



HAL
open science

**Des villes en projet : les politiques culturelles au cœur
du développement métropolitain : une étude comparée
du tournant métropolitain de la culture à Barcelone,
Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart**

Pierre Miglioretti

► **To cite this version:**

Pierre Miglioretti. Des villes en projet : les politiques culturelles au cœur du développement métropolitain : une étude comparée du tournant métropolitain de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart. Science politique. Université Grenoble Alpes, 2015. Français. NNT : 2015GREA012 . tel-01398938

HAL Id: tel-01398938

<https://theses.hal.science/tel-01398938>

Submitted on 18 Nov 2016

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Science Politique**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Pierre MIGLIORETTI

Thèse dirigée par **Guy SAEZ**

préparée au sein du **Laboratoire PACTE**
dans l'**École Doctorale des Sciences de l'Homme, du Politique**
et du **Territoire (ED 454)**

Des villes en projet : les politiques culturelles au cœur du développement métropolitain.

**Une étude comparée du tournant métropolitain
de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg
et Stuttgart.**

Thèse soutenue publiquement le **18 décembre 2015**, devant le jury
composé de :

Mme Anne-Cécile DOUILLET

Professeure de science politique, Université de Lille 2, Suffragante

M. Alain FAURE

Directeur de recherche au CNRS, UMR PACTE, Grenoble, Président
du Jury

M. Gilles PINSON

Professeur de science politique, Sciences Po Bordeaux, Rapporteur

M. Guy SAEZ

Directeur de recherche émérite au CNRS, UMR PACTE, Grenoble, Directeur
de thèse

Mme Françoise TALIANO-DES GARETS

Professeure d'histoire contemporaine, Sciences Po Bordeaux, Rapporteuse



REMERCIEMENTS

Un projet de thèse, c'est souvent d'abord une vague idée, une intuition plus ou moins pertinente, dont l'intérêt peut sembler parfois limité. Pour peu qu'un directeur de recherche attentionné mette son nez dedans et la thèse peut être initiée et se structurer. Je tiens ainsi à remercier Guy Saez de m'avoir fait traverser la France d'Ouest en Est pour aller à sa rencontre et ainsi lancer ce projet. Son accompagnement tout au long de cette recherche aura été infiniment précieux. Sa confiance dans mon travail aura été essentielle pour me permettre de l'achever. Mes salutations vont également à Françoise Taliano-des Garets, qui avait auparavant accepté de diriger mon mémoire de Master et m'a ainsi lancé sur la voie de la thèse.

Parce qu'un projet de recherche, même en sciences sociales qui ne nécessitent pas de matériel sophistiqué, représente aussi un certain budget, je tiens à exprimer toute ma gratitude au Département des études de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture pour avoir accepté de soutenir mes études de terrain. Mes salutations vont plus particulièrement vers Mme Valérie Galabert et M. Jean-Cédric Delvainquière, sans qui le déroulement de cette partie primordiale de la thèse aurait été fortement remis en question. Sur les terrains, je ne peux que saluer l'accueil de Joris à Strasbourg, que je fus très heureux de retrouver en terre alsacienne, celui de Jana à Stuttgart. Je pense aussi à Esther Marini pour son assistance dans la documentation universitaire strasbourgeoise et qui eut aussi le mérite de me reconnaître depuis mon départ de Strasbourg il y a plusieurs années.

J'adresse quelques pensées aux personnes qui auront pu m'aiguiller sur certains de ces terrains et auront pu me prodiguer quelques précieux conseils : Kévin Matz à Strasbourg, Lluís Bonet et Joaquim Rius Ulldemolins à Barcelone. Je remercie également toutes les personnes que j'ai pu interroger et qui ont accepté de prendre un peu de leur temps pour me permettre de mieux saisir les mécanismes culturels auxquels ils contribuaient. Dans la suite de ces études de terrain, il fallait pouvoir assurer le traitement de toutes les données alors récoltées. Je remercie ainsi Julia Sudowe pour son assistance dans la retranscription de certains entretiens en langue étrangère et je salue du coup Michel pour m'avoir mis en lien avec Julia. Les amis des amis ne sont jamais loin sur des projets comme celui-ci. Quand il fut temps d'écrire et qu'il n'est pas question de flancher, des présences discrètes et encourageantes sont d'indéniables atouts. Je tiens ici à marquer toute mon affection pour Winnie et Mia, deux (très) fidèles compagnons de rédaction, à la présence quasi-permanente mais si touchante, même avec

quelques miaulements. Après avoir rédigé les pages qui suivent, il fallait quelques regards extérieurs pour traquer fautes et pesanteurs stylistiques. Merci ainsi à M. Sounac, Johanna, Philippe, papa et Aurélie, ma chérie. Mais le temps de l'écriture passé, la recherche devient objet de dialogue scientifique. Je remercie ainsi tous les membres de ce jury de thèse d'avoir accepté d'en faire partie. Je remercie également Alain Faure et Boris Grésillon, qui ont accepté de constituer mon jury de suivi de thèse et ainsi me fournir de très précieux retours critiques avant de lancer la rédaction.

J'adresse également quelques amicales et chaleureuses pensées à mes collègues les plus proches de l'Université Bordeaux Montaigne, qui ont partagé mon quotidien schizophrénique de thésard et de salarié au service culturel : Johanna, Maïalen, Monique, Stéphanie, Mamadou et Serge. Je pense aussi à Alexandre Péraud qui reprend désormais la vice-présidence à la vie universitaire, qui n'a cessé de m'accompagner depuis le master d'Ingénierie de projets culturels et avec qui j'ai pu discuter régulièrement de ce projet de recherche, de ses perspectives.

Bien entendu, cette thèse ne serait rien sans l'indéfectible soutien de ma famille, qui m'a toujours fait confiance, m'a donné l'opportunité de suivre les études que je souhaitais et a fait que j'ai pu en arriver à cette recherche, pendant laquelle leur soutien a été permanent. Je pense très affectueusement à ma mère et mon père, mon frère et mon grand-père. Je pense aussi au soutien de ma belle-famille, à Elodie d'un côté, et à Pascal, Joëlle et Florian d'un autre.

Dans cette thèse je dois enfin tellement à ma compagne qui m'a tant soutenu au quotidien, m'aura porté dans les moments de doute et se sera extasiée dans les moments de réjouissance. Elle a été le vent sous mes ailes, comme elle aime à le dire. Sa patience pour partager cette vie particulière, ses conseils et son écoute, son regard pétillant et sa passion, son attention à mon égard ont été des soutiens inestimables. Merci infiniment Aurélie, la Lune de mon Pierrot, ma chère et tendre qui me fait me mouvoir et m'émouvoir.

Quoiqu'il arrive, dans une telle aventure ou dans le reste de la vie, *Be the Leslie Knope of whatever you do* (comprenez qui pourra ou regardera *Parks & Recreation*).

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	1
RÉSUMÉ.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	7
<i>LA NOUVELLE DONNE DE LA MÉTROPOLISATION.....</i>	<i>8</i>
<i>DES MÉTROPOLISATIONS EN COMPARAISON.....</i>	<i>10</i>
<i>PROBLÉMATIQUE ET ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES.....</i>	<i>21</i>
<i>PRÉSENTATION DU PLAN DE LA THÈSE.....</i>	<i>32</i>
CHAPITRE INTRODUCTIF : LES POLITIQUES CULTURELLES AU TOURNANT DE LA MÉTROPOLISATION.....	35
1- <i>CULTURE(S) ET POLITIQUES CULTURELLES.....</i>	<i>36</i>
2- <i>MÉTROPOLISATION ET GOUVERNANCE MÉTROPOLITAINE.....</i>	<i>63</i>
3- <i>LES MÉTROPOLISATIONS AU CŒUR DU DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE POST-FORDISTE.....</i>	<i>81</i>
<i>CONCLUSION.....</i>	<i>99</i>
PREMIÈRE PARTIE : ENTRE CONTRAINTES INSTITUTIONNELLES ET CONTEXTES LOCAUX : PRÉSENTATION DES CONTEXTES ÉTUDIÉS.....	103
<i>CHAPITRE 1 : L'ÉMERGENCE DES POLITIQUES CULTURELLES LOCALES : DES MÉTROPOLISATIONS RÉGIONALES, CŒURS D'UNE GOUVERNANCE TERRITORIALE DE LA CULTURE.....</i>	<i>106</i>
<i>CHAPITRE 2 : LA MODERNISATION DES CADRES DE L'ACTION PUBLIQUE CULTURELLE DANS LES ANNÉES 1980-1990.....</i>	<i>159</i>
DEUXIÈME PARTIE : L'INVOCATION (POLITIQUE) DE TERRITOIRES EN PROJET OU LA DÉMARCHE DE PROJET COMME TENTATIVE D'ÉVOLUTION DE L'ACTION CULTURELLE MÉTROPOLITAINE.....	213
<i>CHAPITRE 3 : LE PROJET COMME CONSTRUCTION D'UNE NOUVELLE TERRITORIALITÉ.....</i>	<i>220</i>
<i>CHAPITRE 4 : LE PROJET COMME RENOUVELLEMENT DU CADRE DE LA GOUVERNANCE CULTURELLE.....</i>	<i>286</i>
<i>CONCLUSION DE LA PARTIE.....</i>	<i>352</i>
TROISIÈME PARTIE : LE PROJET FACE À LA STRUCTURATION INSTITUTIONNELLE : LA QUESTION DE L'INSTITUTIONNALISATION D'UN PROCESSUS DE CHANGEMENT.....	357
<i>CHAPITRE 5 : QUELLE NOUVELLE STRUCTURATION POUR LA CULTURE ?.....</i>	<i>361</i>
<i>CHAPITRE 6 : LA PLURALISATION DE L'ACTION PUBLIQUE COMME ÉVOLUTION DU JEU CULTUREL.....</i>	<i>440</i>
<i>CONCLUSION DE LA PARTIE.....</i>	<i>520</i>
CONCLUSION : LES NOUVEAUX TERRITOIRES DE L'ACTION CULTURELLE.....	526
<i>LA PRÉGNANCE DU CADRE INTERNATIONAL.....</i>	<i>528</i>
<i>LE REPOSITIONNEMENT DES POUVOIRS LOCAUX AUTOUR DE LA CULTURE.....</i>	<i>548</i>
INDEX DES ENCADRÉS.....	571

GLOSSAIRE, SIGLES ET ACRONYMES.....	572
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES CITÉES.....	575
<i>LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE CITÉE.....</i>	<i>575</i>
<i>LITTÉRATURE NON-CONVENTIONNELLE CITÉE.....</i>	<i>610</i>
ANNEXES : VOIR VOLUME II.....	615
<i>PRÉSENTATION DU CONTENU DES ANNEXES.....</i>	<i>615</i>
TABLE DES MATIÈRES.....	616

RÉSUMÉ

L'enjeu de cette recherche est celui de voir dans quelle mesure l'action culturelle s'intègre au processus de métropolisation, dans le sens d'un renforcement du poids des métropoles en tant qu'acteurs politiques de la mondialisation. Ainsi, il sera question de voir comment la culture prend part aux stratégies métropolitaines dans le contexte de mondialisation faisant peser différents impératifs à l'action publique (visibilité de l'action publique, cohésion des territoires urbains, transparence de l'action publique, intégration au système d'échange international entre métropoles...). Ainsi, essentiellement *via* la démarche de projet, nous pouvons parler d'une intégration de l'action culturelle métropolitaine dans le système de contraintes de la métropolisation, guidant partiellement les principes de l'action culturelle et ce qui en est attendu. Cela se traduit essentiellement à travers un processus d'hétéronomisation de l'action culturelle, sous la forme d'une intégration progressive de la culture dans une stratégie métropolitaine, achevant les processus d'instrumentalisation qui ont pu exister à partir des années 1980 au profit du développement économique ou du développement social. Cette situation se traduit par ailleurs par l'évolution du jeu des acteurs de la politique culturelle métropolitaine. Il est en conséquence possible de parler d'une pluralisation de l'action culturelle. Suivant chaque contexte, cette pluralisation prend plus ou moins d'ampleur et s'effectue dans des directions différentes, requérant ainsi une forte prise en compte des logiques d'encastrement socioterritorial. *In fine*, cela met en exergue la constitution d'un nouveau modèle d'action publique culturelle pour les métropoles dont l'influence ne se décèle plus, comme c'était le cas des villes, dans la politique culturelle sectorisée d'inspiration d'un ministère de la culture étatique, mais dans l'action transversale et territorialisée de l'Union européenne. Dans une démarche comparative, nous nous appuyons sur l'étude de projets directement culturels ou ayant des répercussions sur ce secteur de l'action publique dans quatre villes européennes : Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart.

Mots-clés : politique culturelle, gouvernance, métropolisation, gestion de projet, hétéronomisation, pluralisation, territorialisation, Barcelone, Bordeaux, Strasbourg, Stuttgart, capitale européenne de la culture, Bordeaux2013, Strasbourg Horizons Rhénans, 22@, Kultur im Dialog, KulturRegion Stuttgart.

ABSTRACT

The issue of this research is to analyze to what extent the cultural action is integrated to the metropolization process, in the sense of a reinforcement of the weight of Metropolis as a political stakeholder of globalization. Thus, we will discuss the way culture takes part in the metropolitan strategies in a globalized context, having for consequence to weight on the different imperatives of public action (visibility for public policy, cohesion of urban territories, transparency of public policy, integration to the international exchange system of metropolises...). Therefore, essentially through the set-up of project, we can evoke the integration of the metropolitan cultural action in a system of constraint due to globalization; system, which partially induces the principles of cultural action and what could be expected of it. This is mainly translated by a process of heteronomization of cultural action, by a progressive integration of cultural policy into the metropolitan strategies, completing the process of instrumentalization initiated in the 1980's in favor of economic and social development. This situation is also translated by an evolution of the strategies of actors, of the metropolitan cultural policy. As a consequence we can possibly talk about pluralization of the cultural action. According to each context, this pluralization is more or less profound and is heading towards different directions, calling for an important consideration for socio-territorial embodiment logics. Finally, this stresses on the constitution of a new model of cultural public policy for metropolises whom influences is no more, as it was the case for cities, in a sector-based cultural policy inspired by the state-driven action of a ministry for culture, but is now anchored in the cross-sector and territorialized action of the European union. In a comparative perspective, we are relying on the study of projects intrinsically cultural or impacting on this sector of public action in four european cities: Barcelona, Bordeaux, Strasbourg and Stuttgart.

Key-words: cultural policy, governance, metropolization, project management, heteronomization, pluralization, territorialization, Barcelona, Bordeaux, Strasbourg, Stuttgart, European capital of culture, Bordeaux2013, Strasbourg Horizons Rhénans, 22@, Kultur im Dialog, KulturRegion Stuttgart.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Cette recherche vise à analyser la manière dont la question culturelle, saisie à partir de l'action publique qu'elle génère, s'intègre à la double problématique de la métropolisation et de la mondialisation. Nous nous appuyons pour ce faire, sur des études de terrain menées à Bordeaux, Strasbourg, Stuttgart et Barcelone. Notamment autour de l'affirmation d'acteurs urbains concentrant de plus en plus de ressources, les orientations des politiques publiques se reconstruisent. En partant ainsi de l'hypothèse que la métropole est aux avant-postes du système international actuel, qu'elle produit et subit la mondialisation, que les stratégies d'internationalisation des villes se multiplient, la question des politiques culturelles est particulièrement saillante. Longtemps prise dans un dilemme avec un État oscillant entre une logique de territorialisation visant à inscrire la légitimité d'une spécificité culturelle locale et une logique de coopération, la ville s'est saisie de la culture pour en faire un facteur d'internationalisation. En contrepoint de cette intégration aux flux mondiaux se posent les questions de la gestion de la pluralité et de l'hétérogénéité de la métropole, territoire fragmenté, composite, en recherche de sens commun. Entre ces deux dynamiques, la culture est régulièrement convoquée.

Nous nous proposons dans cette introduction de présenter le cadre d'analyse dans lequel notre recherche se situe pour ainsi la contextualiser. Nous insisterons donc d'abord sur les éléments de définition propres à saisir le concept de métropole. À partir de ces éléments de définition, nous précisons notre problématique et les hypothèses qui l'accompagnent tout en explicitant les terrains sur lesquels nous avons mis en œuvre notre démarche de recherche et le cadre méthodologique dans lequel nous nous ancrons.

LA NOUVELLE DONNE DE LA MÉTROPOLISATION

Le mouvement international de métropolisation est devenu central à plusieurs titres et est reconnu comme tel par la littérature scientifique. Nous pouvons d'abord rappeler le constat effectué au niveau international de la concentration des flux par les territoires métropolitains. Les travaux de Saskia Sassen autour de la ville globale (2005, 2006 (1994)) ont pu mettre l'accent sur quelques très grands pôles urbains internationaux concentrant les flux surtout financiers, mais aussi humains et symboliques. Tout un champ de pensée a pu en outre se développer afin d'évoquer le retour des villes sur le devant de la scène (Bassand, 2007 ; Brenner, 2000 ; Jouve et Lefèvre, 1999b, 2002 ; Le Galès, 2003 ; Vandermotten, 2009).

La centralité des territoires urbains s'est par ailleurs montrée plus visible par l'intervention de plus en plus affirmée des autres autorités publiques soit pour réguler ces territoires en développement, soit pour prendre appui sur leur montée en puissance et faire des métropoles un moteur de développement global. En France, la première étape de décentralisation de 1982-1983 a surtout concerné l'affirmation des Conseils généraux et des Conseils régionaux, mais un certain nombre de dispositifs législatifs ont par la suite visé à la modernisation des cadres d'action urbains, cherchant à sortir du morcellement institutionnel au niveau communal. Si la loi du 6 février 1992 relative à l'aménagement territorial de la République (ATR) s'adresse plutôt aux territoires ruraux ou rurbains, la loi dite Chevènement de 1999, relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale concerne plus directement les territoires urbains, avec la mise en place des communautés d'agglomération et l'élévation du seuil minimal de population des communautés urbaines. Si les réformes se sont faites plus rares dans les années qui ont suivi, le souci d'apporter de nouveaux dispositifs législatifs s'est fait jour au tournant de la première décennie du XXI^e siècle. Dans un premier temps, la loi du 6 décembre 2010 de réforme des collectivités territoriales instaure un nouvel établissement de coopération intercommunale : la Métropole. Ensuite, la loi du 27 janvier 2014 (loi de modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des Métropoles) vient confirmer ce nouvel échelon. Des rapports ou études en prélude à des réformes institutionnelles – à l'instar du rapport Balladur de 2009 promouvant une simplification de l'administration locale, notamment des intercommunalités (Comité

Balladur, 2009) – ainsi que des études réalisées par des parlementaires (Perben, 2008)¹ ont accompagné ce processus législatif. Dans le même temps, des instances consultatives pérennes comme le Conseil économique et social (CES, 2005)² ou des organismes dédiés aux problématiques d'aménagement comme la DATAR (2003) se sont emparés de la question. La volonté de combler le retard français en matière de rayonnement de ses métropoles à l'échelle européenne apparaît alors patente. Le foisonnement de cette littérature grise vient appuyer la nécessité du renforcement du fait métropolitain par les institutions publiques et ne peut qu'être un élément supplémentaire de mise à l'agenda politique de cette problématique. L'importante actualité législative en est la conséquence logique.

La prise en compte dans la législation du fait métropolitain n'est pas une exception française et a pu être l'objet de diverses tentatives de réformes ces dernières années à travers l'Europe. L'Allemagne, en tant qu'État fédéral, dispose de législations spécifiques pour l'administration de ses communes dans chacun des Ländern. Ainsi, le niveau central s'avère traditionnellement très peu contraignant dans ce domaine d'intervention. Toutefois, le renforcement des métropoles n'en est pas moins devenu un souci croissant pour l'État fédéral. Il a de la sorte établi une loi pour la planification régionale – entendue en Allemagne comme l'échelle métropolitaine élargie – pour mieux la promouvoir et la développer. L'État laisse toutefois le soin aux Ländern de proposer les modalités d'application (Walter-Rogg, 2004 : 5). L'évolution des priorités fédérales pour l'organisation régionale s'est par ailleurs traduite par la mise en place d'un programme instaurant des régions métropolitaines européennes en Allemagne. Après la réalisation d'études, onze ont été déterminées afin d'améliorer la planification, d'accroître leur compétitivité internationale et leur visibilité (Adam, 2006).

De la même manière, dans le contexte « quasi-fédéral » de l'Espagne des Autonomies, les choix en termes d'organisation des pouvoirs locaux ne dépendent pas de l'État national, mais des communautés autonomes. Il existe toutefois une reconnaissance du regroupement

¹La commission Perben s'est, à cet égard, efforcée dans la réalisation de la mission qui lui était confiée, de montrer que « *c'est à l'échelle de la métropole que l'on peut traiter avec le plus d'efficacité les problématiques d'attractivité et de développement durable sur les zones urbanisées définies* » (2008 : 8).

²Rapport qui met l'accent sur la nécessité pour les intercommunalités de se saisir en tant que territoires de projet en rappelant notamment « *qu'il soit culturel ou politique, qu'il se décline en actions dans les domaines du logement, de la santé, de l'urbanisme, de l'éducation, des loisirs... un territoire ne peut acquérir durablement une légitimité, ni la conserver, sans projet(s)* » (CES, 2005 : II-61). Le CES établit ainsi un nouveau rôle pour les territoires urbains, autonomes dans leur développement, en s'appuyant sur leurs propres potentialités que la démarche de projet doit concrétiser.

communal volontaire dans la constitution de 1978. Si l'on prend l'exemple de la Catalogne, on constate que la concrétisation s'avère particulièrement liée aux contextes institutionnels locaux, mais va tendanciellement vers un renforcement du pouvoir métropolitain.

En parallèle de l'intérêt croissant d'instances nationales ou d'États fédérés au fait métropolitain, l'environnement international incite aussi de plus en plus à cette prise en compte. C'est le cas au niveau européen depuis la fin des années 1990. En s'intéressant à la question de l'aménagement du territoire, on constate que le Schéma de développement de l'espace communautaire (validé en 1999) fait du renforcement des villes un élément central pour le développement européen. Ce schéma envisage un développement polycentrique, qui doit permettre la constitution de pôles urbains complémentaires à même de relier les autres composantes du territoire européen (Commission européenne, 1999). Comme l'évoque le programme URBAN visant à la régénération de villes en crise, « *l'Union [Européenne] poursuivra ses objectifs de croissance et d'emploi avec davantage de résultats si toutes les régions sont en mesure de jouer leur rôle. Les villes revêtent une importance capitale à cette fin. Elles abritent la majorité des emplois, des entreprises et des établissements d'enseignement supérieur, et leur action est déterminante dans la réalisation de la cohésion sociale. Elles sont les centres du changement, basé sur l'innovation, l'esprit d'entreprise et la croissance économique* » (Commission européenne, 2006 : 4).

DES MÉTROPOLIS EN COMPARAISON

Avant d'explicitier les orientations qui ont pu guider le choix des territoires métropolitains que nous avons mis en comparaison dans le cadre de cette recherche, nous souhaitons dans ce paragraphe revenir sur la manière dont nous pouvons précisément appréhender la métropole et sur ce qui peut en faire un objet de comparaison.

Définitions de la métropole et contexte métropolitain contemporain

Alors que la législation française donne désormais un statut, des compétences ainsi que des attributions à un nouvel Établissement public de coopération intercommunale nommé Métropole, il apparaît primordial de préciser la manière dont nous pourrions nous référer ici au territoire métropolitain.

Les acceptions multiples de la métropole

On peut parfois donner une définition essentiellement démographique de la métropole comme le faisait le Comité économique et social européen en 2004 en considérant l'aire métropolitaine comme « *formée d'un noyau central, ville isolée ou agglomération urbaine, et d'une périphérie, ensemble de communes contiguës dont une part significative d'actifs résidents va quotidiennement travailler dans le noyau central* » (cité par Rauber et alii, 2006 : 7). Mais il nous apparaît pertinent de donner plus de complexité à ces territoires métropolitains. Certes, la donnée démographique est indéniable et inclut parfaitement les quatre métropoles étudiées, mais elle ne recouvre pas toutes les caractéristiques propres aux métropoles.

Lors de la création des régions métropolitaines européennes par la Conférence des ministres de l'Aménagement du territoire en 1997, l'Allemagne a choisi de déterminer ses régions à partir d'éléments conceptuels produits par l'Office fédéral du génie civil et de l'aménagement du territoire (Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung – BBR). Les régions métropolitaines sont alors considérées comme « *zones d'agglomération à fort potentiel dans le domaine de la population et de l'économie, présentant une évolution particulièrement dynamique et dont les prestations sociétales, économiques, sociales et culturelles se mesurent à la compétition internationale* » (Rauber, 2006 : 7). La construction des métropoles se définit autour de trois fonctions qui font l'objet de critères précis par le BBR. Les régions métropolitaines répondent ainsi à une fonction de centre de décision et de contrôle, une fonction d'innovation et de compétition et une de porte d'entrée vers l'extérieur (*Gateway*) (Adam, 2006), à laquelle on ajoute parfois une fonction symbolique invoquant l'image que les métropoles peuvent donner à l'extérieur.

Cette définition peut recouper la manière dont la Conférence européenne des ministres responsables de l'aménagement du territoire du Conseil de l'Europe (CEMAT) évoque la question métropolitaine. Celle-ci rappelle ainsi que « *par métropole, on entend un pôle ou une ville d'importance européenne, qui représente le niveau le plus élevé dans l'organisation hiérarchisée du tissu urbain et qui dispose, dans le cadre européen de biens et de services, d'équipements de haute qualité en assumant des fonctions d'approvisionnement et d'aménagement* » (cité par Saez, *et alii*, 1997 : 16).

Nous avons choisi ici de ne pas considérer la métropole dans une acception purement institutionnelle. Comme le souligne Christian Lefèvre « *la métropole n'est pas une entité politique, mais c'est un territoire qui fait sens pour de nombreux acteurs et activités* » (2009 : 26). Willem Salet met quant à lui en exergue l'existence de différents contextes institutionnels métropolitains sur lesquels les acteurs des métropoles s'appuient pour développer des stratégies de développement, en partie sur la base de grands projets urbains (2007). À ce titre, nous pouvons rejoindre les propos de Vincent Guillon qui précise que « *l'idée de « métropole culturelle » ne dépend pas uniquement de la taille d'un centre urbain, mais aussi de la nature de son projet culturel, liée aux problématiques de la métropolisation* » (2011 : 45). Les acteurs des politiques culturelles investissent ainsi ce territoire métropolitain dans la construction de leur projet devant répondre au processus de métropolisation qui ne recoupe que fortuitement les découpages institutionnels. Les projets métropolitains vont, *a contrario*, contribuer à repenser ces frontières entre institutions. Ils favorisent le dessin de nouvelles coopérations entre acteurs publics et privés, sous des formes d'action renouvelées en dehors d'un cadre institutionnel clos pour suivre l'orientation de la gouvernance métropolitaine retracée en Europe par de nombreux auteurs (Jouve, 1998 ; Le Galès, 1995 ; Mayer, 1992).

Ainsi, cette conception permet de s'extraire de seules considérations démographiques. On peut de la sorte considérer qu'à partir d'un certain seuil, le critère quantitatif de démographie importe peu dans la détermination de la métropole. En outre, ce qu'il convient de souligner est le rôle d'organisateur des flux, d'attractions de populations, de capitaux, de connaissances des territoires métropolitains. La métropole s'entend dans une logique dialectique entre l'interne et l'externe. Elle est ainsi au cœur d'une dualité entre la capacité à organiser son propre

espace, à y développer ses politiques publiques et à s'adresser simultanément à des acteurs qui ne sont pas présents sur ce territoire. La conciliation entre ces finalités fait partie des dilemmes majeurs de l'action publique métropolitaine, comme nous l'envisageons dans cette recherche autour des politiques publiques de la culture.

Nous considérerons donc ici la métropole dans sa dimension de structuration politique du territoire – le sien et celui qu'elle peut, à proximité, contribuer à aménager – dans sa dimension démographique d'attractivité et de gestion des flux sur son territoire, dans sa position économique en tant que centre de commandement local en contact avec les flux internationaux, dans sa dimension identitaire en tant que ville dont l'image s'exprime à l'international et dans sa dimension de nouvel espace de gouvernance.

Cadre institutionnel

Même si l'analyse que l'on souhaite effectuer ici ne s'appuie pas exclusivement sur une définition institutionnelle de la métropole, nous souhaitons ici apporter quelques éléments de contextualisation d'ordre législatif. Dans le contexte français, nous pouvons d'abord rappeler que tandis qu'en 1966, les Communautés urbaines sont instituées et consacrent quatre villes en tant que métropoles d'équilibre (Bordeaux, Lille, Lyon, Strasbourg), la loi du 27 janvier 2014 établit un seuil automatique pour la création des premières métropoles en janvier 2015³. Le critère quantitatif n'est pas anecdotique dans l'analyse de la politique culturelle des villes, un seuil démographique devant être franchi pour la mise en place de certaines actions ou pour garantir une grande diversité d'équipements culturels. Ce critère correspond à l'existence de « *seuils d'apparition* » (A. Jouve *et alii*, 1994 : 24). Outre ce critère quantitatif, il importe de noter autour des Métropoles au sens où l'entend cette réforme, leur rôle à la fois d'impulsion et de structuration vis-à-vis des autres institutions, ce qui renvoie à la définition du CEMAT dont on faisait mention précédemment. À l'exception de Brest, Nice et Grenoble, toutes les villes instituées en Métropole disposent du statut de capitale régionale et de ce fait s'affirment

³Ainsi, selon l'article 43 de la loi, « *au 1er janvier 2015, sont transformés par décret en une métropole les établissements publics de coopération intercommunale à fiscalité propre qui forment, à la date de la création de la métropole, un ensemble de plus de 400 000 habitants dans une aire urbaine, au sens de l'Institut national de la statistique et des études économiques, de plus de 650 000 habitants* ».

comme pôle organisationnel de l'espace régional⁴. Les trois villes n'en sont pas moins elles aussi des métropoles essentielles de l'armature urbaine régionale. Le choix de villes parmi ce groupe présente ainsi la possibilité de jauger les différentes stratégies mises en place autour du développement d'une politique culturelle municipale en fonction des configurations institutionnelles propres à chacune, mais saisies dans un même cadre national. Par ailleurs, la position des Métropoles dans le réseau des grandes villes européennes est un élément essentiel à considérer. Car si ces Métropoles demeurent de taille et d'importances démographiques différentes, elles n'en sont pas moins insérées dans un même processus compétitif, notamment à l'échelle européenne. Ainsi, elles ont effectivement atteint un seuil minimal de développement qui les fait entrer dans ce système de « *coopétition* » (Collomb, 2009), et qui les confronte aux mêmes défis de la mondialisation.

Dans le même temps, comme nous avons pu l'évoquer précédemment, l'Allemagne a développé durant la dernière décennie une structuration de son territoire autour de onze régions métropolitaines européennes⁵. Suivant une initiative de la Conférence des ministres de l'Aménagement du territoire en 1995, ces territoires ont été établis en fonction de critères traditionnels quant à la définition de la métropole (centre de décision et de contrôle, fonction d'innovation et de compétition, fonction de porte d'entrée vers l'extérieur, fonction symbolique). Toutefois, ils présentent de grandes disparités, entre des métropoles polycentriques, d'autres plus concentriques, certaines avec des composantes rurales plus prononcées...

La situation institutionnelle vis-à-vis des métropoles en Espagne est quant à elle plus délicate. Sans cadre légal particulier, la question métropolitaine oscille entre deux statuts : celui de la Comarca et celui de la Mancomunidad. D'un côté, la Comarca s'est fortement développée avec la progressive dévolution des pouvoirs aux Communautés autonomes qui ont elles-mêmes institué ces subdivisions de leur territoire pour lesquelles elles décident des pouvoirs à leur accorder. De l'autre côté, les villes ont pu décider d'elles-mêmes d'assurer une partie de leurs missions en commun via des Mancomunidad, là encore, en suivant le cadre légal envisagé par chaque Communauté. Si Madrid présente une position particulière, en étant

⁴Nous ne tenons pas ici compte de la future fusion des Régions qui redessine partiellement cette structuration des pouvoirs urbains.

⁵Berlin, Bremen, Frankfurt, Hamburg, Hannover-Braunschweig-Göttingen-Wolfsburg, Mitteldeutschland (autour des villes de Leipzig, Chemnitz et Halle), München, Nürnberg, Rhein-Neckar, Rhein-Ruhr, Stuttgart.

constituée en Communauté autonome, les autres métropoles espagnoles oscillent entre les deux statuts, qui ne présentent ni prérogatives importantes ni adaptation particulière à leur positionnement de métropole.

Démarche de comparaison

Comme nous venons de l'expliquer, les métropoles sont à l'heure actuelle confrontées à un certain nombre de défis communs en matière de développement territorial et culturel. Elles se trouvent en première ligne pour gérer les nouveaux défis de l'action culturelle. Ces villes sont d'autant plus concernées, qu'elles se trouvent dans un contexte de concurrence internationale inter-villes, de compétition entre territoires, alors qu'on peut noter « *une attention de plus en plus soutenue aux symboles culturels favorisant les stratégies métropolitaines de marketing institutionnel et de rayonnement international* » (Négrier et Faure, 2001 : 30). Dans cette configuration de concurrence, les métropoles se comparent mutuellement, avant que le chercheur ne vienne en faire également un objet de comparaison.

Comparaison internationale

Afin d'appréhender l'importance du contexte national, de mieux tenir compte des facteurs institutionnels, la comparaison internationale est apparue essentielle afin de dégager certaines caractéristiques communes aux métropoles. La comparaison internationale présente en outre l'intérêt d'intégrer dans la recherche d'autres manières de saisir les politiques culturelles ainsi que d'autres concepts à même de les analyser. Considérer des cas extérieurs à la France rend possible un décentrement conceptuel de l'analyse. Qu'il s'agisse de la manière de saisir les acteurs intervenant dans le domaine culturel, les conceptions qui dominent en termes de définition du champ de la culture ou les approches qui guident l'action publique, la confrontation à d'autres contextes nourrit l'analyse des cas français. En outre, l'analyse internationale permet d'envisager différentes manières d'aborder la définition même de ce qu'est le territoire métropolitain et sa gouvernance.

Par ailleurs, du fait du caractère international de la compétition inter-villes et de la constitution relativement homogène des métropoles européennes, l'échelon européen apparaît comme le plus pertinent afin d'établir cette démarche comparative. Dans le même temps, si l'investissement de l'Union européenne (UE) dans les matières culturelles demeure relativement réduit en termes financiers en ne considérant que les programmes Culture et Média (fusionnés dans un programme Europe Créative depuis 2014), l'intégration d'autres fonds de soutien revalorise l'intervention européenne dans la culture (Autissier, 2005 ; Hélie, 2004 ; Sticht, 2000). Par ailleurs, la mise en place de programmes symboliques comme les Capitales européennes de la culture ou la détermination de lignes de politiques publiques majeures à l'instar des stratégies de Lisbonne et Göteborg, militent pour une prise en compte accrue de l'UE comme pouvoir prescripteur pour les politiques publiques de la culture. De son côté, si le Conseil de l'Europe n'est que marginalement un soutien financier aux politiques publiques, son influence conceptuelle dans de nombreux domaines est indéniable (prise en compte des pouvoirs locaux, diversité culturelle...). De ce fait, l'inscription de l'analyse des politiques culturelles métropolitaines dans ce même espace régional européen nécessite la prise en compte d'une gouvernance multi-niveau qui inclut les institutions européennes dans les échanges et coopérations entre acteurs.

In fine, la démarche de comparaison, par une interrogation sur les contextes nationaux et le niveau international dans sa pluralité d'acteurs, doit permettre de saisir les interactions qui peuvent se produire entre les deux échelles. Ces interdépendances fonctionnent à double sens et n'établissent plus le niveau international comme un construit qui s'impose aux autres échelles. Ainsi, nous pouvons invoquer avec Patrick Hassenteufel la possibilité d'analyser, par cette démarche de recherche, transferts, traductions et hybridations des politiques publiques (2005). Entre les niveaux, les politiques publiques se diffusent, se transmettent, se reconfigurent au contact de chaque contexte pour prendre des formes nouvelles.

La question des compétences culturelles métropolitaines

Afin de disposer d'éléments suffisamment similaires pour construire la comparaison, nous ne pouvons pas occulter la structuration de l'action culturelle métropolitaine, dont nous ne donnerons toutefois ici que quelques éléments liminaires. Interroger les politiques culturelles

métropolitaines nécessite implicitement de s'intéresser à des villes présentant une certaine ancienneté dans leur action culturelle. Si nous pouvons difficilement parler de politiques culturelles pour des périodes relativement anciennes – du fait du manque de cohérence que l'on pourrait donner à l'action menée – on peut dans les quatre cas présents évoquer des actions culturelles remontant *a minima* à l'époque moderne (XVII-XIX^{es} siècles). Mais surtout, l'enjeu de la structuration de l'action culturelle vient poser la problématique actuelle des compétences culturelles métropolitaines comme cadre d'action sur lequel s'appuyer et parfois duquel s'extraire.

L'enjeu des compétences culturelles irrigue ainsi les différents contextes. Il se pose toutefois aujourd'hui secondairement pour certains acteurs des politiques culturelles. L'analyste doit nécessairement s'interroger sur cet élément et nous pouvons présentement nous questionner sur la problématique de la comparabilité. L'enjeu des compétences renvoie dès lors à la plus ou moins grande prégnance de l'Institution dans les schémas de pensée et dans sa relative nécessité pour les politiques territoriales. La différence de dimension démographique, économique et territoriale rend la question métropolitaine impensable dans le contexte français sans espace d'agglomération institutionnalisé en soutien de la ville-centre. Outre la nécessité de répondre aux problématiques habituelles des métropoles actuelles (économie créative, gestion des flux migratoires...), la question du fonctionnement institutionnel à l'échelle métropolitaine est alors aussi à considérer. C'est en conséquence par cette croissance institutionnalo-territoriale que les problématiques métropolitaines sont abordées.

La question de la compétence culturelle pourrait alors s'apparenter à une des voies possibles de la métropolisation de la culture. Ainsi, nous ne chercherons pas à effectuer une analyse des mutations institutionnelles, des processus de décentralisation et de réformes des collectivités territoriales, mais ces éléments agissent néanmoins structurellement sur l'orientation des politiques culturelles métropolitaines. Si les métropoles sont sur des sentiers différents, la question des compétences a contribué à tracer ces sentiers. On peut, de ce cadre institutionnel et des politiques publiques qui en découlent, envisager de nouvelles manières d'appréhender la question culturelle métropolitaine.

Le discours et l'auto-détermination des métropoles.

Dans la recherche de territoires métropolitains, il peut aussi être important de tenir compte de la manière dont les villes elles-mêmes se positionnent et se placent dans l'échelle des villes européennes. Si des villes françaises comme Bordeaux et Strasbourg ne se conçoivent pas dans une position supérieure de cette hiérarchie, la finalité de leur action y vise. À l'instar de la question récurrente du positionnement des villes dans les classements nationaux et internationaux, comme l'évoque Vincent Guillon à propos de Lille, Lyon, Montréal et Saint-Etienne, ces métropoles « *se considèrent à la fois comme des partenaires et des concurrentes, se positionnent les unes par rapport aux autres, affichent des ambitions voisines, ce qui autorise à les regrouper dans une même catégorie de villes culturelles* » (2011 : 45).

