de mon avocate, elle me dit « c'est pas la peine d'en rajouter », le samedi soir que y'avait un concert brésilien à 23h30 et il avait fait venir un mec qui a fait un constat d'huissier, qui attestait que y'avait du son, donc il a appuyé la plainte avec ça...
>
> Entretien avec Renée, El Ache de Cuba, 19 juin 2015

Alors que le voisin maintient son mécontentement malgré les deux interventions réalisées, Renée se demande ce qu'elle peut faire de supplémentaire. Après une période d'absence de communication, elle reçoit en avril 2012 un courrier stipulant la procédure contre elle. Malgré une ultime tentative en faveur d'un compromis, le voisin rompt le dialogue et, déplaçant leur relation vers l'espace légal entre avocats, annule ainsi le processus de résolution à l'amiable entamé. Renée a préféré ne pas assister à son procès. D'après son avocate, la séance s'est déroulée rapidement, très simplement. Le juge a tranché en considérant qu'il s'agissait d'un différend entre « des gens qui font du bruit et d'autres qui n'arrivent pas à dormir ». Selon Renée, il n'a « rien voulu savoir » et a appliqué la peine sans étudier le dossier. Alors que la ligne de défense consiste à valoriser la présence durable du lieu dans le quartier et la dimension citoyenne de son projet culturel, Renée reçoit le procès-verbal en juin 2012 :

> « Le syndicat des copropriétaires de l'ensemble immobilier expose que l'association El Ache de Cuba organise régulièrement des concerts qui causent des nuisances sonores excessives, et qu'en outre l'association El ache de Cuba a fait repeindre la façade de couleur orange vif sans solliciter aucune autorisation, renonçant à ses autres demandes, le syndicat des copropriétaires de l'ensemble immobilier sollicite du juge de référé qu'il condamne El Ache de Cuba à cesser toutes réunions bruyantes, et particulièrement les concerts, et fasse repeindre la façade afin de restaurer son harmonie ».
>
> Extrait du procès-verbal, Entretien avec Renée, El Ache de Cuba, 19 juin 2015

L'extrait de condamnation est clair : parce qu'ils causent des nuisances sonores « excessives », les concerts, définis comme « réunions bruyantes », doivent cesser. La procédure portée par le voisin gêné a été appuyée par le syndicat de copropriété de l'immeuble, et par le règlement de copropriété, lequel interdisait « les activités qui génèrent

un bruit pouvant nuire aux voisins, et aux propriétaires, étant notamment visés les cours de piano ». Par ailleurs, comme occasion de résoudre plusieurs problématiques, la condamnation mentionne une autre pollution perceptive, d'ordre visuel cette fois : la façade du lieu. Nuisant à l'harmonie de « l'ensemble immobilier », un bien particulier collectivement investi, le projet se voit interdit de programmation musicale. Alors que Renée a cherché à se défendre en valorisant l'histoire du lieu et son ancrage dans ce quartier déjà animé, le procès-verbal stipule *in fine* que :

> « L'activité nocturne de l'association El Ache de Cuba génèrent sans contestation possible des nuisances sonores qui excèdent beaucoup celles que tolèrent le règlement cité à l'instant. Les dispositions des articles 696 et 700 du code de procédure civile par ces motifs, statuant référé après débat en premier ressort, ordonne à l'association El Ache de Cuba de cesser toute activité bruyante et réunion musicale, ou concerts notamment, dans les locaux qu'elle occupe 108 cours Julien et 9 place Paul Cézanne, sous astreinte provisoire de 1000 euros par infraction constatée, qui court à compter du jour suivant la notification de la présente, pendant un an, et dont nous nous réservons de connaître la liquidation ».
>
> Entretien avec Renée, El Ache de Cuba, 19 juin 2015

Malgré son attachement à son projet culturel et le soutien qu'elle a reçu de la part d'autres acteurs locaux – une pétition a notamment été mise en ligne au cours de l'été 2012 –, Renée est contrainte à arrêter alors la programmation musicale telle qu'elle l'avait établie. En privilégiant certains contenus d'activité quelques temps plus tard, elle a maintenu sa présence dans le quartier en adaptant son offre : vente de vinyles, fripe. Son activité demeure aujourd'hui, en tant que bar associatif et propose régulièrement des conférences, des expositions, du *live painting.* Selon Renée, « c'est le nouvel Ache ».

CONCLUSION. Des mises à l'épreuve de la stabilité d'une culture sonore à La Plaine

L'ancrage spatial et l'agencement écologique des musiques : une épreuve morale

Les différents récits présentés correspondent à des cas rencontrés durant mon travail de terrain, par observation directe, sur place, à l'intérieur de ces lieux[408] et par entretien. Ils témoignent de la fragilité et de la précarité qui caractérisent ces pratiques communes inscrites dans des circuits très localisés et donc fortement solidaires de circonstances locales. L'investissement « de proximité » suppose un engagement d'autant plus important à l'intérieur du quartier que de fortes contraintes pèsent sur leur activité. En plus des relations de coopération entre structures partenaires et des nombreuses tâches accomplies à l'échelle locale (communication, logistique, etc.), les équipes sédentarisées doivent en effet prendre soin des riverains, et assurer la « gestion sonore » de leur public.

Si la problématique des relations entre les responsables d'établissements ouverts la nuit et leur voisinage en milieu urbain relève d'un phénomène général, elle s'incarne d'une manière particulière à Marseille au travers du cas de La Plaine et de son environnement. D'un côté, la présence durable des lieux intermédiaires peut être envisagée comme constituant une épreuve à l'ordre public local et faire l'objet de controverses et de problèmes publics locaux. La diffusion musicale ainsi catégorisée en tant que « pollution sonore » est intégrée au périmètre normatif et légal de l'ensemble des nuisances de la quotidienneté qui porte atteinte au bon vivre-ensemble dans le quartier. De l'autre côté, la présence de riverains et leur organisation au travers du CIQ contraignent les activités et mettent à l'épreuve la stabilité du lieu propre que constitue La Plaine. La réciprocité de la situation apparaît dès lors prégnante : la juxtaposition de participants différenciés au sein d'un même périmètre peut produire des situations de conflit qui permettent de mettre au jour un ensemble de mœurs locales. La culture partagée par les habitués de la scène musicale est ainsi insérée au sein de cet espace moral localisé et doit s'y ajuster pour rester durable.

En plus d'interfaces matérielles de projets culturels divers, certains lieux sont envisagés dès lors en tant qu'institutions locales, des espaces de proximité comme carrefours des habitudes tissées et alimentées par l'activité nocturne de diffusion musicale. La mise au jour du rôle crucial joué par les compétences et les ressources écologiques mises en jeu pratiquement par

[408] Plusieurs fois j'ai été confronté à des situations tendues lorsque des voitures de police passaient devant des lieux, dont l'espace extérieur était occupé parfois par plusieurs dizaines de personnes. Quelquefois, les policiers reviennent plus tard dans la soirée pour procéder à un contrôle de l'établissement.

les membres dans l'exercice de leurs activités, souligne l'enjeu consistant à appréhender les musiques et leurs cadres symboliques comme agencés à un environnement et ancrés spatialement. Répondant à des logiques écologiques, spatiales et situationnelles, les musiques ne sauraient être envisagées d'abord en tant qu'étiquettes et être réduites à significations *ex nihilo*, des formes préétablies et ainsi réifiées. En envisageant les situations d'émergence musicale dans leur milieu naturel, pour ainsi dire, on élargit le spectre d'analyse des composantes du continuum spatio-temporel de l'expérience et on intègre ainsi plusieurs modes de participation. Ce mode de saisie des expériences musicales par l'environnement met en évidence le fait qu'en plus d'affecter les spectateurs des performances, les sons peuvent également affecter l'appareil auditif d'autres personnes, notamment le voisinage.

Par l'analyse des modalités pratiques de participation dans le quartier, par la scène culturelle, apparaissent des rôles différenciés, des définitions et des pratiques d'un même environnement qui se confrontent et se négocient de manière processuelle. C'est bien au travers de l'engagement des collectifs dans cette négociation avec les riverains que la culture du lieu qu'ils soutiennent s'éprouve et peut se stabiliser localement. Dans cette perspective, le périmètre culturel de cette scène musicale urbaine correspondrait à l'évaluation du matériau sonore diffusé à l'occasion des performances en tant que *de la musique*. C'est un ordre perceptif qui présiderait dès lors à la mise en forme d'une culture du lieu et plus largement d'un ordre moral. Les prises auditives des différents participants correspondent bien à des « manières de faire organisées » et partagées, des habitudes, des conventions, des occasions sociales, mises au point et maintenues pour se rendre maître de l'environnement (« droit au calme » vs. « droit à une vie nocturne »). Notre approche met en évidence toute la dimension micro-politique des pratiques ordinaires, visibles uniquement sur place à l'échelle locale et invisibles au niveau de circuits macro ou extra-locaux relevant par exemples des industries musicales ou des politiques culturelles.

Pour des acteurs cherchant à produire des performances musicales, donc à les rendre audibles dans la ville, et à se rendre visibles dans et par la scène, la présence de riverains constitue une contrainte non-négligeable et renforce la nécessité de la mise en œuvre d'une présence attentive et d'activités ajustées au niveau perceptif à l'espace culturel et social de la portion urbaine de La Plaine.

CONCLUSION GÉNÉRALE

L'ensemble de ce parcours rend compte du parti-pris consistant à envisager les musiques par la ville, comme agencées à leur milieu perceptif et insérées dans une vie sociale au niveau local. Par une approche écologique et situationnelle de l'expérience musicale à partir d'un espace matériel, contingent et pragmatique, l'enjeu a consisté à éviter au maximum de rabattre l'analyse des musiques sur un périmètre purement médiatique. Si des découpages en termes de significations et d'étiquettes peuvent bien être opérants dans l'expérience, ces derniers sont envisagés à partir des pratiques et des situations observées comme des marqueurs d'un « faire-société » par lesquels les récits et les imaginaires associés sont performés. Cette approche construite au fil de la recherche se distingue d'autres manières de procéder pour envisager les musiques. Plutôt qu'un espace institutionnel ou industriel, je me suis intéressé aux modalités d'émergence publique des musiques dans la centralité urbaine à Marseille, en raisonnant en termes d'ambiance, de spectacle, de scène et de « lieu propre ».

Un « faire-scène » à La Plaine déterminé par un « faire-lieu »

Si l'objet premier de la présente recherche est bien le rôle des musiques dans la vie de la Cité, la problématique a également conduit à diriger le questionnement vers le rôle de la ville et de la Cité sur les musiques. Beaucoup de situations décrites relèvent en effet davantage du milieu urbain que de Marseille en propre, ce qui n'empêche pas que des formes qui émergent à La Plaine singularisent le lieu. En se demandant ce que les musiques font à la vie sociale, nous avons abouti à un certain nombre de résultats à l'échelle localisée. Chaque chapitre correspond à une étape du raisonnement et éclaire d'une manière particulière l'objet. Par une approche résolument inductive et en mobilisant des concepts variés, plusieurs éléments théoriques et empiriques résultent du cheminement réflexif.

En éclairant d'abord le cadre spatial de la centralité urbaine par une ethnographie de la perception sensorielle, c'est un contexte politique de transformation de la ville qui ressort. Si le milieu urbain est loin de se limiter à un élément de décor, nous avons vu que certaines portions urbaines centrales font l'objet d'opérations d'aménagement et que la programmation d'un évènement institutionnel d'ampleur, un « évènement *in* » (Vivant, 2007 : 131), Marseille-Provence « Capitale Européenne de la Culture », constitue une occasion privilégiée pour mettre-en-scène le projet urbain de la Ville. Dans cette perspective globale, la Culture est saisie comme un instrument politique qui consiste à transformer matériellement la ville pour

en tirer des gains d'image et d'attractivité. Envisagée comme la marque d'un tournant dans l'histoire de la ville, autour de l'année 2013, l'hyper-centre est façonné comme la nouvelle vitrine et Marseille est dès lors vendue comme un territoire dynamique et ouvert.