Outre la participation des métropoles à des réseaux internationaux, l'insertion dans la mondialisation est surtout discursive. On se trouve à cet égard dans la situation d'un discours performatif où la question est de « *dire le changement pour le faire advenir* » (Hassenteufel et Fontaine, 2002b :16), où l'auto-proclamation d'un territoire comme métropole se traduit par un changement d'image qui permet de faire advenir le territoire métropolitain. La représentation des métropoles elles-mêmes vise ainsi par le discours à faire survenir la réalité. L'invocation régulière de certaines villes-modèles constitue un de ces éléments d'insertion dans le réel, visant à s'inclure dans la dynamique de ces villes, que l'on considère Barcelone, Montréal ou New York, eu égard à certains projets précis.

La comparaison entre les métropoles peut ainsi s'appuyer sur un discours commun, l'usage d'une même phraséologie, de concepts similaires sinon proches : qu'il s'agisse de la fin de l'économie fordiste et de nouvelle source de développement et plus particulièrement de l'économie créative, de la référence à des valeurs comme celles de la diversité culturelle, de l'ouverture, de la tolérance, de l'esprit d'initiative...

Ce discours se développe par ailleurs dans un contexte de compétition nécessitant la valorisation des territoires et leurs spécificités dans le cadre d'un désengagement progressif de l'État. Le contexte crée une nécessité au développement de projets, octroyant un surplus d'attractivité et à la mise en avant des ressources locales. En cela, un caractère particulier à

chaque métropole se dégage et incite à renforcer le discours d'appartenance à la sphère « des métropoles qui comptent », mettant en avant les atouts locaux face aux autres métropoles. La culture va s'intégrer dans ces dispositifs et servir de point d'appui afin de valoriser les territoires. À ce titre, la culture vient appuyer ces projets de construction d'une métropole intégrée au système mondial.

Comparer des métropoles – comparer des projets métropolitains.

Notre recherche se centre sur la refondation des politiques publiques de la culture dans leur confrontation à la métropolisation et sur la transformation des métropoles de plus en plus investies sur le terrain culturel. Il apparaît alors opportun d'envisager la comparaison à l'aune de ces processus et d'évoquer les quatre cas comme des modalités de repenser l'action culturelle métropolitaine dans le cadre de processus particuliers comme la présentation de candidatures au titre de Capitales européennes à Bordeaux et Strasbourg, l'organisation d'un dispositif de dialogue culturel à Stuttgart, la mise en place d'une planification stratégique à Barcelone...

À ce titre, si les quatre villes peuvent présenter des caractéristiques relativement disparates, elles disposent d'une similarité dans la tendance à l'évolution de leurs modes d'action. Si cela ne s'effectue pas au même rythme ou relève de logiques différentes, les tendances peuvent se retrouver dans les quatre contextes. Les éléments factuels et statistiques quant à la structure de ces villes (démographie...) prennent alors une importance moindre.

Par ailleurs, s'il peut être délicat de considérer les quatre villes sur un pied d'égalité quant à leur position dans la hiérarchie urbaine, ces métropoles développent des stratégies d'internationalisation et de visibilité à l'échelle mondiale parfois comparables, mais surtout visant à une même finalité : le renforcement de leur rang international. Ainsi, à défaut de pouvoir les considérer à un même niveau, elles y aspirent et développent leur action publique en conséquence, s'appuyant sur les ressources et contraintes de leur territoire. La stratégie de ces villes est ainsi bien celle de métropoles internationales. Si certaines peuvent faire office de modèles (cela est singulièrement le cas de Barcelone à la fois sur les politiques urbaines et les

politiques culturelles), des éléments ponctuels peuvent se présenter comme des points de références pour d'autres villes.

Afin d'exemplifier cette appartenance à un même groupe de villes cherchant à renforcer leur positionnement international, nous pouvons brièvement en référer à la logique événementielle qui illustre la recherche incessante d'une image renforçant leur stratégie de développement et leur visibilité. Il n'est à ce titre pas rare de voir l'évolution des politiques culturelles s'effectuer au détour d'un de ces événements, sous la forme d'un effet cliquet, comme un non-retour en arrière consécutif à l'évènement. Ainsi, la comparaison peut être rendue possible par le projet politique qui sous-tend la démarche événementielle. Si le projet n'atténue pas les réalités concrètes, il positionne des villes relativement distinctes à un même niveau et crée des constantes dans les finalités des politiques publiques.

Dans ce même processus de construction d'une stratégie culturelle visant à inscrire les métropoles dans la compétition internationale, disposer d'un panel de villes présentant des configurations institutionnelles et contextes différents permet d'analyser les réponses que peut apporter chacune des métropoles en fonction d'un cadre donné. Cela permet de relativiser chaque contexte du fait de sa confrontation à une même réalité internationale tout en évaluant la prégnance de celle-ci et sa capacité à faire évoluer les modes de faire dans des contextes très différents.

Considérer moins les métropoles que le processus métropolitain, analyser moins l'existant que les finalités politiques et travailler la notion de projets peuvent être des opportunités de réunir les différents cas considérés et d'opérer une première montée en généralité. Sans se couper de la richesse empirique de chaque ville, cette recherche s'est orientée vers une comparaison des projets plutôt que des villes elles-mêmes. Le cadre de chaque ville devra toutefois servir de point d'appui, d'élément de contextualisation. À partir de l'analyse de projets, il pourra être question d'expliquer les évolutions en cours en termes de politique culturelle. Comme le suggère Gilles Pinson, le projet est un facteur essentiel pour les villes dans la course à la différenciation qui équilibre le processus d'homogénéisation de la mondialisation (2009). Le projet devient la manière dont les territoires se construisent en acteurs collectifs à même de créer leurs propres conditions de réussite. C'est par ce biais

qu'ils répondent à l'injonction au développement, entre autres formulée par l'État aux collectivités locales, comment l'incarnent en France les logiques de Pays et de projets dans les lois Voynet de 1999. C'est donc au cœur de cette idée de projet que se trouve la comparaison entre villes et la manière de se positionner dans la mondialisation. C'est également par cette idée de projet que le changement des politiques publiques s'effectue. Si le contexte de politiques fordistes et keynésiennes visant à la création de richesses devant être réparties équitablement est révolu, il fait place, notamment dans le cadre local, à un développement asymétrique pour lequel il est nécessaire de considérer ressources et contraintes comme éléments de construction de « *sentiers de dépendance* » (Pierson, 2000). Sous ces différentes formes, le projet constitue une des réponses apportées à la mondialisation et à la tendance à la territorialisation. Le projet répond ainsi à l'importance retrouvée des territoires nécessitant de se distinguer sur la mappemonde. Paradoxalement, à ce dernier titre, le projet contribue à la déterritorialisation en gommant les frontières territoriales locales et recomposant les coalitions d'acteurs.

PROBLÉMATIQUE ET ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES

Dans la réalisation de cette étude, nous nous sommes appuyés sur une logique inductive, en recherchant sur un nombre circonscrit de cas, les idiosyncrasies propres à chacun et pouvant alors être contraintes par le contexte global. Nous avons de la sorte construit notre raisonnement en partant des observations que nous pouvions faire sur les différents terrains envisagés. Dans cette approche empiriste, nous avons construit notre problématique et nos hypothèses en nous adossant au travail d'observation effectué.

Présentation de la problématique et des hypothèses

Notre étude s'inscrit dans le chantier de recherche dessiné par Gilles Pinson autour de l'articulation des niveaux micro et macro dans l'analyse de la gouvernance liée aux transformations inhérentes à la mondialisation (2003). Dans l'étude des interactions locales, il

s'agit ainsi de mettre en avant les évolutions de l'action publique comme adaptation aux évolutions qui se rencontrent à l'aune de l'analyse de la gouvernance internationale.

En suivant le processus de montée en puissance des métropoles que nous avons évoqué, notre problématique sera celle de *voir dans quelle mesure l'action culturelle s'intègre au processus de métropolisation, dans le sens d'un renforcement du poids des métropoles en tant qu'acteurs politiques de la mondialisation*. Ainsi, nous examinerons la manière dont la culture prend part aux stratégies métropolitaines dans le contexte de mondialisation faisant peser différents impératifs à l'action publique. Ils correspondent d'abord à la nécessité d'une action publique qui soit visible, afin d'attirer les flux de population. Il s'agit ensuite de prendre en compte les réalités de la gestion d'espaces urbains vastes et composites qui exigent alors une action de cohésion à l'échelle métropolitaine. Nous prendrons enfin en considération l'existence d'un impératif de « produire » de la transparence et de la participation dans l'action publique, comme nouvelle aspiration des institutions de la mondialisation.

En partant des éléments de définition de la métropole précédemment mentionnés, on peut considérer que les villes européennes se font ou se veulent métropoles notamment par la mise en place de projets. Notre propos sera donc ici de considérer le projet comme un outil de la métropolisation. C'est dans cette logique qu'il conviendra de considérer les villes étudiées, comme des villes qui, chacune dans leur propre configuration, se mobilisent par le biais de projets.

Compte tenu de cette problématique générale et de l'orientation que nous souhaitons donner à cette recherche, nous pouvons présenter une première hypothèse. Nous pouvons considérer que si l'on peut entendre la culture comme ayant été sujette à évolution dans son intégration au tournant métropolitain des politiques publiques, devenant un atout dans la construction d'une stratégie métropolitaine, cela s'est concrétisé par la perte du sens autonome de la politique culturelle. Dans cette hypothèse, la métropolisation de la culture ne passe pas par la définition d'un champ autonome de compétence, à l'instar de la politique culturelle municipale traditionnelle avec ses compétences sectorielles couvrant le vaste spectre de toutes les activités artistiques et culturelles. Autrement dit, nous pourrions poser ici l'hypothèse de l'élaboration d'une politique culturelle métropolitaine se traduisant par une

certaine rupture avec le modèle d'une politique culturelle des villes hérité de la fin du XX^e siècle. Dans cette dichotomie entre métropole et villes, la transversalité de l'action métropolitaine jouerait de l'autonomisation de la compétence culturelle. Le cadre ancien des villes et celui, actuel, des espaces métropolitains se retrouveraient sur deux référentiels institutionnels différents : pour le premier, l'État et pour le second, l'UE, dont l'action ne peut être caractérisée par un champ de compétence clairement défini. Dans ce cadre, la politique culturelle se met bien souvent au service d'autres domaines d'intervention et vient s'inscrire dans une gouvernance territorialisée. Cette politique métropolitaine contribuerait à une rupture tant avec le schème malrucien de l'excellence artistique qu'avec celui de la démocratisation culturelle et celui de la démocratie culturelle. Suivant cette hypothèse, le tournant métropolitain aboutirait à une véritable recomposition des modes d'action à même d'influer sur les comportements des autres acteurs.

Nous pouvons, en conséquence, énoncer une seconde hypothèse : la recomposition du sens et des finalités de l'action culturelle se traduit par une pluralisation croissante de l'action publique. Elle doit être entendue à deux degrés. D'abord, il s'agit d'une pluralisation globale de l'action publique faisant intervenir des acteurs plus nombreux qu'auparavant dans un jeu de dialogue et d'échange afin de déterminer l'action culturelle. Ensuite, il est question d'une pluralisation au niveau de chacun des acteurs de la gouvernance territorialisée de la culture. Ces acteurs obéissent de ce fait à des impératifs pluriels et suivent des lignes de conduite de plus en plus nombreuses.

Nous proposons enfin comme troisième hypothèse, l'idée que l'évolution des politiques culturelles au prisme de la métropolisation et sa pluralisation subit l'effet de facteurs institutionnels qui rendent possibles certains itinéraires tandis que d'autres seront orientés d'une manière particulière, selon les choix des collectivités publiques et leur inscription dans les traces institutionnelles qui leur sont propres.

Terrains étudiés

Afin de construire notre problématique et explorer les hypothèses induites, nous nous sommes orientés dans une démarche comparative, comme nous l'avons explicité plus haut. Le

choix des villes incluses dans les études de terrain a obéi à plusieurs considérations devant permettre de répondre à la démarche de recherche tout en étant conditionné par quelques considérations d'ordre pratique et d'analyse de la production scientifique ayant trait à cette thématique⁶. Afin de disposer du temps nécessaire à l'analyse précise de chaque contexte, il est apparu indispensable de réduire le champ d'investigation à quatre villes. Elles permettent néanmoins de proposer une analyse de paramètres divergents, de constances et de tendances pouvant être montées en généralité pour une analyse plus globale. Afin de saisir au plus près la réalité française et, entre autres, les configurations institutionnelles, la situation de deux métropoles au statut de Communauté urbaine a pu paraître particulièrement enrichissante à analyser.

À cet égard, la comparaison entre Bordeaux et Strasbourg, deux des métropoles d'équilibre instituées dans les années 1960 et dotées d'une institution communautaire dès 1966, permet de dresser une évolution différentielle du fait métropolitain en fonction de différents contextes locaux. La structure métropolitaine a ainsi été investie très diversement dans les deux cas. Elle a abouti à une situation particulière de fusion des structures administratives entre Municipalité et Communauté urbaine à Strasbourg et à une situation de *statu quo* à Bordeaux du fait de l'intégration de la Communauté urbaine dans le « *système Chaban* » (Savary, 1998 ; Benz et Frenzel 1999a ; Médard, 2006). C'est par ailleurs dans les pratiques politiques que les divergences se créent ainsi que dans les modes d'action qui ont pu avoir cours dans les deux métropoles.

En conséquence, les questions culturelles sont abordées de manière distinctes par les deux métropoles. Mais, si les deux villes affichent des profils culturels différents, elles ont présenté, sur une période récente, des projets culturels dont l'analyse permet d'évaluer l'insertion de la culture dans le processus de métropolisation. Les deux villes ont d'abord pu assurer un fort développement culturel après la Seconde Guerre mondiale. Les années 1990 voient ensuite émerger la question culturelle autrement. D'une progressive considération de l'enjeu de la culture dans l'action publique, Alain Juppé a souhaité, au travers d'un projet comme celui d'une année culturelle européenne, revêtir la culture d'un statut nouveau. Dans le même temps, Strasbourg a inséré cette donnée culturelle progressivement dans son projet de

⁶ À cet égard, la rédaction récente d'une thèse portant sur les métropoles françaises de Lille, Lyon, Saint-Etienne et Montréal (Guillon, 2011) rendait l'étude de ces dernières d'un intérêt plus limité.

développement métropolitain, s'appuyant sur deux dispositifs : une candidature au titre de Capitale européenne de la culture ainsi qu'un processus participatif d'Assises de la culture.

Par ailleurs, le choix de ces deux métropoles françaises n'est pas tout à fait déconnecté d'un parcours personnel qui a pu nous amener successivement dans les deux villes. Ce choix se justifie à plus fortes raisons sur le terrain bordelais, sur lequel, outre diverses expériences professionnelles dans le domaine culturel, un précédent travail de recherche a pu être entrepris et a guidé à la réalisation de la présente recherche⁷. Cela répondait aussi à quelques considérations pratiques rendant les investigations concrètement plus aisées sur le terrain bordelais⁸.

Dans le même temps, la comparaison à l'échelle européenne permet d'analyser la question des politiques culturelles métropolitaines en dehors du schème de l'institution particulièrement prégnant en France. Il ne convenait en l'occurrence pas de se tenir strictement à un critère quantitatif de comparabilité avec les métropoles françaises – d'autant que celles-ci sont tendanciellement plus petites que leurs homologues européennes. Mais l'enjeu était de disposer de villes pouvant présenter une situation politique proche⁹, qui interrogent toutefois la construction institutionnelle et questionnent la donne culturelle saisie diversement. Par ailleurs, nous considérons préférable de disposer de métropoles de deux pays différents, permettant ainsi de mieux isoler le facteur national et d'éviter la comparaison termes à termes entre deux métropoles françaises et deux métropoles d'un même pays étranger.

Ainsi, dans le premier cas, la situation de Barcelone est exemplaire d'une stratégie volontariste autour de la culture. Dès la fin de la dictature franquiste, dans un contexte culturel local particulier, l'enjeu de la culture a été saisi comme instrument d'action publique autour de finalités symboliques, touristiques et économiques. De cela, Barcelone s'est érigée en ville modèle en matière de développement urbanistique tandis que son investissement culturel n'en était pas moins considéré comme exemplaire. Dans le même temps, la gouvernance

⁷Sous la forme d'un mémoire de master portant sur la candidature de Bordeaux au titre de capitale européenne de la culture 2013 (2009).

⁸Du fait d'une situation de salariat au sein du service culturel de l'Université Bordeaux Montaigne.

⁹Il a ainsi été question de choisir des capitales régionales, en considérant toutes les précautions qui s'imposent autour de la terminologie des régions en Europe, tant cela recoupe des réalités fort variables.

métropolitaine s'avère plus problématique depuis la suppression d'une institution d'envergure métropolitaine en 1987 par la Communauté autonome de Catalogne. La question culturelle tangue alors entre la centralité imposante de Barcelone sur l'espace métropolitain et les tentatives d'émergence d'un espace culturel métropolitain pluriel.

La situation de Stuttgart est révélatrice d'une autre histoire culturelle, dont le legs dans l'imaginaire collectif européen est surtout celui du miracle économique allemand des trente glorieuses, celui de sa technicité et moins celui de ses artistes et de son développement culturel. Toutefois Stuttgart, historiquement ville culturelle dotée d'institutions prestigieuses et d'une offre culturelle importante et reconnue (Gieck, 2008), pourrait se présenter comme le profil de ville, qui, confrontée à la compétition internationale, se trouverait contrainte à accroître son intérêt pour la culture afin de renouveler son image et son attractivité. Dans le même temps, « ceux qui font » la culture à Stuttgart se sont saisis de la question au détour de revendications relatives au budget culturel de la municipalité. Par ailleurs, la capitale wurtembergeoise s'inscrit dans une autre histoire institutionnelle. La « *relance du gouvernement métropolitain* » à Stuttgart (Hoffmann-Martinot, 1994) marque ainsi l'émergence d'une structure de coopération métropolitaine atypique : la Verband Region Stuttgart (VRS). Autour de cette institution gravite une constellation d'organisations privées liées plus ou moins directement à la VRS et pouvant aborder à différents titres la question culturelle.

En définitive, à travers ces différentes situations locales, nous avons l'intention de déceler des constantes dans l'action publique. Nous verrons comment au-delà des configurations territoriales les différentes modalités de développement de politiques culturelles métropolitaines jettent les bases d'une nouvelle manière d'appréhender le champ culturel. Nous chercherons à vérifier si, comme le souligne Guy Saez, « *les métropoles apparaissent aujourd'hui comme les seules instances aptes à formuler de nouvelles politiques culturelles qui prennent acte du retrait de l'État et de la tendance à l'instrumentalisation économique et sociale de la culture, qui recomposent les anciens modèles d'intervention* » (2004a).

Méthodologie

Dans le cadre de cette recherche, nous partons du postulat d'une métropole définie avant tout par sa position dans un système global d'interrelations. Nous entendons ainsi analyser cette action culturelle sous la forme d'un système de coopérations à l'échelle métropolitaine afin de voir si cela participe du renouvellement de l'action culturelle.

Une des traductions essentielles de cette métropolisation de la culture est celle d'une hétéronomisation croissante de l'action culturelle. Dans un contexte de mondialisation incitant les métropoles à assurer leur propre cohésion et développant leur attractivité, nous avons fait l'hypothèse, que l'action culturelle ne peut plus être considérée comme une catégorie d'intervention publique en tant que telle, mais sert un positionnement territorial, positionnement qui implique à la fois des problématiques de visibilité, d'image et de cohésion du territoire. La culture s'est ainsi intégrée directement à la stratégie territoriale de la métropole et irrigue différents domaines d'action.

Cette étude ne s'est ainsi pas centrée sur un secteur culturel donné, mais bien au contraire a relié d'autres domaines d'intervention publique. Dans le même temps, la finalité était de voir la manière dont les institutions publiques interagissent entre elles. Nous souhaitons comprendre comment la culture se retrouve au cœur de ces interactions interscalaires et transversales. Nous pouvions donc mobiliser les différents secteurs traditionnels de la culture à plusieurs titres, selon les contextes.

De ce fait, il était nécessaire d'interroger des acteurs de politiques publiques relevant de différentes institutions et pouvant incarner cette transversalité. La question des coopérations et de la constitution de réseaux d'action publique, de manière épisodique ou pérenne, a été un des éléments à privilégier dans l'analyse. À ce titre, le questionnement autour de grands projets culturels ou de grands projets urbains était un point d'appui cardinal. Ces projets sont pour les acteurs des politiques publiques d'importantes opportunités pour la constitution de nouveaux systèmes d'acteurs, à l'origine d'échange de ressources de divers ordres. Ces ressources sont invoquées à la fois dans la construction des politiques publiques et dans

l'arène politique elle-même. L'enjeu devient alors pour nous de réconcilier « *politics* » et « *policy* » (Hassenteufel et Smith, 2002).

Situant cette analyse dans le cadre d'une étude qualitative, nous n'avons pas envisagé de vaste recueil de données à partir d'un échantillon important de personnes interrogées. S'agissant d'analyser le fonctionnement d'institutions publiques au travers d'une politique publique et de leurs interactions, le choix de la démarche qualitative permettait de cerner la mise en œuvre des politiques publiques, à partir d'un nombre plus restreint de personnes interrogées. Par ailleurs, il était essentiel d'orienter l'analyse sur les finalités de l'action culturelle. Si la documentation éditée par les collectivités publiques pouvait donner des éléments d'un récit narratif fabriqué par l'institution suivant une trame discursive qui doit être mise en exergue, nous nécessitions de disposer d'autres sources que celles du discours des acteurs eux-mêmes. Qu'ils soient politiques ou administratifs, leur parole, dans le cadre d'entretiens, devait permettre de déceler d'autres éléments de causalité. En outre, la parole politique doit être prise en considération en tant que telle, en tant qu'idéal affiché d'action publique, donnant l'opportunité d'entrevoir, plus que dans une parole publique, les ressorts idéologiques d'une action publique et la constitution de récits de politiques publiques. La démarche d'entretien était également un moyen idoine de répondre véritablement à la complexité des situations qui ne peuvent que difficilement se réduire à une analyse statistique.

Ainsi, la réalisation d'études de terrain autour d'entretiens semi-dirigés a été l'opportunité d'effectuer ce travail de recueil de données, d'impressions et d'analyses. Elles ont mis en exergue le fonctionnement des interrelations constitutives de l'action culturelle métropolitaine, de ses finalités, de ses ramifications plus ou moins anciennes en matière de projets culturels ou de construction d'une politique publique. Le choix de l'entretien semi-dirigé a été guidé par une démarche de recherche empirique qui vise, à partir d'hypothèses formulées en amont du travail de terrain, à vérifier la véracité de celles-ci et, le cas échéant, les amender. Le cadrage souple qui structure l'entretien semi-dirigé permet d'orienter l'échange autour des hypothèses formulées, tandis que la liberté laissée à l'interlocuteur donne l'opportunité de tenir compte des divergences entre les hypothèses et la réalité du terrain. En outre, sans la possibilité de connaître tous les éléments factuels relatifs au développement de l'action culturelle, l'adaptabilité octroyée par l'entretien semi-directif est

un atout afin d'envisager l'évocation de projets ou actions dont nous n'avions pas initialement connaissance. Dans cette démarche d'empirisme, la souplesse dans le déroulement des entretiens permet également d'étendre le spectre des personnes interrogées. L'intérêt premier de cette démarche est ainsi celui d'adapter les questionnements, hypothèses et outils de travail à la réalité du terrain. Comme il ne saurait être question de projeter sur le terrain les hypothèses de travail, seul le terrain devait guider ce travail et ainsi nécessiter l'adaptation de la recherche.

Par ailleurs, cette recherche se fonde sur une analyse comparative, prenant appui sur des études de cas. À la différence d'une analyse comparative qui ferait des situations mises en balance de simples variables d'un modèle général, la démarche empirique met ici l'accent sur la constitution de configurations locales plus ou moins similaires. De ces configurations, on peut en déduire des lignes communes plus ou moins marquées. Considérer un cadre global d'action s'appliquant à chaque configuration locale ne saurait être une démarche valide et négligerait assurément l'importance qui doit être portée aux contextes locaux orientant toute politique publique. Ainsi, en dépit des différences et spécificités locales, on ne pourrait pas construire une analyse globale sans partir de ces contextes disparates.

Démarche de recherche relative aux études de terrain

Partant d'un consensus partagé par tous de la nécessité d'une action métropolitaine de la culture, l'étude de leurs modalités concrètes de mise en œuvre en fonctions de contextes différents importait particulièrement. Dans le même temps, les réponses demeurent contingentes aux impératifs communs d'une intervention culturelle devant répondre aux questions de diversité culturelle, d'attractivité et de visibilité, de proximité et de démocratie culturelle, de prise en compte de l'économie de la culture. Il devenait alors essentiel de considérer les quatre cas comme des modalités spécifiques de faire face à ces défis communs et des principes jugés partagés par tous et devant être appliqués localement. Ainsi, face au défi de la mondialisation, des divergences d'application de ce qui est attendu existent, et ce, en vertu de contextes institutionnels, de pratiques des acteurs, d'opportunités variables. Ces nouveaux principes d'action publique ne peuvent ainsi être compris et définis que dans leur ancrage local. L'analyse de chaque contexte doit donner corps et sens à ces concepts.

Dans ce contexte d'analyse, la démarche interscalaire et comparative prenait tout son sens. En effet dans la perspective d'analyser ces développements territoriaux, la compréhension du contexte local ne pouvait être complète qu'en s'intéressant aux modalités d'intervention de tous les acteurs de la politique culturelle qui façonnent les différents domaines d'intervention. Bien plus que par les positionnements de chaque acteur pris isolément, ce qui importait était l'étude des relations et des échanges entre institutions qui permettent de faciliter ou de freiner le développement de certaines lignes d'action.

En définitive d'impératifs communs et de trajectoires identiques, nous ne retrouvons que certaines composantes dans chaque contexte sans qu'un modèle d'action culturelle métropolitaine ne se dégage ou, plus précisément, ne soit concrétisé. La mise en place d'un éventuel modèle d'action publique découlant des impératifs de la mondialisation est tributaire des contraintes locales de l'action publique.

Les entretiens

Suivant les éléments méthodologiques que l'on vient d'évoquer et les hypothèses précédemment décrites, le choix des entretiens a d'abord répondu à l'existence de certaines constances de l'action publique et à la nécessité de présenter une relative comparabilité des terrains d'étude. Ainsi assez logiquement, des acteurs sont vite apparus « incontournables » dans les différents cas envisagés. Il s'agissait notamment de l'administration culturelle de la ville-centre, des élus chargés des questions culturelles ainsi que ceux d'administrations supra-municipales pouvant avoir un rôle à jouer sur le territoire métropolitain. Dans le même temps, suivant les objets étudiés, nous devions prendre en charge certaines variations de l'action publique culturelle. À ce titre, les initiatives développées par les acteurs culturels de Stuttgart afin d'accroître la prise en compte de la culture dans les politiques publiques ont donné une place plus grande aux structures culturelles dans le panel d'entretiens. Dans le même ordre d'idée, si dans le cadre constitutionnel espagnol la Province est d'une importance toute relative sur le plan des compétences et du poids budgétaires, il en va tout autrement de la Province de Barcelone, fruit d'une histoire particulière ayant fait d'elle une institution publique essentielle pour les politiques de la culture. Ainsi, la série d'entretiens menés à

Barcelone ne pouvait pas ignorer cette place de la Province, qui n'est pourtant pas un acteur « naturel » des développements culturels métropolitains. Nous visons ainsi à aboutir à une sociologie des acteurs, tenant compte de leur positionnement dans le jeu culturel, de leur structuration afin de contextualiser l'analyse des politiques publiques.

Toutefois, il convient de souligner que le choix des entretiens réalisés s'est aussi avéré être soumis à quelques contingences. Ainsi, du fait de possibilités matérielles restreintes de réaliser les études de terrain, celles-ci ont dû se concentrer sur des périodes de temps relativement réduites. En outre, dans une démarche empirique, le terrain guide pour partie l'orientation des recherches. À cet égard, le manque de temps pouvant être consacré aux études de terrain et leur brièveté étaient préjudiciables à ce processus de recherche se construisant avec le souci constant de s'adapter à la réalité du terrain. Cette contrainte d'adaptation a pu partiellement être dépassée par la grande disponibilité de certains interlocuteurs, l'adaptation en termes de choix des personnes à interroger à partir de « profils interchangeables » ou l'obtention de quelques éléments de réponse à distance. Outre cette difficulté matérielle, dans certains contextes – notamment dans les cas non hexagonaux – des réticences à accorder des entretiens ont pu être ressenties. Au final, le corpus se compose de 97 entretiens (soit entre 22 et 27 entretiens par étude de terrain) d'une durée oscillant entre une heure et trois heures¹⁰.

La recherche documentaire

Dans la démarche méthodologique qualitative, si le recueil de la parole des acteurs de l'action publique peut s'avérer essentiel, cela ne peut pas être la seule source sur laquelle faire reposer la recherche. En parallèle des écrits scientifiques déjà rédigés et du corpus d'entretien, il importait de disposer d'un conséquent complément en termes de documents internes des collectivités publiques et autres acteurs pouvant avoir partie liés aux projets étudiés. Qu'il

¹⁰En raison de l'indisponibilité de quelques rares interlocuteurs (2), l'entretien s'est reconverti en questionnaire envoyé à distance. Aux entretiens menés spécifiquement pour cette recherche s'ajoutent ceux réalisés à l'occasion de notre mémoire de Master portant sur la candidature bordelaise au titre de capitale européenne de la culture (Miglioretti, 2009). L'année de réalisation de ces entretiens (2009) est mentionnée dans le référencement des extraits utilisés ici. De la même manière, l'année est également indiquée pour certains protagonistes ayant fait l'objet de plusieurs entretiens espacés dans le temps. Afin de simplifier la lecture et de la rendre compréhensible à tous, les extraits d'entretiens, dont certains ont été réalisés en langue étrangère (allemand, anglais, espagnol), ont été traduits en français par nos soins. Nous avons procédé de la même manière pour les citations d'ouvrages et d'articles scientifiques ainsi que de littérature non-conventionnelle.

puisse s'agir des documents publiés officiellement par les collectivités et autres acteurs culturels (bilans, stratégies d'action...), de documents internes communiqués à l'occasion des entretiens en tant qu'éléments d'appui pour la mise en place de certains programmes d'action ou de documents produits par les instances délibératives de collectivités publiques (procès-verbaux d'Assemblées ou de Conseils, vote de budgets...), ces éléments apparaissent comme des traces essentielles du sens de la construction d'une action publique. Comme le rappellent Hassenteufel et Smith, « *le recours aux entretiens avec les protagonistes de l'action publique ne doit pas conduire à négliger ni la question du statut différent des discours recensés ni le recours à une approche plus systématique d'analyse documentaire permettant de contextualiser et objectiver les propos des acteurs* » (2002 : 61). Toutefois du fait des contraintes matérielles liées à la réalisation des études de terrain, les recherches d'éléments issus de sources internes aux différents acteurs concernés ont pu être réduites. Elles ont soit servi de point d'appui pour la réflexion initiale et pour orienter les premières recherches, soit pour confirmer quelques éléments évoqués lors des entretiens.

PRÉSENTATION DU PLAN DE LA THÈSE

Afin d'analyser le saut qualitatif produit par l'intégration de la culture au mouvement de métropolisation, un chapitre introductif revient sur le processus de rencontre entre la dynamique des politiques culturelles et celle des espaces métropolitains. Nous concentrerons nos analyses d'abord sur l'évolution des politiques culturelles menant à leur territorialisation, comme étape vers la métropolisation, coeur de notre recherche. Nous envisagerons ensuite la métropolisation à l'aune de quelques dimensions saillantes, faisant sens pour le mouvement en cours des politiques culturelles : les enjeux de la gouvernance métropolitaine et le pouvoir des métropoles en tant que nouveaux centres économiques mondiaux.

La première partie est ensuite consacrée à l'exposition des différents contextes, permettant ainsi d'explicitier la manière dont les contraintes institutionnelles peuvent interférer dans le développement des politiques culturelles métropolitaines. Dans un premier temps, nous présenterons le cheminement par lequel les métropoles ont pu s'inscrire au coeur de la

gouvernance culturelle locale. Dans un second temps, nous verrons comment cette centralité des territoires métropolitains a évolué dans la gouvernance culturelle.

La seconde partie vise à l'analyse de la mise en place de projets permettant d'avancer dans le processus de métropolisation. Nous reviendrons ainsi sur la manière dont la culture peut être saisie dans ce processus, en s'appuyant sur la notion de projet. Comme cela est évoqué lors du troisième chapitre, le projet s'articule d'abord autour de l'invocation du territoire comme opportunité renouvelée de saisir de nouvelles ressources et devant ainsi permettre de favoriser la métropolisation. Dans un quatrième chapitre, il est question d'évoquer le projet comme refondation de la gouvernance.

La troisième partie analyse l'évolution des modalités d'action publique de la culture, en s'attachant à mettre en lumière les effets de long terme des projets et leur inscription dans un contexte donné. Ainsi un cinquième chapitre questionne l'évolution des cadres d'action à l'issue de la mise en place des projets, établissant une nouvelle gouvernance métropolitaine. Dans un sixième chapitre, nous évoquons la pluralisation de l'action publique dans la sphère culturelle entre tentatives de trouver un sens commun entre acteurs et une dérive vers l'éclatement de la gouvernance multi-acteurs.

Nous achevons ce parcours dans un chapitre conclusif, par l'interrogation sur la constitution d'un nouveau modèle d'action publique culturelle pour les métropoles. Leur source d'influence ainsi ne se décèlerait plus, comme c'était le cas des villes, dans la politique culturelle sectorisée propre à un ministère de la Culture, mais dans l'action transversale et territorialisée de l'Union européenne.

CHAPITRE INTRODUCTIF : LES POLITIQUES CULTURELLES AU TOURNANT DE LA MÉTROPOLISATION

Notre problématique est construite autour de l'enjeu de l'intégration des politiques publiques de la culture au processus de métropolisation. Afin de vérifier au fil de nos développements nos trois hypothèses d'une hétéronomisation des politiques culturelles métropolitaines, d'une pluralisation de l'action publique et d'une inscription dans une trame institutionnelle, nous souhaitons ici poser les bases de la jonction entre l'action culturelle et la métropolisation. Notre intention n'est donc pas ici de proposer une analyse complète et détaillée ni des évolutions des politiques publiques de la culture, ni de la métropolisation, mais de présenter leurs principaux linéaments qui amènent à l'articulation des deux lignes. Nous pourrions à partir de là penser la spécificité de notre terrain d'analyse et de notre recherche pour expliciter les raisons qui font que l'on peut parler d'un « *tournant métropolitain de la culture* » (Saez, 2012). En effet, les politiques culturelles métropolitaines se parent aujourd'hui d'un sens particulier avec l'essor pris par la métropolisation au sein de la gouvernance des politiques publiques et sa reconnaissance progressive par les différentes instances nationales et internationales. Si les institutions métropolitaines s'affirment de plus en plus, la question de leur intervention dans les politiques de la culture demeure particulière. Elles sont confrontées aux autres institutions publiques locales tandis que leur insertion dans la mondialisation se fait plus volontiers autour de problématiques économiques et urbanistiques. De cette double situation, l'intervention métropolitaine culturelle ne peut que présenter des caractéristiques particulières et constitue un élément de recomposition des politiques culturelles.

Nous envisagerons d'abord les enjeux liés aux politiques publiques de la culture en posant des éléments de contextualisation à partir des principaux jalons de leurs évolutions dans le contexte européen. Sans faire une revue complète et exhaustive du sujet, nous développerons les principales étapes qui ont mené à une territorialisation progressive des politiques

culturelles, tout en renvoyant à la littérature scientifique existante. Le mouvement actuel de métropolisation des politiques culturelles s'adosse alors à cette territorialisation.

Comme nous avons également pu l'évoquer, dans le cadre de la mondialisation, la territorialisation des politiques publiques en cours construit une dialectique entre le local et le global. Ce retour aux territoires s'incarne tout particulièrement dans la figure contemporaine des métropoles. Deux enjeux essentiels s'ouvrent dans la construction du pouvoir métropolitain qui font plus particulièrement sens pour la transformation des politiques culturelles. De la conjonction d'échelles de politiques publiques se pose la question globale de la gouvernance métropolitaine ; du défi économique posé par la mondialisation émerge l'enjeu du renouveau économique des métropoles.

D'un côté, la question culturelle se trouve aujourd'hui dans une position cardinale quant aux évolutions que la métropole doit prendre en charge. La problématique de la gouvernance métropolitaine renvoie aux possibilités des métropoles de construire l'autonomie de leur action publique dans une structuration institutionnelle préexistante et en complexification constante du fait de la mondialisation. L'émergence de la gouvernance métropolitaine implique alors une reconfiguration de l'action culturelle. D'un autre côté, l'internationalisation de la culture rejoint la logique de métropolisation du monde. Il devient alors essentiel de prendre en compte la capacité développée par les aires métropolitaines à centraliser les activités de pointe, dont la culture fait partie. Cela aboutit, suivant des effets d'agglomération, à une concentration d'activités propre à la métropolisation qui induit une transformation des politiques culturelles.

1- CULTURE(S) ET POLITIQUES CULTURELLES

Afin d'envisager la manière dont les fondements de l'action métropolitaine peuvent être caractérisés, nous souhaitons insister sur quelques éléments liminaires quant à la construction des politiques publiques de la culture.

Principes et finalités des politiques publiques de la culture

La mise en œuvre d'une politique publique ne peut se concevoir en excluant un travail de définition. Le choix d'orienter une politique publique dans une direction constitue un premier élément de cette politique, tout comme la construction d'indicateurs et de statistiques détermine une orientation dans le traitement des problèmes publics (Rowell, 2005). La grande polysémie du terme de *culture* invite à une approche plurielle de l'action culturelle.

Les acceptions multiples du fait culturel

Si l'on veut considérer l'objet culturel dans sa globalité, il nous faut en référer au sens anthropologique de la culture, celui qui fonde l'opposition entre nature et culture et construit l'homme. En ce sens, la culture peut « *qualifier toutes les réalités non naturelles, les connaissances, croyances, pratiques, coutumes, valeurs, productions symboliques esthétiques, morales, juridiques, religieuses, politiques, économiques, tant soit peu durables, qui sont inventées, transmises et mobilisées par l'individu, par le groupe, par les membres d'une société ou par l'espèce humaine, de manière à organiser et façonner les relations d'une collectivité avec son environnement et les liens qui assurent la viabilité du groupe* » (Menger, 2001 : 180). Dans le prolongement de cette idée, une autre notion de culture s'est imposée avec la Renaissance. Dans la construction de la dialectique entre culture et nature, ce qui faisait culture devait alors être saisi comme tout ce qui élève l'individu hors de son état de nature, le civilise, le constitue dans toute son humanité, une humanité progressant par la raison. La culture, dans cette acception, s'est construite dans une proximité étroite avec la connaissance et rejoint le monde des intellectuels. Une dernière conception peut se déceler et se retrouver dans la détermination des premières actions publiques en faveur de la culture : la culture sous la forme des œuvres artistiques et plus particulièrement de ce qui est considéré comme les beaux-arts, fruits des académies, de l'enseignement des traditions artistiques anciennes.