En poursuivant l'enquête par une « logique de lieux » (Milliot, 1997 : 38), nous avons vu que si les portions de la centralité urbaine sont connectées spatialement, elles apparaissent différenciées aux niveaux culturel et social. Plongé dans la quotidienneté de deux quartiers, Noailles et le cours Julien, j'ai cherché à partir de la description d'ambiances urbaines à spécifier des cultures du lieu. L'articulation dans l'analyse des qualités diffuses de l'espace produites par l'architecture des lieux d'un côté et les interactions sociales et les modes d'occupation de l'autre se révèle être une piste intéressante pour rendre compte d'espaces sociaux situés. Si Noailles correspond empiriquement à une centralité immigrée de la ville qui expose la force des liens faibles et des formes de communication qui négocient l'altérité, le « faire-lieu » est perceptible par des formes de vie publique. L'ethnographie de ce quartier met en évidence une articulation entre ce qu'Anselm Strauss nomme « contextes structurels » et « contextes de négociation »[409] par les multiples scènes ordinaires et interactions qui font le quotidien. La « butte » du cours Julien, située « un peu plus haut à Marseille » comme le suggère l'association de commerçants, est fortement esthétisée et correspond à une portion de « ville créative ». Un régime d'attention davantage extraordinaire et un mode d'authentification du lieu qui reposent sur l'étiquette d'une centralité artistique dans la ville, le label « Quartier des créateurs ».

À force de fréquenter le centre-ville, l'ethnographie du lieu m'a conduit à faire des rencontres de musiciens, à découvrir et remonter des réseaux d'activités culturelles tissés dans la ville. Les trajectoires de Plait-Pose, des Crevards de la Plaine et de L'Amir'al mettent en évidence la porosité des mondes musicaux à Marseille et le rôle crucial d'*affordances* comme ressources pour l'action permettant de mener à bien leurs pratiques musicales. En mettant-en-scène leurs performances par la centralité culturelle de la ville, ils puisent dans les ressources écologiques de l'espace et, réciproquement, par leurs pratiques musicales ils performent un imaginaire du lieu et activent l'espace comme un territoire symbolique. L'approche spatialisée des pratiques musicales situées met en évidence des formes d'intériorité et d'extériorité de la ville et de la scène culturelle. Elle conduit en outre à envisager des régimes d'action qui articulent un mode de présence à la fois physique et numérique. En médiatisant

[409] STRAUSS, A., *La trame de la négociation : sociologie qualitative et interactionnisme*, textes réunis et présentés par Izabelle Baszanger, L'Harmattan, 1992, p. 251 et suiv. [original : « *Negotiations. Varieties, processes, contexts, and social order* », 1978, San Francisco, Jossey-Bass, pp. 1-29 et 97-103].

leurs performances musicales sur Internet et les médias sociaux, les acteurs étendent la portée des pratiques et développent une présence sensible augmentée en ville.

Chacune de ces trajectoires de *performers* musicaux dans la centralité culturelle de la ville traduit l'importance de ressources disponibles de l'environnement immédiat « déjà là », au premier plan desquelles figure la forme singulière des lieux intermédiaires. L'ensemble de la thèse est traversé par la présence de ces espaces fortement agencés au milieu écologique comme offrant des modes de configuration qui ancrent les musiques dans leur quartier. En faisant une micro-histoire de la portion de ville, nous avons vu qu'ils relèvent d'un patrimoine culturel et économique du quartier. C'est la conversion d'espaces affectés à l'activité maraîchère en espaces de vie culturelle et sociale au fil des années 1980 et 1990 qui a ouvert la voie à la fabrication progressive de la portion de ville comme une scène culturelle et un territoire musical de la ville.

La Plaine forgée comme un « lieu propre »

Au terme de cette trajectoire chronologique et spatialisée des musiques, nous avons apporté des réponses à la problématique centrale de cette recherche. En démontrant la place privilégiée des musiques dans la vie de la Cité et dans la transformation de la Ville, on voit la portée micro-politique des configurations sociales fabriquées et instituées dans une portion de ville, contribuant à l'établir comme un « lieu propre ». Les « coups tactiques » (De Certeau, *op. cit.*) que constituent les occasions sociales de performances musicales concentrées dans la centralité urbaine et culturelle de la ville pour instaurer une forme spécifique de lien social, traduisent bien la visée stratégique de cercles sociaux. C'est bien à partir des ressources écologiques à disposition que les collectifs ont inventé des évènements qui offrent des cadres d'expérience et des configurations sociales propres pour implémenter leurs sons en ville.

Reprenant le raisonnement de Karim Hammou à propos du rap en France, on peut dire que c'est l'action conjointe d'un cercle de participants dans le temps à cet endroit qui, par la « conversion de coups tactiques en un lieu propre » (Hammou, 2012 : 146), a permis l'établissement et la stabilisation d'un « faire-lieu » spécifique à Marseille *par* La Plaine. Composé de collectifs d'acteurs et d'habitués des occasions sociales de la musique dans cette portion de ville, ce cercle soutient une culture commune et constitue un milieu de comportement partagé qui établit La Plaine comme un « lieu propre » : un quartier animé culturellement, une scène musicale à Marseille.

Si cette portion urbaine est performée comme région morale, un territoire où les choses sont possibles, et vécue comme un espace autonome, c'est qu'elle correspond d'abord à un « lieu pratiqué » (De Certeau) donc approprié par les occupants au quotidien. Elle fait l'objet de multiples relations référentielles, de formes d'occupation et de participation multiples, selon des horizons culturels qui émergent publiquement comme clivés lors d'occasions particulières, qu'elles soient « extra-ordinaires » ou routinières. On peut dire dans cette perspective que le « milieu socio-culturel de comportement » (Quéré, 1999 : 334) auquel je me suis intéressé se comprend dans sa juxtaposition avec d'autres de ces milieux déterminés d'un côté par des « institutions, des règles, des techniques et des mœurs communes » (Quéré, *op. cit.* : 334), de l'autre par « des attitudes, des habitudes et des pratiques » (Quéré, *op. cit.* : 334).

Dans l'optique proposée par Louis Quéré, un espace public urbain est un milieu de comportement « qu'en vertu, d'une part, d'usages institués d'un espace urbain différencié, d'autre part des attitudes et des comportements que les usagers adoptent vis-à-vis de ce qui le constitue et vis-à-vis les uns des autres » (Quéré, *op. cit.* : 334). On parle dès lors de milieu de comportement si « les *affordances* des objets, des évènements et des situations dépendent non seulement d'un point de vue intentionnel, mais aussi du système de perspectives – objectif, standardisé et socialement organisé – actualisé pour l'accomplissement d'un type d'activité » (Quéré, *op. cit.* : 335).

Il s'agit véritablement d'une dynamique locale d'appropriation du territoire dans la mesure où d'une part l'intervention de l'Institution dans le processus de fabrication est relativement faible, en tout cas jusque-là, et d'autre part les activités musicales et la vie sociale instituées ne sont que peu identifiées et échappent dans une certaine mesure à ses découpages normatifs. Conformément à notre postulat d'un primat du rapport à l'extériorité pour faire émerger des frontières culturelles, il a été question de réunir dans l'analyse deux modalités actives de transformation urbaine qui se confrontent empiriquement et participent à l'émergence et au maintien d'une situation conflictuelle, cristallisée à l'endroit de La Plaine.

D'un côté, les opérations d'aménagement urbain structurantes conduites par les décideurs publics locaux appliquent un modèle managérial de la Ville. Cette approche standardisée et fonctionnelle porte des définitions normatives pour « vendre » la ville, changer son image, résoudre des problématiques socio-économiques et consiste en des travaux de requalification ou de restructuration. De l'autre côté, les activités quotidiennes et les pratiques communes de collectifs d'acteurs, programmateurs musicaux, colorent et sonorisent l'espace autour de La

Plaine. Cette dynamique culturelle qui se compose de micro-évènements du quotidien mais également d'évènements ponctuels, circonstanciels ou à fréquence annuelle se caractérise par un régime d'attention ordinaire. La forme d'évènements et le type d'occasions sociales portés par un milieu social localisé à La Plaine constituent en effet des habitudes, instituent des définitions du quartier et des valeurs *par* le quartier.

Le projet urbain, tantôt objet de critique, tantôt moyen de résoudre les problèmes

Si nous nous sommes intéressés à la fabrication de La Plaine comme un territoire culturel au moment où des courants musicaux émergeaient (*sound system*, hip-hop), nous avons également vu le rôle d'associations de quartier au cours Julien qui tantôt convergent, tantôt se démarquent de la culture commune établie à La Plaine. En parallèle, il a fallu considérer pleinement le contexte de la mise en œuvre d'un projet de renouvellement urbain par la Ville, le projet Grand Centre-ville. Dans un premier temps, la manière dont Marseille-Provence 2013 apparait comme une occasion inscrite dans une temporalité *extraordinaire* d'exposer de premiers résultats du projet urbain au sein du centre-ville, particulièrement l'hyper-centre. Nous avons vu ensuite que le projet prévoyait également un réaménagement de la place Jean-Jaurès et de l'environnement de La Plaine. Axée sur la « revalorisation de l'existant »[410] de la même manière que les autres périmètres de la ville concernés, l'opération de requalification du secteur de La Plaine vise sa « montée en gamme » et consiste en la réhabilitation de l'espace par d'importants travaux : ravalements de façades, changement du revêtement au sol, réorganisation de la place (redécoupage, suppression des trottoirs) et des voies de circulation, etc.

Comme la documentation institutionnelle le précise, le secteur La Plaine-Notre-Dame-du-Mont a fait l'objet d'une « opération programmée d'amélioration de l'habitat » (OPAH) entre 2001 et 2003 qui a opéré la réhabilitation de trois-mille quatre-cents cinq logements, « amorçant une rénovation du quartier de la Plaine » (*op. cit.*). Si l'organisation de l'espace lui-même est repensé par une approche fonctionnelle, incluant l'assignation d'usages à des portions de l'espace (récréatifs, consommation, marché, etc.), le projet prévoit l'installation de nouvelles enseignes (notamment des chaînes commerciales, comme « Paul ») et transforme ainsi l'espace commercial et les activités du quartier.

[410] Document officiel de travail « Etude urbaine Secteur de la Plaine, Pôles Olivier Ferrari / Nau / Trois Rois / Curiol / Bons Enfants, Phase 1 : analyse du secteur d'étude dans l'armature urbaine », Soleam, p. 54.

Au même titre que la plupart des métropoles européennes, Marseille fait l'objet d'une transformation urbaine à partir d'un standard de grande ville moderne : on refait sa vitrine, on soigne son image et surtout on cherche à effacer les traces d'une imagerie négative. La mise en œuvre d'opérations urbaines de cette envergure et la normativité des définitions qu'elles portent sont vécus dès lors par plusieurs cercles et collectifs à La Plaine comme une atteinte au « lieu propre » qu'elle constitue, à l'authenticité et l'identité vécue du lieu.

Si nous avons mentionné l'Assemblée de La Plaine, un collectif citoyen de quartier qui porte les perspectives et les valeurs de la culture commune instituées au moment de la stabilisation de la scène, d'autres structures culturelles installées à La Plaine partagent cette culture et participe à formuler publiquement une critique au projet urbain. Perçu comme une opération de standardisation, c'est-à-dire de transformation suivant un modèle choisi précisément parce qu'il fonctionne (il a fait ses preuves ailleurs) et perçu comme renforçant le contrôle des usages, il amènerait à déposséder La Plaine d'attributs essentiels qui la fonderaient en propre.

De leur côté, les décideurs publics, le CIQ – leur représentant légal à l'échelle du quartier – et certaines associations de quartier entendent, par les programmes institutionnels et le projet urbain, progresser dans la résolution de certaines problématiques qui nuisent à la « bonne » vie au sein du secteur, dont certaines constituent des problèmes publics locaux. Ainsi d'autres ensembles d'habitants et habitués du quartier sont structurés au nom de son organisation et de la gestion de ces problématiques bien souvent thématisées comme relevant de « l'incivilité ».

Aussi différenciées que soient les formes d'engagement décrites, nous avons insisté sur le fait qu'elles sont d'abord le produit d'une négociation continue de frontières culturelles. Plutôt qu'un dissensus et une incompatibilité totale, c'est bien à partir de la juxtaposition de collectifs divers et de l'articulation des frontières que nous avons envisagés les pratiques et les marquages culturels qui imprègnent l'espace.

Au cours de l'atelier de concertation organisée en novembre 2015 par la Soleam dans le cadre du projet d'aménagement de La Plaine, il est apparu prégnant qu'en plus de viser la réhabilitation matérielle et symbolique du secteur, le projet urbain était saisi comme une occasion de rendre publics les définitions et les usages établis comme appropriés en rappelant ceux définis comme non-appropriés voire déviants. Durant l'échange, plusieurs personnes dans l'assistance ont exprimé la nécessité que constitue la mise en œuvre du projet d'aménagement, souvent à partir d'une critique de l'état actuel du quartier, en soulignant la présence trop habituelle de pratiques et de comportements jugés irrespectueux qui, en dégradant la forme sensible du lieu, nuisent à ce qui est jugé comme un bon vivre-ensemble

en milieu urbain. Ceux-ci peuvent constituer des problèmes publics locaux dès lors que le cadre légal est mobilisé pour l'expression de la gêne, lorsque des plaintes sont émises, et que les cas particuliers émergent sur la scène publique en tant qu'ils exemplifient et représentent une atteinte à l'intérêt commun.

Dès lors, même au cours Julien et à La Plaine, deux périmètres de la centralité urbaine et culturelle, les manifestations et les évènements habituels au sein d'espaces intermédiaires, dans l'espace public mais également dans les lieux intermédiaires, peuvent être perçus – au sens de la perception sensorielle et de l'interprétation signifiante – comme constituant une gêne, en tant que « nuisance sonores » situées. L'enquête a conduit à considérer l'importance que revêt l'entretien de bonnes relations de voisinage pour les équipes responsables d'espaces de diffusion musicale, les collectifs sédentarisés à La Plaine. Pour caractériser au mieux la culture du lieu portée par les cercles de participants qui forment le milieu de comportement partagé étudié, nous l'avons envisagée à partir de sa confrontation à une autre culture du lieu, soutenue par la Ville.

Les musiques peuvent faire l'objet de procédures juridiques, de critiques publiques et constituer un problème social, c'est-à-dire une entrave au bon vivre-ensemble tel qu'il est défini conventionnellement. C'est justement par l'émergence publique de ces problèmes sociaux et la justification qui l'accompagne, en amenant les participants gênés à formuler en quoi ils représentent des épreuves à l'ordre social local, un « ordre négocié » (Strauss, 1992 [1963, 1964] : 249), que les règles conventionnelles censées régir l'espace commun, érigées comme « principe supérieur commun »[411], sont rappelées. La normativité des critères qui fondent les règles de comportement et d'usage de l'espace commun tendent à privilégier la tranquillité publique à l'animation, la propreté.

*

[411] Le concept pragmatiste de « principe supérieur commun » permet d'intégrer l'idée d'une mise à l'épreuve d'un « ciment » unitaire et d'un « commun idéal ». BOLTANSKI, L. et THEVENOT, L., *Les économies de la grandeur*, Cahiers du Centre d'études de l'emploi, n°31, Puf, 1987.

Lorsque j'ai entrepris mon enquête sur La Plaine comme scène musicale urbaine, je ne savais pas qu'un projet de rénovation urbaine était prévu pour réhabiliter structurellement le quartier. Si l'information est dévoilée par l'Assemblée de la Plaine au cours de l'été 2015 et que la Soleam commence à communiquer et organise la concertation avec la population locale quelques mois plus tard, le démarrage des travaux en octobre 2018 s'est déroulé non sans heurts. Alors que les premières opérations ont consisté en l'abattage de nombreux arbres sur la place Jean-Jaurès[412], la contestation de l'AdlP et d'autres collectifs s'est accentuée. La mobilisation pour retarder et empêcher la bonne progression des travaux a consisté à occuper la place en continu, nuit et jour (certains militants dormaient dans les arbres au centre de la place), et à établir La Plaine en « ZAD » (Zone à Défendre, dans une moindre ampleur qu'à Notre-Lande-des-Landes). Tenant bon malgré l'installation d'une palissade pour « sécuriser les travaux », quelques jours plus tard elle a finalement été mise à mal par une intervention de CRS[413] puis par une seconde installation, cette fois d'un mur en béton de deux mètres cinquante de haut tout autour de la place (29 octobre). Une opération dont le coût s'élève à 390 000€ que Gérard Chenoz justifie ainsi : « [...] face aux actes de vandalisme scandaleux qu'a infligé au chantier de requalification de la place Jean-Jaurès un groupe d'individus [...] La solution qui a été retenue conduit, à mon grand regret à ériger une palissade de béton de 2,5 m tout autour de la place pour garantir l'apaisement pendant les travaux »[414]. Une semaine plus tard, le 5 novembre 2018, deux immeubles s'effondrent à Noailles causant la mort de huit personnes et délogeant plus de deux milles personnes.

Au moment où s'écrivent ces lignes, les travaux suivent leur cours, non sans complication. L'activité des forains a été transférée – provisoirement pour certains, définitivement pour d'autres – sur d'autres marchés de la ville, du mobilier urbain est installé sur la place puis aussitôt recouvert de tags, une nouvelle allée centrale a été tracée sur le périmètre de la place Jean-Jaurès. Les mobilisations demeurent, les travaux progressent.

Travailler sur les musiques m'a amené à décrire une forme de vie sociale spécifique, une société à l'échelle d'un quartier, et ainsi à ne pas voir uniquement « de la musique ». Porter attention à la musique en s'intéressant à celles et ceux qui la fabriquent implique, comme le

[412] Comme l'indique la Soleam, « le chantier est axé sur la coupe de 46 arbres en amorce de dépérissement, voire de mortalité, sur la place Jean-Jaurès » [site internet de la Soleam, 16/10/2018]. Selon l'AdlP « La plupart de ces arbres étaient en bonne santé et pour certains âgés de 40 ans. Parmi eux, 7 tilleuls, dont la coupe n'était pas prévue dans le projet de la Soleam. « On n'entendra pas le bruit des tronçonneuses sur La Plaine », avaient promis M. Chenoz et M. Knidel au mois de juillet, en évoquant des « transplantations » [Facebook, Assemblée de la Plaine, 17 octobre 2018].

[413] « Marseille : les CRS ont évacué les manifestants du quartier de la Plaine très tôt ce matin », FR3, 23/10/2018.

[414] Document signé par Gérard Chenoz, président Soleam, place Jean-Jaurès, Grand Centre-Ville, 29/10/2018.

rappelle souvent Denis Laborde, de considérer la musique comme un outil pour comprendre les sociétés humaines. Comme l'anthropologue de la musique le mentionne dans la présentation de la revue de l'édition 2019 du festival Haizebegi[415], non sans une pointe d'ironie : « Pourquoi donc, partout dans le monde, les êtres humains font-ils une chose aussi inutile que "de la musique" ? ». Comme il l'indique, plutôt que le « pourquoi » c'est la question du « comment » qui intéresse les sciences sociales en se penchant sur le « lien social que la musique sert à fabriquer, partout dans le monde » (Laborde, *op. cit* : 4).

Dès lors une interrogation subsiste à propos du quartier de La Plaine : la transformation urbaine du périmètre implique-t-elle irrémédiablement la fin de la culture commune et du lien social spécifique installés et institués *à* Marseille *par* La Plaine depuis les années 1980 ? Dès lors, les craintes quant à la disparition de l'esprit du lieu sont fortes et peuvent paraître fondées. Si mon ethnographie a permis, de manière non-intentionnelle, de capturer les derniers moments de la vie du quartier dans sa forme urbaine antérieure à la rénovation, peut-être ne s'agit-il pas de la fin de La Plaine comme un « lieu propre ».

[415] LABORDE D., « Un art de l'écoute », *Revue annuelle d'Anthropologie de la musique*, HAIZEBEGI, festival « Les mondes de la musique », édition 6, octobre 2019, p. 4.

ANNEXES

ANNEXE 1

Le collectif des fêtes de quartiers à Marseille, « Lettre ouverte des fêtes de quartiers », 20 mai 2013

Collectif des Fêtes de Quartiers à Marseille

LETTRE OUVERTE DES FETES DE QUARTIERS

LES FÊTES DE QUARTIERS MENACÉES

Les fêtes de quartiers, leviers de la valorisation d'un territoire

Les fêtes de quartiers sont bien plus que de simples « évènements » populaires.
Elles permettent de valoriser un territoire et sont portées par des choix politiques.

Les fêtes de quartiers, vecteur de lien social et de citoyenneté.
Les fêtes de quartier permettent aux habitants de **construire un sentiment d'appartenance** en devenant acteurs de leur lieu de vie. L'engagement à animer son espace de vie, contribue au **développement du lien social**, crée des opportunités de rencontres et va dans le sens d'un rassemblement favorable à l'échange, au mieux se connaître, **au mieux vivre ensemble**. Les fêtes de quartier contribuent au **partage intergénérationnel** et offrent **des temps pour chacun (identité) et des temps pour tous (mixité)**. Elles favorisent la transmission de valeurs comme celles du respect de l'autre, de la citoyenneté, de la solidarité.

Les fêtes de quartiers vecteur d'ouverture vers l'extérieur.
Les fêtes de quartier **valorisent le potentiel créatif des habitants** et permettent d'afficher la qualité de vie d'un territoire, parfois décrié. Elles contribuent à construire l'image d'un quartier. Elles sont **source d'échanges et de rencontres avec d'autres quartiers**, d'autres modes de vie. De plus, les fêtes de quartiers « délocalisent » l'action culturelle, la font sortir des lieux conventionnels et favorisent **l'accès à la culture pour tous.**

La fête sous toutes ses formes est l'occasion de construire ensemble, de partager et de se rassembler.

Les fêtes de quartier, face à des problématiques mettant en jeu leur survie

Si l'on admet que les fêtes de quartiers construisent et donnent une place à l'humain, au-delà de toutes considérations lucratives, **elles doivent être soutenues par l'action politique.** Aujourd'hui, force est de constater le désengagement des collectivités territoriales, soit par une quasi absence, soit par une réduction des montants alloués à l'organisation de ces fêtes.
Les **modes et les délais de financements** alourdissent la trésorerie déjà fragile des structures porteuses de ces événements. **Le travail qu'elles effectuent à l'année**, leur nécessité de pouvoir **stabiliser des postes de travail**, n'est pas reconnu par les pouvoirs publics.
Il est également important de souligner que pendant les fêtes de quartiers, l'engagement de **professionnels** auprès des **bénévoles**, assure dans une forme de réciprocité, l'échange entre la technique et le **militantisme**. Cet échange est le garant d'une réussite. Si les moyens d'organiser la fête ne sont pas au rendez-vous, les bénévoles ne se sentent pas respectés et de fait se démobilisent.
A cet état de fait, s'ajoute une **complexification de la réglementation concernant l'occupation de l'espace public.**
Les fêtes de quartier revendiquent aujourd'hui leur légitime reconnaissance

Parce que les fêtes de quartiers favorisent le mieux vivre ensemble et l'animation économique du territoire, parce qu'elles sont bien plus que de simples fêtes, parce qu'elles sont aujourd'hui menacées, un rassemblement doit s'organiser entre les différents acteurs locaux, les habitants et les pouvoirs publics, pour construire une logique de partage et de faire ensemble.

LES FÊTES DE QUARTIERS DE MARSEILLE CRÉENT UN COLLECTIF POUR MUTUALISER LEURS SAVOIR-FAIRE ET MILITER POUR FAIRE VALOIR AUPRES DES POUVOIRS PUBLICS ET DES HABITANTS :

La nécessité sociale de nos fêtes qui contribuent à la régulation de nos quartiers.
Le travail à l'année des associations qui les porte, qui lient et créent du lien social sur le territoire.
La réalité économique de nos fêtes qui font vivre l'économie d'un quartier et participent au développement du territoire.
La mise en avant des identités des quartiers de Marseille car les fêtes de quartiers mettent en valeur la créativité d'un quartier, favorisent la libre expression et la libre appropriation de l'espace public.

Nous souhaitons finalement peu de choses : qu'enfin des étiquettes, puisqu'il en faut, soient créées afin que nous soyons soutenus de façon pérenne pour les actions que nous menons, mais aussi pour le sens et l'éthique que nous défendons : remettre l'humain au centre des débats et de la cité.

Signataires

SOUTENEZ-NOUS EN SIGNANT VOUS AUSSI !

Mohamed Ad, association «Le Pied Nu», pour **Les Belsunciades**

Marianne Doullay, association «Cours Julien», pour **Les Rendez-Vous du Plateau**

Georges Fernandes, comité des fêtes de l'Estaque pour **L'Instant Estaquéen**

Xavier Blaise, association «RCFA / La Mille-Patte», pour **La Fête du Soleil**

Serge Pizzo, pour le collectif **Belle Fête de Mai**

Contact presse
Sam Khebizi
Tél : 06.70.32.00.75

ANNEXE 2

La charte du Collectif des petits lieux, 11 avril 2013.