Lignes d'action des politiques culturelles

Autour de ces différentes manières d'envisager le fait culturel vont se déterminer diverses orientations de politiques publiques pour la culture, mettant en exergue des valeurs et visions du monde plurielles. On pourra trouver l'incarnation d'une vision unanimiste de la culture (Menger, 2001) dans le principe de la démocratisation culturelle construit autour de l'existence d'un corpus esthétique défini pour tous, comme des références communes autour de certaines œuvres fruit du génie de l'homme. On peut distinguer dans l'action publique une volonté de renouveler ce corpus en s'appuyant sur des « experts » de la création esthétique : les artistes. La finalité publique réside dans le développement d'une politique pour renouveler le stock d'œuvres universelles, avec de nouvelles créations s'inscrivant dans une même lignée et en même temps d'assurer la diffusion de ce corpus. Le ministère de la culture français ainsi institué en 1959 s'est fait instrument de sacralisation de l'œuvre d'art et prescripteur de sa définition. La politique de démocratisation culturelle cherche ainsi soit à la diffusion des « *grandes œuvres de l'humanité* » soit à établir que « *c'est l'œuvre et son producteur qui deviennent les nouveaux héros* » (Saez, 2001a : 203).

L'élan de la démocratisation culturelle a pu permettre aux pouvoirs publics de répondre à la question du droit à la culture, « *qui a pour corollaire le devoir pour les pouvoirs publics de veiller à ce que chacun ait les moyens d'exercer ce droit* » (Girard, 2001 : 513). Mais à la fois la crise de la démocratisation de la culture et la nécessité de tenir compte d'autres dimensions culturelles ont fait évoluer ce principe fondateur. En effet, la reconnaissance statistique et l'analyse qui a été faite de la faible évolution sociologique de la fréquentation des institutions culturelles ont notamment rendu cette évolution nécessaire (Bourdieu, 1979 ; Donnat et Tolila, 2003 ; Lahire, 2004).

Ainsi, suivant une conception plus anthropologique de la culture, un second principe de l'action culturelle s'est construit autour de l'idée de démocratie culturelle, comme un second corollaire au droit à la culture, qui serait celui de pouvoir exprimer sa propre culture. Cette exigence passe nécessairement par la valorisation des pratiques culturelles des individus et engage les pouvoirs publics à garantir l'exercice de ces pratiques, voire pour certaines d'y donner des formes de légitimité. La démocratie culturelle signifie une ouverture considérable

du spectre de l'action publique devant être à même de répondre aux conditions d'exercice des pratiques culturelles. Comme le souligne Augustin Girard : « *pour que la démocratie culturelle soit vivante et que le rythme de l'action ne prenne pas de retard par rapport à l'évolution des modes de vie et des techniques, il est nécessaire que finalités, objectifs et moyens soient débattus – et sans cesse, remis à jour – à l'échelon local : la vie culturelle étant par définition le lieu de l'initiative, de la création et de la responsabilité, il est évident que l'État central – avec son habitus d'état-major et son inertie bureaucratique n'est pas le mieux placé pour être sensible aux besoins nouveaux, pour connaître les forces qui montent et pour les agréger, compte tenu des situations nouvelles* » (2001 : 511). En dehors des questions d'héritages historiques sur lesquelles nous nous attarderons ultérieurement, l'importance du principe de subsidiarité dans les politiques culturelles mises en œuvre en Allemagne procède de cette recherche combinée du principe démocratique et de l'adaptabilité.

Par suite, en mimétisme avec le concept de biodiversité, l'UNESCO a développé la notion de diversité culturelle se référant avant tout à la culture dans son acception anthropologique (Mattelard, 2007). La déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle du 2 novembre 2001 rappelle qu'il est « *indispensable d'assurer une interaction harmonieuse et un vouloir-vivre ensemble de personnes et de groupes aux identités culturelles à la fois plurielles, variées et dynamiques* ». Prenant en partie appui sur l'idée d'exception culturelle, l'UNESCO s'engage par cette déclaration à garantir l'existence d'une pluralité d'identités culturelles, appelant ainsi les pouvoirs publics à l'intervention si les lois du marché ne se trouvaient pas en mesure de garantir le maintien de ces identités et leurs expressions. De la défense des expressions culturelles face au marché, le principe rejoint aisément la défense des minorités culturelles constituées au sein même des États-nations. En ce sens, la notion de diversité culturelle incarne une forme d'extension du nécessaire devoir des autorités publiques à garantir l'accès à la culture par l'organisation du dialogue interculturel.

Les deux dimensions de démocratisation culturelle et de démocratie culturelle – et en un certain sens son extension sous la forme de la diversité culturelle – relèvent encore des finalités intrinsèques à la culture en faisant varier les manières de la considérer. La finalité du développement culturel relève, elle, d'une forme d'ouverture des finalités de la culture à l'extérieur d'elle-même.

Ainsi la problématique du développement prend son essor dans l'après-Seconde Guerre mondiale dans l'importance de moderniser les structures de production. Elle n'est ainsi pas de prime abord culturelle, mais le devient sous des considérations de planification (Girard, 2001) et des logiques d'équipements de l'ensemble du territoire national. L'évolution plus profonde de la professionnalisation du secteur culturel apporte un changement tangible dans cette immixtion de la question économique au sein du secteur culturel. Dans ce mouvement, de nouveaux métiers et de nouvelles références professionnelles irriguent la culture. En parallèle, on peut discerner une autre tendance de fond à l'œuvre, qu'est celle de l'internationalisation de la culture. L'intégration au marché économique mondial se fait plus importante que nous considérons le marché mondial de l'art ou la diffusion des coproductions internationales. Surtout, au niveau des négociations de l'OMC ou dans le cadre européen, la question culturelle est abordée au prisme du développement économique et de ce que la culture peut apporter en guise de contribution économique (Dubois, 2001). Historiquement en France, l'évolution vers la problématique du développement économique est liée à l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture. Dans une logique de questionnement vis-à-vis de la démocratisation, la culture se trouve alors dans la nécessité de s'articuler à d'autres domaines d'action. Cela constituera une réconciliation entre culture et industrie. La connexion nouvelle avec le domaine des industries culturelles n'est d'ailleurs pas sans intérêt dans la logique de démocratie culturelle. Elle permet notamment le contrôle de nouvelles formes de productions artistiques, la conquête de nouveaux publics, principalement des publics jeunes ou d'origines étrangères, ce qui n'est pas sans avoir de répercussions en matière d'intégration sociale (Saez, 2001a).

La rupture complète avec les dogmes anciens du milieu artistique, plus ou moins renouvelés par les doctrines d'Adorno se double d'une prise de distance avec le caractère éminemment public de l'action culturelle en France. Dès lors, « *les élus locaux en ont tiré comme argument que la culture entraine ainsi dans une vaste politique de développement territorial et devenait outil de promotion et d'identification* » (Saez, 2001a : 203). La culture est maintenant insérée dans une « politique de ville », au service d'un projet de développement global. Si l'ancrage de la culture dans la question du développement se traduit par une démarche de professionnalisation du secteur culturel, marquant un tournant

gestionnaire et managérial de la culture, il s'exprime également par un changement dans les destinataires des politiques culturelles locales. Les politiques culturelles ne sont plus essentiellement construites à l'usage des citoyens de la ville, mais visent des personnes qui en sont extérieures. La culture est devenue un élément d'attractivité des territoires (Berneman et Meyronin, 2010). Dans la construction d'une politique d'image, suivant un processus d'internationalisation des villes (Pinson et Vion, 2000), les aménités urbaines, entre autres culturelles, sont alors perçues comme des ressources d'un territoire vis-à-vis de l'extérieur (Mommaas, 2004 ; Richards, 2001 ; Storper et Scott, 2009). L'inclusion d'un public extérieur réel ou supposé introduit un risque de décalage avec les habitants, premiers destinataires légitimes de l'action publique locale (Basset, 1993 ; Gonzalez, 1993 ; Hajer, 1993 ; Nofre, 2010 ; Saez, 1990 ; Schwab, 2004).

La montée en puissance de la notion d'économie créative ne fait qu'approfondir la connexion de la culture avec l'industrie au-delà du secteur culturel *stricto sensu* et en « débordant » sur les secteurs créatifs adjacents. Prenant particulièrement appui sur les travaux de Franco Bianchini et Charles Landry sur la régénération urbaine et la ville créative (Bianchini et Parkinson, 1993 ; Landry et Bianchini, 1995 ; Landry *et alii*, 1996) puis sur ceux de Richard Florida sur la classe créative (2004, 2005), les villes mettent en place des stratégies de développement visant à attirer soit directement les flux de populations dites créatives, soit par capillarité à faire venir des populations en grande proximité avec les sphères créatives. De ce fait, elles recherchent des ambiances urbaines créatives et stimulantes (Clark et Rothfield, 2007 ; Clark et Sawyer, 2010, 2012). À cet égard, la métropole se doit de mettre en place les infrastructures et conditions à même d'attirer ces populations. Dans cette acception du fait culturel, les élus se doivent d'effectuer les investissements nécessaires que la classe créative viendra rentabiliser par la haute valeur ajoutée – matérielle ou immatérielle – qu'elle crée pour la ville qui l'accueille. Plus encore que dans la symbiose avec les industries culturelles où l'économie de la subvention persistait encore par endroit, la nouvelle relation entre culture et économie créative permet de sortir de la logique d'investissement à fonds perdu dans la culture. Elle devient un secteur économique fonctionnant sur une même logique de recherche de rentabilité, s'éloignant ainsi considérablement de celle de service public caractéristique de l'État-providence de l'après-Deuxième Guerre mondiale.

L'évolution de la culture justifiée par le développement (économique) qu'elle est susceptible de déclencher marque une rupture importante dans l'action culturelle. Si elle s'appuie sur l'attractivité et la visibilité de la ville et de ses aménités culturelles, comme cela était jadis le cas des grandes capitales à partir de la Renaissance ou de l'âge moderne, la nuance se situe dans l'instrumentalisation de la culture. Alors qu'auparavant, la construction des capitales culturelles jouait sur leur réputation, la création d'une symbolique particulière dans l'espace européen et national et l'affirmation de certaines spécificités (Charle, 2009), la culture perd aujourd'hui son rôle central au profit du développement lui-même.

Que ce soit en France ou à l'étranger, le développement des politiques culturelles depuis 1945 s'inspire de ces lignes d'orientation et finalités des politiques culturelles plus ou moins fortement, selon la prégnance des traditions nationales – ou locales – selon les périodes. Comme nous l'avons esquissé autour de l'évolution des fins de l'action culturelle, une tendance européenne s'est dessinée vers une territorialisation des politiques culturelles, servant progressivement d'instrument de développement local. Ce mouvement dessine en outre un paysage européen où l'idée de coopération apparaît pour nombre d'auteurs comme modèle vertueux afin d'assurer la territorialisation de la culture, notamment au service des métropoles. Comme nous allons l'envisager dans la section suivante, cette territorialisation prend des formes différentes selon les contextes nationaux.

Le développement des politiques culturelles françaises entre centralisme et constructions locales

On considère généralement la France comme le chantre d'un modèle fortement centralisé de politiques culturelles où prime l'idée de l'État culturel, « *à la fois source, instrument et juge de la politique culturelle* » (Saez, 1999 : 423). La réalité est cependant bien plus complexe et se nourrit à la fois de différenciations entre les échelles nationale et locale et de logiques de mimétisme. De la même manière, on ne saurait réduire les politiques culturelles françaises à la seule intervention de la puissance publique, quoiqu'elle fut prédominante, notamment due à la tradition unitaire de l'État français et son caractère tutélaire qui peut parfois masquer certaines formes d'hétérogénéité (Graziani, 2005 : 78). Comme nous allons le

retracer ici, la tendance française est essentiellement celle d'une pluralisation et d'une territorialisation des politiques culturelles, qui s'est entre autres constituée sous la forme d'une politique partenariale entre collectivités publiques.

La naissance d'une politique culturelle nationale, en marge de l'éducation populaire

À l'exception de quelques actions embryonnaires, ce n'est qu'à partir de la cinquième république que l'on conçoit le dessein d'un ministère de la Culture de plein exercice, même si sa fondation ne procède pas d'une ligne politique claire, mais plutôt de la volonté de proposer un ministère à la mesure d'André Malraux.

De ce relatif manque d'affirmation politique du ministère au-delà de la stature de Malraux, il découle la création d'un ministère relativement limité sur le plan des moyens et des prérogatives, puisque cantonné à l'ancien secrétariat aux beaux-arts et au Centre national de la cinématographie (Urfalino, 2004). C'est donc dans la détermination d'un cadre d'action précis, dans une démarche volontariste et de missionnaire que le ministère se construit. Son architecture est dès lors tout particulièrement mouvante durant ses premières années d'existence (Pattyn, 2001).

Si la création du ministère de la Culture s'est concrétisée, des éléments ont pu inciter à la mise en place d'une telle institution. C'est d'abord le fruit d'une histoire française particulière et la prégnance de l'idéologie républicaine dans sa recherche d'égalité et de formation d'un peuple citoyen. À cet égard, la constitution d'un service public de la culture relève d'une « *entreprise de moralisation politique du loisir* » (Saez, 2001a : 201). La finalité d'émancipation intellectuelle du peuple a donné naissance à de nombreuses initiatives avant l'avènement du ministère et a constitué un fort terreau de militants culturels qui sont un élément majeur d'appui à la création du ministère de la Culture puis à la politique de Malraux (Saez, 2009).

Un contexte plus particulier à la fois historique et personnel favorise ensuite la naissance d'une telle institution. Lors de la reconstruction et la modernisation de l'après-Deuxième

Guerre mondiale, l'État se présente comme le seul garant à même de mettre en œuvre une politique culturelle et d'impulser un élan tant au niveau national qu'au niveau local. Cette orientation se matérialise entre autres *via* la professionnalisation, le souci de la qualité et de l'excellence, la politique d'équipement, la détermination de normes esthétiques (Poirrier, 2009). Ce contexte historique particulier rejoint les principes d'action du ministre Malraux.

Si ce ministère se construit ainsi dans une vision descendante du pouvoir, il s'est bâti en opposition de nombreux mouvements déjà existants. Afin d'expliquer la forme prise par cette orientation, il est important de rappeler l'idéologie gaulliste, visant à supprimer les intermédiaires et à relier directement le citoyen et le chef de l'État. Malraux se trouve dans une même posture messianique en matière de culture (Dubois, 2012a). Dans sa conception de l'art et sa manière d'envisager la relation des individus à l'œuvre d'art, il défend une relation sans médiation, fruit d'une confrontation directe. La subjugation de l'œuvre d'art doit ainsi agir sans intermédiaire, dans une relation directe. Cette construction prend le pas sur les mouvements d'éducation populaire.

Ce mouvement, principalement établi au fil du XIX^e siècle, milite pour un plus large accès à l'art et aux connaissances (Mignon, 2007). Mettant en exergue « *une culture populaire autoréférentielle* » (Saez, 2008 : 22), la démarche de l'éducation populaire se construit de ce fait dans une logique distincte de l'État, dans l'intention de ne pas se voir confisquer une éducation qui est, soit limitée dans ses destinataires, soit n'est pas suffisamment à même d'apporter les éléments destinés à l'émancipation du peuple. Cette construction sur des bases distinctes n'empêchera pas des formes progressives de reconnaissance de l'État, se traduisant toutefois souvent par une institutionnalisation dans un rôle d'animation sociale tandis que le jeune ministère de la Culture cherchera à s'en distancer.

Ainsi cette composante de l'action culturelle subit un tournant avec la création du Ministère en 1959. Comme le rappelle Philippe Urfalino, le Ministère a fondé une politique culturelle refusant toute appréhension de la culture par la connaissance et privilégiant l'expérience sensible de l'art (2004). La fonction d'éducation est alors totalement absente de l'action ministérielle (Mignon, 2007). La logique de segmentation de l'action culturelle, mettant de côté l'enjeu éducatif, le rôle des pratiques amateurs, permet de déterminer la

circonférence exacte du ministère et ainsi d'établir une « *catégorie d'intervention publique* » (Dubois, 1999). De cette scission, il en ressort un élément important de la divergence constante entre le ministère de la Culture et la Fédération nationale des centres culturels communaux (FNCCC).

L'autonomie des politiques culturelles locales

Comme on le souligne au début des années 1990, la question des politiques culturelles ne peut être saisie que dans une contextualisation historique et géographique, où les finalités des politiques publiques s'ancrent dans une période particulière tandis que l'équilibre entre groupes en charge de mettre en œuvre les politiques culturelles varient d'un contexte à l'autre (Rioux et Sirinelli, 1990). Du fait de la mise en œuvre à l'échelon local de nombreux éléments des politiques culturelles, il est nécessaire d'en analyser les spécificités. Comme le remarque Vincent Dubois, nous devons considérer le « *cadre territorial comme base d'observation permettant de rendre compte des spécificités de l'intervention publique pour la culture et d'éclairer les transformations générales qu'elle subit en la rapportant aux structures sociales dans lesquelles elle s'insère* » (1996 : 41). Le local est à ce titre, lieu des politiques et des pratiques culturelles. Plus qu'au niveau national, l'interaction entre pratiques et politiques est constante et immédiate. Ainsi, l'évolution des pratiques culturelles nécessite une réactivité politique accrue du fait du rapport de proximité entre citoyens et élus.

Si la logique culturelle n'est pas aussi linéaire qu'il y paraît entre un centre prescripteur et une périphérie qui tente tant bien que mal de suivre, c'est en partie lié au rôle novateur qu'a pu jouer le local à certaines périodes. On peut à ce titre en référer au socialisme municipal des débuts de la troisième république, à l'inscription dans les villes de l'éducation populaire... Ce sont des éléments qui ont marqué les politiques locales et les politiques culturelles, tout comme l'ont aussi illustré les rencontres d'Avignon dans la réflexion sur les modalités locales d'intervention culturelle (Dubois, 2012b). Ainsi, en négatif de la construction et de la mise en fonctionnement du ministère de la Culture, on peut considérer l'existence d'une conception plus territorialisée de l'action publique, suivant une acception, que l'on pourrait alors qualifier de politique culturelle girondine. Cette politique dispose de ses propres dispositifs, pouvant

par ailleurs être variables d'un contexte local à l'autre, établissant ainsi une autonomie de principe et d'action par rapport aux institutions nationales. L'analyse faite par Philippe Urfalino de la FNCCC met en avant à la fois l'existence et la spécificité de l'action culturelle locale par rapport aux dogmes du ministère de la Culture, dans la même logique que ce que met en avant le courant de l'histoire des politiques culturelles locales (Poirrier, 1990 ; Taliano-des Garets, 1990, 1995 ; Vadelorge, 1990, 1998). L'action locale s'est construite avec une identité propre, des impératifs bien particuliers singulièrement ceux hérités de l'éducation populaire (Urfalino, 2004) et dépassant progressivement la logique du « *jeu du catalogue* » (Urfalino et Friedberg, 1984a). À la différence du ministère de la Culture, les pouvoirs locaux visent au rapprochement d'autres domaines d'intervention et cherchent à établir une action plutôt culturelle qu'artistique. Les modalités d'intervention, se composant à la frontière de différents secteurs, s'établissent dans une structuration labile où différentes collectivités peuvent intervenir au-delà d'une « *répartition rigide des compétences* » (D'Angelo, 2000 : 67). Si on a pu assister à « *la différenciation d'un pôle culturel municipal* » (Urfalino, 1987 : 46) et à un mouvement de professionnalisation, cela s'est fait de manière à conserver un certain flou. L'imprécision ouvre alors la voie à une certaine transversalité de l'action culturelle s'orientant autour d'un traitement territorial de la culture dans le cadre d'une intégration à la stratégie de développement local. Cette stratégie a favorisé la connexion de différents éléments comme l'impératif d'aménagement culturel du territoire, celui de développement économique, ou celui de la cohésion sociale.

L'influence du ministère de la Culture

Comme le note Guy Saez, « *on ne rendra pas compte des politiques publiques territoriales en les enfermant dans le schéma étroit du principe de localité, ou en les rabattant sur le seul jeu des acteurs locaux* » (1995 : 112). Peu concernée par les réformes de décentralisation institutionnelle « *la politique culturelle se trouve de fait décentralisée* » (Saez, 1993 : 72) en raison d'une politique plus ancienne de contractualisation entre le ministère et les collectivités territoriales visant à l'établissement d'un système de coopération. Il se présente ici comme « *une forme d'action collective qui vise à coordonner des acteurs multiples, aux intérêts divergents, afin qu'ils retirent de leur interaction des bénéfices à la fois individuels et collectifs* » (Saez, 2009 : 33-34). Un tel système de coalition suppose alors un partage de

valeurs et d'objectifs, notamment autour des grandes conceptions de l'action culturelle que sont successivement la démocratisation, la démocratie culturelle et la diversité culturelle. Les formes prises varient selon les périodes : chartes, convention de développement culturel, relais plus ou moins importants de dispositifs hors culture comme les contrats de plan État-Région dont l'intérêt pour la culture est variable, dialogue régulier avec les DRAC qui permettent d'inscrire dans la durée cette coopération...

L'intervention du ministère a en outre rapidement servi d'instrument de légitimation à l'intervention publique locale pour la culture (Saez, 1999). La politique culturelle au niveau infranational s'est ainsi également construite selon un processus d'application localisée d'une politique nationale et selon un principe de mimétisme de la politique culturelle du ministère de la Culture. Symptomatiquement, les schémas organisationnels administratifs des villes ont aujourd'hui pris la forme de celui du ministère, disposant de conseillers spécialisés dans chaque domaine artistique. Le renforcement humain des services culturels s'est d'ailleurs étroitement fait en lien avec les services de l'État. Surtout, les pouvoirs locaux ont fait leurs doctrines de l'État, cherchant par leur action à soutenir de plus en plus la création en s'appuyant sur des critères de qualité et d'excellence et à ensuite permettre une diffusion des œuvres artistiques consacrées. Cela n'est pas sans créer une rupture avec plusieurs secteurs, et plus particulièrement le socio-culturel, qui constituaient initialement, dans une démarche de transversalité, des domaines d'intervention sur lesquels les politiques culturelles pouvaient intervenir. Cette orientation vers la création a alors coupé d'une certaine base sociale nombre de structures ou d'évènements (Saez, 1990).

La territorialisation des politiques culturelles locales

Mais progressivement, l'intervention étatique apparaît comme un instrument permettant de dynamiser la sphère du local. La mise en place des contractualisations Collectivités territoriales-État a donné un sens nouveau au local qui devient un partenaire à part entière, en mesure de présenter ses propres orientations et d'en trouver la satisfaction *via* le partenariat avec l'État. Par le jeu de la coopération, par le développement de structures culturelles de qualité, disposant d'une certaine réputation, par la recherche de nouvelles figures artistiques,

les collectivités territoriales perçoivent les bénéfices de l'investissement culturel à tirer en termes d'image.

Ce changement d'orientation vers des questions de développements est aussi le fruit d'un nouveau contexte économique de crise où l'on réoriente les budgets pour des secteurs plus rentables et on s'oriente vers la logique de développement local (Dubois *et alii*, 2012). On peut véritablement ici parler d'usage territorial de la culture, car le référentiel de l'action culturelle locale « *est tout autant sinon davantage façonné par la contribution de cette politique sectorielle, qui était il y a encore peu une action culturelle, à la constitution d'un référentiel global d'intégration locale* » (Saez, 1989 : 28). Les élus devenus « *entrepreneurs de territoire* » (Augustin et Lefebvre, 2004 : 28) font de la culture un instrument : « *de fait, c'est la définition d'un traitement public localisé de la culture qui constitue l'enjeu véritable : dès lors en fonction du contexte socio-économique et politique le dispositif discursif fonctionne de manière variable* » (Poirrier, 1996 : 90). Dans une certaine mesure, les politiques culturelles territoriales se banalisent en ce sens qu'elles intègrent l'ordinaire de l'action publique territoriale (Behar et Estèbe, 2001).

Dans ce contexte, si le partenariat avec l'État n'est jamais remis en cause, il prend d'autres formes et d'autres cibles. L'État n'a en effet plus la place de choix qu'il avait, n'ayant qu'un rôle de suivi de la mise en place d'un service public de la culture (Poirrier 2009). Si l'État ne dispose plus de la pleine maîtrise financière, il se concentre sur des fonctions normatives de conseil ou de labellisation. Par l'influence des collectivités territoriales sur la détermination des normes, au sens propre, une autonomie locale se crée (Saez, 2009). La ville s'est placée au centre de ce système, elle dirige le dialogue, en donne les orientations et détermine les collectivités qui y sont conviées. Toutefois, l'émergence d'un pouvoir métropolitain en phase avec un certain nombre d'évolutions économiques, démographiques et politiques remet en question cette centralité. La remise en cause s'avère d'autant plus prégnante que ces territoires revendiquent plus que naguère un usage territorialisé de la culture. Dans la construction de ces politiques culturelles qui se sont progressivement orientées vers le développement territorial *via* un processus *de facto* de décentralisation et de coopération, l'étape métropolitaine apparaît comme un renforcement de la territorialisation d'autant plus considérable que les métropoles ont institué leurs politiques publiques à l'aune de la donne territoriale.

Même si l'enjeu de l'ancrage des politiques culturelles dans les territoires dispose d'une spécificité française du fait de son centralisme, l'orientation vers la territorialisation n'est pas moins essentielle dans des configurations fédérale (Allemagne) ou quasi-fédérale (Espagne). Comme l'évoque Jeremy Ahearne, nous pouvons parler à l'échelle européenne d'une « *convergence selon la forme du chiasme* » entre des modèles structurellement centralisés et d'autres, décentralisés, s'orientant tous vers une territorialisation du fait de l'insertion dans leur modèle respectif d'éléments issus de l'autre modèle (2003 : 128).

Le développement des politiques culturelles en contexte fédéral : les cas allemands et espagnols

On peut schématiquement considérer que trois cas de figure de représentation politique nationale de la culture existent. Il peut être question soit d'un ministère chargé de la culture rattachée au ministère de l'Éducation, soit d'un ministère exclusivement chargé de la culture, soit d'une délégation de pouvoir à un Conseil des arts (Gournay, 2001). À côté d'autres différenciations nationales, cela établit des modèles spécifiques, construits dans une histoire institutionnelle et culturelle particulière. La catégorisation n'empêche tout de même pas les tendances convergentes à la structuration d'administrations culturelles fortes et de modalités d'action se rejoignant vers une inscription de la culture dans une logique territoriale.

Les politiques culturelles en Espagne

On peut en premier lieu considérer quelques contrastes de la politique culturelle espagnole des autres politiques nationales européennes. Nous pouvons d'abord opérer une distinction de la tradition centraliste française, portugaise et grecque, présentant ainsi une forte dévolution des pouvoirs aux autorités locales. Nous pouvons également effectuer une différenciation du modèle britannique, car l'Espagne se base sur une intervention directe dans le domaine culturel avec la mise en place de départements autonomes, de services culturels aux différents niveaux d'administration, même si la tendance peut parfois être à la délégation à des modalités proches des *Arts councils*. Nous pouvons aussi, au jeu des ressemblances, dresser quelques traits communs avec les autres pays d'Europe du Sud en matière de culture : la

crainte de la centralisation suite aux épisodes autoritaires; la grande importance des dépenses de patrimoine, très liées à des desseins politiques; la faiblesse des équipements dédiés aux pratiques culturelles des citoyens (Bonet et Négrier, 2007).

En tenant compte de ces spécificités, nous pouvons esquisser une évolution des politiques publiques de la culture en Espagne s'orientant vers des formes accrues de coopération entre échelles et des partenariats qui se focalisent de plus en plus autour des territoires urbains.

LA DIFFICILE AFFIRMATION D'UNE POLITIQUE PUBLIQUE DE LA CULTURE

Si l'on remonte au XIX^e siècle, l'intervention publique est timide dans le contexte d'une relative instabilité politique. L'évolution se fait progressivement au fil de la seconde moitié du XIX^e siècle (Rubio, 2007). Toutefois, si un ministère de l'instruction publique et des beaux-arts voit le jour en 1900, il ne peut pas véritablement agir contre les lacunes en matière d'éducation ou d'infrastructures (Bonet et Maffre, 1999). Malgré tout, cet effort d'intervention se poursuit durant le premier tiers du XX^e siècle. Il est d'ailleurs régulièrement considéré comme un âge d'argent, se clôturant par les premières initiatives culturelles mises en œuvre par la seconde république autour de la volonté de démocratisation, de lutte contre l'analphabétisme et de poursuite du travail engagé autour de la protection du patrimoine (Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos (RIEEIE), 2004).

Certes, cette intervention publique de l'État national n'a pas toujours été constante, sujette aux multiples changements de régime. Mais le développement culturel a pu également prendre appui sur les efforts consentis par certaines sphères privées de la société en deux mouvements distincts autour de la bourgeoisie et du prolétariat naissants, qui développent des modes d'action propres (Bonet et Maffre, 1999). On peut également évoquer l'importance des pouvoirs locaux, et entre autres l'embryon de politique culturelle autonome que met en place la Mancomunidad de Catalunya de 1914 à 1924, politique sans équivalents en Espagne (Négrier, 2003a).

Dans cette construction, certes timide, mais progressive d'une action culturelle publique, l'avènement du franquisme vient dessiner une rupture. Sous le régime franquiste, après une

première période de centralisation et de volonté d'imprimer sur tout le territoire espagnol une culture hégémonique, l'action culturelle perd de sa consistance. Seul l'accent mis sur la tradition et le patriotisme demeure, mais sans qu'aucun réel leadership ne s'exerce. En effet, la politique culturelle est confiée à une bureaucratie s'appuyant sur de nombreux organismes, souffrant de la faiblesse de ses moyens alors que la rivalité entre différents courants de pensée au sein des structures franquistes n'a fait que réduire cette action. Du décalage entre la structuration officielle du secteur culturel et les aspirations des citoyens, une action culturelle alternative émerge progressivement et prend tout son essor dans l'après-franquisme. Ce mouvement s'est nourri d'influences extérieures constantes. Cette influence, entre autres française, jouera un rôle important dans la détermination de certaines lignes d'action de l'Espagne, voire de certaines de ses entités autonomes, plus spécifiquement la Catalogne.

UNE RÉPARTITION COMPLEXE DES COMPÉTENCES

Avec la constitution de 1978, la question de l'équilibre des pouvoirs se pose nécessairement ainsi que la manière d'envisager la construction d'une politique culturelle après l'instrumentalisation idéologique du franquisme. Trois niveaux d'administration sont institués : le gouvernement central, les gouvernements régionaux des Communautés autonomes et le niveau local autour du binôme villes-Provinces. Or, la constitution établit une compétence partagée en matière d'action culturelle aux trois niveaux, ainsi en concurrence sur l'exercice de cette politique. L'État dispose toutefois d'un poids mesuré et le transfert de nombreuses compétences aux communautés autonomes est prévu (Négrier, 2003a).

Le ministère de la Culture, créé dès 1977, se confronte à la difficulté de s'imposer comme un véritable interlocuteur du champ culturel. À partir de 1982, la situation se normalise avec la mise en place d'instruments inspirés de dispositifs en œuvre en France. Toutefois, cette stabilisation ne semble pas mettre le ministère à l'abri des soubresauts politiques à l'instar de la revendication régulière de sa suppression par certaines communautés autonomes ou de la volonté délibérée de réduire ses prérogatives comme le conçoit le Parti Populaire (Rubio, 2007). En dépit de la difficulté à exister en tant que ministère de plein exercice, l'État tente de se positionner et, essentiellement, tâche d'être le garant des services culturels. Il axe son action sur le patrimoine, l'exportation de la culture espagnole, les droits de propriété

intellectuelle, le fonctionnement de l'audiovisuel public et développe des coopérations entre Communautés autonomes. *In fine*, son action vise à reconnaître la pluralité culturelle du pays, celle bannie du temps du franquisme, conférant à l'État un rôle de neutralité et de garant de l'expression artistique et culturelle (RIEEIE, 2004 : 4).

L'État s'est de la sorte affirmé dans un rôle particulier, vis-à-vis des autres acteurs du champ culturel, en tenant compte du contexte spécifique de l'après-dictature, nécessitant à la fois d'accorder une reconnaissance accrue aux initiatives privées qui avaient été fortement brimées et aux initiatives locales à même d'exprimer la pluralité des expressions culturelles espagnoles. Ainsi, d'une constitution instaurant une compétence en concurrence entre collectivités publiques, l'État a mis en place une véritable subsidiarité des pouvoirs, assurant principalement des missions pouvant relever de l'État-nation. En transférant ses compétences, l'État s'est positionné sur des fonctions plus transversales, à même de dépasser les clivages entre secteurs artistiques et d'incarner des prérogatives plus régaliennes (Villarroya, 2007).

Toutefois, il demeure une forte inconnue autour de l'effectivité de la répartition entre l'État et les Communautés autonomes et la nature des coopérations à envisager (Rubio, 2007). Si on peut parler de défiance vis-à-vis du pouvoir central, son origine peut être décelée dans l'existence en Espagne de territoires locaux aux identités fortes, dont le rattachement à la couronne d'Espagne n'a pas réussi à leur procurer un sentiment d'appartenance nationale suffisant. Or à l'issue du franquisme, ces identités ont été exacerbées par la répression dont elles ont été la cible durant la dictature. On peut en conséquence considérer qu'une des caractéristiques essentielles des politiques culturelles des Communautés est leur tropisme identitaire, dont on peut déceler trois étapes de développement. Une phase de résistance culturelle débute d'abord sous l'ère franquiste dans les mouvements politiques, citoyens et culturels. Elle est suivie d'un mouvement de construction identitaire avant de rejoindre une tendance à l'économicisation de la culture, autour du tourisme, des industries culturelles, des macro-équipements à fortes retombées économiques (Xan Bouzada Fernandez, 2007). Si cette dernière orientation se détache de la question identitaire, elle est néanmoins souvent proche dans le discours, la culture régionale pouvant trouver des expressions modernes dans ces différents secteurs économiques. Elle inclut par ailleurs plus vigoureusement les politiques culturelles dans une finalité de développement local.

Les pouvoirs locaux – autour du binôme municipalité-Provinces – si l'on s'en tient à la loi fondamentale du régime local de 1985 (Ley de Bases del Régimen Local), se chargent des questions de patrimoines locaux, d'activités culturelles, de leurs aménagements et des activités de loisirs, en complémentarité avec les autres collectivités publiques. La loi n'établit toutefois d'obligations précises que pour les villes de plus de 5000 habitants devant proposer à leurs citoyens des services de lecture publique. De ce flou relativement important, laissant libre cours au développement des politiques locales, les élus en ont vite fait un atout politique et ont ainsi pu mettre en œuvre d'importantes actions culturelles. Au niveau municipal, une des principales orientations a été celle de réinvestir l'espace public. Dans un contexte de transition démocratique et de reconquête de la liberté d'expression, l'espace public revêt une symbolique particulière. Toutefois, le militantisme de ces interventions a laissé place à la recherche de professionnalisation, à une logique d'action plus gestionnaire et à des modalités de fonctionnement basées sur le partenariat avec le privé. Dans cette évolution, on peut déceler une date charnière, si ce n'est effective, du moins symbolique. L'année 1992 a ainsi marqué une croissance exponentielle des dépenses culturelles locales. On a pu évoquer à ce titre le « *Syndrome 1992* » avec la multiplication d'évènements de grandes ampleurs (Rausell, 2007). Ces évènements ont permis l'affirmation de territoires, leur valorisation au niveau national et international et a engagé ces collectivités dans une recherche accrue de finalités extrinsèques à l'action culturelle.

LES DÉFIS ACTUELS

Le modèle espagnol des politiques culturelles a pu s'établir sur un triple équilibre, modèle aujourd'hui confronté à de nouveaux défis. D'abord, il s'est appuyé à la fois sur une volonté de démocratiser la culture et sur celle de faire une place importante à la pluralité des expressions artistiques. Il s'est ensuite construit dans l'équilibre entre une dévolution forte des compétences culturelles au niveau local et l'affirmation de l'État. Enfin, il s'est développé sur l'idée de concilier l'initiative publique à celle du privé. La situation sur ces trois plans est toutefois complexe et questionne la manière de construire les politiques culturelles en Espagne, ce qui rejoint, sous des formes spécifiques, des constats pouvant être effectués ailleurs en Europe. En premier lieu, la mise en avant de la pluralité des expressions culturelles

se confronte aujourd'hui à une extension démesurée du champ d'intervention des collectivités locales, notamment au regard des enjeux de la diversité culturelle avec l'accroissement du flux migratoire auquel les métropoles sont confrontées. En second lieu, la reconnaissance des identités autonomiques interroge sur la capacité à générer une unité nationale et semble privilégier l'émergence de politiques culturelles différentielles tandis que l'investissement conséquent de l'État dans la capitale madrilène met en jeu la justice territoriale du royaume. En troisième lieu, la pluralisation de l'action publique est devenue très complexe, tant en raison de la demande citoyenne de participation que d'une inscription de la culture dans une finalité de développement économique local. Alors que l'organisation du ministère de la Culture apparaît encore très sectorisée et peu propice à l'action transversale (Négrier, 2007a), l'organisation des pouvoirs locaux, et plus particulièrement métropolitains semble plus en phase avec le mouvement de territorialisation et les phénomènes qui l'accompagnent. Les nombreuses innovations que l'on peut déceler en Catalogne du fait des différentes collectivités publiques sont plus particulièrement exemplaires de cette orientation.

Les politiques culturelles en Allemagne

La problématique de la politique culturelle en Allemagne s'est en grande partie initiée dans un cadre sans État et est profondément marquée par l'unité nationale tardive assurée en 1871 autour du noyau prussien. Cette tradition nationale complexe – amplifiée par le traumatisme du national-socialisme – a incité à une forte décentralisation des compétences culturelles, qui a toutefois dû composer avec la réaffirmation de l'État et de Berlin suite à la réunification de 1990. L'action culturelle allemande oscille donc entre l'émergence d'un pouvoir national retrouvé et de fortes traditions locales traduites depuis le milieu du XX^e siècle autour du binôme villes-Ländern.

LA CONSTRUCTION D'UNE CULTURE SANS ÉTAT

La question culturelle en Allemagne a d'abord été le fait d'intellectuels, d'artistes, individus ou structures privées, essentiellement en partant du postulat d'un impact nécessairement positif de la culture sur l'individu et la société. Elle s'est articulée autour de trois concepts : celui d'une base culturelle commune comme culture dominante (Leitkultur),

celui d'une unité nationale autour d'une identité culturelle commune (*Kulturnation*) et celui d'une culture, étant nécessairement moralement bonne pour la société et exigeant donc une intervention de l'État (*Staatsziel*) (Wesner, 2010). L'idée de *Leitkultur* qui se fonde sur un héritage commun de l'Allemagne, essentiellement celui classique des grandes figures intellectuelles et artistiques (Goethe, Schiller, Beethoven, Hegel, Kant), repose sur une importante transmission *via* l'éducation. C'est à partir de cette base culturelle que nous pouvons appréhender l'altérité et le dialogue qui s'ensuit. De cette définition d'une culture construite autour des principes éducatifs de la classe moyenne allemande du XIX^e siècle, la construction d'une identité culturelle commune à la nation allemande peut être déduite. Ainsi, par rapport à la *Leitkultur*, l'idée de *Kulturnation* pourrait incarner un degré supérieur dans l'insistance sur l'unité culturelle. Elle joue alors un registre proche du politique, à l'instar d'un manifeste d'éminents Allemands en 1914 adressé « au monde civilisé » indiquant vouloir servir dans cette guerre en tant que personnalités vouant à l'héritage culturel classique allemand un respect aussi essentiel que le sol de l'Allemagne (Wesner, 2010 : 441). *In fine*, en postulant un impact moral de la culture pour l'individu et la société, la culture doit être considérée comme une finalité des politiques publiques de l'État (*Staatsziel Kultur*).