CHARTE DU COLLECTIF DES PETITS LIEUX

Origines du Collectif

L'urgence dans laquelle avait été créé le Collectif des Petits Lieux, il y a deux ans sonne comme un écho aux transformations accélérées de Marseille. L'objectif d'accession au rang des vingt premières métropoles européennes modifie le visage urbain de la ville : l'opération grand centre-ville d'Euro-méditerrannée, mettant de côté les habitants au profit des investisseurs potentiels, change peu à peu l'espace public en espace d'enjeux économiques.

Incarné par Marseille-Provence 2013, la politique culturelle de la ville se base clairement sur une stratégie d'uniformisation au détriment de la riche diversité des structures et des acteurs du territoire. Les conséquences sont directes : absence quasi-totale de considération, tête à peine hors de l'eau, augmentation des contrôles, fermetures de lieux…

Malgré une précarisation des divers lieux alternatifs d'animations culturelles, là où l'on espérerait stabilité et pérennisation, ces derniers revendiquent la pertinence de leurs actions, indispensable à l'effervescence culturelle et sociale marseillaise.

1/ à qui s'adresse le CPL ?

Le Collectif des petits lieux s'adresse aux **lieux de petite et moyenne dimension,** qui accueillent du public et qui mènent une **action à l'échelle locale,** en proposant au travers de leurs activités une **alternative** à la culture officielle. Ces lieux de passage et de co-existence entre amateurs et professionnels s'inscrivent dans une logique de fonctionnement qui **valorisent le "faire autrement"**, la prise de risque, la recherche, la lutte contre l'uniformisation et la standardisation, par le biais d'action culturelles qui se veulent diversifiées et expérimentales. Ils tendent à favoriser une **dynamique de solidarité, de coopération, de mutualisation** des savoirs, savoir-faire et compétences, d'auto et co-formation, afin de défendre et de consolider durablement leurs espaces d'expressions.

2/ Pourquoi un Collectif

La tentative de main-mise de la culture officielle sur la diversité des expressions culturelles marseillaises devient chaque jour un peu plus

perceptible. Les logiques de fonctionnement des petits lieux situées et positionnées « hors-cadre » de celle-ci se heurtent parfois à une législation inadaptée, qui les contraint à une fragilité quotidienne et une absence de considération.

Les membres réunis au sein du CPL **revendiquent leur légitimité** dans la prise de décision. La fédération en Collectif vise à l'acquisition d'une véritable **visibilité** auprès des instances gouvernantes dans le but d'obtenir une **reconnaissance** officielle des identités et particularités de chacun, ainsi que du travail d'utilité publique réalisé quotidiennement au sein de l'ensemble du territoire.

3/ Comment ?

a- structuration : Le CPL est structuré sous une forme coopérative de fait, pouvant évoluer en fonction de ses perspectives et de ses besoins, dans lequel chaque lieu occupe une part égale.

b- coordination : Il permettra la mise en place d'une dynamique coordonnée entre les différents lieux, à travers la mise en place de diverses actions (ex : agendas collaboratifs, outils de communications communes…).

c- Le CPL vise également à la **mutualisation** des compétences, du matériel et des outils collaboratifs, en vue de renforcer nos savoir-faire, d'élargir nos champs d'actions et de travailler de façon solidaire à la pérennisation de nos activités.

Le Collectif des p'tit Lieux à pour ambition de s'inscrire durablement dans la vie culturelle de Marseille et par conséquent de doter la deuxième ville de France d'une entité forte capable de mettre en lumière la richesse que représente la multitude des initiatives du monde alternatif.

Nous espérons, par la nature même de ce collectif, démontrer les bénéfices d'actions ambitieuses, solidaires et engagées.
Pour que Marseille vive …

ANNEXE 3

- Support de communication collecté sur le site internet de l'Assemblée de la Plaine, mai 2012.

LA PLAINE CHANGE

POUR QUI ? POUR QUOI ?

Face à l'agressivité du nouveau décor imposé par les politiciens et approuvé par les CIQ, l'heure est au coup de gueule.
Pour nous occuper de ceux qui nous regardent et rendre le quartier plus vivant que jamais…

Retrouvons-nous
Jeudi 24 mai à 18h00
au local des MTP

29-31 rue des trois Mages

Pour une assemblée d'habitants et d'habitués de La Plaine

- Manifeste de la Plaine, Assemblée de la Plaine, collecté à la Sardinade des Feignants, 1er mai 2015.

MANIFESTE DE LA PLAINE

Ayant à cœur de parler du quartier, de ce qui nous le rend attachant et de ce qui le menace, nous étions une centaine d'habitants et d'habitués de La Plaine à nous réunir le jeudi 24 mai dans le local des Marseille trop puissant. Dix jours plus tard, nous nous retrouvions autour d'un repas de quartier dans le jardin des chats (ou de Tatie Ninja).

Nous constatons que, chaque fois qu'un coup tordu se trame contre nous – implantation de caméras à tous les coins de rue; fermeture de salles de concert, bars et autres lieux de vie; harcèlement médiatique et policier de notre marché; etc. –, le comité d'intérêt de quartier (CIQ) de La Plaine réclame et justifie ce mauvais coup au nom de tous.
Mais qu'est-ce que c'est que ce CIQ? Un groupuscule fermé et archaïque, une courroie de transmission du clientélisme municipal agissant sans nous et contre nous. Ne le laissons plus parler en notre nom.

Notre assemblée se veut ouverte, indépendante de tout parti et de toute institution. Un anti-CIQ, en quelque sorte: la voix collective de ceux et celles qui habitent, fréquentent et défendent une Plaine vivante et populaire.

Par ce manifeste, nous nous adressons au quartier tout entier et vous invitons à rejoindre cette assemblée en construction.
Outre des réunions publiques et des actions de dénonciation, nous pensons qu'aujourd'hui l'enjeu principal est de multiplier les occupations festives et conviviales de l'espace public, sans attendre que le non-événement Marseille 2013 nous convoque à ses couillonnades touristico-ludiques.
Nous nous y emploierons avec l'aide de ceux et celles qui, depuis des années, se bougent déjà dans ce sens.

À nous de jouer.

assembleedelaplaine@voila.fr

ANNEXE 4

- Photographie d'une affiche Pirate Punx prise dans la rue des Trois Mages, au niveau du Conservatoire, le 14 mai 2016 (l'évènement est prévu le 1er mai 2016).

ANNEXE 5. Lieux musicaux localisés au centre-ville de Marseille selon la date d'installation.

Nom du lieu	Date d'installation	Quartier	Adresse	CP	Définition(s)	Statut juridique	Diff. musicale exclusive ?	Actif ?	Nouveau nom	Date fermeture
L'Eldorado	1859	La Plaine	27-29 place Jean-Jaurès	13005	Salle de danse	commercial	oui	non		fin 19ème
Café Pélissier	fin 19ème	La Plaine	34-36 place Jean-Jaurès	13001	Salons Pélissier ; brasserie au rez-de-chaussée ; salle de bal à l'étage	commercial	non	non	Résidence Jean-Jaurès	1960
Grande Brasserie Torrès		La Plaine	10 place Jean-Jaurès	13001		commercial		non		
La Caravelle	*1920*	*Vieux Port*	*34 Quai du Port*	*13002*	*Salle de concert ; restaurant et bar tapas ; club de jazz*	*commercial*	*non*	*oui*		
Club Saint Hilaire	*1952*	*Noailles*	*rue Vacon*	*13001*		*commercial*		*non*		
Le Gaulois	*1953*	*Préfecture*		*13006*		*commercial*		*non*		
Le Saint-James	*1954*	*Préfecture*		*13006*		*commercial*		*non*		
Club jazz Venture	*1954*	*Préfecture*	*rue Venture*	*13006*	*Club de jazz*	*associatif*	*oui*	*oui*		
Le Café Parisien		*Panier*	*Pace Sadi Carnot*	*13002*		*commercial*		*non*		
Newcastle Arms		*Joliette*	*rue de la République*	*13002*		*commercial*		*non*		

Café-théâtre de la Plaine	1974	Rue adjacente	10 rue Vian	13006	Café-théâtre	commercial	non	non	La Maison Hantée	
Le Pelle-Mêle	*1978*	*Vieux Port*	*8 place aux Huiles*	*13001*	*Jazz club ; bar à vins restaurant à tapas*	*commercial*	*non*	*oui*		
Espace Julien / Café Julien	1984	Cours Julien	39 cours Julien	13006	Scène de musiques actuelles ; équipement culturel municipal ; salle de spectacle	associatif	oui	oui		
La Maison Hantée	1984	Rue adjacente	10 rue Vian	13006	Pub, restaurant ROCK	commercial	non	oui		
Bar de la Plaine	1989	La Plaine	57 place Jean-Jaurès	13005	Bar de quartier ; bar de proximité	commercial	non	oui	Bar de la Plaine	
Le théâtre du Moulin	*1989*	*Saint-Just*	*47 Boulevard Perrin*	*13013*	*Salle de concerts*	*associatif*		*oui*	*le Moulin*	
L'intermédiaire	1991	La Plaine	63 place Jean-Jaurès	13005	Installation en 1989 ?	commercial	oui	oui		
Le 31	1991	La Plaine	31 place Jean-Jaurès	13005	Bar ; terrasse	commercial	non	oui		
le Coconuts	1991	Cours Julien	bas cours Julien	13006		commercial	non	non		
Le May Be Blues	1991	Rue adjacente	2 rue Poggioli	13006	Bar musical (blues), "pointu"	commercial	oui	non	Poulpe à son ; Baby club	2001
Le Montana Blues	1991	La Plaine	16 place Jean-Jaurès	13001	Bar de nuit	commercial	oui	oui		
Le Piranha	1991	Rue adjacente	cours Julien	13006		commercial		non		

Trolleybus	1992	Vieux Port	24 quai de Rive Neuve	13007	Discothèque ; boîte de nuit	Commercial	Oui	oui		
Le Dégust Rock	1992	La Plaine	55 place Jean-Jaurès	13005	"petit Dégust"	commercial	non	non	le Traquenard	
La Machine à Coudre	1994	Noailles	6 rue Jean Roque	13001	Installation initiale au Panier	associatif	oui	oui		
Le Dôme	*1994*	*Saint-Just*	*48 Avenue de Saint-Just*	*13004*	*Salle de spectacles*	*associatif*	*non*	*oui*		
Le théâtre Athanor	1995	Cours Julien	bas cours Julien	13006	Théâtre	associatif	non	non		
L'Atelier	1995	Préfecture	rue de Rome	13006				non		
L'Acid Jazz	1995	Rue adjacente		13006				non		
L'À Côté	1995	Noailles	rue de l'Arc	13001		associatif	non	non	Les demoiselles du 5	1999
Le Balthazar	1995	Cours Julien	place Paul Cézanne	13006	Salle de concert	commercial	oui	oui	le Molotov	2008
Le Café Vian	1995	Rue adjacente	rue Vian	13006		commercial		oui		
El Cochino	1995	Rue adjacente	rue des trois mages ?	13001				non		
Le Poste à Galène	1995	La Plaine	103 rue Ferrari	13005	Salle de concerts	associatif	oui	oui	Le Makeda	2019
Le Repère du Lion	1995	La Plaine	place Jean-Jaurès	13001				non		

Le Shopper	1995	La Plaine	place Jean-Jaurès	13006	Bar	commercial		non	Brasserie de l'Ambrine	
Le Tajine	1995	Rue adjacente	rue Poggioli ?	13006	Restaurant	commercial		non		
Le Dégust Mars c'est Yé !	1995	Notre-Dame-du-Mont		13006				non		
Le Mille-Pattes	1996	Noailles	place Homère	13001	Centre culturel	associatif	non	non	Dunes	2014
L'Affranchi	*1996*	*Saint-Marcel*	*212 Boulevard de Saint-Marcel,*	*13011*	*Salle de concert ; équipement culturel de la ville*	*associatif*	*oui*	*oui*		
GMEM	*1996*	*Montévidéo*	*rue de Cassis*	*13006*	*Centre national de création musicale*	*associatif*	*oui*	*oui*		*2015*
Nomad Café	*1997*	*La Joliette*	*11 bd Briançon*	*13003*	*Salle de concert*	*associatif*		*oui*		
El Ache de Cuba	1997	Cours Julien	place Paul Cézanne	13006	Bar associatif	associatif	non	oui		
L'Apocope	1999	Noailles		13001				non		
Le Cubaïla Café	1999	Rue adjacente	40 rue des trois rois	13006	Bar à salsa ; restaurant cubain ; club de danses	commercial	non	oui		
La Cabane	1999	Noailles		13001				non		
Le Centre Julien	1999	Rue adjacente	rue Vian ?	13006	Centre social	associatif	non	oui		
Le Derviche	1999	Rue adjacente	rue St Michel ?	13006				non		
L'Art Haché	1999	La Plaine	14 rue de l'Olivier	13005	Bar de nuit ; after ; club	associatif	non	oui		
La Rue / L'impasse	1999	Rue adjacente	rue St Michel ?	13006				non		

musicale										
LAM	1999	La Plaine	rue Ferrari ?	13005				non		
Le Mosaïque	1999							non		
Le Réveil	1999							non		
Le Radical Way	1999							non		
Le Shoogun	1999							non		
Le Soleil Donne	1999							non		
Le Show latin	1999							non		
L'Art des thés	1999							non		
Le Titus	1999							non		
Le Starway to Heaven	1999							non		
L'Exodus	1999							non		
Le Saman et Yaneï	1999							non		
Le Point Bar-ré	1999	La Plaine	14 Rue des trois Mages	13006	Bar-tabac	commercial	non	oui		
Ostau dau Pais Marselhés	2000	La Plaine	19 rue des trois mages	13006	Centre culturel occitan	associatif	non	oui	La nuit magazine	2014
Le Poulpe à son	2001	Rue adjacente	2 rue Poggioli	13006	club électro	commercial	oui	non	le Baby	2008

Cabaret Aléatoire	*2002*	*Belle-de-Mai*	*Friche de la Belle-de-Mai, rue Jobin*	*13003*	*SMAC, Salle de concert musiques actuelles*	*associatif*	*oui*	*oui*		
Dan Racing	2002	Rue adjacente	17 rue Poggioli	13006	café musical associatif	associatif	oui	non	Le Funiculaire	2015
Kaloum	2002	Noailles	rue de l'Arc	13001	Bar culturel et musical ; lieu de rencontre interculturel	associatif	non	oui		
L'Embobineuse	*2003*	*Belle-de-Mai*	*boulevard Boués*	*13003*	*salle de concert*	*associatif*	*oui*	*oui*		
La Maison du Chant	*2003*	*Saint-Charles*	*15 Rue d'Isoard*	*13001*	*Association Les Voies du Chant*	*associatif*	*non*	*oui*		
Art-Cade galerie bains-douches de la Plaine	2004	La Plaine	35 bis rue de la Bibliothèque	13001	Galerie d'art	associatif	non	oui		
La Mesón	2004	Chapitre	52 rue Consolat	13001	Temple de la danse ; lieu culturel	associatif	Non	oui		
Équitable Café	2005	Notre-Dame-du-Mont	*54 cours Julien*	13006	Déménagement au cours Julien en 2009	associatif	non	non		2019
Dock des Suds	*2006*	*Arenc*	*12 rue Urbain V*	*13002*	*Salle de spectacle*	*associatif*	*non*	*oui*		
Le Lollipop	2006	La Plaine	Notre-Dame-du-Mont / lieutaud	13006	Disquaire - "show-case"	commercial	non	oui		
Oogie	2006	Cours Julien	cours Julien	13006	*« Lifestore », concept store* (bar, restaurant, coiffeur, vêtements, etc.) DJ sets	commercial	non	non	La Brasserie communale	2019

Le Baby	2008	Rue adjacente	2 rue Poggioli	13006	Concerts rock	associatif	oui	non	Baby Club	2010
The Pussy Twisters	2008	Rue adjacente	2 rue Crudère	13006	Bar	associatif	non	non	Ace of Spades	2015
L'Undergound	2008	Noailles	5 rue de l'Arc	13001	Discothèque ; club	Commercial	Non	Non	Les demoiselles du Cinq	2012
L'Enthröpy	2009	Chapitre	1, rue Consolat	13001	Salle de concerts Punk Rock ; soirées rap ; Activités de soutien au spectacle vivant	associatif	oui	non		2012
L'Éolienne	*2009*	*Noailles*	*5 Rue Meolan et du Père Blaize*	*13001*	*MCE Productions*	*associatif*	*non*	*oui*		
Le Point de Bascule	*2009*	*Breteuil*	*rue Breteuil*	*13006*	*Laboratoire de citoyenneté créative*	*associatif*	*non*	*non*		*2015*
Belle Aire		Cours Julien	52 cours Julien	13006	Bar ; club	commercial	non	non	Living Arts	2013
Planet Mundo Kfé	2010	Cours Julien	50 cours Julien	13006	Restaurant dansant	commercial	non	non	Nexus	2012
Le Lounge	2010	Rue adjacente	42 rue des trois rois	13006	Salle de concert ; boîte de nuit	associatif	oui	non	le Jam	2014
La Mer Veilleuse	2010	Notre-Dame-du-Mont	place Notre-Dame-du-Mont	13006	Café culturel associatif	associatif	non	oui		

W.A.A.W.	2010	Rue adjacente	17 rue Pastoret	13006	Haut-parleur culturel ; bar de quartier	commercial	non	oui		
Le Baby club	2010	Rue adjacente	2 rue Poggioli	13006	[Underground techno music club]	commercial	oui	oui		
Le Polikarpov	*2010*	*Opéra*	*24 Cours Estienne d'Orves*	*13001*	*Bar à vodka*	*commercial*	*non*	*oui*		
Le Silo	*2011*	*Arenc*	*35 Quai du Lazaret*	*13002*	*Salle de spectacle*	*associatif*	*non*	*oui*		
Le Kawawateï	2011	Notre-Dame-du-Mont	27 rue de la Loubière	13006	Café culturel associatif	associatif	non	oui		
L'Asile 404	2012	Noailles	135 rue d'Aubagne	13001	Lieu de création, de diffusion et de production artistique	associatif	non	oui		
Data	2012	Le Camas	44 rue des Bons Enfants	13005	Médiathèque sonore / fanzinothèque	associatif	non	oui		
L'Antre De Monde	2012	Cours Julien	40 Rue Estelle	13006	Galerie d'art	associatif	non	oui		
Le Molotov	2012	Notre-Dame-du-Mont	place Paul Cézanne	13006	Salle de concert ; bar musical	commercial	oui	oui		
Casa Consolat	2012	Le Chapitre	1 rue Consolat	13001	Lieu associatif ; salle de concert	associatif	non	oui		
Les Demoiselles du 5	2012	Noailles	5 rue de l'Arc	13001	Lieu associatif ; petit lieu de diffusion	associatif	non	non		2016
La Salle Gueule	2012	Préfecture	rue d'Italie	13006	Salle de concert	associatif	oui	oui		

Daki ling	2012	Noailles	rue d'Aubagne	13001	Théâtre associatif	associatif	non	oui		
La Livery	2012	Porte d'Aix	rue Duverger	13002	Atelier d'artistes	associatif	non			
Le Tableau Noir	2012	La Plaine	rue Saint-Savournin	13001	Centre social autogéré ; squat	ND	non	non	Ecole élémentaire	2013
L'Arthémuse	2013	Cours Julien	rue Armand Bedarride	13006	Club de jazz	associatif	oui	oui		
Dar Lamifa	2013	Noailles	127 rue d'Aubagne	13001	Lieu d'épanouissement populaire	associatif	non	oui		
Bière de la Plaine	2013	La Plaine	rue des Trois Frères Barthélémy (2015)	13005	Brasserie ; bar	commercial	non	oui		
U.Percut	*2013*	*Endoume*	*Rue Sainte*	*13007*	*Club de jazz*	*commercial*	*oui*	*oui*		
La Marmite	*2013*	*Castellane*	*rue d'Austerlitz*	*13006*	*Squat*	*ND*	*non*	*non*		
La Fongâterie / ZIP	2013	Noailles	rue Fongate	13006	Squat	ND	non	non		
La Nuit Magazine	2014	La Plaine	rue des Trois Mages	13006	Média culturel ; radio	commercial	non	oui		
le Living Art's	2014	Cours Julien	52 cours Julien	13006	Restaurant, cave à vin	commercial	non	oui		
Le Traquenard	2015	La Plaine	55 place Jean-Jaurès	13005	Bar de quartier	commercial	non	oui		
La Dame du Mont	2015	Notre-Dame-du-Mont	place Notre-Dame-du-Mont	13006	Bar de quartier	commercial	non	oui		
Le Funiculaire	2015	Rue adjacente	17 rue Poggioli	13006	Bar à vin culturel	coopératif	non	oui		

Le Jam	2015	rue adjacente	rue des Trois Rois	13006	Club de jazz	associatif	oui	oui		
La Tâche	2015	Saint-Charles	17 Rue Flegier	13001	Repère ; lieu associatif	associatif	non	non		
Au Bal Perdu	2015	cours Julien	17 cours Julien	13006	Lieu d'échange	associatif	non	non		2017
Le Drop	2015	Noailles	rue de l'Arc	13001	Espace culturel ; afterworks	associatif	oui	non		2015
R2 Rooftop Refectoire	*2015*	*Joliette*	*9 quai Lazaret*	*13002*	*Les terrasses du Port*	*commercial*	*non*	*oui*		
Le Paradox		Noailles	127 rue d'Aubagne	13001	Bar ; Restaurant / Cabaret	commercial	non	non	Dar Lamifa	2013

Sources :

- Adrien Blès, Dictionnaire historique des rues de Marseille, Jeanne Lafitte, 1989 (seconde éd. 2001).
- Gilles Suzanne, Les glaneurs de sons et le cheminement des musiques. Constitution de genres musicaux et emprise urbaine des mondes de la musique, thèse de doctorat en sociologie, Université de Provence, MMSH, Lames-CNRS, 2005.

- Entretiens avec Renée, Jean-Baptiste Luppi, Alèssi Dell'Umbria, Michel Antonelli, Patrice Angosto.

ANNEXE 6

L'Espace Julien soutient l'association cours Julien (ACJ) - jeudi 30 avril 20h 21 Avril 2015 17:36

Expéditeur : Espace Julien

À: remi boivin

:: L'Espace Julien soutient l'Association cours Julien ::

Rendez-vous JEUDI 30 AVRIL 2015 à 20h
à l'ESPACE JULIEN - 39 cours Julien 13006 Marseille
SOIREE DE SOUTIEN POUR L'ASSOCIATION COURS JULIEN

au programme, des CONCERTS, des PROJECTIONS, une EXPOSITION,...
Sam Karpienia (Dupain),
Lo Cor de la Plana,
Dancehall Balèti (Jagdish, Lou Zgain, Janvie Claider D, Jagran)
invite Pape J (Massilia Sound System),
Jack de Marseille - DJ Kafra - KJ C-Kel,...

Réservez vos places sans tarder :
10 € *(préventes) /* ***12 €*** *(guichet)*
sur espace-julien.com et points de vente habituels

Le Plateau, à Marseille, un quartier pas pareil !

"L'Association cours Julien fête en 2015 ses 24 années d'existence ! Une association de quartier qui a marqué ce territoire (cours Julien, Plaine, places Notre Dame du Mont et Paul Cézanne) par son implication en terme d'animations et de propositions culturelles sur l'espace public.
Des journées des plantes et des jardins, au premier marché paysan de Marseille jusqu'au Rendez-vous du Plateau (ex Fête du Plateau), en passant par les vide-greniers, la mutualisation de matériel et de compétences et l'organisation de repas de quartier, l'Association cours Julien a toujours proposé une occupation de l'espace public en conscience de la typologie locale afin d'apporter un véritable "liant" social et culturel..
Ce dynamisme, ce professionnalisme, sont aujourd'hui reconnus par tous : acteurs et activistes du quartier, habitants, usagers et commerçants.
Aussi, lorsqu'à la fin de l'année 2014, l'Association cours Julien a posé son prévisionnel pour l'année 2015, il est apparu que, sans la votation de la subvention de fonctionnement pour l'année 2014, son avenir était compromis.
C'est alors une vague de solidarité qui s'est exprimée en faveur de l'Association cours Julien. Chacun s'accordant à dire que notre travail et notre implication sur ce quartier ne pouvaient s'achever ainsi, qu'on ne pouvait pas nier 24 ans de maillage associatif, 24 années d'implication tant humaine qu'économique.
Car si l'Association cours Julien ne rapporte pas pour elle-même suffisamment de fonds propres, l'ensemble des évènements qu'elle organise, a des retombées non seulement sur le commerce local mais aussi sur un ensemble d'emplois directs et indirects et sur bon nombre de fournisseurs. Mais apparemment, ce n'est pas suffisant pour être reconnu et accompagné par les pouvoirs publics. Ce sont donc, les structures du quartier du Plateau qui ont tendu la main à l'association en proposant des soirées de soutien. Et le public nous l'a bien rendu !
La Dar Lamifa, puis l'Equitable café nous ont ouvert leurs portes au mois de février. De la Brasserie de la Bière de la Plaine en passant par les artistes (musiciens et plasticiens) jusqu'aux collègues techniciens et autres bénévoles, chacun a joué le jeu pour "sauver l'Association cours Julien". Et pour l'instant, ça marche !
Et un matin, le téléphone sonne, c'est l'Espace Julien qui, à son tour, propose sa salle et son café pour voler au secours de cette dernière ! C'est à nouveau avec beaucoup d'émotion que nous avons reçu cette nouvelle main tendue.