LA DÉVOLUTION DÉCENTRALISÉE DES COMPÉTENCES CULTURELLES

D'une tradition ancienne d'interventions artistiques des différentes entités politiques ayant précédé l'unité allemande et du traumatisme moral et politique du troisième Reich, la constitution de la République fédérale allemande a fait des Ländern les véritables détenteurs de la souveraineté culturelle érigée, pour ainsi dire, en suprématie culturelle (*Kulturhoheit*). Malgré l'importance de ce principe, cela ne s'oppose en rien à l'intervention forte des collectivités locales, qui ont fait de la question culturelle un élément clé de leur investissement. Dans le contexte allemand d'un fort respect de l'autonomie communale, cela a, ces dernières années, entraîné une intégration progressive de la culture dans les dispositifs locaux de démocratie directe, reconnus de manière très précoce (Premat, 2008).

Si l'État fédéral (Bund) a pu affirmer une politique culturelle extérieure d'importance, il s'est montré plus mesuré au plan national. Confronté à une forte réticence des Ländern à lui

accorder un rôle dans la politique culturelle, il s'est entre autres limité aux questions d'éducation et de multiculturalisme (Burns et Van der Will, 2003).

Dans le cadre du fédéralisme coopératif, la question de la politique culturelle nationale s'est aussi incarnée par le biais de coopération rassemblant les différents acteurs des politiques culturelles. Si la Kultusministerkonferenz (conférence des ministres de la Culture et de l'Éducation des Ländern) a peu réussi à harmoniser les politiques culturelles des Ländern, d'autres structures plus autonomes ont pu prendre leur essor et permettre le développement d'échanges et de coopérations entre collectivités. On a ainsi pu assister au développement du Conseil des villes (deutsche Städtetag) et notamment sa Commission culture qui a pu permettre l'échange de politiques et la coordination (Pongy, 1994).

La place primordiale prise par les pouvoirs locaux en Allemagne se perçoit particulièrement bien autour la *Soziokultur*. Ce mouvement culturel composite, apparu dans le sillage politique de la nouvelle gauche de la fin des années 1960, a revendiqué une place plus grande faite à l'alternative artistique, à l'expression d'identités culturelles plurielles et s'est progressivement imposé sur l'agenda politique des municipalités. Cette demande de la société s'est progressivement institutionnalisée et a, en parallèle, été retraduite aux différents niveaux. Elle l'a d'abord été au niveau des Ländern, y compris dans des Ländern conservateurs comme le Bade-Wurtemberg, puis au niveau du Bund, qui a développé un programme spécifique après la réunification. Cette prise en compte globale s'est effectuée par la médiation exercée par des structures de coopérations horizontales d'échanges entre responsables culturels locaux. Cette orientation des politiques culturelles a ainsi pu se diffuser à travers tout le pays depuis une émergence localisée (Laborier, 1998 ; Laborier et Dubois, 2003). Les territoires locaux apparaissent dans une posture d'autonomie qui les rend maîtres de la définition des problèmes publics, en fonction de leur propre contexte.

LE CHANGEMENT DE LA RÉUNIFICATION

Avec le processus d'eupéanisation – nécessitant entre autres une représentation étatique forte – et la réunification de l'Allemagne, la culture apparaît comme une priorité nouvelle

(Pongy, 1994) et comme une question dont le traitement évolue vers une prise en charge accrue de la part du Bund.

Si la séparation des deux Allemagnes n'avait pas atténué le sentiment d'une identité culturelle allemande dépassant la situation géopolitique, la réunification vient donner un nouvel élan à cette dimension. Ainsi, la culture se conçoit comme un élément essentiel lors du processus de réunification, comme un pont devant permettre de relier les deux populations derrière une identité culturelle commune. La place alors faite à la culture dans le traité de réunification de 1990 ne pouvait qu'être importante (Wesner, 2010 : 442).

En dépit de cette affirmation d'une unité culturelle maintenue au-delà des frontières, le processus de réunification s'est traduit par une forme de politique de rééquilibrage et de rattrapage à destination des anciens Ländern de l'Est. La mise en œuvre durant presque un demi-siècle d'une politique culturelle s'inscrivant dans une idéologie d'État nécessitait une forte adaptation. L'enjeu se trouvait également dans la modification de la structuration culturelle de la RDA, que ce soit l'orientation très centraliste de la politique culturelle est-allemande ou son éloignement de nouveaux mouvements de politiques culturelles. Le réinvestissement vers l'Est devait par ailleurs permettre de s'appuyer sur des structures pouvant se muer en pôles de centralité de l'action culturelle sur ce nouveau territoire (Lissek-Schütz, 2006).

En parallèle, le processus de réunification a pu attribuer une place particulière à la nouvelle capitale allemande. Symboliquement, l'État se devait de donner une certaine visibilité à l'action culturelle développée à Berlin. Cela s'est ainsi matérialisé par un contrat de capitale culturelle (Hauptstadtkulturvertrag) entre le Land de Berlin et le Bund établissant les priorités du Bund et du Land (Lissek-Schütz, 2006). En outre, le financement de la ville-Land pour la culture est considérable, en s'ancrant dans l'héritage de l'intervention culturelle de Berlin-Ouest. Il s'exprime alors ici une rivalité nouvelle entre la défense des prérogatives de la ville et la volonté de l'État de faire de Berlin « *la digne vitrine culturelle de la puissante Allemagne réunifiée* » (Grésillon, 2003 : 269).

Le renforcement de l'État s'incarne, lui, dans deux éléments particuliers. On peut d'abord en référer à la création en 1998 d'un poste de commissaire fédéral pour les affaires culturelles et les médias (Bundesbeauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien). Ce poste établit ainsi, pour la première fois de l'histoire allemande, une responsabilité politique à l'action culturelle au niveau fédéral, même si le titulaire de ce portefeuille n'est pas membre du gouvernement fédéral. Cette avancée symbolique n'a pas été sans contestation, notamment de la part de responsables politiques des Ländern voyant alors remise en cause la responsabilité et la souveraineté des Ländern sur la politique culturelle (Lissek-Schütz, 2006 : 7). La contestation fut toutefois brève et le poste bientôt accepté par tous, plus particulièrement dans l'exercice de fonctions jugées plus pertinentes à l'échelle du Bund (Ahearne, 2003). Le deuxième élément marquant de cette évolution est la question de la révision de la constitution abordée à l'occasion de l'enquête-commission « culture en Allemagne » qui s'est déroulée au milieu des années 2000. Si aucun changement n'a finalement été acté, l'idée de renforcer la finalité de l'intervention publique pour la culture dans la constitution a pu être évoquée.

En définitive, si le fédéralisme établi en 1945 dotait les Ländern de fortes prérogatives et donnait une grande indépendance aux autorités locales, les choses sont désormais moins nettes. Plusieurs éléments nuancent ce tableau initial : l'interprétation souple de la loi constitutionnelle permettant de plus vastes interventions du Bund ainsi que les dernières évolutions que l'on vient de retracer, la forte place faite au fédéralisme coopératif (afin de garantir une meilleure harmonie pour l'État-providence), la fusion des pouvoirs locaux (communes et Kreise) se conjuguant, ces dernières années, avec la relative perte d'autonomie financière des pouvoirs locaux (du fait de dépenses d'investissements conséquentes dans les années précédentes)... Un panorama de politiques culturelles se dessine ainsi fonctionnant plus que jamais sur la coopération. Le système de collaboration entre pouvoirs publics s'axe toutefois fortement sur les grandes villes allemandes, s'adossant à la fois aux structures culturelles traditionnelles – à l'image des grandes scènes théâtrales fonctionnant sur un modèle de coopération – et sur une tendance désormais forte au développement local par la culture. Certes, de nombreuses réticences ont pu exister à faire de l'économie de la culture un levier de développement régional fort : délimitation complexe du secteur culturel lui donnant peu de visibilité et de force de lobbying, mythe d'une culture déconnectée de la sphère

productive... (Kunzmann, 1995), mais la culture est progressivement apparue comme un outil essentiel de régénération économique de nombreuses régions et comme nouvelle source de développement urbain, comme en atteste la démarche initiée par le Land de NordRhein-Westfalen et rendue emblématique avec la « *déclaration d'Essen pour l'industrie culturelle* » de 1999 (Kunzmann, 2002a). La dimension transversale de la culture, combinée à ses atouts d'image et d'identité pour les régions urbaines, a justement été un élément majeur pour en faire un point d'appui déterminant des processus de régénération urbaine. Dans le même temps, le discours économique s'est imposé – entre autres sur le plan de gisement d'emplois – pour inciter les pouvoirs publics à en faire un domaine stratégique d'intervention.

Territorialisation culturelle et territoires intercommunaux dans l'action culturelle

Dans le contexte d'un développement pluriel de l'action culturelle, jouant désormais de différentes finalités et échelles territoriales, l'intervention métropolitaine doit pouvoir trouver à s'insérer dans le jeu d'acteurs déjà constitué. Dans l'émergence de cette nouvelle action culturelle, on peut déceler trois enjeux essentiels pour la métropolisation culturelle : ces territoires doivent se confronter à « *un seuil de crédibilité difficile à identifier* », notamment face aux autres institutions ; ils doivent tenir compte d'une « *pertinence territoriale introuvable* » entre autres du fait de la recherche d'un territoire fonctionnel qui n'existe pas ; ils doivent faire face à « *un attachement durable des élus à la prééminence de la sphère municipale* » (Négrier et Faure, 2001 : 19).

Si on peut assister au « *retour des territoires* » (Leresche et Joye, 1997 : 285) et à un renforcement des territoires métropolitains, l'incertitude de leur construction institutionnelle interroge sur la manière d'envisager leur intervention culturelle et leur positionnement face aux autres collectivités. Ainsi, dans des contextes où l'existence de régions urbaines polycentriques est importante, comme aux Pays-Bas, le développement culturel des espaces urbains fait face à l'absence d'institutions ou de système de coordination de l'effort culturel à l'échelle régionale (Meijers, 2008). Dans le même temps, la constitution actuelle des métropoles, principalement comme structures de coopération intercommunale, renvoie à l'enjeu de leur autonomie dans le jeu préconstitué d'acteurs locaux.

La question se pose en premier lieu en ce qui concerne la construction institutionnelle. Le développement de l'action culturelle métropolitaine s'inscrit dans ce cadre dans une logique que l'on peut plus volontiers qualifier d'intercommunale. Vis-à-vis des municipalités, les intercommunalités se situent dans un système de troc, d'échange politique où l'acceptation des projets culturels doit se faire par l'intermédiaire de concessions entre communes d'une même aire urbaine tel que nous pouvons le rencontrer dans les logiques traditionnelles des EPCI français (Négrier et Faure, 2001 ; Négrier *et alii*, 2008a, 2008b), des expériences de coopération régionale en Allemagne (Föhl et Neisener, 2009) ou des diverses modalités d'interventions intercommunales espagnoles entre Mancomunidades, Comarques et Provincias (Fundacio Interarts, 2002). Ces configurations instaurent une situation où l'action culturelle n'est pas unifiée, mais est surtout le fruit de négociations politiques entre aires municipales. À ce titre, le seul espace d'intervention qui apparaît aux intercommunalités est celui qui permet d'articuler la logique intercommunale à la logique municipale. Tout se bâtit alors dans une forme de consensus, qui implique des enjeux de visibilité à l'échelle municipale (Freyermuth, 2012). Comme on peut le considérer dans le contexte extra-européen des fusions de communes québécoises au début des années 2000 pour instaurer de nouvelles institutions municipales – pour les huit aires métropolitaines de la Province – les nouvelles politiques culturelles se construisent sur les bases d'une harmonisation entre communes. La référence reste alors communale et est l'échelle à partir de laquelle on raisonne (Breux et Collin, 2007)¹¹. La difficile autonomisation de l'échelle intercommunale apparaît comme un frein à l'innovation dans les politiques culturelles¹².

L'intercommunalité s'est par ailleurs traditionnellement développée en marge des autres échelons de politique publique. Comme l'évoquaient Emmanuel Négrier et Alain Faure en

¹¹Ainsi, si « *la fusion municipale pose les jalons d'un développement des politiques culturelles municipales* », la portée demeure réduite. En effet, « *la mise en place d'une nouvelle politique culturelle est le résultat d'un effet de seuil plus que d'une modification institutionnelle et se justifie d'abord par un souci d'adaptation au milieu : adaptation en fonction du contexte particulier de chacune des anciennes municipalités* » (Breux et Collin, 2007 : 19 et s.). De la sorte, la voie du changement institutionnel n'est pas celle qui aboutit à une évolution des politiques publiques de la culture. En ce sens, l'intercommunalité, ici considérée comme la création d'une nouvelle institution municipale intercommunale, ne saurait rénover les politiques culturelles, qui demeurent, de nature communale et visent à s'équilibrer à un nouvel échelon institutionnel.

¹²Pour poursuivre l'exemple québécois, Montréal illustre particulièrement la dépendance à la sphère municipale, qu'il s'agisse de l'échec partiel de la fusion des municipalités de l'île de Montréal avec la ville de Montréal ou de la délicate constitution d'une gouvernance métropolitaine s'extrayant de l'emprise communale, comme l'illustre la tentative inachevée de l'Agence montréalaise de développement des arts et de la culture (Guillon, 2011).

2001, « *les agglomérations mettent en place leur dispositif d'intervention culturelle en vase clos sans tenir compte ni des anciens intérêts croisés avec le Département ni des champs futurs de co-intervention avec le Conseil régional et l'État en Région* » (2001 : 29). Ce constat pouvait même être renforcé par le développement de formes de concurrences émergentes. C'était alors ce qu'évoquait Pierre-Alain Four au sujet de l'agglomération lyonnaise et sa relation à la Région (Four, 2001 : 182).

Au-delà de ce cadre institutionnel défini autour de l'institution municipale, la question de la politique culturelle métropolitaine peut s'analyser à l'aune de la genèse même de la métropole. Cette genèse est d'abord celle de l'urbanisme du fonctionnalisme qui établit une fragmentation et une séparation des fonctions, une hiérarchisation des bâtiments à l'échelle des territoires urbains, créant de fortes disparités et différenciations. Cette genèse est ensuite celle du culturalisme de l'école de Chicago, qui rappelle la spécificité du mode de vie à l'urbaine, notamment marqué par l'ouverture au monde et au cosmopolitisme. On peut ajouter à cette situation initiale, trois impératifs quant au développement métropolitain et pouvant être en mesure d'impacter le développement de l'action culturelle : les contraintes sociales de l'urbanité dans une situation de fragmentation, celles du rôle économique de la ville et celles des liens qui se tissent entre la ville et des institutions extérieures. Nous aboutissons ainsi à l'établissement de trois niveaux de politique culturelle. Dans une première logique se développent des actions de l'ordre du socio-culturel permettant de répondre aux exigences du tissu urbain fragmenté auquel une cohésion sociale, identitaire et culturelle est redonnée. Dans une seconde acception, l'action culturelle se conçoit en réponse à des impératifs d'excellence et de qualité devant permettre d'obtenir la reconnaissance des instances nationales de légitimation culturelle et de répondre à la demande des fractions les plus aisées de la population locale. Enfin, dans une troisième finalité, l'action culturelle se construit dans la recherche d'une visibilité et d'une attractivité internationale qui peut notamment être suivie de l'arrivée de nouvelles populations (Saez, 1991, 1994).

L'action culturelle métropolitaine est de la sorte, en mesure de répondre aux contraintes de l'existant. En ce sens, le mouvement de métropolisation culturelle s'adosse à la structure locale des métropoles ainsi que leur inscription dans l'espace international. En dépassant la logique institutionnelle, la métropolisation prend également acte des échecs relatifs de

l'intercommunalité culturelle. Si nous effectuons cette nuance entre intercommunalité et métropolisation culturelle, notre propos n'est pour autant pas de faire de la métropolisation une notion déconnectée de l'institution tandis que l'intercommunalité serait, elle, enserrée dans un carcan institutionnel inextricable. Il s'agit plutôt de considérer la distinction sur un continuum allant vers une prise en compte plus complexe des territoires métropolitains. Ainsi nous pourrions, dans cette thèse envisageant l'enjeu de la métropolisation culturelle, aborder des problématiques relevant des politiques culturelles d'agglomération et de communautés urbaines, relevant traditionnellement de l'intercommunalité culturelle. La métropolisation culturelle vise alors à s'extraire du système institutionnel pour reconfigurer les modes de faire et les finalités de l'action. Ainsi, elle s'appuie sur une spécificité d'intervention des territoires métropolitains. Comme l'esquissait René Rizzardo en 2001, l'action culturelle d'agglomération permet de « *s'inscrire dans une perspective de développement culturel plus globale et plus dynamique que celle dans laquelle elle contenait le seul espace de la ville-centre* » (2001 : 186). Ainsi par le développement des politiques culturelles métropolitaines, on assiste à une démarcation progressive des politiques culturelles urbaines. On constate le développement d'actions culturelles plus transversales, moins sectorisées, en rupture avec l'institutionnalisation des politiques culturelles des villes notamment sur le plan de la professionnalisation du secteur culturel. Cette nouvelle ligne d'action s'ancre dans des institutions constituées avec des personnels et des élus non spécialisés sur les politiques culturelles ou suivant la recherche de nouvelles formes de légitimité qu'elles trouvent en dehors de la culture elle-même (Négrier *et alii.*, 2008a).

Nous avons jusqu'ici évoqué la manière dont l'action culturelle avait pu se développer, notamment au niveau local, jusqu'à servir de point d'appui pour les structures intercommunales et dessiner de nouvelles voies autour d'une métropolisation culturelle. Nous pouvons à présent en venir plus précisément aux métropoles et la manière dont elles renouvellent les politiques culturelles telles que nous venons de brièvement les resituer. Nous analyserons le système métropolitain au prisme de deux enjeux qui interpellent directement le développement des politiques culturelles et qui servent d'ancrage à la suite de nos analyses : la métropole comme système de gouvernance territorialisée et la métropole comme espace économique cardinal de la mondialisation.

2- MÉTROPOLISATION ET GOUVERNANCE MÉTROPOLITAINE

Dans un premier temps, afin de revenir sur l'actuel renforcement des grandes aires urbaines que sont les métropoles, leur positionnement dans la compétition internationale, les défis auxquels elles doivent faire face, nous aborderons leur gouvernance, la manière dont elles peuvent émerger en tant qu'institution, comment elles peuvent être en mesure d'affronter le défi de la complexité auquel elles doivent répondre et s'inscrire dans cet espace-monde auquel elles sont assujetties, mais dont elles redessinent également les contours. La centralité nouvelle des collectivités territoriales – notamment dans la capacité à mobiliser des ressources – naît de ce contexte alors qu'elles n'étaient que périphérie du temps des trente glorieuses (Gaudin, 1995 : 46).

a) L'inscription de la métropole dans une historicité

Le territoire métropolitain naît dans un système institutionnel pré existant, disposant de ses contraintes, ses ressources et s'inscrit nécessairement dans un système politique donné. Si nous ne souhaitons pas ici circonscrire la métropole à une institution particulière, il est nécessaire d'analyser les moyens dont elle dispose pour s'insérer dans l'existant institutionnel.

Dans le contexte d'émergence des métropoles et de leur positionnement par rapport aux institutions existantes, l'idée d'autonomie de l'action publique de la métropole est en question. Car en s'insérant dans l'ère de la mondialisation, la question métropolitaine se confronte à une réalité institutionnelle composite qui met en situation de concurrence ou de coopération, différentes institutions dont les positionnements doivent se faire distincts ou compatibles. L'autonomie de l'action publique d'une institution prend également un sens particulier dans ce contexte, du fait de l'existence d'instances supra métropolitaines et des comportements d'acteurs privés pouvant inciter à l'homogénéisation de l'action publique dans un souci de compétitivité des espaces métropolitains. Ainsi, dans un premier sens du terme, les politiques publiques métropolitaines doivent s'autonomiser vis-à-vis des autres institutions

dans le cadre de ces interrelations jouant alors de la recomposition des systèmes productifs locaux des politiques publiques. Dans le même temps, la question de l'autonomie doit s'entendre comme la détermination d'une norme propre d'action. À ce titre, l'insertion de politiques publiques, comme celles de la culture, dans les stratégies métropolitaines interroge leurs spécificités par rapport aux politiques publiques antérieures, et en tant que domaines d'intervention publique. L'enjeu est donc, *in fine*, celui pour les métropoles de réussir, comme l'évoque Gilles Pinson, le passage de l'*urbs* comme la ville agie par les forces sociales et économiques à la *polis* comme étant la ville acteur politique ayant ses propres formes de gouvernement (Pinson, 2009 : 25).

L'autonomie des politiques publiques des structures métropolitaines doit par ailleurs s'établir en tenant compte de leur fragmentation institutionnelle, de leur développement sous la forme d'une interdépendance de différentes collectivités publiques, des relations qui peuvent exister entre les municipalités constituant ces espaces, de celles pouvant exister avec les autres collectivités publiques. Dans le cadre d'un retour au local, cette autonomisation des métropoles prend une importance particulière, celle de se doter des capacités d'agir pour peser dans la mondialisation, celle de réussir à « *donner un rôle proactif au gouvernement municipal, de structurer l'agenda local autour d'enjeux de développement propre à la ville et de faire sortir l'espace politique local de son statut de « succursale » de l'espace politique national* » (Pinson, 2007 : 14).

« Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine »¹³

Si l'on parle aujourd'hui du « *retour des villes européennes* » (Le Galès, 2003), leur émergence dans l'histoire moderne remonte à la fin du XIX^e siècle, où elles peuvent disposer de grandes marges de manœuvre pour mettre en place de nombreuses politiques publiques (Pinson, 2010a). La construction du pouvoir municipal s'est même effectuée dans le sens d'une progressive prise en compte de la complexité naissante de la société (Borraz, 2000). À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, les territoires – et plus particulièrement les villes – voient leur existence remise en cause en tant que réel lieu décisionnel. Dans la construction du modèle keynésiano-fordiste, s'appuyant sur une forte croissance économique, la structuration

¹³Nous empruntons ce titre à un article de Bernard Jouve et Christian Lefèvre (1999a).

nationale puissante et centralisatrice régule l'économie et la société (Sassen, 2010) et assure une redistribution équitable à l'échelle nationale des bienfaits de la croissance. Durant cette période, l'État dispose d'une place primordiale dans les « *procédures de médiation sociale [...] et exerce un rôle dominant dans la définition de l'agenda politique et tend de ce fait à monopoliser les fonctions de production d'images du monde au sein de l'espace public* » (Muller, 1992 : 275-276). Dans ce contexte, le local devient principalement le lieu d'application de politiques publiques nationales et les élus locaux, hors de leur éventuel ancrage national, sont déconsidérés.

Toutefois, sous l'influence de la mondialisation, dans un contexte de croissance réduite et de ce fait de la crise du modèle keynésiano-fordiste, l'État se recompose, ainsi que les relations qui le lient aux territoires. À la difficulté de l'État de maintenir son rôle central dans la société, s'ajoute son dessaisissement progressif vers de nouvelles instances politiques – notamment supranationales, comme l'UE – tandis que son impact sur la situation économique s'amenuise avec la multiplication des relations économiques internationales voyant l'affirmation des acteurs économiques internationaux prendre le dessus. Si l'État ne disparaît pas, il devient surtout moins prescripteur et de ce fait moins cardinal pour les acteurs locaux (Borraz, 2000). Cette évolution peut trouver à s'incarner dans le processus français de décentralisation initié dans les années 1980. En effet, dans cette volonté de donner de nouvelles prérogatives aux collectivités locales, l'État voit son rôle évoluer. Si logiquement cela se traduit par une dévolution nouvelle des pouvoirs, cela aboutit surtout à une structuration locale bien plus incertaine dans laquelle l'État perd à la fois de sa centralité et de son pouvoir organisationnel. Ainsi, d'un contexte de verticalité où l'État régulait les relations avec les autorités locales, on aboutit à une situation où chaque collectivité dispose de ses propres prérogatives sans possibilités de les imposer aux autres (Mabileau, 1997). Derrière la perte de centralité de l'État, la finalité de son action évolue également. S'il était question d'établir des politiques publiques universelles pour tous les territoires, le particulier est désormais privilégié. La mise en avant dans les nouvelles lois de décentralisation de la notion de projet de territoire reprend cette logique en invitant les collectivités locales à instituer leur propre territoire comme source de développement et à donner leur propre sens à leur territoire.

Dans ce cadre nouveau, les politiques nationales sont des fenêtres d'opportunités potentielles. L'action se centre alors notamment sur la capacité à être un nœud de réseau, à fédérer pour adopter les bonnes solutions. Dans ce contexte, il émerge un besoin de constituer de nouveaux accords entre acteurs, de bâtir des consensus. Cette tendance s'incarne d'abord par la participation qui s'adresse à toute la population, afin de légitimer les choix des gouvernants. Elle se traduit ensuite par la négociation, elle, plus ciblée et orientée autour des acteurs qui sont porteurs de ressources locales pour les politiques publiques (Thoenig et Duran, 1996). De la sorte, il s'instaure un « *mode de gouvernement et de pilotage, pluraliste, ouvert et différencié, où l'épicentre se situe autour du traitement territorialisé des problèmes, et qui opère au moment de la définition des enjeux et de la mobilisation des acteurs nécessaire à leur appropriation* » (Thoenig et Duran, 1996 : 590). Il en découle une situation plus fluctuante où les multiples acteurs interviennent sur une pluralité de dossiers autour de territoires fournissant les ressources nécessaires aux négociations avec l'État. Sortant de la voie hiérarchique, le *modus operandi* des politiques publiques est alors celui de la négociation, de la construction de consensus à partir des ressources plurielles portées par un réseau d'acteurs qui doit être coordonné (Pinson, 2007).

Ainsi, d'une structuration verticale n'octroyant que des aménagements à la marge dans le cadre du gouvernement des villes, on passe à une situation de gouvernance urbaine (Le Galès, 1995). De ce fait, la gouvernance permet d'aborder « *les transformations de l'action publique dans un contexte marqué par la coexistence de plusieurs modes de régulation (État, marché, association, communauté, grande entreprise)* » (Borraz, 2000 : 23). Il en découle une multiplicité de référents d'action publique et de principes de justification.

Des métropoles au cœur d'interdépendances institutionnelles

Dans le nouveau contexte que l'on vient de présenter, la question de coordonner les différents niveaux d'intervention est essentielle. La gouvernance métropolitaine apparaît comme une situation de coordination d'un jeu d'acteurs publics et privés tant internes à la métropole qu'externes à ce territoire (Borraz, 2000 : 24-25). En conséquence, les pouvoirs locaux se trouvent en situation à la fois de rivalité et de coopération. Ils sont sommés de développer leurs territoires respectifs – instituant ainsi une forme de compétition – tout en

étant tenus à la coopération du fait de l'imbrication des territoires et la nécessité de construire de nouvelles « *régulations interterritoriales* » reliant les institutions entre elles (Vanier, 2011).

Notamment du fait du flou institutionnel instauré dans la gestion des pouvoirs locaux, l'échange entre collectivités est devenu un élément primordial de mise en œuvre des politiques publiques des territoires. Comme l'évoque Emmanuel Négrier autour de la notion « *d'échange politique territorialisé* », la négociation des projets se situe dans un système politique global, celui d'une gouvernance européenne interscalaire. Ainsi c'est parce qu'elle n'est pas isolée qu'elle se traduit surtout sous la forme d'ajustement progressif des politiques publiques. Il s'agit donc de négociations en chaîne qui s'effectuent du local jusqu'au sommet européen. Cette notion rejoint alors en partie le processus d'eupéanisation par le bas, où les normes se négocient notamment au niveau local, mais en référence à une même norme supérieure de l'UE (Négrier, 1995).

La seule question des échelles de politiques publiques se pose avec acuité sur les territoires métropolitains. Outre la problématique de la détermination de ce qui pourrait être, dans une analyse fonctionnaliste, l'échelle métropolitaine adéquate, le niveau métropolitain doit s'articuler aux structurations préexistantes et essentiellement communales (Baraize et Négrier, 2001). Si les villes peuvent s'appuyer sur la légitimité actuelle du suffrage universel direct – les instances métropolitaines ne jouissant que rarement d'une élection directe – elles ne disposent plus aujourd'hui des moyens d'agir dans la complexité des problèmes qui dépassent souvent les frontières institutionnelles (Pinson, 2008) et des acteurs auxquels elles doivent faire face. En parallèle, l'émergence du niveau infra communal remet en cause la centralité municipale. Il s'agit d'abord de le considérer comme espace identitaire, qu'il soit question à la fois des grands ensembles ou des nouveaux quartiers urbains gentrifiés. Il faut également l'entendre comme espace de représentation politique.

Des métropoles en quête de légitimité

Si nous évoquons la manière dont les métropoles s'intègrent dans la gouvernance interscalaire, cela ne peut être délié de la légitimité dont peuvent jouir ces territoires et leurs institutions. La problématique est d'abord celle de l'articulation de la métropole avec les

pouvoirs infra-métropolitains. Si on a pu assister durant les années 1990 et 2000 à une insertion de la donne intercommunale dans le référentiel local, l'incertitude persiste sur les relations entre les deux niveaux. Elle renvoie alors à une structure de gouvernance comme « *acception relationnelle du pouvoir, fondée sur la notion d'échange et non à une vision substantialiste du pouvoir comme propriété ou lieu* » (Pongy, 1997 : 112). L'articulation entre la sphère municipale et la sphère métropolitaine correspond donc à des manières de procéder différentes et interroge l'agir politique qui n'est plus le même, malgré parfois la présence d'un personnel politique identique. Dans le même temps, la détermination du contenu des politiques publiques entre échelon municipal et échelon métropolitain est sujette à controverse et surtout à réticence au niveau des villes, conservant certaines compétences dans leur giron suivant une démarche de leadership municipal (Lefèvre, 2009 : 103).

L'enjeu est ensuite celui de la reconnaissance et de la place à trouver parmi les structures supra-métropolitaines. Ces institutions voient être remis en question à la fois leurs modalités d'action, leurs territoires d'interventions, le contenu de leurs politiques publiques et leurs prérogatives par l'émergence des métropoles. Par ailleurs, on peut constater un relatif déficit de représentation des intérêts des métropoles dans les instances internationales. Si une union mondiale des villes existe depuis 1913, si l'organisme Cité et gouvernements locaux unis (CGLU) a été créé en 2005, les métropoles ne disposent que de peu de place dans ces instances. Ainsi, même les métropoles disposant d'institutions à leur échelle, à l'instar de la Communauté autonome de Madrid, de la Verband Region Stuttgart, ce ne sont pas elles qui siègent dans ces sphères de représentation internationale, d'autant moins que l'instance internationale devient politique (Lefèvre, 2009). De même au niveau européen, les métropoles demeurent « *un objet de politique publique et non un partenaire, au même titre par exemple que les Régions* » (Jouve et Lefèvre, 2002 : 28).

En parallèle, en situation de gouvernance, cette recherche de légitimité doit aussi s'orienter vers les acteurs privés. Or la création de nouvelles institutions métropolitaines a surtout suscité la réticence des pouvoirs économiques. Si cela peut incarner une forme de simplification des démarches administratives avec la mise en place d'institutions uniques, ils y ont surtout vu l'instauration d'une centralité de l'institution publique représentant une potentielle concurrence pour mener des grands projets ou fournir des services, tout en limitant

la concurrence fiscale au sein des métropoles (Négrier, 2005 : 62). Par ailleurs, cela renvoie aux conceptions classiques des milieux économiques, dans le sillon du *public choice*, défendant une intervention publique à minima, avec des structures de faible envergure.

Le renouvellement de la gouvernance

En outre, la gouvernance incarne aussi l'ouverture du jeu d'acteurs. De la multiplication des enjeux auxquels sont confrontées les métropoles, de la complexification des attentes citoyennes, de la déstructuration des acteurs collectifs de la société civile, la décision n'est plus univoque. Les métropoles délaissent ainsi la structure de la « *monarchie municipale* » (Mabileau, 1995) pour épouser cette complexité.

De la situation de chevauchement créant des phénomènes de redondances entre institutions et fonctions exercées, une incitation à la coopération en découle. Celle-ci a permis de redonner du pouvoir aux villes et agglomérations, d'élaborer des stratégies et des politiques territoriales, ralliant les différents acteurs privés, et ce, souvent à travers la mise en place de grands projets urbains, d'évènements en instituant des coalitions d'acteurs. Autour de ces configurations, on retrouve un double objectif : une cohésion interne entre différents partenaires et un positionnement externe par rapport aux territoires concurrents.

La gouvernance territoriale doit reposer sur la création de référentiels territoriaux qui servent de point d'accroche aux différents acteurs. Le rôle du gouvernement métropolitain devient donc aussi celui de création d'un récit de politiques publiques ou *policy narratives* (Radaelli, 2000) que les différents acteurs du système de gouvernance pourront s'approprier. Autour du référentiel territorial pourront se retrouver à la fois les institutions incarnant les différentes échelles de politiques publiques et les acteurs privés. Ainsi, comme le souligne Gilles Pinson dans le cadre des projets urbains, l'activité politique s'entend particulièrement comme « *activité de cadrage des échanges par la construction de significations politiques, historiques et identitaires* » (2007 : 23-24). À travers l'invocation de symboliques identitaires, le leader politique marque notamment sa relation au territoire et ainsi s'inscrit dans une centralité par rapport aux autres acteurs dans la détermination des finalités de l'action publique accomplie sur ce territoire (Genieys *et alii*, 2000). C'est grâce à une action publique

de création de sens pour une pluralité d'acteurs que l'action publique métropolitaine se construit et que les métropoles émergent dans le jeu d'acteurs au milieu d'autres : « *ce dont il s'agit n'est ni plus ni moins que la transformation des villes en acteurs collectifs dans un ordre politique en recomposition* » (Jouve et Lefèvre, 2002 : 13).

La gouvernance et la question des principes démocratiques

Du paysage actuel des métropoles européennes surgit la problématique de l'intégration de ce territoire dans le système démocratique en place. Du déficit institutionnel qui caractérise les territoires métropolitains, la légitimité démocratique de ses représentants est nécessairement délicate à construire. C'est d'autant plus le cas que l'on a généralement pu constater que l'intercommunalité avait tendance à renforcer la concentration du pouvoir existant au niveau municipal (Le Saout, 2000).

On peut globalement assister à l'essor de l'impératif délibératif (Blondiaux, 2005 ; Blondiaux et Sintomer, 2002) ou participatif (Blondiaux 2007 ; Gaudin, 2010) nécessitant « *un « nouvel esprit » de l'action publique* » (Bacqué *et alii*, 2005 : 129) et demandant la rupture avec la centralité décisionnelle mayorale. Toutefois, la prise en compte au niveau métropolitain n'est que partielle. À l'exception de quelques expériences particulières (Hoffmann-Martinot, 1994), l'absence d'élection au suffrage universel direct des élus des instances métropolitaines les incite à rechercher dans des dispositifs nouveaux, en marge de ceux de la représentation, d'autres sources de légitimité et à créer de nouvelles structures (Teillet, 2007). La tendance est avant tout à rechercher la négociation avec les acteurs porteurs de ressources sur leurs territoires. Une tendance se dessine ainsi au rapprochement des élites locales, notamment économiques et professionnelles (Biarez, 1999 : 54), qui sont à même de contribuer à la construction du territoire métropolitain et à l'éloignement des populations plus populaires qui ne peuvent pas apporter de valeur ajoutée au territoire. En conséquence, des métropoles oligarchiques auraient tendance à se constituer (Pinson, 2010b). Au plan politique, le passage de la figure du maire comme notable à celle de leader marque cette évolution (Pinson, 2010a). Cette posture nouvelle de l' élu, dont une des fonctions premières devient la construction de récits ou de projets de territoire, correspond également à la mise en œuvre d'actions visant principalement à attirer certaines catégories de populations extérieures au

territoire plutôt qu'à répondre aux attentes des populations et usagers quotidiens de la ville (Spector et Theys, 1998). Un hiatus se crée ainsi entre citoyenneté et politiques publiques dans un contexte où l'État n'assure plus cette régulation du développement territorial. Cette dichotomie est d'autant plus problématique qu'une des exigences est désormais de construire les métropoles sur les bases d'une « *proximité élargie* » (Reichen, 2009). La dérive oligarchique de la gouvernance métropolitaine, selon Gilles Pinson, peut se cristalliser autour de formes « *d'évasion institutionnelle* » incarnant la volonté de développer d'autres modalités d'action publique, en dehors des cénacles de la démocratie représentative. « *La galvanisation de consensus élitaire autour de l'impératif de croissance et de compétitivité* » et le « *processus de démobilisation politique des classes populaires* » (2010b : 67) en sont les manifestations principales.

Ainsi, si la gouvernance métropolitaine émerge d'une montée en puissance du local et envisage la reconfiguration des villes désormais inscrite dans un jeu de pouvoirs interscalaires, les métropoles peinent encore à s'imposer comme acteur collectif. Tant leur capacité à être représentées dans les autres sphères décisionnelles que la construction de nouvelles modalités d'action rendent leur légitimité encore délicate. La constitution de réseaux et la négociation entre acteurs-ressources se substituent à la construction d'une modalité d'intervention en dehors de la « *représentation des habitants et la figuration du lien démocratique* » (Bué et alii, 2004 : 41) et rend l'acceptation citoyenne de la gouvernance métropolitaine délicate. Si cette acceptation du fait métropolitain est difficile, elle provient également de sa finalité première d'une réponse fonctionnaliste à des situations et problèmes nouveaux, finalité qui ne peut pourtant pas suffire à légitimer cette intervention publique métropolitaine, risquant ainsi le « *tombeau du fonctionnalisme* » (Négrier, 2005 : 63).

b) Les métropoles face à la complexité

L'émergence du fait métropolitain comme institution née d'un contexte préexistant s'inscrit dans une évolution du jeu des acteurs permettant de nouvelles marges de manœuvre et un ajustement mutuel de leur part. Elle procède également de l'adaptation des institutions à une nouvelle configuration qui rend la métropole plus à même que les autres institutions d'apporter des solutions aux problèmes publics.

La complexité des territoires

L'une des premières problématiques a été celle de gérer des espaces urbains devenus complexes. En effet, l'achèvement de l'ère keynésiano-fordiste a marqué la fin de la ville fonctionnaliste répondant à des besoins bien déterminés et segmentés dans l'espace urbain.

La complexification de l'espace urbain se marque d'abord par l'étalement urbain faisant suite aux nouvelles vagues de populations. Tant dans l'ampleur que du fait d'une évolution du système productif des espaces urbains, sortant de l'ère de l'industrialisation massive, les flux de population se sont trouvés être plus complexes, rapides et divers. Surtout, ils devenaient également inverses dans le sens où des urbains ont aussi commencé à quitter les centres-villes pour des périphéries plus ou moins proches. Ainsi, on a pu parler de « *dilatation spatiale* » des agglomérations (Arpaillage *et alii*, 2001 : 67), créant de larges zones périurbaines sans qu'aucune institution ne soit initialement à même d'en contrôler l'extension, tandis que les villes-centres se trouvaient à pâtir de cette perte de population. De l'évolution de l'armature urbaine, il en découle de nouvelles relations individuelle et collective au territoire, elles aussi devenues moins limpides. Afin d'appréhender cette nouvelle modalité de relation au territoire urbain, certains auteurs effectuent la distinction entre l'individualisation comme processus d'autonomisation de l'individu vis-à-vis des structures sociales et l'individuation comme processus de distinction individuelle (Bassand, 2007 : 91-92).