C'est donc une grosse soirée festive qui se prépare pour le 30 AVRIL 2015 à l'Espace Julien.
D'ores et déjà nous pouvons commencer à dévoiler quelques éléments de la programmation:
Dj Jack de Marseille, Dj Kafra, Dj Ckel qui occuperont le dance floor dès minuit trente.

En première partie de soirée, ce sont de nombreuses surprises qui agiteront la salle :
Sam Karpienia (Dupain), Lo Cor de la Plana, Dancehall Balèti (Jagdish, Lou Zgain, Janvie Claider D, Jagran) invite Pape J (Massilia Sound System),...
Chacun de ces artistes a répondu présent, bousculant parfois son calendrier de prestation... MERCI !

Nous sommes parfois inquiets car nous avons la sensation de vous solliciter plus que de mesure. En effet, c'est la troisième soirée de soutien, nous avons lancé un appel aux dons sur notre site internet, nous avons lancé un kisskissbanbank spécial Rendez-vous du plateau, et si nous le souhaitons c'est le Molotov qui serait lui aussi prêt à nous accueillir au mois de mai...
Dans un monde en crise (!), dans une nation où les impôts ne baissent pas, nous avons parfois un peu honte de vous solliciter autant, ayant la sensation de vous faire payer plusieurs fois ce qui devrait être à la charge de la collectivité.
C'est le soutien des humains qui nous a emmené vers ce chemin, c'est votre attachement à nos actions qui nous porte et nous pose d'une certaine façon en "résistants".
Merci pour cette démonstration de sollicitude, de ce chaos matériel renaît l'essentiel : l'empathie et la solidarité".

Marianne Doullay
Présidente
Association cours Julien

cliquez ici pour réserver vos places
et soutenir l'association cours Julien

Désinscription / Changer d'adresse e-mail
Powered par YMLP

ANNEXE 7

Paroles de « Touchez-pas à La Plaine » (2015). Auteur : Manu Théron. Interprète : La lutte enchantée.

Ça fait bien cent cinquante ans que ça dure
qu'on nous détruit nos rues et nos quartiers
nazis bourgeois pour cette forfaiture
n'ont jamais eu à se faire prier

Mais à la Plaine on résiste on perdure
dans tous les bars chez tous les maraîchers
le peuple ici a toujours la peau dure
non jamais vous ne nous ferez plier

Touchez pas à la Plaine touchez pas
et levez vos sales pattes de là
bulldozers architectes de mafia
ce quartier ne vous regarde pas
touchez pas à la Plaine touchez pas
elle est à tous et à tous restera
si elle change ne vous en faîtes pas
c'est le peuple qui la transformera

Depuis les grecs sur le plan de la Plaine
Tout s'est vendu tout s'est acheté
Tous les écots et tous les bas de laine
se sont fait tordre sur notre marché

Pourtant notre âme nos joies et nos peines
ici on les a jamais monnayés
On a donné, et vos plans pour la Plaine,
on les tordra comme on a toujours fait !

Touchez pas…

Les friperies les soldes et la friture
si ça vous emmerde n'y venez pas.
Les bars, la nuit, la fête et la biture
se portent mieux quand vous n'y êtes pas !

À tous les faux-culs à tous les parjures,
restez chez vous, et n'y revenez pas !
Allez donc promener votre figure
dans un quartier qu'elle ne défigure pas !

Touchez pas…

Et votre Provence de pacotille,
vos cigales et vos savons en bois,
Vous pouvez bien les mettre à la bordille
sur notre marché ça ne se vend pas.

Ici on parle, on crie et on babille
tous les idiomes et tous les charabias
car la Provence ici est bonne fille
et à la Plaine comme tous elle vous dira.

Touchez pas…

ANNEXE 8

Corpus d'articles de presse sur la thématique de la vie nocturne à Marseille.

- « Ranimer la vie nocturne marseillaise », 20 minutes, 19/05/2008.
- « DU BRUIT CONTRE LE COUVRE-FEU »,Med'in Marseille, 31/08/2011.
- « La fête bientôt dépénalisée à Marseille ? », Marsactu, 13/06/2012.
- « la nuit, marseille s'endort », La Provence, 22/06/2012.
- « Jacques Pfister : "Marseille, c'est Barcelone jusqu'à 21 heures et Barcelonnette après" », Marsactu, 07/01/2013.
- « La nuit marseillaise a les traits tirés », Marsactu, 08/10/2013
- « "Marseille, c'est Barcelone le jour, Barcelonnette la nuit" (Patrick Mennucci) », La Tribune, 08/03/2014.
- « Les nuits marseillaises en sourdine », La Provence, 18/05/2014.
- « LA NUIT NE NOUS APPARTIENT PLUS VRAIMENT », La nuit magazine, 05/04/2016.
- « Marseille la nuit, source d'ennuis mais aussi de vies », La Marseillaise, 18/03/2017.
- « La vie nocturne à Marseille : un réveil bruyant qui fait débat », La Provence, 29/04/2017.
- « La nuit à Marseille a besoin d'un lieu de dialogue », Marsactu, 29/04/2017.
- « Vie nocturne : une concertation d'ici fin mai », La Provence, 30/04/2017.
- « Ouvrir la nuit, un combat de tous les jours », Marsactu, 04/05/2017.
- « Quel avenir pour les nouveaux lieux de la nuit marseillaise ? », Made In Marseille, 16/05/17.

INDEX DES EXPRESSIONS ET NOMS PROPRES

Aïoli : expression inventée par Docteur Fanafood et Jo Corbeau au début des années 1980, puis reprise par Massilia Sound System comme slogan du mouvement culturel. Elle procède d'une traduction de l'expression rastafarienne en anglais « *Irie* » courante dans les musiques produites en Jamaïque, notamment le reggae, entre les années 1950 et 1990.

Baletti (ou balèti) : forme culturelle et performance provençale.

Dégun : personne.

De longue : depuis longtemps, de tout temps.

En cas : au cas où.

Fada : fou.

Ma foi : honnêtement, franchement.

Maronner : se plaindre.

Oaï : désordre, ambiance.

Tchatche : parole / Tchatcher : parler, discuter.

Tarpin : beaucoup.

Tchié : tu es.

Vé : regardes.

INDEX CONCEPTUEL

Affordance(s) : 26, 122, 128, 157, 178, 179, 283, 442, 444.

Ambiance(s) urbaine(s) : 11, 15, 76, 102, 108, 109, 110, 116, 127, 129, 132, 138, 152, 153, 154, 164, 168, 319, 327, 341, 345, 356, 403, 409, 442.

Configuration(s) spatiale(s) : 57, 58, 109, 110, 141, 217, 221, 235, 246, 321.

Culture(s) dans la ville : 10, 12, 21, 22, 78, 135, 136, 241, 256, 295, 300, 318, 354, 355, 356.

Épreuve(s) : 20, 21, 22, 43, 135, 242, 254, 285, 294, 298, 299, 301, 302, 303, 305, 309, 369, 370, 406, 407, 408, 411, 414, 416, 424, 425, 430, 435, 439, 447.

Espace(s) intermédiaire(s) : 10, 24, 109, 110, 135, 180, 184, 310, 320, 350, 353, 354, 447.

Forme(s) spectacle : 19, 26, 95, 108, 109, 159, 211, 240, 241, 242, 250, 251, 256, 262, 285, 295, 297, 300, 355.

Foyer d'attention : 12, 66, 211, 213, 221, 223, 289, 359, 433.

Implémentation : 262, 263, 264, 417.

Lieu propre : 24, 25, 26, 241, 287, 298, 305, 306, 309, 316, 321, 351, 352, 369, 372, 403, 404, 405, 439, 441, 443, 446, 449.

Lieu(x) intermédiaire(s) : 202, 236, 246, 265, 327, 330, 351, 356, 391, 405, 408, 410, 415, 416, 417, 418, 425, 433, 439, 443, 447.

Lieu(x) semi-public(s) : 56, 159, 160, 161, 180.

Imaginaire(s) du lieu : 11, 13, 23, 48, 75, 102, 126, 127, 167, 168, 173, 180, 200, 242, 308, 324, 332, 365, 371, 372, 403, 404, 442.

Milieu de comportement partagé : 29, 182, 305, 306, 309, 310, 344, 346, 347, 351, 356, 357, 361, 372, 404, 406, 409, 415, 443, 444, 447.

Occasion(s) sociale(s) : 10, 20, 25, 110, 159, 205, 206, 207, 208, 211, 222, 234, 235, 236, 239, 240, 241, 243, 248, 250, 253, 256, 262, 264, 269, 285, 287, 293, 295, 300, 302, 303, 304, 305, 307, 321, 329, 336, 337, 345, 346, 347, 350, 352, 356, 357, 358, 359, 364, 372, 373, 406, 440, 443, 445.

Problème(s) public(s) : 21, 54, 102, 187, 408, 432, 439, 446, 447.

Région morale : 13, 174, 189, 191, 193, 294, 297, 305, 308, 309, 321, 322, 329, 370, 377, 404, 430, 444.

Régime de socialisation : 148, 160.

Scène : 12, 19, 20, 24, 25, 28, 109, 129, 136, 137, 139, 164, 173, 174, 178, 184, 189, 190, 191, 192, 193, 196, 201, 232, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 259, 262, 273, 280, 287, 296, 298, 299, 301, 305, 306, 308, 309, 311, 312, 317, 321, 322, 327, 329, 332, 338, 350, 352, 353, 354, 356, 380, 387, 403, 404, 406, 407, 416, 425, 430, 431, 434, 439, 440, 441, 442, 443, 446, 447.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO, T. W., et HORKHEIMER, M., *La dialectique de la raison : fragments philosophiques*, 1974 [original : *Dialektik der Aufklärung : philosophische Fragmente*, Amsterdam, 1947].

ADORNO, T. W., « L'industrie culturelle », *Communications*, 3, 1964. pp. 12-18.

AGIER, M., *Anthropologie de la ville*, Paris, Presses universitaires de France, 2015.

AGIER, M., *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, La Découverte, 2013

AMPHOUX, P., (dir.), *La notion d'ambiance : une mutation de la pensée urbaine et de la pratique architecturale*, [Rapport de recherche] n°140, IREC (Institut de Recherche sur l'Environnement Construit), Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), 1998.

AUGOYARD, J.-F., « L'environnement sensible et les ambiances architecturales », *L'Espace géographique*, n° 4, 1995, pp. 302-318.

AUGOYARD, J.-F., « Une sociabilité à entendre », *Espaces et sociétés*, 4 (115), 2003, pp. 25-42.

AUGOYARD, J.-F., « Conférence inaugurale : Faire une ambiance ? », Ambiances, ambiance, 1st International Congress on Ambiances, Grenoble, 2011, pp. 17-35.

BEAUD, S., « Un temps élastique. Etudiants des "cités" et examens universitaires », *Terrain*, n° 29, 1997, pp. 43-58.

BECKER, H. S., *Outsiders, études de sociologie de la déviance*, A.-M. Métailié, 1985 [1963].

BECKER, H. S., *Les mondes de l'art*, Préface de P.-M. Menger, Flammarion, 1988 [1982].

BECKER, H. S., *Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales*, La découverte, 2002.

BECKER, H. S., *Écrire les sciences sociales. Commercer et terminer son article, sa thèse ou son livre*, 2004 [éd. originale 1986].

BENETT, A. et PETERSON, R. (dir.), *Music scenes, Local, Translocal and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

BENSIGNOR, F., « Cafés-musiques, le délicat mariage du culturel et du social », *Hommes et Migrations*, n°1181, Sarcelles. Vivre ensemble dans les grands ensembles, 1994, pp. 48-53.

BLÈS, A., *Dictionnaire historique des rues de Marseille*, Jeanne Lafitte, 1989 (seconde éd. 2001).

BOLTANSKI, L. et THEVENOT, L., *Les économies de la grandeur*, Cahiers du Centre d'études de l'emploi, n°31, Puf, 1987.

BORDREUIL, J.-S., « Notes pour une sociologie de la valeur d'usage », Imaginaire social et créativité, *L'Homme et la société*, 59-62, 1981.

BORDREUIL, J.-S., DUPORT, C., SAGE, R., SUZANNE, G., *Marseille et ses moments musicaux : villes et scènes musicales*, Programme Interministériel de recherche : « Culture, Ville et Dynamiques Sociales », Ministère de la Culture et de la Communication, 2003.

BOUILLON, F., *Les mondes du squat. Productions d'un habitat illégal et compétences des citadins disqualifiés*, thèse de sociologie, EHESS, 2007.

BOURDIEU, P., *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Seuil, Points Essais, 2000 [1972].

BOURDIEU, P., *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éds. de Minuit, Le sens commun, 1979.

BOZON M. et CHAMBOREDON, J.-C., « L'organisation sociale de la chasse en France et la signification de la pratique », *Ethnologie française*, 1, 1980.

BUCH, E., « Le duo de la musique savante et la musique populaire : genres, hypergenres et sens commun », in PEDLER, E., et CHEYRONNAUD, J. (dir.), *Théories ordinaires*, Éditions de l'EHESS, 2013, p. 43-62.

CASATI, R., et DOKIC, J., *Philosophie du son*, Éds. Jacqueline Chambon, 1994.

CEFAÏ, D., *Phénoménologie et sciences sociales. Alfred Schütz : Naissance d'une anthropologie philosophique*, Paris et Genève, Librairie Droz, 1998 (Collection « Travaux de droit, d'économie, de sciences politiques, de sociologie et d'anthropologie », n° 179, 350 p.).

CEFAÏ, D. & PASQUIER, D. (dir.), *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003 (Collection « Curapp »).

CEFAÏ D., & GARDELLA E., « Comment analyser une situation selon le dernier Goffman ? De Frame Analysis à Forms of Talk », CURAPP, Erwing Goffman et l'ordre de l'interaction, *Puf*, 2012.

CEFAÏ, D. et TERZI, C. (dir.), *L'expérience des problèmes publics*, Raisons pratiques, 22, Éditions de l'EHESS, Paris, 2012.

CHADOURNE, A., *Les cafés-concerts*, E. Dentu, Paris, 1889. En ligne sur Gallica, Bibliothèque Nationale de France.

CHEYRONNAUD, J., *Musique, politique, religion : De quelques menus objets de culture*, L'Harmattan, 2002.

CHEYRONNAUD, J., « Rebut de sons. "Bruit" comme terme de critique perceptive », Ethnographier les phénomènes sonores, *ethnographiques.org*, Numéro 19 – décembre 2009.

CHEYRONNAUD, J., « Un endroit tranquille. À propos de bruit, marqueur de reproche », *in* PECQUEUX, A., (dir.) Les bruits de la ville, *Communications*, n°90, 2012/1, pp. 197-214.

CHEYRONNAUD, J., « Le *topos* de "spectacle" ». Retour sur un projet », *in* PEDLER, E., et CHEYRONNAUD, J. (dir.), *La forme spectacle*, Enquête, Éds. de l'EHESS, 2018.

COLLET, A., *Rester bourgeois. Les quartiers populaires, nouveaux chantiers de la distinction*, La découverte, 2015.

COLLOVALD, A., SCHWARTZ, O., *Haut, bas, fragile : sociologies du populaire*, Vacarme, n° 37, 2006.

COLON, P.-L. (dir.), *Ethnographier les sens*, Pétra, Anthropologiques, 2013.

COOLEY C. H., « Groupes primaires, nature humaine et idéal démocratique », *Revue du MAUSS*, 2002/1, 19, p. 97 [original : *Social Organization : A Study of the Larger Mind*, New York, Charles Scribner's Sons, 1909].

DEBARBIEUX, B., « Imaginaire spatial », Index complémentaire, *Hypergéo*, 2004.

DE CERTEAU, M., « Prendre la parole », *Études*, 1968.

DE CERTEAU, M., « L'ordinaire de la communication », en collab. avec Luce Giard, Paris, *Dalloz*, 1983.

DE CERTEAU, M., *L'invention du quotidien, 1. : Arts de faire* et *2. : Habiter, cuisiner*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990 (1re éd. 1980).

DE FORNEL, M., et QUÉRÉ, L. (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Éditions de l'EHESS, 1999.

DELL'UMBRIA, A., *Histoire universelle de Marseille. De l'an mil à l'an deux mille*, Agone, 2006.

DEWEY, J., *Logique. La théorie de l'enquête*, trad. par G. Deledalle, Puf, 1993 [1938].

DEWEY, J., *L'art comme expérience*, Folios essais, 2005 [1934].

DEWEY, J., *Le public et ses problèmes*, Folios essais, 2010 [1927].

DEWEY, J., *La formation des valeurs*, trad. et présentation par A. Bidet, L. Quéré, G. Truc, Les empêcheurs de penser en rond, La découverte, 2011 [1939].

DORIN, S. (dir.), *Sound Factory. Musique et logiques de l'industrialisation*, Seteun-Uqbar, Musique et société, 2012.

ELISSALDE, B., « Territoire », *Hypergéo*, 2017.

FLORIDA, R., *The Rise of the Creative Class : and How it's Transforming Work*, Leisure, Community and Everyday Life, New York, NY, Basic Books, 2002.

FLORIDA, R., "Cities and the Creative Class", *City & Community*, vol.2, n°1, 2003, p. 3-19.

GALLOCHER, Pierre, « Une colline nommée "La Plaine" », *Marseille, zigzags dans le passé*, Tome 2, Éds. Paul Tacussel, 1989.

GARFINKEL, H., *Recherches en ethnométhodologie*, présentation de Michel Barthélémy et Louis Quéré, Puf, Quadrige. Grands textes, 2007 [1967].

GIBSON, J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin Compagny, 1979.

GLASER, B. et STRAUSS, A., « La production de la théorie à partir des données » [original : *The Discovery of Grounded Theory : Stratégies for Qualitative Research*, Hawthorne, Aldine de Gruyter, 1967], traduction de Jean-Louis Fabiani, Les terrains de l'enquête, *Enquête*, 1 | 1995.

GOFFMAN, E., *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, 1973 [1956], et *2. Les Relations en public*, Minuit, Le sens commun, Paris, 1973 [1971].

GOFFMAN, E., *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*, trad. et postface Daniel Cefaï, Economica, 2013 [1963].

GOFFMAN, E., *Les rites d'interaction*, Minuit, Le sens commun, Paris, 1998 (première édition en français : 1974 [1967].

GOFFMAN, E., *Les cadres de l'expérience*, Minuit, Le sens commun, Paris, 1991 [1974].

GOFFMAN, E., *Les moments et leurs hommes*, Seuil/Minuit, Paris (textes recueillis et présentés par Yves Winkin), 1988.

GOODMAN, N., « L'implémentation dans les arts » dans *L'Art en théorie et en action*, Folios essais, 1996, "*Implementation of the Arts*." Journal of Aesthetics and Art Criticism 40 (1982): 281-283.

GOODMAN, N., *Manières de faire des mondes*, Folio essais, 2006 [1978].

GRÉSILLON, B., *Un enjeu « capitale ». Marseille-Provence 2013*, L'aube, 2011.

GRAFMEYER Y. et JOSEPH I. (dir.), *L'École de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Flammarion, Champs Essais, 2009 [1979].

GUIBERT, G., *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France : Genèses, structurations, industries, alternatives*, Mélanie Seteun / Irma, 2006.

GUIBERT, G., « La notion de scène locale. Pour une approche renouvelée de l'analyse des courants musicaux », in DORIN, S., Sound Factory, *Seteun-Uqbar*, 2012.

GUIBERT, G. & BELLAVANCE, G. (dir.), « La notion de "scène", entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives », *Cahiers de recherche sociologique*, 57, 2014.

GUILLARD S., « To be in the place » : les *open mics* comme espaces de légitimation artistique pour les scènes rap à Paris et Atlanta, *Belgeo*, 3 | 2014.

GUILLARD S., *Musique, villes et scènes : localisation et production de l'authenticité dans le rap en France et aux États-Unis*, Thèse de doctorat en géographie, Université Paris Est, 2016.

GUSFIELD J., « Entretien avec Daniel Cefaï et Danny Trom », Les sens du public, *Puf*, 2003.

GUSFIELD, J., *La culture des problèmes publics. L'alcool au volant : la production d'un ordre symbolique*, trad. et postface Daniel Cefaï, Economica, études sociologiques, 2009 [1981].

HALBWACHS, M., L*a topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte : étude de mémoire collective*, Puf, Quadrige, 2008 [1941].

HALBWACHS, M., *La mémoire collective*, Albin Michel, Bibliothèque de l'évolution de l'Humanité, 1997 [1950].

HAMMOU, K., *Batailler pour un chant. La constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, thèse de doctorat de l'EHESS, 2009.

HAMMOU, K., *Une histoire du rap en France*, Ed. La découverte, Paris, 2012.

HANNERZ, U., *Explorer la ville. Eléments d'anthropologie urbaine*, traduction et présentation par Isaac Joseph, Les éditions de minuit, 1983 [1980].

HOGGART, R., *The uses of Literacy: Aspects of Working Class Life*, 1957, traduit par PASSERON, J-C., *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Éditions de Minuit, 1970.

JOSEPH, I., « Les compétences de rassemblement », La ville des sciences sociales, *Eds. de l'EHESS*, Enquête, 4 | 1996, pp. 107-122.

JOSEPH, I., *L'athlète moral et l'enquêteur modeste*, Economica, Etudes sociologiques, 2007.

JOUVENET, M., *Rap, techno, électro... Le musicien entre travail artistique et critique sociale*, Editions de la MSH, coll. « Ethnologie de la France », 2006.

KAISER M., (2014). « Pratiques culturelles et politiques publiques : l'approche par le concept de "scène" », *in* GUIBERT, G. & BELLAVANCE, G. (dir.), La notion de « scène », entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives, *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 133–157.

KARSENTI, B. et QUÉRÉ, L. (dir.), *La croyance et l'enquête*, Éds de l'EHESS, 2004.

LABORDE, D., *Identifier, enquêter, analyser, conserver... Tout un monde de musiques*, Paris, L'Harmattan, 1996.

LABORDE, D., « Les Sirènes de la World Music », *in* Anciennes nations, nouveaux réseaux, Cahiers de Médiologie, 3. Paris, *Éd. Gallimard*, 1997 : 243-250.

LABORDE, D., « Enquête sur l'improvisation », *in* DE FORNEL M. et QUÉRÉ L. (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Raisons Pratiques, Éds. de l'EHESS, 1999.

LABORDE, D., « Et si ces sons sont sans sens ? Création musicale et sémantique institutionnelle », *Socio-anthropologie*, 2000, 8 : 11-23.

LABORDE D., *La mémoire et l'instant : les improvisations chantées du bertsulari basque*, Elkarlanean, 2005.

LABORDE, D., « Méthodologie de l'enquête et ontologies musiciennes : Enquête sur deux festivals de musiques du monde (Berlin, Aubervilliers) », Festivalisations, n° 27, *Cahiers d'ethnomusicologie*, Ateliers d'ethnomusicologie, 2014, pp. 117-132.

LABORDE, D., « Faire le son de la ville : Musiques du monde et grands projets d'urbanisme », *in* "SOUNDSPACES. Espaces, expériences et politiques du sonore", *Pur*, 2015.

LABORDE D., « Un art de l'écoute », *Revue annuelle d'Anthropologie de la musique*, festival HAIZEBEGI « Les mondes de la musique », édition 6, octobre 2019.

LAFARGUE DE GRANGENEUVE, Loïc, « Comment Marseille est devenue l'autre capitale du *rap* français », *Géographie et cultures*, 59 | 2006.

LAFARGUE DE GRANGENEUVE, Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, collection Socio-Logiques, 2008.

LALLEMENT, E., *Au marché des différences... Barbès ou la mise en scène d'une société multiculturelle : ethnologie d'un espace marchand parisien*, thèse d'ethnologie, EHESS, 1999.