La conséquence de cela est une pluralité accrue de choix individuels et une complexification de leurs choix territoriaux. Toutefois, les choix individuels engagent parfois des dimensions collectives essentielles à prendre en compte pour les pouvoirs publics. Ainsi, en termes sociaux, la mobilité est celle des riches et des pauvres, sans doute quantitativement proche, mais très éloignée en ordre qualitatif (Estèbe, 2008). D'un côté, une frange importante des classes populaires se trouve limitée dans ses choix et sa mobilité au sein des métropoles est particulièrement contrainte. De l'autre, les composantes les plus aisées effectuent une territorialisation discriminante de leurs activités. La métropole doit ainsi gérer la diversité de son territoire et de ses populations. Il doit être question de donner une cohésion à un ensemble territorial pluriel, fait de populations désormais de plus en plus diverses, aux aspirations multiples et parfois antagonistes.

On peut considérer l'existence aujourd'hui au sein des aires métropolitaines de villes ou de territoires infra-métropolitains répondant à des priorités différentes, épousant des attentes individuelles variables. Les pratiques divergentes de la métropole entre les activités professionnelles, de loisir et de résidence créent par ailleurs des attentes plurielles dans le vote. Certains évoquent une « *démocratie du sommeil* » (Viard, 2009) quant aux préférences des populations résidentes par rapport aux autres usagers. Le consensus à l'échelle métropolitaine s'en trouve d'autant plus délicat à construire que les élus de chacun des territoires aspirent à la fois à la représentation de leurs habitants et à l'attractivité pour de nouvelles populations, renforçant la recherche de discrimination territoriale. Dans cette logique, la démocratie locale, notamment dans le sillon des Conseils de quartiers ou d'autres formes de démocratie infra-municipale, paraît parfois s'opposer au mouvement métropolitain. Elle incarne alors l'idée d'autonomie, souvent teintée de « *Nimbysme* » (Lefèvre, 2009 : 78).

La complexité des problèmes publics

Comme on l'évoquait dans le paragraphe précédent, l'émergence des métropoles procède en partie de la complexité du territoire. L'intrication des problèmes publics trouve sa source dans ce territoire complexe. À ce titre, les questions de l'aménagement et de la mise en réseau des territoires afin de faire face à la fragmentation territoriale a fait partie des premiers éléments de justification des métropoles. Elles ont notamment trouvé leur raison d'être dans cet argumentaire fonctionnaliste, s'incarnant dans l'idée d'être « *la force de frappe technique des ingénieurs* » (Feltesse, 2011 : 140). Ainsi, la création des premières Communautés urbaines françaises répond à l'idée de doter le territoire national de *métropoles d'équilibre*, qui, par les infrastructures, les moyens matériels et institutionnels dont elles doivent être dotées seront en mesure d'attirer les flux, de les canaliser et ainsi mieux les organiser à l'échelle nationale. Les métropoles sont alors saisies comme un instrument permettant de répondre à la problématique de l'aménagement du territoire national, comme dotée d'une fonction spécifique de cohésion du territoire, tant en termes économiques que démographiques.

La posture de la métropole comme solution adéquate à un nouveau contexte et de nouveaux problèmes publics se renforce par ailleurs par le dessaisissement d'institutions

traditionnelles d'un certain nombre de ces nouveaux problèmes. Ainsi, l'intercommunalité urbaine se fonde en partie sur l'incapacité de l'État à intervenir dans le monde moderne face à une structuration économique internationale qui s'appuie de plus en plus sur l'armature urbaine internationale, face à de nombreuses problématiques (transports, environnement...) qui dépassent les frontières institutionnelles infra-nationales. Les métropoles sont les nouveaux cœurs économiques, elles sont attractives pour les ménages et les entreprises et répondent à la « *logique assurantielle* », permettant d'offrir plus d'opportunités pour les entreprises et les ménages, en étant ainsi le territoire le plus adapté à cette nouvelle configuration internationale (Jouve et Lefèvre, 2002). Il émerge de ce fait une nécessité de disposer d'ensembles locaux en capacité d'assurer leurs développements et des outils adaptés autour de l'aire métropolitaine plus ou moins élargie (Société d'économie mixte, agence de développement ou d'urbanisme, structurations informelles visant à des formes diverses de planification stratégique ...) (Négrier, 2005 : 87). À partir de cette légitimation opérée sur une base technique, il s'est constitué un pouvoir métropolitain, s'appuyant entre autres sur une puissante technostucture. En conséquence, une véritable expertise locale se développe et plus particulièrement métropolitaine. L'institution métropolitaine devient alors en mesure de faire face aux autres acteurs du territoire métropolitain dans la définition et le traitement des problèmes publics. Ainsi l'armature administrative des métropoles s'est d'abord constituée sous la forme d'administrations intégrées comme c'est le cas en France. Cette structuration n'exclut toutefois pas l'émergence d'une expertise métropolitaine indépendante en suivant une tradition plus anglo-saxonne et relevant de formes de spécialités fonctionnelles répondant aux principes du *public choice*.

La recomposition du jeu d'acteurs et l'incertitude des politiques publiques

Dans cette confrontation à des problématiques nouvelles, de la multiplication des attentes des habitants, la réponse de la part des institutions publiques est plus délicate à trouver. Déjà comme l'évoquaient Thoenig et Duran dans les années 1990, le gouvernement municipal s'est progressivement complexifié et n'est plus le seul propriétaire des problèmes publics (1996). La complexification des politiques publiques et l'incertitude qui en découle doivent aussi être considérées dans un panorama plus global, celui du retrait relatif de l'État. De cette situation, il s'ensuit l'absence de solutions uniformes à l'échelle du territoire national comme pouvait

l'envisager l'État. Les enjeux, les problèmes publics et les solutions sont désormais saisis dans des configurations territoriales spécifiques. De cette territorialisation des politiques publiques, il en ressort, à l'échelle globale, une plus grande incertitude dans l'émergence des problèmes publics et leur traitement par les institutions publiques. Chaque configuration territoriale va présenter à la fois des enjeux différents et des ressources variables pour les traiter. N'étant par ailleurs plus uniquement le réceptacle de politiques nationales, les instances métropolitaines sont désormais dans la posture de créer leur propre agenda, de se saisir de leurs ressources, de créer leurs réseaux de politiques publiques, selon les profits à tirer pour le développement de leur territoire. Derrière cette territorialisation des politiques publiques s'exprime une prise de distance avec les politiques sectorielles qui perdent de leur sens dans la logique de servir le développement d'un territoire. La construction territorialisée des politiques publiques entre différentes institutions internationales, nationales et locales brouille également leur mise en œuvre, leur cohérence et leur « *imputabilité politique* » (Gerstlé, 2003).

Dans cette configuration demandant le « *management de la complexité urbaine* » (Belley et Divay, 2007) le rôle des métropoles est alors celui d'un pouvoir relationnel, doté d'une capacité à fédérer des acteurs, et donner un sens aux différentes initiatives. Gilles Pinson évoque à ce titre un « *impératif de mobilisation [...] [pour rendre] la société urbaine plus réactive aux nouveaux défis et opportunités, car elle permet aux porteurs de projets d'accéder rapidement à un réservoir de ressources de toutes natures, cognitives, financières, techniques, etc.* » (2009 : 204). Dans le contexte actuel faisant des métropoles des « *institutions-providence* » originellement à même de répondre à un certain nombre de nouvelles problématiques et aujourd'hui surtout en mesure de produire du sens aux autres acteurs, on pourrait parler de « *démocratie différentielle* » (Faure, 2007 : 13) issue de la différenciation des agendas locaux, notamment portés par les métropoles.

c) Des métropoles face à la mondialité

Suivant les éléments de définitions que nous avons évoqués précédemment, la métropole doit s'appuyer sur « *la nature et l'intensité des échanges internationaux d'une ville* » (Motte, 2007 : 4). Ainsi, si dans un premier temps, l'analyse de la mondialisation a mis de côté la ville

en privilégiant la déterritorialisation et la multiplication des flux effaçant les lieux, la géographie nécessite d'être remise au centre de l'analyse et singulièrement le territoire urbain. Toute la problématique se situe dans la dialectique métropolitaine entre intérieur et extérieur, entre la gestion du territoire interne, la manière d'en assurer la visibilité et l'intégration à l'extérieur et la manière d'assumer un rôle de médiation du processus de mondialisation sur son propre territoire : « *dans la logique de l'économie d'archipel, la métropole est avant tout le lieu de l'articulation du territoire local à l'économie globale* » (Paris, 2007).

L'impact de la mondialisation sur les métropoles

Dans le contexte actuel où la mondialisation peut être assimilée à « *la nouvelle grande narration [...] comme nouveau sens de l'histoire des sociétés contemporaines* » (Petrella, 1998 : 92), elle imprègne logiquement le développement des métropoles. Si l'on parle ainsi de retour au local et plus particulièrement de retour des villes, cet enjeu doit se comprendre à l'aune de la dualité inhérente à la mondialisation, entre centralisation et dispersion. La mondialisation et les processus des nouvelles technologies de l'information et de la communication permettent certes la production de produits et de services hypermobiles. Mais ce processus nécessite l'existence de centres de direction et de commandement. Des réseaux urbains transnationaux se créent pour l'économie internationale du fait des dérégulations nationales et du transfert de contrôle à d'autres niveaux institutionnels. Ces réseaux impliquent également les sphères politiques et culturelles (Dubois, 2001) ainsi que différents domaines professionnels qui se trouvent plus ou moins liés à la nécessité nouvelle de répondre aux impératifs des marchés mondialisés. Puisque la ville globale ne peut se saisir isolément, mais doit se comprendre dans un réseau de villes, l'intensité de transactions et d'activités entre ces villes rend les activités plus rares en dehors des réseaux. Ainsi les inégalités s'accroissent entre les villes intégrées et celles qui ne le sont pas. Cela n'est pas sans créer des différenciations nationales et sans rompre les équilibres dans le réseau urbain national (Sassen, 2010 : 7). En conséquence, les métropoles doivent se conformer à un impératif d'attractivité dans un même cadre d'action. Elles doivent se comporter en marque, disposant de caractéristiques communes, de standards internationaux et présenter ensuite des spécificités, parmi lesquelles fait partie la culture comme atout de distinction. Par exemple, suivant les

doubles logiques de Lisbonne et Göteborg, les villes doivent être durables et créatives ou doivent se montrer telles. Comme le souligne Guy Tapie : « *s'il est bon d'afficher des écoquartiers, il est bon aussi d'avoir un projet dans le domaine de l'économie de la connaissance pour être une métropole attractive* » (2011 : 13). La recherche de visibilité se traduit également par une tentative de conformation aux classements internationaux, venant évaluer leur progression dans le jeu de concurrence livré entre les villes (Hooge, 2009).

Les personnes à haute productivité sont la première partie de la mondialisation et celles auxquelles s'adressent toutes les attentions des métropoles à travers leurs stratégies d'attractivité. Les flux concernent néanmoins aussi des populations plus déshéritées. Ces dernières trouvent dans les métropoles les possibilités d'emploi ou d'insertion, en rentrant au service des villes et leur développement international, incarnant alors de nouvelles contradictions pour le développement urbain (Sassen, 2005). La question de l'appropriation de la ville se pose entre la classe aisée qui façonne la ville à son image et selon ses besoins pour encore renforcer son importance dans la concurrence internationale et ceux, qui ne pouvant se l'approprier, se réfugient dans la violence, comme le suggère Saskia Sassen (2010). Il se pose le défi de réconcilier « *métropole d'exception* » et « *métropole ordinaire* » (Halbert, 2010 : 49 et s.).

Dans ce contexte de mondialisation où les flux de toutes sortes ont pris une importance accrue, la morphologie urbaine elle-même évolue. Certains auteurs évoquent ainsi le passage d'un « *urbanisme fonctionnel* » issu des trente glorieuses vers un « *urbanisme affinitaire* » sous l'influence de la mondialisation et la nécessité des individus de s'intégrer, *via* leurs choix de localisation, aux flux mondiaux tout en permettant de s'extraire de leurs contraintes (Donzelot, 2011 : 127). En conséquence à la fois de la tendance à la sécession d'individus mobiles qui naviguent entre plusieurs « *villes nuages* » (Viard, 2009) et celle de politiques publiques qui s'adressent à des habitants potentiels *via* des politiques d'attractivité, la citoyenneté urbaine est remise en question. Elle se confronte à des processus de mobilité choisie – incarnant des formes de défection de la citoyenneté urbaine – et des situations de sédentarité contrainte – exprimant alors une citoyenneté limitée du fait de formes d'exclusions ne permettant d'en jouir pleinement.

Dans le processus de mondialisation, il ne faudrait pas négliger le fait qu'outre les acteurs principaux de ce mouvement, des relais existent pour assurer la médiation de ce processus en diffusant les valeurs et les principes d'actions. Nous souhaiterions principalement ici rappeler le rôle de relais assuré par les organisations régionales. Ainsi une des finalités de l'action de l'UE consiste à garantir, à travers l'espace européen, la liberté de circulation des personnes, des biens et des services. Des instruments viennent établir cela plus concrètement. Il en est ainsi du processus de Lisbonne qui incite à la compétitivité dans toutes les formes de gestion publique, tous secteurs confondus (Demazière, 2007 : 242) et exhorte à la concurrence à l'échelle européenne dans ce double jeu de la compétition et de la coopération.

Avec la mondialisation, la métropole se conçoit surtout comme un lien entre le local et l'économie-monde, dont elle est l'interface. Mais dans le même temps, la métropolisation doit s'entendre comme la mobilisation des acteurs d'un territoire pour peser sur la mondialisation elle-même. La dialectique du processus se trouve bien dans la recherche désormais constante d'attractivité. Elle est ainsi une force qui attire et qui retient dans un lieu. Dans le même temps, une autre acception du terme *attractivité*, plus subjective, renvoie au domaine de la séduction (Cusin et Damon, 2010). Dans cette terminologie, on conçoit bien l'interaction constante qui peut exister entre le local et le global, entre le réceptacle et l'émetteur.

Construction de la mondialisation par les métropoles

Si on peut parfois transférer aux métropoles des instruments économiques, on se situe généralement dans une logique de *soft power* économique, ne disposant pas de tous les outils réglementaires, de choix en matière d'impositions pour assurer une régulation économique totale. Néanmoins, les marges de manœuvre ne sont pas négligeables dans les possibilités d'influer sur les choix de localisation. L'insertion des métropoles se fait d'abord sur la base d'une recherche d'activités productives, qui demeurent l'élément essentiel tant du fait de la création de richesse, de retombées fiscales que d'un souci d'insertion sociale par le travail des populations métropolitaines. Malgré tout, le contexte urbain s'appuie aussi sur un certain nombre de sphères d'activités qui ne sont pas directement productives. Ce mouvement

exprime la dialectique du développement endogène et exogène de la métropole, comme cela est attesté autour des enjeux d'attractivité de la classe créative (Ascher, 2008 : 30).

La construction de l'attractivité des villes s'appuie ensuite sur l'existence des infrastructures devant favoriser l'implantation de populations et entreprises nouvelles. Dans le cadre actuel du marketing urbain, où l'on est passé de « *la vente des produits de ville* » à « *la ville comme produit* » (Cusin et Damon, 2010), un certain nombre d'équipements de loisirs font figure d'éléments essentiels pour les villes afin de favoriser leur insertion dans la mondialisation, à côté des infrastructures traditionnelles de réseaux. On a assisté durant les décennies 1990 et 2000 à la multiplication de projets de grande ampleur cherchant à construire une image innovante et renouvelée de la ville (Roger, 2004) parfois en s'appuyant sur des processus de régénération urbaine (Bianchini et Parkinson, 1993). On peut toutefois considérer aujourd'hui que les infrastructures sur lesquelles peuvent s'appuyer les villes dans leur recherche de positionnement international sont moins emblématiques et s'inscrivent plus dans le tissu urbain, notamment dans la recherche d'ambiances urbaines (Clark et Sawyer, 2010). De la même manière, les politiques culturelles sont jugées nécessaires afin de créer dans les villes un sentiment d'appartenance ou une image particulière qui ne soit pas liée à d'importantes infrastructures (Grésillon, 2004). Cette évolution dans la posture internationale des villes vers des éléments moins directement visibles s'insère aujourd'hui dans l'aménagement urbain lui-même entre autres en ce qui concerne les espaces publics, leur esthétisation (Ascher, 2008) et les choix architecturaux opérés.

Au-delà de ces éléments incontournables que les métropoles développent pour se situer sur la carte du monde, elles s'appuient surtout sur la création d'une stratégie de développement qui puisse inclure la pluralité d'acteurs en capacité d'apporter des ressources au territoire et de le valoriser à l'extérieur. Ces stratégies s'appuient souvent sur des projets urbains qui permettent d'afficher un développement territorial cohérent et tourné vers des objectifs exogènes. Il peut également s'agir de projets culturels à même de porter cette dynamique de projection d'un territoire vers l'extérieur. La capacité à mobiliser des acteurs pourra parfois se traduire directement sur un plan externe *via* l'intégration de réseaux de villes thématiques servant certains axes d'action ou *via* la création de réseaux nouveaux (Collomb, 2009).

Construction d'identités territoriales discriminantes

Dans la confrontation à la mondialisation, étant à la fois une de ses sources et un des éléments sur lesquels elle dispose d'un impact le plus important, les territoires métropolitains doivent répondre à l'impératif de se distinguer, dans une logique proche du « *city branding* » (Turok, 2009). Cette question est au cœur d'une dualité entre similitudes de réponses à des « figures imposées » de la métropolisation et distinctions et s'appuie sur les identités de territoires qui retrouvent leur sens dans la reterritorialisation consécutive à la mondialisation.

Si les finalités se centrent autour des intentions d'exister sur la carte de l'Europe et du monde, d'améliorer le cadre urbain ou l'environnement, le retour des identités territoriales permet d'apporter un sens et une symbolique particulière à ces éléments disparates. Ainsi, pour reprendre l'enjeu de visibilité vis-à-vis de la classe créative, celle-ci peut parfois reposer sur un « *effet terroir* » (Ascher, 2008 : 31) qui a l'avantage de donner une caractéristique monopolistique au territoire. L'identité territoriale est rarement un élément suffisant, mais est surtout une composante marketing et cosmétique qui pourra apporter une valeur ajoutée à des atouts de l'ordre du *hard power* du territoire. La construction du territoire est alors toute autre, dépassant la « *spatialité matérielle* » pour s'établir sous une forme de « *spatialité idéale* » (Lussault, 1998 : 47). À ce titre, la problématique identitaire joue un rôle essentiel dans la construction des récits de territoires que les élus viennent scander dans leur démarche de développement local. Elle constitue une des ressources cachées du territoire qui lui préexistent et ne demandent qu'à être réactivées. L'accent porté sur le terroir, l'identité intrinsèque d'un territoire présentent par ailleurs l'avantage de correspondre à une acceptabilité sociale au niveau local. La validation sociale est essentielle afin d'assurer le succès d'une stratégie de marque de ville. Elle s'appuie sur un certain réalisme dans l'image créée, sur le partage de cette image dans la société locale et sur son caractère positif afin de contribuer au sentiment de fierté locale (Cusin et Damon, 2010) de sorte que tous les acteurs de la ville puissent servir de médiateurs dans la diffusion de leur marque de ville.

En définitive, les métropoles inscrites dans ce processus dialectique du local et du global construisent une nouvelle centralité dans le système de gouvernance tant au niveau local qu'au niveau national ou international. Si elles ont souvent été constituées dans une première

optique fonctionnaliste apportant des solutions nouvelles à une complexité croissante, elles s'en extraient pour se doter de formes d'autonomie. De leur confrontation aux flux, « *les collectivités locales se pensent désormais non comme fournisseurs de services publics, mais comme des entreprises compétitives sur un marché international* » (Merrien, 1997 : 274-275). Elles s'érigent ainsi dans une nouvelle centralité économique.

3- LES MÉTROPOLES AU CŒUR DU DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE POST-FORDISTE

Si le mouvement actuel de mondialisation est la continuation d'un passage des économies-mondes – notamment du temps des empires coloniaux créant un fonctionnement en vase clos entre une métropole et ses lointaines colonies – à une économie-monde (Mongin, 2005 : 137), celle-ci a elle-même subi des évolutions. On peut déceler ainsi une première configuration inter-nationale où les États-nations priment notamment en assurant l'échange de biens et services. Puis a émergé une seconde configuration multi-nationale caractérisée par la mobilité des facteurs de production dont disposent les firmes multinationales. Enfin, une configuration globale où les flux financiers s'avèrent être l'élément déterminant a désormais pris place (Michalet, 2004). Dans cette évolution, on assiste à un retrait certain de l'État en tant qu'acteur-référent de la mondialisation et régulateur des flux et à un accroissement concomitant de l'influence des acteurs privés. La situation des villes s'est elle aussi modifiée dans ce processus. Si leur rôle était véritablement secondaire dans la phase internationale, il s'est accru avec l'augmentation de la mobilité de la production et la financiarisation de l'économie. Plus que lieu-relais de la mondialisation, les métropoles sont aujourd'hui dans une situation où elles cherchent à capter les flux et donc indirectement à les augmenter. Dans la dialectique urbaine classique des lieux et des flux, l'importance prise par ces derniers est désormais incontournable (Mongin, 2005). La métropole doit alors se penser dans une position cardinale, reliant les territoires tant dans un sens vertical que dans un sens horizontal. On peut considérer avec certains auteurs, que « *la métropole fait office d'hypertexte entre les différentes échelles* » (Halbert, 2010).

a) Du fordisme au post-fordisme ou le retour d'une économie territorialisée

De la situation économique mondiale issue de la Seconde Guerre mondiale jusqu'aux débuts du XXI^e siècle, les structurations ont fortement évolué, avec l'émergence de nouveaux acteurs et une évolution profonde des structures de l'économie vers la constitution d'une économie de services. Cette orientation n'est pas sans conséquence sur la localisation des activités économiques, prenant alors de plus en plus place dans de grands ensembles urbains connectés où l'on trouve de la main-d'œuvre qualifiée et un environnement urbain attractif pour attirer les nouveaux talents devant permettre l'accroissement des activités économiques susceptibles de procurer des retombées pour tous. Alors que les études d'aménagement et de planification ont longtemps pu marginaliser la culture (Kunzmann, 2004a) et qu'il en était de même dans l'analyse du développement économique (Kahn, 2010), elle devient un facteur d'analyse essentiel dans cette nouvelle dynamique.

Les stratégies d'internationalisation des villes pour s'intégrer à l'économie mondiale et en être progressivement des acteurs autonomes

Dans la mutation vers une économie tertiaisée, les métropoles deviennent le réceptacle de nombreuses activités de direction et de commandement suivant le modèle des « *global cities* » (Sassen, 2006 (1994), 2005). Elles sont alors dans la nécessité de disposer à la fois des infrastructures de réseaux et de communication, des aménités urbaines en mesure de séduire de nouvelles populations, des lieux de formation de haut niveau, des outils de relations internationales forts. Cela pourrait constituer un catalogue de critères d'internationalité auxquels les villes devraient répondre, quels que soient le lieu et le contexte historique et qui serait facilement quantifiable. Mais on est surtout en présence de grandes variations locales, d'initiatives des pouvoirs locaux, relevant d'une dialectique entre local et global. De la sorte, on constate la constitution progressive de réseaux de villes en Europe, réseaux qui font figure de forums d'échanges et de coopération, de lieux de « *montée en professionnalité* » indispensables au développement des villes (Pinson et Vion : 2000 : 89).

Dans ce contexte, visions et stratégies métropolitaines pullulent à l'initiative des entreprises et des pouvoirs publics dans une double logique de participation démocratique et

de réponse à l'impératif d'action publique économique. Autour de ces plans, il est toujours question de l'insertion dans l'espace international participant de cette mise en scène de la ville internationale, en s'appuyant notamment sur des événements sportifs et culturels, sur des foires et des expositions de grande envergure. Par la mise en place de ces stratégies, les villes sont passées d'une situation où pouvait exister une expertise internationale sur les villes à un contexte où l'internationalisation est devenue objet d'expertise (Pinson et Vion, 2000). Des modèles se diffusent par la création de cette expertise sur l'internationalisation. Mais il faut surtout considérer les réappropriations locales s'appuyant sur des dynamiques propres à chaque territoire. Ainsi, les impératifs communs et la nécessité des villes d'être visibles et attractives ne se traduisent pas par des formes d'homogénéisation internationale. C'est donc paradoxalement de la confrontation à l'international que les villes tirent des possibilités de s'autonomiser. Comme le soulignent ainsi Gilles Pinson et Antoine Vion, cette situation est « *potentiellement porteuse d'un double mouvement d'autonomisation des territoires : autonomisation parce que le territoire est davantage défini par sa capacité à développer ses propres potentialités [...] autonomisation parce que le travail de construction des projets, de définition du rapport spécifique du territoire au global est de plus en plus un exercice collectif, densifiant les réseaux sociaux territorialisés, dans le cadre de processus interactifs, itératifs où les frontières public-privé ont tendance à se brouiller* » (2000 : 98).

L'enjeu d'internationalisation des villes – et cette forme d'idiosyncrasie territoriale – est particulièrement prégnant dans le cadre des grands événements culturels. En effet, si leur développement a pu se multiplier, notamment depuis le début des années 1990, et que cela peut sembler constituer une sorte de surenchère événementielle sans originalité, la constitution de coalitions d'acteurs permet de valoriser les ressources de chaque territoire. Les événements culturels, souvent des « *branded-events* » (Richards et Wilson, 2004 : 1932), construisent des consensus locaux visant au développement local du territoire grâce à des facteurs discriminants par lesquels les villes s'internationalisent (García, 2004 ; Knieling, 2004 ; Mooney, 2004 ; Richards, 2000). Progressivement, une expertise internationale s'est installée autour des grands événements. D'un côté, on peut noter l'émergence de personnalités emblématiques qui assurent des formes de médiations entre certains de ces événements¹⁴ et de

¹⁴ On peut penser à Sir Bob Scott, directeur des deux candidatures de Manchester pour les Jeux Olympiques de 1996 et 2000, directeur de la candidature couronnée de succès pour les jeux du Commonwealth de 2002 à Manchester, directeur de la candidature réussie de Liverpool pour être capitale européenne de la culture en 2008, tandis qu'il a fait partie de jurys de sélection de capitales européennes de la culture.

l'autre on constate la naissance d'une évaluation de ces événements débouchant sur des formes de savoirs formalisés. Cette expertise prenant parfois la forme de « bonnes recettes » pour permettre le succès de futurs projets (Eurocult 21, 2005 ; Robinson, 2005 ; Silvano, 2005), un certain nombre d'éléments apparaissent dorénavant comme des « passages obligés » des événements inscrits dans la sphère internationale.

Dans leur recherche d'autonomie, les villes cherchent donc à disposer d'avantages comparatifs par rapport aux autres territoires et se trouvent, à l'image des théories économiques de Schumpeter, en situation de concurrence monopolistique grâce au développement de niches d'innovation les mettant temporairement à l'abri de la concurrence internationale.

Développement d'une économie de clusters

Dans leur recherche de distinction, les métropoles visent au développement de clusters. Au-delà de la question de la proximité et de la récurrence des liens tissés au sein du cluster, ce qui importe est la démarche collaborative et l'échange de connaissances, profitant à ce titre des externalités des dynamiques d'apprentissage. De ce fait, certains considèrent que ces conditions proviennent en premier lieu de la métropole elle-même. Il semblerait notamment que les clusters apparaissent plus aisément du fait d'un contexte métropolitain particulier, d'économies d'urbanisation qui reposent sur la diversité sectorielle, les infrastructures métropolitaines, la possibilité de disposer d'une main-d'œuvre bien formée.

La métropole se caractérise par l'existence de ressources nombreuses, diverses et disponibles pour les acteurs. Il faut d'ailleurs en conserver une approche dynamique en considérant la présence d'effet d'apprentissage. Dans la grande quantité et la spécificité, la clé réside dans la capacité à créer des liens entre les ressources. La métropolisation réside dans cette capacité à rendre les ressources mobilisables. À cet égard, ce qui devient important pour les clusters est de réussir à mobiliser les ressources, à travailler à leur mutualisation plutôt que d'aider là où elles sont déjà sollicitées et mises en synergie. Les clusters doivent donc être considérés dans cette capacité d'ouvrir de nouvelles opportunités, de permettre des effets de débordement (*spill-over effects*). Une des attentions des collectivités publiques est alors celle

de développer soit elle-même soit par le biais d'autres acteurs un rôle d'intermédiation, nécessaire aux synergies (Scott, 2008). La mise en œuvre des filières issues des clusters peut permettre par la suite la mise en place de labels ou de réseaux internationaux thématiques qui viennent consacrer à l'échelle mondiale la compétitivité du secteur développé localement.

Nouvelle économie et effets d'agglomération

Si les clusters prennent leur essor au niveau métropolitain, cela peut d'abord s'appuyer sur une forme de logique assurantielle propre aux métropoles comme systèmes urbains complexes et offrant une pluralité d'opportunités. On peut à ce titre parler d'effets d'agglomération sur lesquels s'appuyer. On constate donc des formes de spécialisation autour de clusters sur des secteurs innovants ou distinctifs. Mais le développement des clusters ne peut pas être déconnecté de toute l'armature métropolitaine (Scott, 2008).

On peut, au titre de ces effets d'agglomération, parler d'effets d'externalités positives dans un contexte urbain où la création de certaines activités va permettre, par ricochet, le développement d'autres, du fait de leur complémentarité. Des effets de proximité existent également, en lien avec les questions de transports. Si les flux sont devenus primordiaux, des activités nécessitent encore des relations directes de proximité, notamment pour celles se construisant à partir d'un important capital humain. On pourrait également mentionner des économies d'échelles permises au niveau métropolitain, du fait de la présence de consommateurs potentiels et d'une main-d'œuvre qualifiée importante. À ce titre, nous pouvons souligner l'intérêt mutuel des entreprises et des salariés qui disposent d'opportunités accrues de se rencontrer. Enfin, dans le cadre actuel du développement de la « *cognitive-cultural economy* » (Scott, 2008 : 64) où les produits tiennent notamment compte d'éléments relevant du sensible et du symbolique, les grandes villes peuvent s'appuyer sur l'existence d'une tradition culturelle importante. Que ce soit pour de nouveaux créateurs ou pour s'appuyer sur des traditions de production ancienne, cela est un atout indéniable pour le développement des métropoles. Là où la production fordiste n'avait fait des choix de localisation qu'en fonction des coûts de production, l'économie cognitive a fait des ressources culturelles locales sa principale matière première (Scott, 2008). Elle rejoint ainsi l'idée de la

gravitation artistique qu'évoque Pierre-Michel Menger encourageant à la mobilité de certaines personnes du secteur culturel en fonction des opportunités offertes dans les métropoles (Menger, 1993). Ainsi, les villes cherchent de plus en plus à développer des synergies entre les aménités culturelles traditionnelles, les connexions sociales et les infrastructures industrielles, trois éléments centraux dans le développement de nouveaux produits et de nouvelles formes de production.

Dans la nécessité actuelle de lier apprentissage, créativité et innovation, les métropoles présentent l'avantage de la proximité quant à la mise en place de ces activités. Dans le même temps, en raison du développement aujourd'hui de micro-activités de niche – nécessitant souvent le travail dé-standardisé de plusieurs secteurs d'activité qui peuvent être réunis sur ces espaces urbains – la possibilité d'être connecté aux marchés internationaux est tout aussi importante. Du fait de la forte différenciation des productions issues de ces secteurs à fort potentiel créatif et intellectuel, les spécificités locales rendent possibles ces productions de niche. Par ailleurs, les effets de réseaux et d'interdépendance propres à ces secteurs de faible taille, mais très complexes rendent le processus de concentration métropolitaine encore plus important, quelle que soit la donne en matière de coûts de transports. La territorialisation à connotation métropolitaine liée à la mondialisation et cette nouvelle économie soulignent l'importance du contexte à la fois micro-social (inter-connaissance entre les individus et les entreprises) et macro-social (ensemble des structurations du champ de l'économie de la culture et des politiques culturelles) (Pratt, 2004 ; Scott, 2010a).

Les incitations au renforcement des métropoles et l'agglomération croissante d'activités doivent toutefois reposer sur l'existence d'une intervention publique. Comme le souligne Allen Scott, « *la ville est susceptible d'être affectée d'une inefficacité persistante et de manques en l'absence d'internalisation [des externalités] par la collectivité. En conséquence, les biens communs de la ville émergent intrinsèquement comme un attribut permanent et puissant de l'espace intra-urbain* » (2008 : 27). Cette légitimité de l'intervention des pouvoirs publics se traduit notamment par une action de mise en réseau. On peut alors constater la place dévolue à la culture qui entre directement dans le cadre de projets métropolitains et au service du développement territorial par l'intermédiaire du prisme économique.

b) La culture inscrite dans un projet de régénération de la ville

L'orientation nouvelle prise en direction d'une économie de service avec comme fer de lance l'économie culturelle et cognitive rejoint l'émergence de nouvelles modalités d'action dans le secteur culturel et surtout de nouvelles finalités. L'évolution progressive d'un secteur aux frontières délimitées et qui furent revendiquées par ses professionnels vers un outil de développement local a permis cette inscription dans le nouveau cadre économique que nous venons d'esquisser. Dans ce contexte, pour reprendre la terminologie de la loi Voynet de 1999, « *le projet [de développement local] prime sur la sectorisation des compétences* » (Béhar et Estèbe, 2001 : 16) et rejoint l'approche des politiques culturelles par les missions par opposition à une approche en matière de politiques sectorielles ou par référentiels (Graziani, 2004). Dans cette optique, les finalités de l'action culturelle sont d'ordre hétérogène et servent le projet d'un territoire.

Économicisation et évaluation de la culture

Comme nous l'avons évoqué plus haut, le développement de l'action culturelle locale s'est progressivement réorienté d'une dimension sectorielle pour prendre une orientation territoriale. Si cela a pu conduire le développement culturel vers une plus grande attention à la pluralité des territoires et la diversité de leurs besoins, cela s'est aussi inscrit dans un contexte de crise économique qui exigeait de la part des collectivités locales de nouveaux instruments de développement local. La culture s'est intégrée à ce contexte, d'autant plus aisément que ses structures se sont modifiées vers plus de professionnalisation (Dubois, 2001 ; Saez, 1990). Ainsi, l'impératif économique s'est imposé comme le fruit complexe de la déssectorisation de l'action publique, de l'immixtion de la donne économique dans les problématiques culturelles locales *via* les questions de revitalisation industrielle et urbaine (Bianchini et Parkinson, 1993), du tournant gestionnaire de l'action culturelle imposée par la professionnalisation et la complexification des attentes des élus locaux (Matz, 2012). Cette nouvelle finalité s'impose par ailleurs dans le contexte de la fin des années 1980 de la prise de conscience des limites de la démocratisation culturelle et d'une crise économique durable faisant de la justification économique un élément essentiel de légitimation.

L'acception économique de la culture est par ailleurs progressivement soutenue par l'émergence d'une expertise en la matière. Au-delà de la simple question de l'évaluation politique (Urfalino et Friedberg, 1984b), c'est tout un discours intellectuel qui émerge sur les conditions économiques de développement de la culture (Pommerhene et Frey, 1990) et sur les conséquences de celle-ci sur l'économie. Négligés par l'économie classique (Benhamou, 2008), la culture et ses différents segments sont considérés au fil du XX^e siècle comme objets d'étude des sciences économiques (Pommerehne et Frey, 1980 ; Frey, 1986) comme secteur contraint aux forces économiques et comme atout dans le développement économique (Dubois, 2001). Dans le même temps, de nombreuses études visant à établir les retombées économiques potentielles ou effectives des activités culturelles ont vu le jour. Ce pan de la recherche a pu prendre un essor très important autour des événements (García, 2004 ; Herrero *et alii*, 2006). Mais plus globalement, il s'agit d'établir des éléments quantitatifs relatifs à la rentabilité économique de l'action culturelle, notamment arguant de l'existence d'un effet multiplicateur faisant de la culture un pourvoyeur d'activités pour de nombreux autres secteurs (Benhamou, 2008 : 88).

Ainsi, le secteur culturel s'est progressivement ouvert aux impératifs gestionnaires et de rentabilité économique, allant au-delà d'une finalité soit de création soit de développement de la personne pour faire partie des facteurs de l'équation du développement local. Michel Collin résume cette idée en évoquant l'évolution du terme de créatif, passant d'une idée de « *vecteur d'épanouissement personnel* » à celle de « *moyen de fertilisation de l'économie locale* », traçant un processus de réappropriation collective de la créativité qui passe au service d'un territoire et principalement de son développement local (Collin, 1994 : 124).

Culture et régénération urbaine

Avec l'ancrage dans un référentiel de développement local, la culture trouve à s'ouvrir à des finalités plurielles. Si elles n'ont jamais été forcément éloignées des politiques culturelles, elles sont dans ce contexte plus affirmées. Parallèlement, de plus en plus de travaux d'analyse du développement économique prennent appui sur une signification plus complexe du territoire, qui n'est plus un réceptacle passif des stratégies d'acteurs économiques extérieurs.

On assiste alors à une appréhension plus culturelle du territoire et de son développement, reposant sur des facteurs autres que les seules variables économiques (Kahn, 2010 : 639).

Un des éléments essentiels a, à ce titre, pu être la mise au service de la culture pour la régénération urbaine (Hélie, 2009) et se doublant souvent d'une volonté d'assurer une transition dans le système de production urbaine. La réutilisation de bâtiments en déshérences pour en faire des lieux culturels peut alors s'envisager comme ce fut le cas du mouvement en France des « *nouveaux territoires de l'art* » (Lextrait, 2001). Des quartiers en déliquescence peuvent aussi être concernés et faire l'objet d'implantations culturelles permettant de redorer l'image et ayant une répercussion sur toute la ville (Chadoin *et alii*, 2000 ; Gonzalez, 1993 ; Saint-Pierre, 2002). Les projets urbains ont pu se trouver liés à des événements culturels de grande ampleur, à la fois afin de donner une visibilité supplémentaire aux transformations réalisées, de jouer de la logique d'internationalisation et de contribuer à une fierté et une participation citoyenne autour du changement intervenant dans la ville.

Dans le même temps, comme nous avons pu évoquer précédemment le développement d'une économie de clusters, ces derniers s'appuient tout particulièrement sur des activités culturelles qui rejoignent alors une finalité nouvelle, inscrite dans la logique globale des villes d'utiliser des atouts de *soft power* propres à attirer les activités liées à cette nouvelle économie. L'économie fordiste incitait les pouvoirs publics à jouer d'une logique de *hard power* pour offrir des infrastructures lourdes nécessaires à une économie basée sur l'industrie. Le fonctionnement des villes épouse aujourd'hui une économie dont la détermination des lieux de productions est dépendante de facteurs plus complexes. Dans le cadre de processus de régénération de villes, le développement de clusters vise à instaurer de nouveaux lieux de production culturelle, qui, dans une relation nouvelle au marché, permettent de répondre aux difficultés budgétaires des pouvoirs publics pour soutenir plus fortement la culture (Mommaas, 2004).