LANNOY, P., « Quand Robert Park écrit "La ville" (1915). Essai de scientométrie qualitative », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, vol. n° 11, n° 2, 2004.

LEMIEUX C., *Le devoir et la grâce. Pour une analyse grammaticale de l'action*, Economica, 2009.

LEMIEUX C., « Étudier la communication au XXIe siècle. De la théorie de l'action à l'analyse des sociétés », Trente années d'une revue, *Réseaux*, n°184-185, juin-août 2014, pp. 279-302.

MAGET, M., « Problèmes d'ethnographie européenne », *in* POIRIER, J., *Ethnologie générale*. Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1968, p. 1246-1338.

MARTUCELLI, D., « Les deux voies de la notion d'épreuve en sociologie », *Sociologie*, 2015/1 (vol.6), pp. 43-60.

MAZZELA, S., *L'enracinement urbain : Intégration sociale et dynamiques urbaines. Les familles maghrébines du centre ville de Marseille*, thèse de sociologie, EHESS, 1996.

MAZZELA, S. et ROUDIL, N., « La place du marché dans les politiques urbaines marseillaises », *Les Annales de la Recherche Urbaine*, N°78, 1998. Echanges / Surfaces. pp. 64-71.

MEAD, G. H., *L'esprit, le soi et la société*, Préface de D. Cefaï et L. Quéré, Puf, 2006.

MILLIOT, V., *Les fleurs sauvages de la ville et de l'art. Analyse anthropologique de l'émergence et de la sédimentation du mouvement Hip Hop lyonnais*, Thèse de Doctorat nouveau régime de Sociologie et Sciences Humaines, 1997.

MILLIOT, V., « Ambiance pluraliste et socialisation urbaine : ethnographie de l'espace public du quartier de la Goutte d'Or à Paris », 2013, p. 3 [original : « *Pluralistic ambiance and urban socialisation* », *Ambiances*, 2013].

OGIEN A., et QUÉRÉ L., *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Ellipses, 2005.

OGIEN, A., « Réflexivité de l'acteur, réflexivité de l'action, réflexivité de l'analyste. Les règles de l'enquête ethnométhodologique », *Occasional Paper 36*, Institut Marcel Mauss – CEMS, octobre 2016.

PARK, R. E., « La ville. Propositions de recherche sur les comportements humains en milieu urbain » (1925), *in* GRAFMEYER, Y. et JOSEPH, I. (dir.), *L'École de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine,* Flammarion, Champs Essais, 2009 [1979].

PARK, R. E., « La communauté urbaine. Un modèle spatial et un ordre moral » (1926) *in* GRAFMEYER, Y. et JOSEPH, I. (dir.), *L'École de Chicago, Naissance de l'écologie urbaine*, Flammarion, Champs Essais, 2009 [1979].

PARK, R. E., *Race and culture*, The Free Press, Glencoe, Illinois, 1950.

PASSERON J.-C., et GRIGNON, C., « Symbolisme dominant et symbolisme dominé », À propos des cultures populaires, *Enquête*, 1 | 1985.

PASSERON, J.-C., et GRIGNON, C., *Le savant et le populaire : misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*, Éds de l'EHESS, 1989.

PECQUEUX, A., *Voix du rap : Essai de sociologie de l'action musicale*, L'Harmattan, 2007.

PECQUEUX, A., « Embarqués dans la ville et la musique. Les déplacements préoccupés des auditeurs-baladeurs », *Réseaux*, vol. 156, no. 4, 2009, pp. 49-80.

PECQUEUX, A., « Pour une approche écologique des expériences urbaines », Écologiques. Enquêtes sur les milieux humains, *Tracés*, 22 | 2012.

PECQUEUX, A., « Introduction : Le son des choses, les bruits de la ville », *in* PECQUEUX, A. (dir.), Les bruits de la ville, 90, *Communications*, 2012, pp. 5-16.

PECQUEUX, A., « Les *affordances* des évènements : des sons aux évènements urbains », *in* PECQUEUX, A. (dir.), Les bruits de la ville, 90, *Communications*, 2012, pp. 215-227.

PECQUEUX, A., « John Langshaw Austin, la perception et son ethnographie », *in* COLON, P.-L. (dir.), Ethnographier les sens, Pétra, *Anthropologiques*, 2013, pp. 43-70.

PECQUEUX, A., « La vie urbaine est un spectacle. Ordinaire et attention », *in* PEDLER, E., et CHEYRONNAUD, J. (dir.), *La forme spectacle*, Enquête, Eds. de l'EHESS, 2018.

PEDLER, E., et CHEYRONNAUD, J. (dir.), *Théories ordinaires*, Enquête, Eds. de l'EHESS, 2013.

PEDLER, E., *L'esprit des lieux. Réflexions sur une architecture ordinaire*, Eds. de l'EHESS, 2016.

PEDLER, E., et CHEYRONNAUD, J. (dir.), *La forme spectacle*, Enquête, Eds. de l'EHESS, 2018.

PERALDI, M., « Marseille : réseaux migrants transfrontaliers, place marchande et économie de bazar », 33-34 | Les anonymes de la mondialisation, *Cultures et conflits*, 1999.

PERALDI, M., DUPORT, C., SAMSOM, M., *Sociologie de Marseille*, La Découverte, 2015.

PERRENOUD, M. (dir.), *Terrains de la musique. Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain*, L'Harmattan, 2006.

PERRENOUD, M., *Les musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, La Découverte, 2007.

PÉTONNET, C., « L'observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien », *L'Homme*, tome 22, n°4. Etudes d'anthropologie urbaine, 1982.

PÉTONNET, C., *Variations sur la ville*, CNRS Éditions, Biblis, 2018.

QUÉRÉ, L., « Sociabilité et interactions sociales », L'interaction communicationnelle, *Réseaux*, volume 6, n°29, 1988, pp. 75-91.

QUÉRÉ, L., « La situation toujours négligée ? », *in* La coopération dans les situations de travail, *Réseaux*, vol. 15, n°85, 1997, pp. 163-192.

QUÉRÉ L., « Action située et perception du sens », *in* DE FORNEL M. & QUÉRÉ L. (dir.), *La logique des situations. Nouveaux regards sur l'écologie des activités sociales*, Éds. de l'EHESS, Raisons Pratiques, 1999, pp. 301-338.

QUÉRÉ, L., « Entre fait et sens : la dualité de l'évènement », *in* Audiovisuel et numérique : un décollage difficile, *Réseaux*, vol. 24, n°139, 2006, pp. 183-218.

RALLET A. et TORRE A., « Proximité et localisation ». In: *Économie rurale*. N°280, 2004, Proximité et territoires, pp. 25-41.

RAULIN, A., « Consommation et adaptation urbaine. Des minorités en région parisienne », *Sociétés Contemporaines*, vol. 14, 1990, pp. 19-36.

RAULIN, A., *Anthropologie urbaine*, Paris, Armand Colin, Coll. Cursus, 2001.

RENAHY, N., « Classes populaires et capital d'autochtonie. Genèse et usages d'une notion », *Regards Sociologiques*, n°40, 2010, pp. 9-26.

RETIÈRE, J.-N., « Autour de l'autochtonie. Réflexions sur la notion de capital social populaire », *Politix*, n°63, 2003, pp. 121-143.

RICOEUR, P., *Temps et récit, 1. L'intrigue et le récit historique*, Éds. du Seuil, 1983, 324 p.

RONCAYOLO, M., *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, « Folio. Essais, 139 », 1990, 278 p.

RONCAYOLO, M., *L'imaginaire de Marseille : port, ville, pôle*, Marseille, Chambre de commerce et d'industrie de Marseille, « Histoire du commerce et de l'industrie de Marseille 19e-20e siècles, 5 », 1990, 368 p.

RONCAYOLO, M., *Les grammaires d'une ville. Essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille*, Paris, Éds. de l'EHESS, Civilisations et sociétés, 92, 1996, 507 p.

RONCAYOLO, M., *Lectures de villes : formes et temps*, Marseille, Éd. Parenthèses, Collection Eupalinos. Série Culture, histoire et société, 2002, 386 p.

ROUGET G., *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Gallimard, 1990 [1ère éd. 1980].

ROZEC V. et RITTER P., « Les avancées et les limites de la législation sur le bruit face au vécu du citadin », La ville, le bruit et le son, *Géocarrefour*, n° 78/2, 2003, pp. 111-119.

SCHÜTZ, A., *Essai sur le monde ordinaire*, trad. Thierry Blin, Éd. Le félin poche, 2007.

SCHWARTZ, O., « Peut-on parler des classes populaires ? », Classes sociales et inégalités : portrait d'une France éclatée, *La Vie des idées*, 2011.

SIMMEL, G., « Le domaine de la sociologie », *Sociologie et Épistémologie*, Puf, 1981.

SIMMEL, G., *Les grandes villes et la vie de l'esprit*. Suivi de *Sociologie des sens*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013, 107 p., trad. J.-L. Vieillard-Baron et F. Joly, préf. P. Simay.

STRAUSS, A., *La trame de la négociation : sociologie qualitative et interactionnisme*, L'Harmattan, 1992 [original : *The Web of Negotiation: Qualitative Sociology and Interactionism*].

STRAW, W., « *Systems of articulation, logics of change : Communities and Scenes in Popular Music* », *Cultural studies*, vol. 15, n°3, 1991.

STRAW, W., « Scènes : ouvertes et restreintes », *in* GUIBERT, G. & BELLAVANCE, G. (dir.), « La notion de "scène", entre sociologie de la culture et sociologie urbaine : genèse, actualités et perspectives », *Cahiers de recherche sociologique*, (57), 2014, pp. 17-32.

SUZANNE, G., *Les glaneurs de sons et le cheminement des musiques. Constitution de genres musicaux et emprise urbaine des mondes de la musique*, thèse de doctorat en sociologie, Université de Provence, MMSH, Lames-CNRS, 2005.

SUZANNE, G., *Les espaces de la musique : dynamiques économiques et spatiales de l'agglomération marseillaise*, Rapport pour le Ministère des Transports, de L'Equipement, du Tourisme et de la Mer, Plan Urbanisme, Construction et Architecture (PUCA), 2006.

SUZANNE, G., « La controverse du "cosmopolitisme marseillais" » (enquête), *Terrains & travaux*, 2007/2 (n°13), pp. 149-168.

SUZANNE, G., et SAMSON, M., *À fond de cale. Un siècle de jazz à Marseille*, Wildproject, 2012.

THIBAUD J.-P., *Le baladeur dans l'espace public urbain. Essai sur l'instrumentation sensorielle de l'interaction sociale*, thèse (dir. J.F.Augoyard), Université Pierre Mendès-France, Grenoble, 1992.

THIBAUD, J.-P., « L'horizon des ambiances urbaines », *Communications*, 73, 2002, Manières d'habiter, pp. 185-201.

THIBAUD, J.-P., « Petite archéologie de la notion d'ambiance », *in* PECQUEUX, A. (dir.), Les bruits de la ville, *Communications*, 90, 2012.

THIBAUD J.-P., et ROSE DUARTE, C., *Ambiances urbaines en partage. Pour une écologie sociale de la ville sensible*, MetisPresses, Genève, 2013.

THIBAUD, J.-P., *En quête d'ambiances. Éprouver la ville en passant*, MetisPresses, 2015.

TORRE A., « Retour sur la notion de Proximité Géographique », *Géographie, Economie, Société*, 2008.

VALNET, Julien, *Chroniques de M.A.R.S. Histoires et légendes du hip-hop marseillais*, Préface d'Olivier Cachin, Wildproject, 2013.

VEYNE, P., *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Seuil, Paris, 1971.

VIVANT, E., *Le rôle des pratiques culturelles off dans les dynamiques urbaines*, thèse de doctorat Urbanisme, Aménagement et Études Urbaines, Université Paris VIII, 2006.

VIVANT, E., « Les évènements *off* : de la résistance à la mise en scène de la ville créative », *Géocarrefour*, Vol. 82/3 | 2007.

WEBER, M., *Économie et société I*, (traduction par un collectif dirigé par J. Chavy et E. de Dampierre), Plon, Paris, 1971 [1922].

WITTERSHEIM, E., « Les Héritiers 2.0 : gentrification des banlieues et mixité sociale », Lectures critiques, *Revue française de science politique*, vol. 66, n°6, 2016, pp. 991-1001.

WYNN J., « On the Sociology of Occasions », *Sociological Theory* 34(3), 2016.