La mise en place de clusters culturels révèle une double logique. Elle reflète d'abord le transfert vers le privé d'une partie du soutien à la culture *via* l'inscription de la culture dans un cadre d'économie de marché, même s'il s'agit surtout d'une économie intermédiaire entre subventions et sources privées. La seconde logique correspond à l'attention portée à une

structuration culturelle plus souple, ne reposant pas exclusivement sur de grands équipements. Cette structuration s'appuie surtout sur un tissu de lieux pouvant contribuer à la création d'ambiances culturelles où se croisent producteurs et consommateurs de culture (Liefoghe, 2010a). Cela marque une évolution du positionnement des pouvoirs publics vis-à-vis de la culture, en se tournant de plus en plus vers le secteur privé comme relais d'intervention et comme modèle pour de nouveaux modes de fonctionnement dans la sphère culturelle.

L'inscription de la culture dans le processus de régénération urbaine avec cette intention de construire une image renouvelée de la ville s'imisce assez naturellement dans la question de la structure urbaine et de son patrimoine.

Patrimoine, ville et culture : entre muséification, gentrification et étalement urbain

En parallèle de la construction d'une cohésion interne, la gouvernance métropolitaine se construit également dans une visée unificatrice vis-à-vis de multiples acteurs extérieurs (Vion et Le Galès, 1998 : 5). Dans cette élaboration externe de la métropole comme acteur collectif unifié, la morphologie de la ville et de son identité urbaine sont des éléments symboliques essentiels (Berneman et Meyronin, 2010 : 38 et s.). La culture contribue à renforcer l'attractivité d'une ville. Surtout, autour d'établissements culturels emblématiques, d'évènements majeurs ou de traditions valorisantes et réappropriables comme des éléments de modernité, la culture est un puissant facteur de visibilité et d'unification de la ville, à condition d'éviter « *l'écueil du positionnement « nostalgique »* » (Délégation interministérielle à la Ville, 2007 : 26), ou le « *risque persistant d'un mouvement de patrimonialisation et de muséification, celui qui conduit directement à l'idée de « ville-paysage »* » (Mongin, 2005 : 240).

La problématique de l'image unifiante de la ville s'accompagne de l'enjeu cumulé de l'étalement urbain et des fonctions de la ville-métropole. L'unification idéale de la ville se cantonne généralement à la conservation, la préservation et la valorisation du centre-ville urbain, délaissant les périphéries métropolitaines, abandonnées à d'autres fonctions ou réduites à une unique fonction. Or, comme le rappelle Olivier Mongin, « *le respect du centre*

urbain doit [aussi] valoir pour une périphérie qui n'est pas un élément patrimonial » (2005 : 239). À ce titre, il doit être question d'entreprendre des démarches de patrimonialisation dans les secteurs périphériques, sur des édifices inscrits dans la construction historique de la métropole, comme ce peut être le cas du patrimoine industriel. Le processus de patrimonialisation laisse par ailleurs la place à l'émergence de nouvelles appréhensions du patrimoine en dehors des instances classiques de légitimation (Guérin, 2005).

L'impact économique de ce processus de patrimonialisation, outre ces effets indirects en matière de marketing urbain, peut se concrétiser autour de certaines filières. Le secteur touristique fait partie des premiers domaines à s'immiscer dans cette orientation (Berneman et Meyronin, 2010 ; Origet du Cluzeau et Tobelem, 2009). Si fort logiquement, le tourisme s'inscrit d'abord en lien avec le patrimoine urbain matériel et plus particulièrement présentant un caractère d'exception, la filière du tourisme peut s'inscrire dans d'autres démarches de valorisation du territoire en connexion avec des filières d'économie de la culture ou d'industries culturelles (Rot *et alii*, 2010). D'autres secteurs tangents peuvent aussi s'insérer dans ce processus de patrimonialisation. On pourrait à cet effet s'appuyer sur le cas des métiers d'arts, inscrit dans la logique de valorisation du patrimoine immatériel, comme le fait la Déclaration de l'UNESCO pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel de 2003. L'inscription de ces métiers d'art dans le développement local permet souvent la connexion entre culture et économie (Kosianski, 2010). Cette connexion peut en outre s'inscrire plus globalement dans une évolution des pratiques touristiques qui se tournent de plus en plus vers des formes de tourisme créatif plutôt que de tourisme culturel (Mommaas, 2004). Plus que des lieux patrimoniaux emblématiques le développement touristique s'oriente vers la recherche d'ambiances créatives, de lieux de création alternatifs.

Pour prolonger nos réflexions précédentes sur les évolutions lexicales autour du terme de créatif, il est à noter, dans le cadre de cette nouvelle économie, l'évolution du vocable culturel notamment autour de l'idée d'un secteur culturel de plus en plus élargi. Ainsi, l'économie créative succède à celle d'industrie créative elle-même ayant dépassé la notion d'industrie culturelle. Chaque changement terminologique marque une plus grande valorisation du secteur en question – avec l'abandon significatif du terme d'industrie connoté et ancré dans un certain contexte historique – et est révélateur d'un élargissement du secteur. Le terme de

créatif et son dérivé d'économie créative permet également un passage d'un traitement public à un traitement privé de la création : la culture, à plus forte raison en France, se conçoit aisément pour de larges pans comme relevant du domaine public. Il devient par contre plus difficilement concevable lorsque l'on parle d'économie créative et donc également de design, de graphisme, de communication, de privilégier une gestion publique de ce domaine. Il en est de même lorsque, dans le cadre de l'économie créative, les villes visent à attirer les talents, qualité individuelle, hautement subjective.

c) L'économie créative au cœur des métropoles de la connaissance

Suivant l'insertion de la culture dans l'économie urbaine et l'évolution de celle-ci vers une économie de la connaissance, la culture s'est reconfigurée et incluse dans l'économie créative, étant pour ses théoriciens le nouveau secteur économique majeur, rassemblant une large frange de la population urbaine, tout en ayant un impact positif sur le reste des métropolitains. Cette acception de l'action culturelle se traduit par ailleurs par une évolution de l'intervention publique, qui apparaît de plus en plus en soutien ou catalyseur des initiatives privées. La mise en œuvre de ces nouvelles stratégies publiques et de cette structuration de l'économie urbaine aboutit à de nouvelles formes d'urbanité, des morphologies de villes renouvelées ainsi qu'à une évolution de la composition sociologique des territoires métropolitains.

Économie créative, ville créative : concepts et émergence

Si de nombreuses appellations ont pu incarner l'idée d'une nouvelle classe sociale – « *New class* » (Gouldner), « *symbolic workers* » (Reich), « *cognitariat* » (Moulier Boutan, Rullani), « *transnational capital class* » (Sklair) – c'est avant tout l'idée de « *creative class* » (Florida) qui s'est imposée dans le lexique (Scott, 2008). Il dessine alors une mondialisation dans laquelle la créativité est le premier monde, à côté de deux autres mondes d'ordre productif (Lindner, 2005). Cette théorie s'appuie sur l'idée que la nouvelle économie se construit sur de nouvelles matières premières : « *la créativité humaine est la ressource économique ultime* » (Florida, 2004 : xiii). S'appuyant sur cette situation économique nouvelle et la fonction que doivent jouer les créatifs, Florida construit alors la classe créative comme une classe sociale

dotée de ses propres moyens de production. L'établissement de cette classe s'appuie en outre sur des pratiques communes et la constitution d'un éthos de classe.

Au-delà de l'existence d'une classe sociale spécifique, ce que met en exergue Richard Florida est surtout le rôle que doit jouer cette classe pour la société et le développement économique local. Selon lui, la classe créative est en pointe de la société contemporaine, que ce soit en suivant un éthos de classe qui doit jouer comme aiguillon pour toute la société considérant que la classe créative est une « *norm-setting class* » (2004 : 316) ou que ce soit en apport au développement local. Richard Florida distingue le « *cœur super-crétatif* » (super-creative core) constitué des professions culturelles et directement créatives (design, publicité...) d'une « *classe créative* » (creative class) regroupant des professions diverses pouvant employer plus ou moins de créativités. Les deux classes créatives sont pareillement responsables de la croissance de la classe des services (services aux personnes et services aux entreprises principalement) (Florida, 2004).

Les villes créatives procèdent notamment de l'existence d'une classe créative. Le vocable de ville créative s'impose essentiellement au courant des années 1990 chez Franco Bianchini et Charles Landry (Landry et Bianchini, 1995) ou Klaus Kunzmann (2002b). Ces auteurs considèrent que la crise que traverse la ville peut être dépassée en s'appuyant sur la créativité pour renouveler ses modalités d'action, sa base économique et sa gouvernance, puisque la ville a toujours été un centre de créativité. Pour la stimuler, les villes se doivent alors de faire sauter certaines barrières, entre autres la bureaucratisation des pouvoirs locaux, les considérations court-termistes, le poids des corporatismes pour s'appuyer plutôt sur une évaluation plus affinée des politiques publiques, sur le talent des individus, le développement de lieux dédiés aux créatifs, la symbiose entre l'identité locale et les influences internationales (Landry et Bianchini, 1995). Comme le résume Allen Scott, le processus d'établissement des villes créatives pourrait être réduit à une succession d'étapes : l'enjeu se concentre d'abord sur le développement des aménités que peut valoriser la classe créative, principalement en matière de tolérance et d'ouverture d'esprit. Suite à cela, la classe créative fait son apparition. Un important développement économique local s'ensuit tandis que l'image et l'attractivité de la ville se renforcent elles-mêmes, entretenant alors un cercle vertueux de développement (2008).

Dans cette démarche, les villes seraient amenées à tenir compte de certains indices devant signaler des facteurs primordiaux pour le développement d'une classe créative et en même temps jouer le rôle de prescription de critères à atteindre pour la ville créative. C'est ainsi que Richard Florida a établi un indice de créativité, un indice de haute technologie et un indice de diversité (lui-même très composite puisqu'élaboré à partir d'un *gay index*, d'un *melting-pot index* et d'un *bohemian index*) (2004). L'indice de diversité prend une place toute particulière dans sa théorie, puisque c'est de lui que découle l'estimation de la tolérance des régions considérées, la tolérance devant être l'élément essentiel pour attirer les talents et en conséquence développer des technologies nouvelles. Pour les villes, plus que la quantité d'aménités, c'est avant tout la qualité de celles-ci qui comptent dans la recherche d'attractivité et particulièrement les éléments pouvant constituer pour la ville un climat d'ouverture. Les villes sont ainsi invitées à créer une ambiance urbaine propice à la créativité, qu'elle soit production ou consommation, et permettant aux membres de la classe créative de « *valider leur identité en tant que créatifs* » (Florida, 2004 : 218). Dans le cadre de cette théorie du développement régional assuré à partir du capital humain, en l'occurrence constitué grâce à la créativité des individus, une rupture est accomplie avec la traditionnelle politique de localisation des facteurs de production cherchant à développer des infrastructures lourdes ou à mettre en avant la possession de ressources naturelles. Les avantages comparatifs des villes sont devenus plus implicites.

De la construction de cette théorie, un certain nombre de limites peuvent être soulignées. Parmi les critiques méthodologiques, certaines relèvent globalement de la terminologie employée et des définitions qu'elle implique (Galloway et Dunlop, 2007). D'autres soulignent l'absence de pertinence d'une classe créative si labile et donc vaste. En outre, sans vraiment tenir compte d'une éventuelle forme de conscience de la classe créative, Richard Florida fait surtout de cette classe un agrégat statistique, recoupant des situations objectives et vécues très dissemblables. Au-delà de la constatation statistique, on peut aussi considérer le manque véritable de causalité entre les phénomènes observés. Le seul fait qu'ils s'accomplissent simultanément ne peut ainsi suffire à l'établir (Bourdin, 2005 ; Vivant, 2006, 2009). On ne peut dès lors que difficilement prouver la connexion entre le développement de la classe créative et la croissance économique. Comme le rappelle par ailleurs Thomas Hélie, le modèle de la *culture-led regeneration* à l'œuvre derrière la ville créative est accompagné « *d'un*

ensemble d'analyses (prospectives ou évaluatives) aux bases scientifiques fragiles et/ou marquées par des questionnements traduisant une relégation des enjeux théoriques au profit de considérations d'ordre pratique (définition de modèles de quartiers culturels, classement des « villes créatives », etc.) » (2009 : 9).

Dans le même temps, si Richard Florida, tout comme Pierre-Michel Menger en France font des professions artistiques, scientifiques et d'ingénierie des parangons d'un nouveau salariat autour de l'implication personnelle, l'autonomie, l'adaptabilité, d'autres auteurs se demandent si ce ne sont pas plus globalement des valeurs de flexibilité et de précarité du marché du travail qui progressivement s'imposent à tous (Vivant, 2006 : 158). Globalement, à la différence de ses prédécesseurs qui ne pensaient pas ni à la vertu collective de la classe créative, ni à son pouvoir économiquement bienfaiteur, Florida en fait le moteur de la croissance économique urbaine. La connexion est toutefois délicate à effectuer entre la présence importante de la classe créative et la croissance urbaine. On peut à ce titre évoquer le manque de signification statistique des classements selon la présence de la classe créative tant du fait de la faiblesse des écarts entre villes, que du fait de l'usage fluctuant des termes de villes et de régions, faussant les évolutions au sein même des espaces métropolitains, tandis que nombre de ces régions métropolitaines disposent d'une forte classe créative en banlieue, loin des espaces régénérés et peuplés de « *bohémiens* » (Levine, 2004). La faible variabilité constatée dans la présence du cœur artistique de la classe créative soulève enfin la question de son réel rôle d'indicateur de tendance quant au développement de la classe créative dans son ensemble.

Au-delà de la simple communication effectuée par les villes sur la vie culturelle dynamique dont elles s'attribuent la paternité, c'est surtout les stratégies mises en place pour attirer de nouvelles populations qui attestent de la vertu séductrice de la théorie de la classe créative. Par ailleurs, l'agrégation du terme de créatif à une quantité importante de personnes permet une large appropriation et de viser une cible étendue. Cette extension s'appuie aussi sur la position nouvelle de la culture comme ressource de l'économie pour un certain nombre de secteurs connexes (Cunningham, 2004). Cette théorie permet de positionner la vie culturelle au cœur des politiques d'attractivité pour correspondre aux supposés choix de localisation des

individus. L'économie culturelle et créative devient dès lors un facteur clé pour les décideurs publics (Vivant, 2009).

Les écueils des politiques d'attractivité de la classe créative

Envisager la créativité comme une forme auto-générée par des individus attirés dans un cadre urbain donné du fait d'une attention portée sur les aménités de la ville devant favoriser la créativité correspond à une forme de négation de ce qui peut stimuler réellement la créativité. La ville et ses acteurs présentent une certaine complexité et surtout des formes d'idiosyncrasie qui en font des lieux particuliers. On ne peut ainsi s'extraire totalement de la *path dependence* de chaque ville, qui permet certaines adaptations, certains chemins nouveaux et donc des développements particuliers (Scott, 2008). De la même manière, « *la créativité et ses formes spécifiques d'expression dans une ville donnée sont induites par de complexes relations socio-spatiales, constituant le champ créatif local, qui est axé sur la production, l'emploi et les dynamiques du marché du travail local de la ville* » (Scott, 2010b : 125). Si l'économie créative est devenue un modèle, une référence générale, son application en tout lieu est sujette à controverse comme Elsa Vivant en interroge l'universalité à l'aune du cas de Johannesburg (Vivant, 2007). Cet exemple illustre par ailleurs une forme de banalisation de la ville créative, modèle se répandant en tout lieu, quels que soient ses besoins (Vivant, 2009).

Plus globalement, se concentrer sur cette seule orientation de l'économie créative correspond à nier ce qu'est la métropole aujourd'hui, ses problématiques en matière de solidarité interpersonnelle, de création de nouvelles formes de sociabilités... Ces éléments s'avèrent néanmoins être des atouts pour favoriser la créativité, l'apprentissage et l'innovation (Scott, 2008). Centrant le propos sur une seule classe, la théorie de l'économie créative limite la participation. Selon certains, elle crée des formes d'aristocratisation nouvelle de la société autour d'une élite dite créative (Shearmur, 2005). Or, on peut considérer que, dans le lien métropolisation-mondialisation, il n'est plus envisageable d'appréhender les individus et les acteurs isolément. Cette donne n'est d'ailleurs pas tout à fait étrangère au raisonnement de Richard Florida qui reconnaît le risque inhérent à cette politique axée sur la créativité, en matière de fragmentation de l'espace socio-économique des métropoles et de l'immense défi

de comblement des disparités. Ces risques apparaissent toutefois pour lui comme un moindre mal comparé aux impasses actuelles de l'ère keynésiano-fordiste (2005). La mise en œuvre de politiques à destination des créatifs signe la fin d'une politique d'État-providence, éludant les véritables problématiques sociales en ne s'en remettant qu'à un éventuel ruissellement provenant des richesses créées par la classe créative pour toute la métropole (Vivant, 2006).

Gentrification et pluralité des territoires métropolitains

Suivant les raisonnements de l'économie créative, la régulation de l'économie urbaine doit se faire dans le cadre d'une intervention publique minimale. Dans ce contexte, l'enjeu de l'aménagement urbain est essentiel : outre la volonté des élites politiques urbaines d'attirer la classe créative se traduisant par de nombreux projets urbains susceptibles de correspondre à ses attentes, l'analyse doit inclure les mouvements autonomes des populations du fait de la nouvelle structuration de l'économie urbaine.

À cet égard, Allen Scott évoque le changement social et physique de la ville en lien avec la mise en œuvre de ces stratégies (2008). De celles-ci découle en effet un changement social dans la ville, du fait de l'investissement du centre-ville par des populations de classes moyennes ou plus élevées, notamment autour d'activités créatives. Ce mouvement social s'accompagne d'une revitalisation des quartiers, incluant parfois un processus d'hygiénisation pour des quartiers délabrés, composés principalement de populations non désirées (Nofre, 2010), d'esthétisation pour bon nombre d'entre eux, utilisant l'outil architectural pour créer emblèmes et nouveaux totems dans des quartiers à reconquérir. Outre l'attrait que ces nouveaux édifices créent pour cette classe créative, ils constituent une narrativité spatiale à la démarche entreprise. Mais dans le même temps, cette régénération urbaine s'accompagne à la fois d'un retrait de nombreux services publics, dont ces populations ne nécessitent pas forcément et d'un départ d'une partie des populations défavorisées des centre-villes. On peut ainsi dans le cadre de cette nouvelle économie, parler de processus de gentrification, comme conséquence de la structure de la *cognitive-cultural economy* effectuant de fortes distinctions sociales entre les individus parmi lesquels surtout les talents intéressent.

On peut ainsi évoquer l'essor pris par la gentrification que Jacques Donzelot définit comme un « *processus qui permet de jouir des avantages de la ville sans avoir à en redouter les inconvénients* » (cité par Mongin, 2005 : 206). À ce titre, on constate l'attrait des populations créatives des centres-villes, la proximité de lieux de création, de sociabilité, dans des contextes urbains nouveaux, où les anciennes populations paupérisées et marginalisées ne sont plus forcément présentes et où les infrastructures urbaines ont été modernisées. Dans ce processus, il convient de souligner le rôle important joué par les artistes faisant partie, quelque peu malgré eux, de ces « *gentrifieurs* » (Vivant et Charmes, 2008). De fait, les artistes, à la recherche de lieux vastes et peu onéreux pour pratiquer leurs activités vont investir les quartiers de centre-ville initialement en déshérence. L'installation d'artistes permet de passer du populaire au cosmopolite. Suite à cette revalorisation du quartier par la présence d'artistes, des populations mieux dotées investissent les lieux. Là où la possibilité de rester est offerte aux populations pauvres, des conflits d'usage et de normes se profilent. La gentrification s'oppose ainsi vite aux idéaux originels de mixité sociale. Si de nouvelles populations plus aisées investissent bientôt ces quartiers artistiques, de nouvelles attentes s'expriment alors de la part des nouveaux arrivants. De la régénération urbaine qui s'ensuit, la présence des anciennes populations apparaît plus délicate à envisager, tout autant que celle des artistes. Dans ce contexte, il semble ainsi que l'implantation des artistes n'est pas une finalité de politiques publiques, mais un instrument de régénération urbaine (Vivant, 2009). Comme le résumait Elsa Vivant et Éric Charmes, « *l'artiste-pionnier de la gentrification n'est plus qu'un élément d'évolutions urbaines et sociales qui le dépassent ; il est une modalité parmi d'autres de l'investissement d'un quartier par l'industrie culturelle et par une société dont les valeurs dominantes ont changé* » (2008 : 40-41). Il est ainsi nécessaire de distinguer la forme spontanée de gentrification liée à la recherche de lieux adaptés à leurs conditions économiques par les artistes et les créatifs, de la démarche volontariste des pouvoirs publics qui contribue à l'homogénéisation des espaces urbains. *In fine*, par l'inadaptation aux besoins économiques des créatifs, cette démarche se coupe des initiatives de scènes culturelles off, fruit de la « *sérendipité urbaine* » (Vivant, 2009 : 82).

En conséquence, on peut aujourd'hui considérer la métropole comme étant sous la pression croissante d'une fragmentation de son territoire. Si des territoires paupérisés existent encore dans les villes-centres, ces secteurs sont de plus en plus sujets à revalorisation urbaine, se

trouvant alors investis par de nouvelles classes sociales. Dans le même temps, tant des classes moyennes que les classes populaires s'éloignent des centres-villes, tout en poursuivant des mouvements pendulaires réguliers du fait de leurs occupations professionnelles et récréatives. Enfin, on constate également la création de mouvements sécessionnistes de classes aisées, marquant un processus d'exclusion volontaire notamment sous la figure emblématique des *Gated communities* (Scott, 2008). De cette situation, il découle une difficulté certaine pour les systèmes urbains de mobiliser et solliciter le potentiel créatif de chacun, et singulièrement des minorités exclues de cette structuration urbaine et économique.

En définitive, si l'innovation n'est plus nécessairement technologique et/ou matérielle, elle est de l'ordre de l'innovation des services. Elle s'appuie désormais pour une bonne part sur les pratiques d'usagers, sur les pratiques sociales, sur de nouveaux processus et globalement sur le capital humain. Les métropoles sont les territoires les plus susceptibles d'accueillir ces vagues d'innovation avec leur hétérogénéité, leur fonction de passerelle interscalaire, l'existence d'une proximité entre secteurs économiques engendrant à la fois effets de débordement et d'apprentissage. La constitution de réseaux, la création de lieux emblématiques, d'évènements majeurs et le développement de projets apparaissent comme les éléments moteurs de la constitution des métropoles comme cœur de l'économie de la connaissance. Le modèle de la ville créative s'appuie sur la structure métropolitaine pour attirer une classe sociale devant apporter de nouvelles richesses à un ensemble métropolitain. Toutefois, en l'état, cette classe demeure statistiquement réduite et ainsi seuls 2 % la population active française sont employés dans le secteur des industries culturelles, avec en plus une forte concentration en Ile-de-France (Vivant, 2009). La métropole demeure plurielle et ne peut ainsi se réduire à quelques secteurs supports.

CONCLUSION

Au-delà des spécificités nationales, le développement des politiques culturelles en Europe au XX^e siècle s'est progressivement construit dans la détermination d'un sens territorial à l'action culturelle. Après un premier mouvement de sectorisation qui a permis l'émergence du domaine d'intervention publique, un second processus de territorialisation a vu le jour.

L'insertion des métropoles dans une dialectique de développement local et de visibilité internationale constitue une étape nouvelle dans la territorialisation.

Dans le même temps, le contexte de mondialisation s'immisçant dans différents domaines d'intervention publique constitue un élément essentiel à considérer dans le développement métropolitain. Au cœur des nouveaux processus économiques, s'appuyant sur la structuration de la métropole elle-même pour être une place forte de la nouvelle économie, les métropoles sont devenues un acteur central quoiqu'encore en recherche de légitimité. Dans le sillon des théories de Richard Florida, s'appuyant sur sa structure démographique faite de populations variées (Jouve et Gagnon, 2006) et de structures économiques nécessitant une reconversion, les métropoles s'appuient de plus en plus sur le versant créatif de l'économie pour attirer les populations pouvant apporter les ressources nécessaires à leur développement.

Si la logique fonctionnaliste a pu faire des métropoles une réponse jugée adéquate pour gérer la complexité de nouveaux phénomènes contemporains, pour assurer la médiation entre différentes échelles territoriales, leur construction demeure étroitement liée au contexte local. Ainsi, si la mondialisation s'appuie sur une forte territorialisation des politiques publiques comme contrepoint à la perte d'influence des politiques nationales, elle signifie une prise en compte accrue des structurations locales. C'est à partir de ces contraintes institutionnelles propres à chaque configuration territoriale que les métropoles tentent de s'établir en acteur collectif. De ce fait, un jeu relationnel se construit entre l'échelon local et le contexte global qui vient court-circuiter les anciennes relations inter-nationales. Si l'État-nation perd de sa suprématie, notamment dans le champ culturel (Bonet et Négrier, 2008), il demeure un partenaire essentiel, du fait de l'impact qu'il a pu avoir sur la structuration de son champ, de ses évolutions comme l'incarne le processus de professionnalisation qu'il a impulsé et qui a contribué au tournant gestionnaire de la culture (Dubois *et alii*, 2012). Dans cette construction d'une gouvernance interscalaire, les ensembles régionaux – et plus particulièrement l'Europe – véhiculent de nouveaux référentiels, à l'instar de la créativité ou de la diversité culturelle (Négrier, 2007b ; Mattelard, 2007 ; Regourd, 2004).

Les métropoles constituent le lieu de la transition à plusieurs titres. Elles incarnent d'abord la transition entre d'anciennes structures de gouvernement et de nouvelles modalités de

gouvernance. Si ces deux idéaux-types des politiques sont régulièrement opposés, on constate souvent une réalité politique de zone grise que l'on peut, avec Guy Saez, qualifier « *d'ingouvernabilité* » (2002a : 232). Dans ce contexte, la modalité de gouverner est souvent plurielle et varie d'une situation à l'autre. En outre, dans une logique de gouvernance, la métropole est l'espace de transition des relations entre public et privé. D'une situation de centralité de l'institution publique, établissant priorités et modes d'action, l'on passe à des formes de partenariats allant de la délégation de service public à une place plus fondamentale laissée à l'initiative privée. Les territoires urbains apparaissent comme un lieu central pour cette évolution des relations public-privé, à l'aune de la gestion de grande infrastructure publique ou de la mise en place de projets. Les métropoles sont ensuite le lieu de transition interscalaire entre échelon global et local, entre logique internationale et de proximité, sommées qu'elles sont de mettre en œuvre des stratégies d'internationalisation et de répondre à des besoins de proximité. Les métropoles sont enfin le lieu de transition entre des logiques d'action sectorisées et des modalités de gouvernance basées sur la transversalité. D'un mode autonome, elles s'acheminent vers un mode hétéronomique. L'intégration dans tous les secteurs de l'action publique de finalités extrinsèques au secteur en est une des traductions.

Nous consacrons ainsi la première partie de cette recherche, *via* la présentation des différents contextes étudiés, à l'étude des contraintes institutionnelles qui constituent les structures sur lesquelles les villes sont à même de construire leur politique de métropolisation, par laquelle elles s'insèrent pleinement dans la mondialisation. La seconde partie permettra elle de saisir plus précisément le processus de métropolisation par le prisme de la démarche de projet, octroyant la possibilité à la ville d'agglomérer acteurs et ressources nécessaires à cette mise en valeur du territoire. La troisième partie sera l'opportunité de poursuivre cette démarche d'aller-retour entre contexte local et global, en analysant la manière dont les processus mis en branle lors de projets de métropolisation peuvent conduire ou non à la recomposition des configurations institutionnelles locales.

PREMIÈRE PARTIE : ENTRE CONTRAINTES INSTITUTIONNELLES ET CONTEXTES LOCAUX : PRÉSENTATION DES CONTEXTES ÉTUDIÉS

Cette première partie visera à donner de l'épaisseur à l'analyse du processus de métropolisation culturelle à l'œuvre dans nos terrains d'étude. Nous retracerons ici le mouvement de territorialisation des politiques culturelles comme une étape cruciale vers la métropolisation. Nous souhaitons ainsi inscrire cette tendance dans une historicité localisée par la prise en compte des contextes institutionnels de chaque métropole. Ceux-ci ont donné leur spécificité à chaque territoire et nécessairement aux manières de construire des voies propres à la territorialisation. Comme nous l'avons par ailleurs exposé dans le chapitre introductif, les politiques culturelles ont pu s'ancrer dans des terreaux idéologiques variables selon les États et les configurations locales. L'objectif de contextualisation de cette partie nous apparaît alors d'autant plus fondamental. Dans le même temps, ces politiques culturelles ont pu suivre des processus similaires sinon proches, en les considérant dans le temps long. Nous souhaitons ainsi ici retracer ces éléments saillants qui dégagent un sens commun au-delà des cas spécifiques que nous avons choisi de traiter.

Nous avons proposé en introduction trois hypothèses dégageant une évolution des politiques publiques de la culture sous la forme d'une hétéronomisation dans le cadre de la métropolisation, d'une pluralisation de l'action publique et d'une inscription contingente de ces deux phénomènes dans des configurations locales. Cette première partie a ainsi pour finalité de présenter les éléments contextuels qui ont impacté les orientations prises avec le processus de métropolisation. Les analyses que nous proposons ici se rapprochent de l'institutionnalisme historique en cela que les tendances globales ne sauraient produire les mêmes effets en tout lieu. Ces dynamiques sont ainsi « *modifiées par les propriétés de chaque contexte local, propriétés héritées du passé* » (Hall et Taylor, 1997 : 475). Comme le souligne Friedberg, si par ce biais le néo-institutionnalisme met l'accent sur les « *mécanismes de reproduction [...] il ne faudrait pas que la réflexion institutionnaliste nous fasse négliger*

l'analyse des conditions et des processus de la production de ses logiques et de leur dépassement » (1998 : 513). En cela, l'analyse que nous proposons ici du contexte global, à partir de cas précis sur une longue période, permet de retracer le sens des processus en cours et les raisons des évolutions du système ou des blocages rencontrés.

Notre propos n'est de la sorte pas de présenter une succession de monographies correspondant aux études de terrain. Nous avons plutôt cherché à dégager des tendances globales du développement de l'action culturelle, en illustrant certains aspects particuliers à partir d'éléments issus des situations liées aux cas considérés. Notre intention est également de préciser les limites particulières propres à ces développements dans chaque contexte. Nous avons ainsi voulu saisir la manière dont des phénomènes de « *mauvaise traduction* » (Smyrl, 2007 : 125) peuvent se produire, en décelant les éléments expliquant qu'une politique et une ligne d'action pensées dans un contexte institutionnel donné se voient être mises en œuvre différemment dans une autre configuration. Nous nous attachons donc ici à mettre en exergue les éléments constitutifs du mouvement de territorialisation des politiques publiques.

Dans cette perspective, notre premier chapitre brosse un portrait des métropoles comme lieux anciens d'inscription de l'action culturelle et cœurs de la gouvernance territoriale de la culture. Nous insisterons ainsi sur la centralisation des investissements sur les métropoles qui focalisent l'attention à la fois des décideurs publics et des acteurs privés. Le second chapitre analyse le processus de modernisation du cadre d'action publique qui se dessine au tournant des années 1990. Autour de la professionnalisation du champ culturel, les manières de penser et faire l'action culturelle évoluent ainsi que les finalités de la culture. La modernisation rend alors possibles les changements induits par la métropolisation et l'intégration à des démarches de projets, comme notre seconde partie l'évoque par la suite.

CHAPITRE 1 : L'ÉMERGENCE DES POLITIQUES CULTURELLES LOCALES : DES MÉTROPOLIS RÉGIONALES, CŒURS D'UNE GOUVERNANCE TERRITORIALE DE LA CULTURE

Nous tenterons de montrer dans ce premier chapitre que le centre de gravité des politiques culturelles s'est progressivement positionné sur les métropoles régionales que l'organisation étatique soit fédérale ou centralisée. Certes nous constatons une place essentielle des capitales d'État, soit du fait d'une construction historique ancienne et de traditions centralisatrices (en France et en Espagne), soit du fait d'une histoire particulière redonnant une place nouvelle à la capitale nationale (notamment en Allemagne). Toutefois, les métropoles régionales disposent d'une importance historique particulière sur laquelle nous allons revenir.

Nous nous attacherons ici à retracer l'ancienneté des politiques culturelles locales dans une démarche comparative mettant en parallèle et en commun les cas que nous avons considérés dans cette recherche. À partir de cette analyse plurielle et combinée, nous avons souhaité mettre en avant les lignes de convergence tout en mettant en exergue des formes spécifiques d'action publique, attestant de leur ancrage profond dans chaque territoire. Ainsi, nous considérons que les modalités d'action s'appuient sur une importante historicité.

Traditionnellement, les capitales régionales ont disposé d'une position de centralité dans le système local de politiques culturelles. Ainsi, comme le rappelle Philippe Poirrier, dans la volonté de combler les manques culturels du territoire national, le mouvement de décentralisation culturelle « *tient compte à la fois des réalités socio-économiques (les métropoles régionales) et culturelles (les villes où existe une animation culturelle de qualité, prise en charge le plus souvent par les troupes de la décentralisation théâtrale)* » (2000a : 12). Toutefois, en dépit d'une mythification du rôle de l'État comme acteur-moteur sinon unique du moins primordial (Urfalino, 2004), les villes et plus particulièrement les métropoles ont été plus que relais de l'action nationale et cœur des politiques publiques locales. Elles se sont positionnées au centre d'un « *partenariat recherché par un État fragilisé* » (Poirrier,

2000b : 73). Elles ont par ailleurs constamment cherché à étendre leur emprise sur les autres territoires.

Notre intention est donc ici de présenter les contextes particuliers de Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart à l'aune de ce processus de territorialisation des politiques culturelles adossé au territoire métropolitain.

1- La sédimentation des politiques culturelles locales

La mise en place de politiques culturelles locales prend racine dans des traditions plus ou moins lointaines d'interventions artistiques qu'elles soient le fait de mécènes privés ou d'institutions publiques. Les premières lignes d'action des politiques culturelles s'établissent sur la base de dispositifs ponctuels et sporadiques. Comme l'évoque d'ailleurs Vincent Dubois, « *les politiques culturelles sont en effet loin de passer prioritairement par l'élaboration de grandes législations nationales : elles prennent plutôt pour vecteur privilégié des institutions le plus souvent matérialisées par un bâtiment* » (1998 : 14). Le tropisme pour certaines formes artistiques, l'orientation vers certains domaines ou finalités de l'action publique, l'inscription dans des logiques identitaires (Dubois, 1996 ; Saunier, 1998) s'insèrent partiellement dans une construction au long cours des formes de soutiens aux activités artistiques. Cette trajectoire s'intègre progressivement à la gouvernance locale et fait place à des stratégies visant à servir le développement local. Nous pouvons alors évoquer une logique de territorialisation, qui ne se confond pas avec des formes de localisme qui chercheraient principalement à mettre en avant les spécificités locales. Très rapidement, les politiques culturelles prennent place au sein d'un système de coopération interscalaire s'appuyant sur des conventions, déterminant des mondes spécifiques et permettant d'en fournir les bases de négociation (Saez, 1997). La détermination de ces conventions doit permettre de construire un cadre commun et nécessite un espace de médiation afin d'assurer l'échange. Les villes vont rapidement être cette interface d'échanges entre échelle nationale et locale. Les premiers dispositifs contractuels national-local concerneront surtout les villes, à l'instar de la période des chartes culturelles en France.

a) L'ancrage dans des traditions anciennes d'interventions culturelles multiples

Pierre Muller rappelle qu'« *on ne peut pas comprendre l'action publique dans les sociétés modernes et, particulièrement, les processus de changement des politiques publiques si l'on ne combine pas une approche par les structures, qui permet de mettre en évidence les contraintes, et une approche par les acteurs, qui permet de souligner la marge d'autonomie des agents participant au policy-making* » (2005 : 158). Cette première partie de notre recherche vise à mettre en avant certaines des contraintes de l'action publique, *via* la contextualisation des différents terrains. Nous nous proposons, *via* la progressive inscription de la culture dans la grammaire des politiques publiques, de mettre en exergue un certain nombre d'éléments attestant d'une structuration de plus en plus complexe des sociétés modernes. Dans un premier temps, nous reviendrons sur un certain nombre d'éléments constitutifs des politiques culturelles locales dans le temps long. Dans cette perspective, nous mettrons en avant la manière dont les acteurs publics et privés – société civile en général, groupes privés plus ou moins constitués – construisent leurs modalités d'action et interagissent. Nous prendrons appui ici sur les premières formes d'actions culturelles locales mettant progressivement en œuvre des formes d'institutionnalisation (Poirrier et Dubois, 2002). Cela correspond par ailleurs, pour les autorités locales, aux premières manifestations d'une vision de la culture comme faisant partie des champs possibles de l'État-providence et nécessitant une régulation publique.

L'AFFIRMATION DE POUVOIRS POLITIQUES

À partir de nos différents terrains, on peut établir le constat de l'existence d'actions culturelles anciennes. Elles constituent alors un des éléments de richesse des régions et dessinent des particularités en suivant la mobilisation ou l'implication d'acteurs publics. C'est ce que l'on peut retracer dans le cas de Stuttgart et la construction de premières actions culturelles à partir d'une volonté politique du royaume de Württemberg. Ce dernier construit son intervention comme une forme d'affirmation politique par rapport aux autres entités politiques locales. Comme le souligne ainsi Jean-Baptiste Joly : « *c'est très lié au territoire et à l'histoire culturelle locale, à la conscience que l'on a de sa propre culture et de l'histoire dans le long terme, de penser que les premières collections, les premiers éléments des*

collections qui sont ici dans les différents musées [...] remontent peut-être à la renaissance et que c'est la propriété, sur place, du pouvoir en place [...] Il y a aussi la conscience d'avoir une politique culturelle inscrite dans le long terme, une école des beaux-arts qui a été créée à la fin du XVIII^e siècle, c'est pas la même chose qu'une école des beaux-arts créée au XIX^e par la troisième république ou sous l'empire » (entretien¹⁵). De cette intervention initialement politique, il en ressort une tradition et la construction d'une image culturelle, essentielle au renouvellement de l'action culturelle dans les périodes ultérieures. À Stuttgart, cette action s'est appuyée sur l'existence de multiples entités politiques et le morcellement de l'Allemagne avant l'unification nationale de 1871. La fragmentation institutionnelle a permis à une tradition de mécénat public local de voir le jour et donne des éléments d'explication quant au financement à parts égales entre Land et communes. Elle est d'autant plus essentielle que le Land de Bade-Wurtemberg n'épouse pas les contours des anciennes divisions territoriales, mais manifeste un fort caractère artificiel (Freyermuth, 1995 : 127).

De la même manière, la question de l'affirmation politique n'est pas détachable du développement des premières actions culturelles menées en Catalogne, et à plus forte raison à Barcelone en tant que capitale. Dans le contexte du rattachement tardif de la Catalogne à la couronne d'Espagne en 1715, la question culturelle est un élément identitaire essentiel. Elle s'inscrit dans ce que Saunier nomme l'« *habitus territorial* [...] [comme] *ensemble de valeurs, d'images, de concepts qui définissent la particularité locale et l'existence d'un groupe par la délimitation d'un territoire* » (1998 : 31). Ainsi, comme nous l'évoquions précédemment, la Mancomunidad de Catalunya (de 1914 à 1924) met en œuvre un vaste programme culturel, alors qu'elle n'était originellement destinée qu'à être une structure de coordination des quatre Provinces catalanes. Elle est dès lors véritablement en pointe en Espagne et incitera à d'autres initiatives locales au Pays Basque et en Navarre (Bonet et Maffre, 1999). Elle développe un important travail de formation professionnelle pour le domaine artistique, conçoit un réseau de bibliothèques publiques, établit un réseau de coordination des musées et des lieux de patrimoine, tandis que des académies des sciences et des arts voient le jour (RIEEIE, 2004 : 3). Surtout, par le biais de cette politique publique, la Catalogne trouve une possibilité de mettre en avant sa spécificité. Durant cette période, elle effectue un important travail de normalisation de la langue catalane, à travers l'Institut

¹⁵Jean-Baptiste Joly, Directeur de l'Akademie Schloss-Solitude, personnalité qualifiée de la Commission culture et médias de la ville de Stuttgart.

d'estudis catalans créé en 1907 et qui prend son essor à partir de 1911 et dont les travaux lexicographiques sont reconnus par la Mancomunidad dès 1914.

Comme le soulignent Poirrier, Rab et Vadelorge, « *le but de toute politique culturelle locale est de produire de l'identité* » (1995 : 16). Ainsi, cette politique culturelle catalane devient très précocement un instrument d'affirmation identitaire en s'appuyant sur son action dans le domaine linguistique. Par la langue, c'est une culture autonome et particulière que la Catalogne revendique, et de ce fait, présente une posture nationaliste. Cette politique est par la suite renforcée au moment de la seconde république espagnole de 1931 à 1939 avec le statut d'autonomie accordé à la Catalogne sous la forme de Generalitat, ancienne dénomination médiévale, renvoyant aux diverses formes d'autonomie concédées alors par le Royaume d'Espagne. Les revendications identitaires se situent dans un double contexte. Il s'agit d'abord de celui de forts désirs autonomiques, puisque la république catalane est proclamée à deux reprises : en 1931 (à la veille de la proclamation de la république d'Espagne) et en 1934¹⁶. Ensuite, dans ce début de XX^e siècle, le moment fondateur du nationalisme politique catalan s'exprime autour des mouvements de migration interne qui touchent la Catalogne et qui se renforcent avec l'émergence du « *péril Lerrouxiste* » (Barbosa, 1999 : 26)¹⁷. Fort logiquement, la Generalitat de Catalunya reprend les démarches mises en œuvre par la Mancomunidad, avec la légitimité accrue d'une république qui reconnaît désormais la diversité culturelle et linguistique de l'Espagne (RIEIE, 2004).

Comme nous y reviendrons ultérieurement, la fin de la période franquiste donne de nouveau l'opportunité à la Catalogne d'affirmer son identité culturelle propre. Elle l'inscrit fortement dans l'espace public matériel ou immatériel (Berdoulay et Morales, 1999) et lui permet d'appuyer ses revendications d'indépendance, comme le symbolise la controverse du marché du Born à Barcelone (Négrier et Tomàs, 2003)¹⁸ ou la polémique constitutionnelle de

¹⁶Si la première proclamation permet à la Catalogne de disposer d'un statut d'autonomie relativement important, la seconde, dans un contexte certes très délétère, aboutit à la suspension de la Generalitat de Catalunya.

¹⁷Du nom d'Alejandro Lerroux, député pour la Catalogne de 1901 à 1910 et qui rallie de très nombreux suffrages dans la classe ouvrière catalane, grandement immigrée. Par ce fait, il problématise la question sociale et ouvrière également sous l'angle national. Il fait alors peser une crainte sur l'unité de la communauté nationale catalane en établissant ce double clivage social et national (qui recoupe partiellement la différence linguistique) entre une classe ouvrière immigrée hispanophone et une classe bourgeoise catalanophone.

¹⁸Lieu dont l'usage initialement prévu était celui d'une bibliothèque provinciale comme aurait dû le faire la Couronne espagnole depuis le XIX^e siècle, en vertu d'une obligation de financer la construction d'une bibliothèque dans chaque capitale provinciale. Finalement, les travaux ont conduit à la découverte de ruines datant du siège de la ville par les Bourbons, invoquant donc la mémoire catalane et posant la problématique de la

la reconnaissance de la particularité catalane lors de la rédaction du nouveau statut d'autonomie en 2006¹⁹. Dans cette construction précoce d'actions publiques de la culture, le rôle joué par Barcelone s'avère être particulier, « *parce que c'est un rôle plus important que pour toute autre ville de Catalogne ou d'Espagne, et c'est pour une raison historique, avec une ville où il y a beaucoup de patrimoines et de musées. Or après la guerre, est liquidée la Generalitat de Catalunya, et il y a beaucoup d'actions culturelles qui, maintenant, peuvent être plus normales et habituelles pour l'État et le gouvernement régional, mais qui était alors au niveau de la ville, par exemple, le musée des sciences naturelles, le musée Picasso, les grands festivals d'été, qui sont des projets locaux, mais dont l'intention est plus vaste* » (Jordi Marti, entretien²⁰). Dans le même temps, ne pouvant s'appuyer que sur des fondements juridiques fragiles, l'affirmation de la Catalogne dans les relations internationales fait de la culture un instrument de visibilité essentielle, dans lequel l'image dynamique de la ville de Barcelone devient rapidement primordiale. Les intérêts politiques d'autonomisation sur la scène internationale se retrouvent également dans leur implication dans le réseau des Eurocités, que le maire Maragall a contribué à lancer et auquel la Catalogne participe (Bizoux, 2004).

Du fait de sa position géographique de ville-frontière, Strasbourg a constamment exercé un rôle particulier dans l'action culturelle française et germanique : elle prend ainsi la forme d'ambassadeur ou d'emblème de l'État auquel la ville a pu être rattachée. Strasbourg a pu incarner à partir de son annexion au royaume de France en 1681 « *la vie brillante de société* » à la française notamment vis-à-vis des Allemands (Périllon, 1994 : 41). Le rôle de vitrine s'est inversé durant les temps d'occupation allemande. La période de 1871 à 1918 marque d'importants chantiers urbanistiques autour de la *Neustadt*, imprégnant Strasbourg de l'architecture allemande. Outre les édifices officiels du Landtag (devenu après 1945 le Théâtre National de Strasbourg), le palais du Rhin alors palais impérial, on fonde également une

valorisation de cette mémoire.

¹⁹A l'issue de la rédaction de ce statut, il est à noter que des recours ont été formés auprès du tribunal constitutionnel et il a fallu attendre 2010 pour que la question statutaire soit définitivement résolue. Parmi les contenus invalidés, on peut référer à plusieurs éléments identitaires comme la mention de la nation catalane (le tribunal constitutionnel précise ainsi que « *l'indivisible unité de l'Espagne est incompatible avec la nation catalane qui ne constitue pas une réalité juridique mais une préférence sentimentale* »), l'obligation du catalan à l'école et dans les administrations, la bilatéralité entre Barcelone et Madrid, alors que des articles sur la fiscalité ont également été retouchés pour plus de solidarité avec le reste de l'Espagne (Alberti, 2007).

²⁰Adjoint au plan stratégique de la culture de Barcelone de 1997 à 1999, directeur de l'ICUB de 1999 à 2003, manager et sous-directeur du CCCB de 2003 à 2006, puis adjoint à la culture de 2006 à 2011, leader de l'opposition socialiste au conseil municipal de Barcelone depuis 2011.

nouvelle université autour du palais universitaire. En face de celui-ci, à partir de 1895, se trouve la Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek zu Strassburg (KULBS). Elle récupère les dons effectués après la destruction d'importantes collections disparues dans un incendie en 1870. Mais très rapidement, la KULB se révèle être bien plus qu'une simple bibliothèque du Reichsland d'Alsace-Lorraine. Elle devient une pièce essentielle de la politique visant à faire de Strasbourg un centre intellectuel et culturel majeur de l'espace germanique. De ce fait, des milliers d'ouvrages affluent vers Strasbourg. Cet héritage germanique institue la bibliothèque comme une des plus importantes d'Allemagne et l'État français s'y adosse pour doter cette bibliothèque d'un statut particulier, devenant ainsi Bibliothèque nationale universitaire. L'influence allemande se veut également forte dans l'enseignement artistique. Former les nouveaux artistes strasbourgeois à l'esthétique et à l'histoire de l'art allemandes apparaît essentiel dans le dessein politique de l'Allemagne attribué à l'Alsace et à Strasbourg. D'une école fonctionnant sous la forme de cours du soir, des projets voient le jour pour élaborer un véritable enseignement. La gestation est laborieuse avec de nombreuses réticences des autorités locales. L'école des arts décoratifs se concrétise néanmoins en 1892 après la fondation d'un musée des arts décoratifs. L'école deviendra finalement la plus grande école d'arts décoratifs d'Allemagne au tournant du siècle (Simon, 1999).

La volonté d'affirmation nationale et idéologique s'exacerbe avec le retour de Strasbourg à l'Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale. Son intégration au territoire du « *Gau Oberrhein* » incite à positionner Strasbourg comme une ville allemande, de laquelle l'influence française doit être absente. Outre la question linguistique alors essentielle comme moyen de reconquête des esprits, l'action artistique traduit ce dessein. Les investissements sont conséquents – notamment à destination du théâtre et de l'orchestre – pour appuyer le rattachement national (Taliano-des Garets, 2007a : 36). Le théâtre municipal de Strasbourg et sa programmation sont exemplaires de l'inscription de la culture dans un projet national (Nikolic-Fuss, 2013).

La volonté politique demeure forte, tant au niveau local qu'au niveau national, après 1945 pour faire de la culture une ligne d'intervention primordiale. Dans un contexte où la volonté de se désolidariser sous toutes formes possibles de l'Allemagne et de sa culture, la

réintégration à l'État français est fortement affirmée, quitte à nier pendant plusieurs décennies la culture et la langue alsacienne (Vogler, 1996). L'État français s'est fait le relais de ce désir d'intégration nationale²¹ en prenant l'initiative pour un nouveau développement culturel en Alsace et à Strasbourg tout en s'appuyant sur la dynamique de la ville elle-même. Le domaine musical est par exemple concerné – avec le soutien devenu majeur de la municipalité au festival de musique fondé en 1932²² – tout comme celui du théâtre (Taliano-des Garets, 2007a : 38). Ce dernier est marqué par le mouvement de décentralisation théâtrale initié sur la période de 1947 à 1952 par Jeanne Laurent (sous-directrice des spectacles et de la musique au ministère de la Culture). Le Centre dramatique de l'Est (CDE) figure parmi les cinq Centres dramatiques nationaux alors déterminés dès 1947. Son essor est entre autres dû aux efforts conjugués des pouvoirs locaux (notamment la ville de Strasbourg, mais aussi les autres villes composant le syndicat intercommunal alors établi) et de l'État. La symbiose entre les volontés locales et nationales fait que, dès les lendemains de la Seconde Guerre mondiale, Strasbourg, devenue par ailleurs siège du Conseil de l'Europe, est vue par Paris comme « *les marches de l'Est* » (Vogler, 1996 : 458). Elle doit ainsi jouer un rôle de vitrine à l'échelle européenne. Sa position est à tel point privilégiée que l'État couvre les dépenses du CDE bien plus que dans le cas des autres CDN (Goetschel, 2000a). La spécificité strasbourgeoise et l'importance qui lui est accordée se traduisent en outre par l'intégration d'une école supérieure d'art dramatique au CDN, avec la volonté de le doter d'un enseignement « *complet* » autour d'un « *corps enseignant très cosmopolite* » (Taliano-des Garets, 2007a : 48).

L'usage de la culture visant à affirmer un pouvoir politique a aussi pu servir, de manière très précoce le destin personnel d'hommes politiques. L'action culturelle d'Adrien Marquet, maire de Bordeaux entre 1925 et 1944 est exemplaire de cette orientation. Son action sert plusieurs orientations idéologiques au fil de son parcours (SFIO, puis néo-socialiste et enfin rallié à Vichy). Il fait de la culture un objet d'investissement essentiel entre démarche d'éducation populaire et de démocratisation culturelle avant l'heure et volonté de mise en ordre et rationalisation des instruments de l'action culturelle. Surtout, dans une démarche

²¹Au point de prononcer l'amnistie des « malgrés-nous » impliqués dans le massacre d'Oradour-sur-Glane en raison de leur intégration forcée à l'armée allemande. Ainsi, cela « *permet le retour au calme et évite une profonde cassure entre l'Alsace et le reste de la France* » (Vogler, 1996 : 446).

²²Si l'État ne fournit aucune subvention, il apporte officiellement son soutien à l'évènement. Toutefois, dès 1948, l'État donne des subsides au festival alors en délicatesses budgétaires tandis que la seconde édition avait décidé d'orienter le programme sur la musique française. À ce titre, l'évènement fait clairement office de caisse de résonance à la culture française ou d'objet de rayonnement pour celle-ci.

visant à « *restaurer le règne des talents* » (Taliano-des Garets, 2007b : 101), la culture est pour lui un instrument de prestige, un outil de son ascension politique personnelle et de la visibilité de sa ville. N'hésitant pas à dépenser de grandes sommes d'argent dans la réalisation des décorations de l'édifice de la bourse du travail (achevé en 1938), à en faire le lieu d'un consensus esthétique entre localisme et socialisme, il s'implique personnellement dans le choix des artistes. En parallèle, des partenariats internationaux se concrétisent tandis que les nouveautés architecturales bordelaises sont célébrées aux expositions universelles de Paris de 1925 et 1937. *In fine*, « *la longévité politique du député-maire, les grands travaux visant au rayonnement de la cité, un exercice personnel du pouvoir, ont réuni les conditions d'une identification du maire à sa ville et de la ville à son maire* » (Taliano-des Garets, 2007b : 117).

La municipalisation entreprise ne cesse pas durant la guerre et continue de servir les desseins politiques de Marquet, tout en s'inscrivant dans l'affirmation de la révolution nationale. Le domaine culturel fait ainsi l'objet de nombreuses attentions durant la guerre et comme le rappelle Françoise Taliano-des Garets, « *la municipalité Marquet porte une réelle attention à la diffusion musicale. La gestion du Grand-Théâtre et de l'orchestre témoigne de progrès dans la rationalisation et la municipalisation. Un pas de plus est franchi vers la mise en place d'une politique municipale dans la capitale girondine* ». Si le fonctionnement de ces institutions relève de « *l'héritage* », c'est aussi « *un enjeu politique, un outil de propagande pour le régime de Vichy autant que pour l'occupant et le Grand-Théâtre, lieu hautement symbolique de la culture officielle est utilisé pour des manifestations de propagande par la révolution nationale* » (2007a: 36). L'action municipale s'inscrit pleinement dans le cadre de la Collaboration, entre l'accueil d'expositions de l'Institut de la question juive et l'extension de la saison lyrique pour satisfaire aux besoins de l'occupant. La défense de l'identité locale chère à Marquet cède même lorsque les statues de bronze de la Fontaine des Girondins sont réquisitionnées. La culture s'ancre alors pleinement dans l'instrumentalisation politique (Taliano-des Garets, 2007b).

DES TRADITIONS PLURIELLES D'IMPLICATION DE LA SOCIÉTÉ CIVILE

Les actions publiques en faveur de la culture se construisent aussi sur le terreau ancien de pratiques artistiques et culturelles, de traditions locales. On peut évoquer par exemple l'importante pratique musicale en Alsace (Vogler, 1996), qui n'est pas sans avoir joué un rôle dans la mise en œuvre du festival de musique contemporaine Musica en 1982 (Barthel-Calvet, 2006). Le festival issu de volontés nationales – celles à la fois de Jack Lang, ministre de la Culture et de Maurice Fleuret, directeur de la musique – incarne une symbolique particulière de décentralisation musicale. Strasbourg a finalement été retenue pour accueillir le festival, en partie grâce à l'existence d'un festival de musique classique déjà ancien et ayant pu faire l'objet de créations, grâce à la présence de nombreux ensembles musicaux – comme les Percussions de Strasbourg ou l'Ensemble Accroche-Note – tandis que la pratique musicale amateur est très importante en Alsace autour de nombreuses chorales et ensembles musicaux (Dubois *et alii*, 2009)²³. On peut d'ailleurs retrouver une situation relativement identique dans le Bade-Wurtemberg, avec la tradition catholique des chorales, comme dans le reste du Sud-Ouest de l'Allemagne (Pongy, 1994 : 49). Strasbourg s'appuie ainsi sur l'existence d'une grande vitalité musicale, dans le sillon des villes allemandes (Kleinschmagger, 1997). Cette dynamique se renforce même avec la présence de plusieurs orchestres et d'un opéra que les pouvoirs politiques successifs, français et allemands, soutiennent fortement comme des instruments politiques de conquête des populations.

Dans le cas bordelais, la tradition est à l'art théâtral (dans son acception large incluant l'art lyrique) et à la musique. La construction du Grand-Théâtre par l'architecte Victor Louis (achevée en 1780), après que le maréchal de Richelieu, gouverneur de la Province de Guyenne n'ait établi à Bordeaux la première troupe théâtrale permanente en Province, permet de pallier au manque de lieu suite à l'incendie du premier théâtre bâti de la ville²⁴. L'ouverture de cette salle vient ainsi combler les attentes à la fois de la noblesse, des négociants, des bourgeois, des parlementaires pour le théâtre : « depuis le XVIII^e siècle, aucune rupture ne marque le rite immuable de la saison théâtrale, les spectacles ne font relâche que durant la

²³La rhétorique en matière de pratique musicale en Alsace en fait un élément constitutif de ce qu'est l'Alsace. Ainsi le ministère de la Culture considère-t-il dans les années 1970 que « découvrir l'Alsace sous l'angle de son histoire musicale, c'est approcher par une voie privilégiée quelques constantes essentielles de l'âme alsacienne » (Bonino, 1981 : 47).

²⁴Construit en 1738, il brûle en 1755.

semaine sainte et l'octave de Pâques » (Leulier, 2009 : 262). C'est ainsi autour de ce lieu que se focalise la vie culturelle bordelaise. Au fil du XIX^e, des cercles et des salons y prennent place, devenant le centre de gravitation de la vie intellectuelle et artistique de la ville. Autour de l'activité du Grand-Théâtre, on fonde le Cercle Sainte-Cécile (1843) qui ouvre dès 1852 une école de musique devenant plus tard Conservatoire. La Société des concerts du Conservatoire naît au cours du XX^e siècle, tandis que les riches familles bordelaises font salon et accueillent des artistes, notamment musiciens à l'image de la puissante famille Samazeuilh (Taliano-des Garets, 2008). La forte place faite à la musique et l'existence d'un public exigeant et connaisseur se traduit également par la fondation de la Société de musique de chambre en 1926, tandis que du milieu médical est issue la Schola cantorum en 1921. La période de l'entre-deux-guerres a été propice au développement de nouvelles activités populaires (cinéma, opérette...). Mais l'action publique dans le domaine culturel s'appuie plus particulièrement sur la tradition bordelaise autour du Grand-Théâtre et sur le patrimoine que l'on commence à restaurer.

On a pu évoquer précédemment le rôle de l'intervention publique du fait des institutions publiques locales dans le cas du Bade-Wurtemberg et dans celui de la Catalogne. Nous pouvons aussi souligner le relais pris par les bourgeoisies naissantes et singulièrement les capitaines d'industrie. Ce rôle est d'autant plus important que nous considérons ici deux territoires qui sont à partir du milieu du XIX^e à la pointe de la révolution industrielle et apparaissent vite comme des points de référence de la croissance économique nationale. Toutefois, le soutien de cette bourgeoisie oriente le développement culturel sur certains axes et privilégie des orientations particulières, que ce soit dans un cas ou dans l'autre. Ainsi, la renaissance artistique catalane se fait jour en parallèle du romantisme et de l'industrialisation de la Catalogne. S'appuyant sur cette richesse financière et se confrontant à la culture traditionnelle castillane, la culture catalane se veut moderne, comme l'incarnent Gaudi et Montaner en architecture ou Casas en peinture. Ce mouvement fait ainsi un parallèle avec les grands courants artistiques européens du tournant du siècle entre Art nouveau et *Jugendstil*. Il s'ancre parfaitement dans cette nouvelle société catalane et l'essor de la bourgeoisie. « *Avec l'avènement du romantisme, les élites culturelles catalanes vont redécouvrir le catalan comme langue de culture et leur passé historique comme digne d'une historiographie propre. Ce sera la bien nommée Renaixença, la renaissance culturelle catalane que l'on peut comparer au*

« *Risorgimento* » italien. Cette renaissance culturelle voit naître un sentiment national catalan. La question culturelle devient alors politique et la renaissance culturelle annonce une renaissance politique » (Olles, 1994 : 89). Ce mouvement se matérialise fortement à Barcelone, qui s'inspire de l'héritage européen et le traduit dans le contexte catalan. Dans une volonté de modernité et d'exceptionnel, la Catalogne se tourne plus volontiers vers l'Europe que vers Madrid. La capitale catalane s'inscrit dans une histoire européenne et ses dernières évolutions vers des formes de libéralisme social, économique et politique quand l'Espagne est associée aux Amériques, à des formes de conservatisme et d'archaïsme politique.

Avec l'industrialisation et la richesse qui s'ensuit – notamment dans une logique catalane qui privilégie le protectionnisme – les industriels deviennent des mécènes de l'art et de la culture. Dans une logique de visibilité et de manifestation du pouvoir économique de cette classe de producteurs, Barcelone est un lieu central pour incarner cette fonction culturelle. Une forte présence de l'industrie à Barcelone et ses alentours directs²⁵ corrobore l'importance croissante de cette classe sociale dans le paysage barcelonais. D'importants édifices culturels voient le jour dans ce contexte, à l'image du grand théâtre du Liceu ou du Palais de la musique, tous deux fruits de l'investissement privé. En parallèle de ces lieux emblématiques, un mode de vie bourgeois se répand et permet à la culture d'être un enjeu essentiel, une pratique devant être partagée par tous. De cela naît un important mouvement associatif (Olles, 1994 : 91). Les institutions publiques s'appuient sur ce double mouvement d'industrialisation – se traduisant par l'embourgeoisement catalan – et de nationalisme pour mettre en œuvre les premières orientations que nous avons décrites précédemment. Elles se saisissent de la structure administrative de la Mancomunidad en 1914 et déploient une politique allant bien au-delà du regroupement administratif normalement envisagé. L'institutionnalisation de la culture catalane est le fruit de cette symbiose entre volontés sous-jacentes ou exprimées de la société catalane et ses traductions politiques.

En parallèle, la nécessité de formation et d'éducation se fait jour avec l'industrialisation, une situation dans laquelle la culture a un rôle essentiel à jouer. Dans ce cadre national

²⁵On peut évoquer le cas des villes voisines de Terrassa et Sabadell qui sont elles aussi des cœurs industriels et des villes ayant disposé d'investissements culturels importants de la part des industriels catalans. Terrassa est particulièrement marquée par l'architecture moderniste, avec l'emblématique « Masía Freixa » construit en 1896 et hébergeant le conservatoire de musique durant de nombreuses années, tandis que le théâtre principal – lui aussi d'inspiration moderniste – est construit dès 1920. De la même manière, Sabadell a pu disposer des investissements privés pour assurer un développement culturel précoce.

catalan, la culture doit permettre d'affermir une identité en même temps qu'elle éduque. Dans l'héritage des idées de Gellner, la culture est alors liée au territoire et n'est plus seulement de l'ordre du cosmétique (Olles, 1994 : 91). Au-delà de la monstration de pouvoir dont les élites locales tentent de faire preuve, toute la société catalane est visée pour mettre en avant son identité.

La question de la culture locale s'est également posée dans le cas de l'Alsace et de Strasbourg. Sa prise en compte est aussi le fruit d'une symbiose entre des initiatives issues de la société et une considération de la part des pouvoirs publics. Ainsi lors de l'annexion allemande de 1871, un groupement d'intellectuels et d'artistes fonde la « Revue alsacienne illustrée » en 1898 et envisage rapidement la création d'un musée ethnographique dédié à la culture et aux coutumes alsaciennes (Musée alsacien, 1985). Le musée voit le jour en 1907 dans un contexte de fréquents questionnements quant au statut de l'Alsace dans l'empire allemand et l'aspiration populaire sinon au retour à la France du moins à son indépendance au sein du Reich. Les revendications identitaires deviennent plus délicates à gérer alors que la Première Guerre mondiale survient. Le bâtiment vendu, la ville de Strasbourg prend le relais en 1917. Le musée s'intègre pleinement au patrimoine muséal de la ville et l'action en faveur de la culture régionale s'est institutionnalisée, s'insérant même aujourd'hui dans les querelles inhérentes au jeu politique (Grossmann, 2011). D'autres initiatives comme celles de la fondation du théâtre alsacien de Strasbourg à la fin du XIX^e siècle mettent en exergue ce rôle des élites locales afin de défendre l'identité culturelle alsacienne.

Il nous faut enfin souligner le fait que le développement de l'action culturelle s'appuie sur les mentalités locales. Elles jouent avant tout comme facteurs accélérant ou limitant certaines orientations. L'action culturelle dans le Bade-Wurtemberg reste ainsi longtemps dépendante du puritanisme souabe qui se retient de toute représentation picturale. Cela a ainsi longtemps marqué Stuttgart, empêchant toute réelle politique orientée vers les arts plastiques, à tel point que l'on a pu constater dans la seconde moitié du XX^e siècle l'achat de faux, grossiers pour certains d'entre eux, par la Staatsgalerie (Freyermuth, 1995 : 231 et s.). De l'autre côté de la frontière, Strasbourg est imprégnée de son histoire de ville-libre et de son rôle fondateur dans le mouvement de la Réforme. La ville a en effet partie liée à la révolution technologique de l'imprimerie et qui permit également l'essor important de l'Humanisme (Périllon, 1994). Son

histoire culturelle s'est imprégnée à la fois d'un idéal cosmopolite et tolérant, d'un rôle accordé au débat d'idée et à la maïeutique collective et d'une place cruciale de l'écrit. De leur côté, dans une logique de distinction et de valorisation de la nation catalane, les élites industrielles de Barcelone ont soutenu l'avant-garde qu'incarnait le modernisme. L'exceptionnel du mouvement esthétique a fait l'objet de toutes les attentions à sa fondation et la prégnance du mouvement artistique est demeurée et sert aujourd'hui l'image de la ville. Elle s'appuie en effet sur ce style pour donner une image cohérente, unique et facilement identifiable à la ville, à la différence d'autres héritages du passé, comme la mémoire ouvrière et ses expressions architecturales peu valorisées (Balibrea, 2005).

Tableau 1: chronologie des premières interventions culturelles de la période moderne au milieu du XXe siècle

Barcelone	Bordeaux	Strasbourg	Stuttgart
Création du Liceu en 1838 par des investisseurs privés qui deviendront la société du grand théâtre du Liceu	Construction du Grand-Théâtre en 1780	Création du Conservatoire de musique et de l'orchestre philharmonique en 1855	Construction de 1584 à 1593 du Neues Lusthaus Stuttgart qui accueille l'opéra puis le théâtre (après incendie, le Staatstheater est construit entre 1909 et 1912)
Exposition universelle de Barcelone de 1888 sur une idée originale de l'industriel Eugenio Serrano se ralliant au projet municipal qui s'entoure de plusieurs autres industriels	Fondation du musée de peinture en 1801, qui sera établi dans deux galeries derrière le palais Rohan en 1881	Établissement de la Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek zu Strassburg (KULBS) en 1871 (devenant Bibliothèque nationale universitaire en 1926)	Fondation de la Staatsgalerie, musée d'art, par Guillaume 1 ^{er} de Württemberg entre 1838 et 1843
Construction du Palau de la Musica entre 1905 et 1908 sur une commande de l'Orféo Català et en fait un bâtiment exemplaire du modernisme catalan	Fondation du cercle Sainte-Cécile en 1843 par le chef d'orchestre du Grand-Théâtre qui établit en 1852 une école de musique gratuite (devenant plus tard Conservatoire de musique)	1 ^{er} projet d'école des Arts décoratifs en 1872 (projet un temps remisé et un autre voit le jour en 1892)	Création du Landesmuseum Württemberg en 1862 par Guillaume 1 ^{er} de Württemberg
Fondation en 1907 de l'Institut d'estudis catalans par Prat de la Riba, alors président de la Province de Barcelone	Fondation de la société de musique de chambre en 1926	Création du théâtre alsacien de Strasbourg (1898)	Création de la SchauspielBühnen Stuttgart en 1909
Exposition universelle de Barcelone de 1929 (conjointement avec Séville) sur un projet de l'architecte Puig i Cadafalch	Établissement d'une régie intéressée pour le Grand-Théâtre et municipalisation de l'école des beaux-arts en 1929 (celle du conservatoire intervient en 1932)	Fondation du musée alsacien (1907)	Fondation de l'orchestre symphonique de la SWR de Stuttgart en 1945
Création du Museu d'Art de Catalunya en 1934 dans le Palau Nacional construit pour l'exposition universelle.	Salariat et financement des musiciens de l'orchestre du grand théâtre à partir de 1943	Création du Festival de Musique de Strasbourg (1932)	Création en 1975 du Theater tri-bühne, comme théâtre indépendant.
	Création du festival du Mai musical en 1950	Création du Centre dramatique de l'Est (1947)	Fondation en 1984 du Theaterhaus, théâtre issu du mouvement de la Soziokultur
		Le CDE devient Théâtre national de Strasbourg (1968)	
		Création du Festival Musica (1982)	

b) La graduelle territorialisation des politiques culturelles

À partir des interventions ponctuelles dans le domaine culturel intervenues entre le XVIII^e siècle et le milieu du XX^e siècle, des lignes d'action plus cohérentes s'établissent progressivement en tenant compte de l'existant. Nous pouvons ainsi évoquer ici à propos de Bordeaux durant la reconstruction d'après seconde guerre mondiale le fait que « *la politique*

culturelle s'est mise au service de la tradition musicale et patrimoniale bordelaise » (Taliano-des Garets, 1997 : 547). Par ailleurs, celles-ci commencent à s'inscrire véritablement dans le contexte local. Elles s'ancrent graduellement dans leur territoire de mise en œuvre et font sens pour les acteurs qui s'y trouvent, que nous considérons les interventions de l'État ou d'instances intermédiaires. Des formes diverses de coopération voient le jour entre l'État et les collectivités territoriales, notamment dans le contexte français. Ce mouvement correspond à « *un puissant facteur d'institutionnalisation des politiques culturelles* » (Saez, 2009 : 28) et permet, *via* les contractualisations qui émergent, de structurer leur action, leur donner un caractère plus unifié et global tout en envisageant des formes de planification salutaires au développement culturel des métropoles.

L'institutionnalisation implique progressivement une intégration à l'agenda politique et une prise en compte accrue de la culture comme champ légitime d'intervention des politiques publiques locales. En outre, les collectivités territoriales voient leur position être revalorisée dans le millefeuille partenarial – essentiellement avec l'État. Ainsi des priorités spécifiques liées aux territoires émergent de la structuration locale (Dubois et Poirrier, 1998 ; Poirrier et Dubois, 2002 ; Poirrier et Rioux, 2000). Il en résulte progressivement l'effacement de ce qui fut qualifié de « désert culturel » comblé par le développement d'une offre culturelle territorialisée, fruit des acteurs locaux et d'une adaptation de mode de fonctionnement de l'État, délaissant ses habits jacobins pour adapter son action aux différents territoires. La mise en place des DRAC et la déconcentration progressive des crédits du ministère (Bodiguel, 2000) attestent par exemple de ce changement. Une « *gouvernance culturelle territorialisée* » se dessine alors (Saez, 2009a : 11).

L'ACCROISSEMENT DES POLITIQUES TERRITORIALISÉES DE LA CULTURE

La territorialisation est d'abord le fait des interventions de l'État qui s'accroissent sur les territoires et amènent les collectivités à s'inscrire dans un jeu de coopération. L'implication de l'État incite nécessairement à l'institutionnalisation des politiques culturelles et leur pérennisation dans le temps. En effet, si les politiques culturelles nationales sont embryonnaires jusqu'à la première moitié du XX^e siècle – à l'exception notable de la Catalogne en tant qu'entité politique espagnole disposant d'une forte autonomie – elles

s'affirment après la Seconde Guerre mondiale. Là encore, la Catalogne et l'Espagne font exception, le projet culturel franquiste se délitant progressivement tandis que l'identité culturelle catalane est réprimée (Bonet et Maffre, 1999). Une progressive coopération se met alors en place entre les initiatives locales et les finalités nationales. N'obéissant pas nécessairement aux mêmes intentions, les partenariats ne sont pas toujours aisés à mettre en œuvre. Si l'on évoque ainsi un mouvement de décentralisation du théâtre et de l'art lyrique en France, il n'en est pas moins à géométrie variable en fonction de la divergence des attentes des partenaires. Comme nous l'avons évoqué dans le paragraphe précédent, la volonté de l'État de faire de Strasbourg une ville vitrine de la politique culturelle française à l'extérieur a abouti au soutien d'initiatives telles que le Festival de Musique de Strasbourg. Lorsque Jeanne Laurent lance la décentralisation théâtrale, Strasbourg fait partie des premiers centres dramatiques nationaux établis. Il convient de noter toutefois que l'initiative émane en premier lieu de l'adjoint aux beaux-arts de Mulhouse, mais Strasbourg se joint très vite au projet et se charge de l'établissement des statuts qui règlementent le syndicat intercommunal, également composé des villes de Colmar, Metz, Nancy et Thionville. En 1947 naît ainsi le centre dramatique de l'Est qui se fixe à Strasbourg en 1957. L'intervention financière de l'État à l'égard de ce CDN est tout particulièrement notable, en comparaison des autres qui ne bénéficient pas de tant de largesses étatiques. Toutefois, on peut considérer que « *malgré de faibles moyens, la ville a fait preuve d'un réel volontarisme et au final, en concertation avec l'État, la greffe de la décentralisation a réussi* » (Taliano-des Garets, 2007a : 53).

A contrario, dans le cas bordelais, on ne décèle pas, entre autres de la part des pouvoirs locaux, une intention de structuration de la filière du théâtre, loin de la volonté du nouveau ministère de la Culture d'instituer un maillage théâtral du territoire national. Le maillage apparaît ainsi bien inachevé dans le Sud-Ouest (Goetschel, 2000b) : si le théâtre amateur est important au sortir de la guerre, il faut attendre 1967 pour que le Centre régional d'art dramatique (CRAD) soit « *reconnu troupe de décentralisation [...] et par la même occasion troupe municipale officielle* » (Taliano-des Garets, 2007a : 59). Dans le même temps, le nouveau maire élu en 1947, Jacques Chaban-Delmas, privilégie l'évènement du Mai Musical – qui n'exclut pour autant pas le théâtre – afin d'accroître le prestige culturel de la capitale girondine. En parallèle, s'appuyant sur la tradition musicale et reprenant l'action d'Adrien Marquet qui considérait déjà « *le Grand-Théâtre comme « la carte de visite de Bordeaux »* »

(Taliano-des Garets, 1997 : 546), la politique d'art lyrique de l'État trouve un écho supérieur à Bordeaux. Néanmoins, malgré l'intégration de Bordeaux au groupe des villes concernées par le processus de décentralisation, celui-ci peine à aboutir dans l'immédiat après-guerre, du fait des difficultés financières trop importantes de la première scène bordelaise et de la lourdeur du cahier des charges imposé par l'État (Taliano-des Garets, 1997). Comme dans d'autres contextes, les tensions entre les villes et l'État sur ce volet de la décentralisation artistique sont nombreuses (Taliano-des Garets, 2007a).

Ainsi, l'intervention de l'État ne peut être détachée de celle des collectivités locales et est corroborée par le développement d'actions par les élus locaux. Cela ne se solde pas directement par l'octroi de compétences. Mais on décèle une première montée en charge de l'action culturelle partenariale. Les actions culturelles s'ancrent progressivement dans des lignes d'action propre à chaque collectivité, lui donnant une orientation spécifique.

En conséquence de cette intervention de l'État et des autres collectivités territoriales, des contractualisations se mettent en place (voir tableau ci-dessous pour une comparaison française entre Strasbourg et Bordeaux). L'exemple alsacien demeure le plus emblématique, associant les différents niveaux d'intervention et permettant de pérenniser des actions et les inscrire dans la durée. L'Alsace bénéficie d'une attention particulière tout au long des années 1970 marquées par le processus de contractualisation (chartes) mis en œuvre par le secrétaire d'État à la culture Michel Guy (1974-1976). Après la signature d'une charte entre l'État et la ville de Strasbourg en 1975 où «*volontarisme municipal et volontarisme ministériel se sont conjugués [...] pour enclencher une dynamique muséale* » (Taliano-des Garets, 2007a : 121), l'État signe une charte au niveau régional dès 1976, alors que la Région n'est encore qu'un Établissement public régional. Par ce biais, la Région s'engage sur la voie de l'action culturelle. Concrètement, la charte vise à établir un réseau de salles, à instituer l'Agence culturelle technique d'Alsace et à initier une forte action patrimoniale. Elle permet plus foncièrement de fixer les clés de répartition entre les différentes collectivités publiques pour ce qui relève du fonctionnement de nombreuses institutions culturelles et infrastructures. Elle permet également d'engager des financements qui ne seront ultérieurement pas remis en cause et constituent ainsi un effet cliquet (Méon et Dubois, 2006). Cette contractualisation développe les prémices d'une action culturelle territorialisée où l'identitaire se mêle à la

logique d'action culturelle réticulaire avec l'intention d'assurer l'irrigation du territoire et de mettre en réseau ses structures et ses collectivités.

Cette coopération entre collectivités territoriales et État peut, à certains titres, apparaître comme véritablement exemplaire dans le cas alsacien. Même pour la mise en place d'un évènement plus ou moins imposé par le ministère comme l'est Musica, les acteurs locaux parviennent à se saisir du projet. Musica est d'abord né de la volonté du ministère de la Culture, souhaitant relancer des projets de musique contemporaine tout en remettant sur pied de nouveaux accords avec la Villa Médicis. Une consultation auprès des DRAC a pu avoir lieu. Mais Maurice Fleuret, depuis peu directeur de la musique et de la danse, s'adresse directement au maire Pflimlin afin de mettre en place le projet. Celui-ci doit, pour le premier magistrat de la ville, être un nouvel instrument pour Strasbourg afin d'apparaître comme une vitrine de la France dans l'espace européen. Si l'État assure initialement un fort soutien financier, on constate un rééquilibrage avec les collectivités territoriales dès 1985. Surtout, par la mise en place de conventions pluriannuelles – notamment avec la Région – le soutien financier de tous est pérennisé tandis que les priorités des uns et des autres s'affinent. La Région va ainsi lier son soutien à Musica au financement par l'État de l'atelier lyrique du Rhin où la Région est bien plus impliquée (Barthel-Calvet, 2006).

Tableau 2: différentes modalités de contractualisation entre l'État, les collectivités territoriales en France

Bordeaux	Strasbourg
L'arrêté du 3 mars 1947 inscrit Bordeaux parmi les villes faisant l'objet d'une politique de soutien de l'État en faveur des scènes lyriques (avec les villes de Lille, Lyon, Marseille, Nantes et Toulouse).	Création du CDE en 1947 sous la forme d'un syndicat intercommunal (installation à Strasbourg en 1957 ce qui fait du CDE le premier CDN disposant de son propre lieu).
Le Centre régional d'art dramatique (CRAD) devenu compagnie dramatique d'Aquitaine est promue troupe de décentralisation en 1967.	Discussions pour une maison de la culture, à l'occasion du IV ^e plan (1962-1965), mais refus de la part d'Hubert Gignoux, alors à la tête du CDN.
Première subvention de l'État au festival Sigma créé par Roger Lafosse en 1965 et soutenu jusqu'alors exclusivement par la ville de Bordeaux.	Accord en 1962 pour la restauration de la cathédrale de Strasbourg (propriété de l'État) suivant la répartition État/ville de deux tiers/ un tiers comme proposé par la ville de Strasbourg, souhaitant participer à cette restauration.
Suivant les orientations du plan Landowski, l'orchestre de Bordeaux devient orchestre régional le 1 ^{er} octobre 1973.	Transformation du CDE en Théâtre national de Strasbourg en 1968 établissant ainsi un seul financement de l'État.
Signature le 23 mai 1975 d'une charte culturelle entre la ville de Bordeaux et l'État.	Suivant les orientations du plan Landowski, l'orchestre de Strasbourg devient orchestre régional le 25 juin 1972.
	Fondation de l'Opéra du Rhin en 1972 liant les villes de Strasbourg, Colmar et Mulhouse à l'État.
	Signature le 12 juin 1975 d'une charte entre la ville de Strasbourg et l'État.
	Signature le 30 juin 1976 d'une charte entre la Région Alsace et l'État
	Signature d'une seconde charte entre la Région Alsace et l'État le 20 février 1981.
	Création du festival Musica en 1982.

Le mouvement de territorialisation des politiques culturelles a en outre abouti à une prise en compte accrue des spécificités des territoires. La dynamique est exemplaire dans le cas du Bade-Wurtemberg où la constitution du Land comme processus de fusion de trois Ländern a incité au développement d'actions adaptées à chacun des territoires. En effet, le Land n'est établi qu'en 1952 et est alors le fruit de la fusion des trois Ländern d'après-guerre : le Bade, le Wurtemberg-Bade et le Wurtemberg-Hohenzollern, qui avaient repris les contours des anciennes entités territoriales du deuxième Reich. À ce titre, le Land de Bade-Wurtemberg fait office de modèle en ce qui concerne tant le développement économique que la gestion de la diversité. La constitution de ce Land devait donc tenir compte des découpages historiques

passés, des traditions d'intervention préexistantes et des priorités d'action. L'unification entre les trois territoires a été tout particulièrement complexe pour Stuttgart, qui ne devient capitale du Land à part entière qu'en 1977 même si la ville était d'ores et déjà le siège des institutions administratives (Freyermuth, 1995). Cette problématique se retrouve constamment dans les lignes d'action du Land et la nécessité permanente de trouver un juste équilibre entre la partie badoise et la partie wurtembergeoise du Land. L'adaptation au contexte géopolitique antérieur du Land nécessite à la fois le partenariat avec les villes pour la mise en œuvre de ces actions culturelles et une pluralité d'interventions. Un traité faisant suite à la création du Land établit la répartition des financements en matière d'infrastructures, y compris pour la culture, avec un financement paritaire pour Staatstheater ou pour le Lindenmuseum (Rüdiger Meyke, entretien²⁶). En parallèle, une politique d'équilibre a été instaurée. C'est ainsi assez logiquement que le Land a fait en sorte de maintenir les institutions culturelles préexistantes à Stuttgart et ailleurs pour les institutionnaliser de la même manière. Le Land s'est alors doté, après sa fondation, de deux théâtres nationaux (Staatstheater), de deux musées nationaux des beaux-arts (Staatsgalerie), et deux académies nationales des beaux-arts (Staatliche Akademie der Bildenden Künste) à Stuttgart et à Karlsruhe. Cet héritage culturel persiste encore aujourd'hui comme on en témoigne ainsi : « *nous avons cette situation spéciale dans le Bade-Wurtemberg, qui est que nous avons le Bade et le Wurtemberg. Après la Seconde Guerre mondiale, ils ont mis les deux parties ensemble, et encore maintenant, il y a toujours des discussions à ce sujet. Parce que Mannheim et Karlsruhe appartiennent au Bade et Stuttgart au Wurtemberg et Stuttgart est la capitale du Bade-Wurtemberg. Donc il y a toujours des discussions : si vous faites quelque chose à Stuttgart, vous devez aussi donner quelque chose à Karlsruhe et Mannheim* » (Ulrich Winchenbach, entretien²⁷).

A contrario, nous avons pu évoquer précédemment le fait que l'ère franquiste avait pu entraver le développement des politiques culturelles en Espagne – et plus particulièrement en Catalogne dont la Generalitat est suspendue en 1939 avec la victoire des troupes franquistes. Le retard tient alors entre autres à la complète absence de prise en compte des territoires dans l'action culturelle franquiste. La politique mise en œuvre se traduit surtout par une centralisation excessive de l'action culturelle et une hégémonie de la culture castillane, renforçant patriotisme et culte des traditions. L'administration de la culture tend à se

²⁶Directeur de l'action culturelle au sein du Département de la culture de la ville de Stuttgart.

²⁷Chargé du réseau économie créative Bade-Wurtemberg (Kreativwirtschaft Baden Württemberg).

désagréger en de multiples entités ce qui n'empêche pas les administrations locales de ne disposer d'aucune autonomie ni légale ni financière qui puisse leur permettre de construire leurs propres actions (Bonet et Maffre, 1999). En conséquence, seules des initiatives souterraines peuvent se développer, mais ne sont pas en mesure de porter un développement local de la culture.

L'INSCRIPTION PROGRESSIVE DE LA CULTURE À L'AGENDA POLITIQUE DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

Derrière la territorialisation des politiques culturelles, on décèle une progressive intégration de la culture au répertoire des politiques publiques.

S'agissant d'un cas extrême, la situation catalane et plus particulièrement barcelonaise traduit parfaitement cette mise sur l'agenda des politiques culturelles. L'achèvement de la dictature permet de libérer les mouvements en germes dans la société et nécessite de la part des autorités publiques une réponse forte et immédiate. La question de la culture prend un tour particulier. Elle est un élément essentiel dans la reconquête de la démocratie et son expression. L'action culturelle à Barcelone dans les débuts de la décennie 80 s'ancre autour de deux lignes d'actions principales : la reconquête de l'espace public et la dévolution de lieux aux citoyens afin de leur offrir l'opportunité de s'exprimer. L'importance de l'espace public se manifeste par deux processus. Il s'agit d'abord d'une stratégie urbaine visant à rénover la ville, la rouvrir et ainsi rendre possible son appropriation par les mouvements sociaux existants, notamment les associations de voisinage ayant milité pour une ville laissant une grande place aux biens publics (Calavita et Ferrer, 2004). Ensuite, une activité culturelle s'y inscrit afin de permettre et de faciliter la rencontre entre les gens. De ce fait, on peut constater des formes de résurgence de festivités anciennes, à l'image de l'ancienne fête de la Mercè (qui remonte à 1871) jouant alors sur ce renouvellement de la fête dans l'espace public que l'on constate en Europe depuis une trentaine d'années (CERTU, 2006). L'invocation la fête dans l'espace public est de nouveau récurrente dans les années 2000 alors que Barcelone soulève les enjeux d'intégration des immigrés et de diversité culturelle.

En parallèle, la création ou la rénovation d'équipements culturels de proximité ont été très importantes durant cette première phase de démocratie, conjuguées à l'idée de recréer une citoyenneté, induisant la mise à disposition d'un certain nombre de lieux aux associations. Cette aspiration s'est notamment traduite par la mise en place des centres civiques rassemblant des fonctions à la fois sociales et culturelles et dont la gestion était confiée à des associations et constituait des modalités de participation citoyenne (Borja, 2004a). La finalité était alors de répondre à la demande sociale, comme le souligne Eduard Miralles, qui fut impliqué dans ces mouvements sociaux issus de la contestation au franquisme : *« les centres civiques à Barcelone ont été créés à ce moment... leur ouverture date de juin 1982... Ce devait être la suite des demandes des mouvements civiques, sociaux, etc. À ce moment, notre revendication était d'avoir des espaces pour la culture, les activités sociales. Et de l'autre côté, il y avait une nécessité pour cette nouvelle mairie démocratique [...] l'idée était d'offrir de nouveaux services pour les citoyens, pour la jeunesse, pour la culture, etc. »* (entretien²⁸). En parallèle, la politique culturelle de la ville développe progressivement un important réseau de bibliothèques, qui certes constitue une des rares obligations légales des villes espagnoles, mais surtout incarne cette volonté de réinstaurer de la proximité et de proposer de nouveaux équipements à même d'incarner des formes d'espace public (Clari Padrós, 2002).

Il est en outre intéressant de constater durant cette période de démocratisation la naissance d'un clivage fondamental avec l'accent porté par la Generalitat de Catalunya à l'identité catalane bafouée par la dictature franquiste. Comme le résume Carles Duarte, à l'issue du franquisme *« il y avait deux modèles différents pour s'approcher du fait culturel, du point de vue de la relation ou de la prééminence d'une position plus engagée au territoire, dans une vision plus historique et une autre vision plus ouverte, plus liée à l'idée de participer à la mondialité [...] à cause du franquisme et de la difficulté que la culture catalane a eue pour s'exprimer durant les années de la domination franquiste, ça a engendré une vision moins ouverte [au niveau de la Catalogne] »* (entretien²⁹). L'accent a ainsi été mis sur des instruments de politiques publiques confortant cette identité alors que la ville de Barcelone construisait un modèle de politique publique plus ouvert.

²⁸Militant des droits civiques durant les années 1970 à Barcelone, membre de l'administration municipale en charge de la politique des centres civiques dans les années 1980, directeur du CERC (centre d'études et de ressources culturelles) de la Province de Barcelone de 1996 à 2004, actuel président de la fondation interarts.

²⁹Secrétaire général du département présidentiel de la Generalitat de Catalunya et vice-président du Forum universel des cultures de 1999 à 2003, président du Conseil national de la culture et des arts de Catalogne depuis 2011.

Plus précocement, dans des cas moins limites, comme les situations françaises, la culture s'impose progressivement sur l'agenda politique des municipalités dès l'immédiat après-guerre. Ainsi, dictature ou conflit armé ne viennent pas entraver le développement des politiques culturelles, au contraire, ils les inscrivent dans une forme de transcendance. C'est le cas dès la reconstruction à Strasbourg où l'on tente de faire une place à la culture, certes dans le contexte particulier d'une ville qui a souffert lourdement de la guerre et bénéficie à ce titre d'indemnités de dommages de guerre. Cela se traduit alors par un souci accordé au patrimoine particulièrement touché comme le château des Rohan, la place Gutenberg, la cathédrale, l'ancienne douane, cette dernière étant inaugurée après réfection dès 1965. La remise en ordre s'effectue avec une présence forte et constante de l'État *via* l'inspection des monuments historiques, garante du respect des restaurations (Taliano-des Garets, 2007a : 34). L'État manifeste là encore sa volonté particulière de redorer la capitale alsacienne et de l'inscrire dans le paysage international. La posture de Strasbourg, ville européenne se forge d'ailleurs dès ces premiers temps. Le choix de la ville pour être siège du Conseil de l'Europe en 1947 contribue à la stature européenne et la culture s'insère rapidement dans cette construction d'un référentiel européen, même si la rupture avec l'espace germanique est alors très vive. Ainsi « *le Rhin constitue – en dépit des débuts de la construction européenne célébrée en d'innombrables envolées lyriques – une véritable frontière culturelle* » (Vogler, 1996 : 462). Dans ce contexte, la culture alsacienne est folklorisée, en rupture complète avec les développements culturels de l'espace germanique.

La situation est aussi à la remise en route à Bordeaux. Malgré les besoins matériels immenses auxquels répondre, la culture n'est pas tout à fait oubliée. « *On constate [...] que l'activité culturelle, une fois la paix revenue, a fait preuve d'une vitalité multiforme et que le pouvoir municipal n'y est pas resté insensible, ceci aussi bien sous le bref mandat de Fernand Audeguil de 1945 à 1947, que sous celui de Jacques Chaban-Delmas. Dans un premier temps, la politique municipale consiste à accompagner la relance culturelle, puis Jacques Chaban-Delmas innove en étant à l'origine d'un des plus anciens festivals de province créé en 1950. Se met alors en place une politique culturelle qui va durer plus de quarante ans* » (Taliano-des Garets, 1997 : 541). Cette politique s'inscrit d'abord dans les traditions du passé – en l'occurrence la musique et le patrimoine – avant de tracer rapidement de nouvelles lignes

d'action. Elles s'inspirent d'abord de celles de Marquet autour du rayonnement de la ville en les renforçant. De la même manière, la logique de démocratisation culturelle qui se fait jour dans l'action culturelle bordelaise rejoint les finalités d'éducation populaire parfois sous-jacentes aux politiques de Marquet. L'enjeu de la décentralisation, à différents niveaux, vient appuyer cette ligne d'action. Elle s'inscrit toutefois dans une logique de différenciation forte, voire de refus, de toute forme d'action socio-culturelle (Chazel, 1981).

La situation de Stuttgart présente de nouveau des caractéristiques particulières. L'expérience nazie a mis en évidence la contradiction entre un art instrumentalisé et la nécessité de liberté et de visibilité de l'art. Le choix de confier la compétence culturelle aux Ländern (Kulturhoheit) et non à l'État fédéral manifeste une rupture avec l'État totalitaire et s'appuie, dans le domaine culturel comme dans d'autres, sur des formes de fédéralisme coopératif (Marcou, 1996). L'épisode nazi a créé un véritable traumatisme empêchant toute appropriation nationale de la culture dans l'après-guerre. Avec la reconstruction économique, on assiste toutefois à la remise en place d'une action culturelle dans le courant des années 50 (Freyermuth, 1995). Ainsi à Stuttgart la question culturelle fait progressivement son apparition sur l'agenda public. Après les nombreuses destructions immobilières et mobilières – comme les archives et les œuvres de la collection municipale – un comité artistique se met en place dès les débuts de l'occupation américaine pour protéger et sauvegarder le patrimoine et les œuvres d'art. Même si cette action eut peu de succès quant à la préservation du patrimoine immobilier ancien – peu pris en compte dans la mise en œuvre d'un nouveau plan d'urbanisme pour la ville – cela marquait une première préoccupation. Dans le même temps, « *le maire Arnulf Klett avait fait part depuis sa prise de poste sous l'occupation française de son attirance et sa conviction pour l'importance culturelle de Stuttgart* » (Schukraft, 2008 : 362). Il faisait alors d'ores et déjà de la culture un domaine à prendre en considération et nommait dès juin 1945, un chef d'orchestre délégué à la culture de la ville. En parallèle, on assistait à la refondation d'orchestres, dont certains contraints par le manque de lieu à Stuttgart se produisaient en dehors de la ville et faisaient office d'ambassadeurs pour celle-ci. Le domaine musical fut ainsi parmi les éléments les plus importants de cette remise en route culturelle de la ville. À ce titre, « *la vie musicale et théâtrale, en dépit de nombreuses carences dans les tout premiers temps, avait retrouvé une certaine normalité. Au vu des manques et des besoins de la vie quotidienne, la musique et le théâtre étaient d'indispensables*

distractions et sources de détente dans la vie de beaucoup de personnes » ((Schukraft, 2008 : 364).

Tableau 3: données statistiques budgétaires des quatre terrains étudiés³⁰

	Barcelone	Bordeaux	Strasbourg	Stuttgart
Dépenses culturelles en pourcentage du budget dans les années 1970	ND	15,2 (données de 1978)	21,9 (données de 1978)	ND
Dépenses culturelles en pourcentage du budget dans les années 1980	2,14 (données de 1980)	10,7 (données de 1981)	20,3 (données de 1981)	2,09 (données de 1980)
Dépenses culturelles en pourcentage du budget dans les années 1990	4,84 (données de 1993)	25,7 (données de 1993)	19,3 (données de 1993)	5,63 (données de 1993)
Dépenses culturelles par habitant dans les années 1970 (hors investissement)	ND	625,1 FF (données de 1978)	342,5 FF (données de 1978)	66 DM (données de 1975) 112,86 FF (au taux de 1DM=1,71FF)
Dépenses culturelles par habitant dans les années 1980 (hors investissement)	721,15 Pts (données de 1980) 43,27 FF (au taux de 1Pts=0,06FF)	634,4 FF (données de 1981)	510,6 FF (données de 1981)	158,97 DM (données de 1985) 488,04 FF (au taux de 1DM=3,07 FF)
Dépenses culturelles par habitant dans les années 1990 (hors investissement)	6502,63 Pts (données de 1992) 325,13 FF (au taux de 1 Pts=0,05FF)	2574 FF (données de 1993)	1353 FF (données de 1993)	337 DM (données de 1993) 1145,8 FF (au taux de 1DM=3,4FF)

En définitive, les métropoles se saisissent progressivement de la culture pour en faire un de leurs champs d'interventions (voir les données budgétaires ci-dessus). La guerre a pu impacter les villes de manière différente et ainsi Stuttgart comme Strasbourg ont eu à subir de nombreuses destructions matérielles. Il n'en reste pas moins que dans tous les cas, dès les premiers temps de l'après-guerre, la culture fait partie des domaines que les élites municipales intègrent à leur gouvernement. Barcelone présente un parcours particulier, subissant une période de glaciation pendant le franquisme. La remise en route des actions culturelles dans chaque configuration s'appuie sur les traditions anciennes tandis qu'apparaissent rapidement de nouvelles orientations. Strasbourg s'oriente déjà vers un positionnement européen – auquel il manque toutefois une forte armature urbaine à l'échelle du Rhin supérieur afin de peser face

³⁰Sources : Freyermuth, 1995 ; Landeshauptstadt Stuttgart, 1980, 1985 ; Rius, 2005 ; Taliano-des Garets, 2007a.

aux autres cœurs institutionnels européens (Woessner, 2007). De son côté, Barcelone intègre fortement la dimension de participation comme modalité de démocratisation. Cela contribue en tout état de cause à faire de ces métropoles des points cardinaux du développement culturel.

2- La centralité de la métropole régionale dans le jeu d'acteurs

Comme les statistiques des dépenses culturelles le confirment (voir par exemple dans le cas français Lephay-Merlin, 1983, 1991), les villes ont pris une place considérable dans les financements de la culture tant dans le système local des politiques de la culture que vis-à-vis des autorités nationales et disposent ainsi d'une place de choix parmi les collectivités locales. Comme le souligne Guy Saez, « *les interventions combinées de l'État, des Régions, des Départements et de structures plus nouvelles, interétatiques (la commission européenne) ou intercommunales (établissements publics de coopération) s'effectuent toujours dans des « espaces », des « lieux », des « scènes » qui sont nécessairement localisés dans des villes* » (2009a : 9). *A fortiori*, les plus grandes d'entre elles se présentent comme les principaux bénéficiaires des investissements culturels. Mais cette centralité – qui s'établit progressivement à partir des prémices des années 1950 et 1960 – est aussi celle d'une nouvelle grammaire des politiques culturelles qui vise à instaurer un équilibre entre démocratisation et démocratie culturelles. La construction d'une stabilité entre ces deux orientations des politiques culturelles doit permettre à la fois le maintien d'un secteur institutionnel et une ouverture sociale de l'action culturelle (Saez, 2005). Il s'établit alors un « « « ensemble cognitif » [...] [comme] *vaste champ d'action régi par un ensemble cohérent de définitions axiomatiques, aussi bien normatives que positives* » (Smyrl, 2005 : 123), même si cet ensemble est parfois incomplet. Cette conception s'ancre alors dans une contribution de la culture au développement local, en rupture avec les enjeux d'excellence portés par les ministères de la Culture. On peut également attester d'une politisation de la culture, devenue instrument des notables locaux, en parallèle de l'importance croissante de l'action culturelle locale et de la détermination de lignes d'action spécifiques, de l'établissement de références et valeurs communes.

a) La ville, acteur cardinal de l'action culturelle

Comme le rappelle Guy Saez, *«le goût et la volonté d'ostentation des mécènes ou protecteurs de l'art ont [...] largement façonné le décor urbain des villes d'Europe. Il existe même une longue tradition de pratique et d'analyse critique de l'art dans la ville, le dialogue entre les commanditaires et les artistes mettant en jeu l'image de la ville, et à travers elle, une certaine idée de l'art. La primauté de la ville comme lieu de créativité et d'innovation culturelles n'est donc pas une idée nouvelle»* (2006 : 23). La création artistique et culturelle est de ce fait indissociable du milieu urbain qui en fournit les conditions idoines.

En conséquence, les édiles municipaux n'ont pas hésité à inclure la donne culturelle à leurs domaines d'intervention et surtout en ont fait une politique publique distincte de celle en place au niveau du ministère. L'inspiration du référentiel de démocratisation culturelle demeure, mais le principe n'est pour autant pas cardinal dans l'action culturelle locale, qui, comme nous l'envisagerons ultérieurement, va bientôt s'inscrire dans une finalité de développement local (Saez, 1995). Dans le contexte des villes contemporaines que nous avons décrit dans le chapitre introductif, marqué par la complexité des problèmes publics et la confrontation à la concurrence internationale, la culture présente un atout essentiel dans la construction d'un leadership de territoire. Dans cette perspective, *«le leadership assure [...] la construction du sens : le sens d'une communauté ou d'une action collective ; le sens de la participation des membres de la communauté à celle-ci ; le sens de la place de cette communauté ou action collective dans la société»* (Borraz, 2003 : 134). La culture étant vectrice de symboles et d'identité collective peut servir de ressource à l'élaboration de ce leadership, *via* sa labilité dans la construction de sens. L'usage de la culture dans la sphère du combat politique est de ce fait aisé. Elle est en parallèle un outil de visibilité évident, rendant les profits politiques facilement accessibles.

LA CULTURE AU CŒUR DES STRATÉGIES POLITIQUES DES ÉLITES MUNICIPALES

La culture a pris une place essentielle dans les politiques publiques des villes comme nous l'avons analysé précédemment. Elle s'inscrit également dans le jeu politique, dans les tactiques des élus.

L'enjeu de la culture comme arme à fort potentiel dans l'arène politique s'incarne dans la situation bordelaise autour de la figure de Chaban-Delmas. Le jeune général, issu des forces de Résistance³¹, s'assure le double patronage d'Édouard Herriot, alors président du parti radical et du général de Gaulle. Parachuté dans « *un Département et dans une région où l'exercice est difficile et rare* » (Lachaise, 2005 : 26), il profite de luttes intestines au sein du parti radical girondin et s'implante à Bordeaux où il se fait élire député de la Gironde en 1946. Jouant de différents atouts – résistant, sportif et notamment rugbyman (ce qui lui assure les faveurs d'une partie de l'électorat populaire), répondant aux attentes des milieux économiques – il incarne alors un renouveau certain pour le Département et pour la ville et réussit parfaitement son ancrage bordelais (Troude-Chastenet, 1997).

Dans le secteur culturel, Chaban-Delmas s'appuie initialement sur une proximité certaine avec les finalités qu'avait mises en avant Adrien Marquet autour de la visibilité procurée par l'action culturelle, mais aussi par la logique de démocratisation culturelle visant à diffuser les grandes œuvres de l'humanité. Mais c'est surtout la première ligne d'intervention qui s'impose progressivement, offrant à Chaban-Delmas l'opportunité d'imprimer le mieux sa marque. Les arts plastiques en sont une des manifestations les plus flagrantes. En 1939, le musée de peinture et de sculpture de Bordeaux accueillait un nouveau conservateur, Jean-Gabriel Lemoine. Il dut tout de même attendre 1944 pour réellement s'investir dans ses missions. À l'issue de la guerre, il remet en route le musée, tente de restructurer l'accrochage des œuvres, d'organiser des expositions avec les maigres moyens qui sont mis à sa disposition. Il reçoit un certain succès dans cette action et initie en parallèle une politique d'éducation populaire³². Toutefois, les premiers temps de la reconstruction passés, quand les moyens financiers commencent à venir, Chaban-Delmas lance en 1950 le festival du Mai musical auquel s'intègre un volet d'expositions. Outre qu'elles viennent prendre place dans l'aile Sud du musée des beaux-arts et privent ainsi partiellement le musée lui-même de ce lieu, ces expositions échappent totalement au conservateur puisqu'elles sont confiées à Gilberte Martin-Méry, chargée de mission pour les expositions du Mai Musical. Chaban-Delmas

³¹Dont il conserve son nom de Chaban issu de cette période afin d'assurer son entrée en politique.

³²Il met notamment en place des cours du soir dans la perspective de créer une émulation locale, de redonner un dynamisme intellectuel et artistique locale.

recupère donc tout le travail initié par Lemoine au service de son projet majeur de festival international (Coustet, 1997).

Dans le cas de Chaban-Delmas, des formes d'appropriation des profits de la culture se dégagent très rapidement, suivant une logique de forte personnalisation. Marquet avait eu à cœur de développer l'action culturelle et s'y impliquait fortement tout en disposant autour de lui de commissions et d'adjoints pour suivre certains des dossiers culturels (Taliano-des Garets, 2007b). Chaban-Delmas, lui, fait de la culture un exercice presque exclusivement personnel, ne laissant aucune place aux adjoints – auxquels il substitue les avis et conseils de son épouse – et répétant à l'envi « *la culture, c'est moi* » (Taliano-des Garets, 2007a). Pour Chaban-Delmas, la culture est un élément de sa politique de « *nouvelle société* » et articule cela à son parcours national. La construction d'une politique culturelle longtemps basée sur l'éphémère des festivals (cf. encadré ci-dessous) vise à renforcer sa stature nationale par la visibilité et à appuyer sa démarche politique de libéralisme.

Texte 1: Chaban-Delmas, entre modernité et tradition, entre Mai Musical et Sigma

Chaban-Delmas a mis en œuvre un système d'interrelations reposant sur la confiance aux acteurs culturels, mais limitant à quelques lieux et événements l'action culturelle. Le mode de fonctionnement institué par Chaban-Delmas était relativement cloisonné et constitué directement autour de lui. Ainsi à l'instar de ce que Jacques Lagroye a nommé le « *Système Chaban* » (Lagroye, 1973) comme système politique local fonctionnant sous la forme d'une vassalisation des rivaux politiques de Chaban-Delmas dans un jeu d'échanges, on peut, avec Françoise Taliano-des Garets, parler de « *Chabanisme culturel* ». Chaban a ainsi constitué un réseau resserré d'acteurs intervenant dans le champ culturel et qui permet de développer une action culturelle cohérente sur le long terme entre politique de prestige traditionnel et politique de rayonnement d'avant-garde (Taliano-des Garets, 1999). La dualité entre le Mai Musical et le festival Sigma incarne tout particulièrement les orientations de Chaban-Delmas en matière de culture et la construction d'une gouvernance culturelle qui lui est propre.

Le premier fait marquant de l'action culturelle de Chaban-Delmas est ainsi la mise en place du Mai Musical à sa propre initiative. Le festival incarne la montée en puissance de la capitale girondine sur la scène nationale et rejoint d'autres villes qui ont fait le choix des festivals pour accroître leur rayonnement. Le Mai Musical s'inscrit dans la première génération des festivals que l'on peut considérer comme « *festivals des beaux-arts* » (Benito, 2001 : 43). Révélateur de la logique à l'œuvre, l'annonce du Mai Musical se fait depuis Paris, dans les bureaux de la direction des Arts et des lettres (Taliano-des Garets, 1995). Le festival marque un ancrage de la municipalité dans la tradition musicale bordelaise et confirme le centre de gravitation culturelle de la ville qu'est le Grand-Théâtre. La finalité est alors clairement celle de la vitrine bordelaise, quitte dans un premier temps, à ne faire qu'une place réduite aux artistes bordelais avant de les intégrer pour mieux ancrer l'événement qui doit magnifier

au mieux la ville. L'effet synecdoque entre l'évènement et la ville peut alors jouer à plein, et ce d'autant plus que toutes les forces politiques et organes de presse apportent leur soutien à ces stratégies de rayonnement.

En parallèle, Chaban-Delmas soutient un certain nombre de formes novatrices. Il s'agit singulièrement du festival Sigma proposé par Roger Lafosse à partir de 1965 et auquel Jacques Chaban-Delmas accorde confiance et indépendance, quitte à déplaire à son électorat traditionnel, tandis qu'ouvre en 1973 le CAPC (Centre d'arts plastiques contemporains), à l'initiative de Jean-Louis Froment. Sigma incarne alors « *une politique qui tient compte du champ culturel, qui n'hésite pas à se mettre à son écoute, pas par passion, mais plutôt par pragmatisme politique et goût de la nouveauté* » (Taliano-des Garets, 1995 : 60). Comme le CAPC, Sigma était « *aux antipodes* » de la vie culturelle instituée autour du Grand-Théâtre (Taliano-des Garets, 1992 : 43). L'évènement ne se prive pas de jouer des ressorts carnavalesques de « *lieux détournés* » (Germes, 2006) pour mieux subvertir. Ne voulant pas même porter l'étiquette de festival, l'évènement est d'abord nommé « *semaine de recherche et d'action culturelle* ». Résolument alternatif, parfois contestataire, souvent déroutant, l'évènement, rayonnant bientôt autour des entrepôts Lainé – qui accueille le CAPC à partir de 1973 – se présente comme un second pôle culturel pour la ville. La manifestation se construit ainsi comme une « *semaine de carnaval dans une ville endormie* » (Taliano-des Garets, 1995 : 61) et marque l'accent évènementiel de la politique culturelle de Chaban-Delmas visant au prestige, à la visibilité et à l'innovation. Cette démarche rejoignait pleinement le projet de « *nouvelle société* ».

De la même manière que Chaban-Delmas a pu chercher à lier son destin local à une carrière nationale, Pierre Pflimlin, maire de Strasbourg de 1959 à 1983, présente cette même caractéristique avec de nombreux postes ministériels sous la IV^e et V^{ème} république et ayant même assuré la présidence du Conseil lors de la crise institutionnelle de 1958³³. Durant ses mandats successifs, Pflimlin accorde une importance capitale à la culture. S'il se fait un grand défenseur du patrimoine strasbourgeois – allant à la rencontre de Malraux pour évoquer la restauration de la cathédrale et défendant avec vigueur la reconstruction à l'identique du bâtiment de l'ancienne douane – il tente aussi de défendre l'art en train de se faire, même si la conversion des conservateurs des musées de Strasbourg à l'art contemporain ne fut pas chose aisée (Taliano-des Garets, 2007a : 73). Certes, Strasbourg a pu bénéficier d'un soutien inconditionnel de l'État, tant pour la décentralisation théâtrale que lyrique, que pour le patrimoine ou l'évènementiel. Mais Pflimlin a pu se montrer à la fois à l'écoute des propositions de l'État et volontaire pour lancer d'autres projets. Ainsi, lors du lancement du festival Musica, le maire Pflimlin se montre d'un soutien sans réserve. Certes Maurice Fleuret au ministère de la Culture décide-t-il de court-circuiter l'organisation du Festival de Musique et l'adjoint à la culture Germain Muller, en faisant appel directement au maire. Mais celui-ci se prononce en définitive pour l'attribution d'une subvention cinq fois plus importante que

³³On pourrait également évoquer ses fonctions européennes tant de présidence de l'Assemblée consultative du Conseil de l'Europe que de l'Assemblée des Communautés Européennes.

celle du Festival de Musique de Strasbourg alors que son adjoint à la culture était favorable à la même aide de 100 000 Francs (Barthel-Calvet, 2006). Au titre des initiatives mayorales, Pierre Pflimlin s'inscrit dans la logique des maires-bâisseurs et fait réaliser le Palais des Congrès et de la Musique dans le quartier européen du Wacken destiné à se développer et à renforcer l'image de marque européenne de la ville (Bonino, 1981). Le choix initial par Pflimlin de l'architecte Le Corbusier³⁴ attestait d'une volonté de prestige. L'implantation dans ce quartier signale également une projection vers l'avenir en s'intégrant au projet urbain de la ville³⁵.

La donne politique est une question tout particulièrement importante à considérer dans le contexte de la Barcelone de l'après-dictature. L'enjeu culturel est certes rapidement saisi et intégré à l'organigramme des politiques publiques. Mais surtout, la culture présente la possibilité d'effectuer des marquages politiques forts et ainsi de baliser les positions des uns et des autres sur l'échiquier politique. Dans ce contexte, l'appartenance partisane est un premier élément de différenciation. La ligne de fracture essentielle au début de la décennie 1980 est celle de la différence entre le parti socialiste catalan (PSC) et le parti de centre droit Convergence et Union (CiU) recoupant des visions respectivement libérale et conservatrice de la culture catalane. L'enjeu partisan se double du « rattachement » institutionnel « traditionnel » respectivement à la ville de Barcelone et à la Catalogne. En parallèle, l'enjeu du leadership individuel se pose tout autant. On doit à cet égard évoquer la figure de Pasqual Maragall qui a en partie façonné l'image de la ville. À travers une politique de visibilité de la ville sur la carte du monde³⁶, il a pu, par un important travail discursif, donner de la cohérence à des projets qui n'en disposaient guère entre eux (McNeil, 2001). Il a de ce fait créé une matrice narrative servant d'argumentaire. Elle devait, d'un côté, être utilisée vis-à-vis de l'extérieur afin d'attirer, d'abord le regard, puis les flux de population. De l'autre, elle devait, en interne, viser au partage du modèle de Barcelone par tous les habitants. Le modèle de

³⁴Suite à son décès, l'architecte de la ville, François Sauer, le supplée (Taliano-des Garets, 2007a : 113).

³⁵En parallèle, l'aménagement du quartier de Haute-pierre devait pallier aux échecs des zones de grands ensembles en concevant une trame urbanistique aérée et rompant avec la dépersonnalisation. Il prévoit par ailleurs l'installation de la salle du Maillon, dont la finalité est alors clairement culturelle et ne saurait être assimilé à un centre socio-culturel. Enfin, le réaménagement du quartier ancien de la Krutenau permet la réfection d'une ancienne salle de cinéma hébergeant depuis lors la seconde salle du CDN du Théâtre Jeune Public.

³⁶Qui passe notamment par le lancement des Jeux olympiques, un début de « spécialisation » sur la problématique d'une mondialisation développée à l'échelle des villes, sur les coopérations régionales internationales, développant les valeurs de citoyenneté, d'ouverture au monde...

Barcelone s'oriente ainsi particulièrement autour des espaces publics et de proximité. Cette dimension s'est perdue au fil de la décennie 1990 (Montaner, 2004, 2006) pour au contraire aboutir à des formes de privatisation de l'espace urbain en réponse aux exigences du développement économique (Gdaniec, 2000). La mise en œuvre du modèle urbain de Barcelone s'appuie tout particulièrement sur cette démarche narrative que l'on doit à Maragall dans l'articulation entre des projets urbains et des événements sportifs ou culturels (Monclús, 2003). Au-delà de la constitution progressive du modèle, Maragall a voulu faire de Barcelone une ville imaginaire, qu'il souhaitait lui-même pouvoir incarner. Le modèle s'est construit autour de l'idée d'une ville bâtie comme une communauté linguistique et culturelle plurielle entre identité catalane, espagnole, européenne et cosmopolite, s'opposant à la seule conception catalano-européenne du parti CiU (Maragall, 2004).

Enfin si Arnulf Klett (maire de 1945 à 1974) a principalement dû s'atteler à relancer l'économie de la ville de Stuttgart et répondre aux attentes essentielles des habitants, il a fait de la culture un élément primordial. C'est du fait de son action que le rang international de l'orchestre de chambre, celui du théâtre et du ballet ont pu être restaurés. Toutefois, dans le contexte allemand, et plus particulièrement du Bade-Wurtemberg, la dimension partisane s'avère parfois moins marquée que dans les trois autres configurations. Ainsi Arnulf Klett fut durant toute sa carrière politique un élu sans étiquette politique alors que sa popularité lui vint de son ancrage local et particulièrement son identité souabe (Leipner, 1980).

Tableau 4: chronologie des maires et élus à la culture³⁷

Barcelone	Bordeaux	Strasbourg	Stuttgart
1979-1983 Narcís Serra, remplacé par Pasqual Maragall de 1982 à 1983 (<i>Raimon Martínez – culture et citoyenneté – Rafael Pradas – culture</i>)	1945-1947 Fernand Audeguil (<i>Jean Costedoat aux beaux-arts et Raymond Moynet, cinémathèque</i>)	1947-1953 Charles Frey (<i>Georges Woehl</i> ⁴⁰)	1945-1974 Arnulf Klett (<i>Hans Schumann également chef de cabinet du maire et directeur du service culturel</i>)
1983-1987 Pasqual Maragall (<i>Raimon Martínez – 3^{ème} adjoint – Maria Aurèlia Capmany – adjointe à la culture</i>)	1947-1995 Jacques Chaban-Delmas (<i>André Lescurat 1971-1977, puis Michel Ramarony, conseiller municipal délégué, 1977-1995</i>)	1953-1955 Charles Frey (<i>Georges Woehl</i>)	1974-1996 Manfred Rommel (<i>Hans Schumann remplacé par Manfred Rommel en 1978, lui-même remplacé par Wolfgang Schuster en 1993</i>)
1987-1991 Pasqual Maragall (<i>Lluís Armet – 1^{er} adjoint et directeur des projets culturels</i>)	1995-2001 Alain Juppé (<i>Moulin-Boudard</i>)	1959-1983 Pierre Pflimlin (<i>Robert Heitz – affaires culturelles – Germain Muller – musique et théâtre – Marcel Rudloff, à partir de 1965 – socio-culturel</i>)	1997-2012 Wolfgang Schuster (<i>Iris Jana Magdowski, remplacée par Susanne Eisenmann en 2005</i>)
1991-1995 Pasqual Maragall (<i>Oriol Bohigas, remplacé par Joaquim de Nadal en 1994</i>)	2001-2008 ³⁸ Alain Juppé (<i>Dominique Ducassou – Culture – et Martine Moulin-Boudard – UNESCO/patrimoine</i> ³⁹)	1983-1989 Marcel Rudloff (<i>François Georges Dreyfus – affaires culturelles – Germain Muller – musique et théâtre – Knorr – activités socio-culturelles</i>)	2013-... Fritz Kuhn (<i>Susanne Eisenmann</i>)
1995-1999 Pasqual Maragall, remplacé en 1997 par Joan Clos (<i>Joaquim de Nadal, président de la commission de la politique culturelle et de la présidence</i>)	2008-2014 Alain Juppé (<i>Dominique Ducassou</i>)	1989-1995 Catherine Trautmann (<i>Norbert Engel</i>)	
1999-2003 Joan Clos (<i>Ferran Mascarell, adjoint à la culture, président et directeur général de l'ICUB</i>)		1995-1997 Catherine Trautmann (<i>Norbert Engel</i>)	
2003-2007 Joan Clos remplacé en 2006 par Jordi Hereu (<i>Ferran Mascarell, Adjoint et président de la Commission</i>)		1997-2001 ⁴¹	

³⁷Tableau établi à partir de différentes sources : Bonino, 1981 ; Coulin, 1989 ; Desforges, 2008 ; Marrey, 1991 ; Rius, 2005 ; les documents bilans de l'ICUB à Barcelone ; les entretiens menés pour cette recherche.

³⁸Nous pouvons ici préciser l'intérim assuré par le 1^{er} adjoint Hugues Martin à la tête de la ville en 2005-2006, suite à la condamnation d'un an d'inéligibilité d'Alain Juppé dans l'affaire des emplois fictifs de la mairie de Paris. De son séjour au Québec, certains ont pu considérer une fonction de « *l'étranger comme ressourcement* » (Le Bart, 2009a), donnant une autre stature politique à Alain Juppé.

⁴⁰Georges Woehl n'est pas à proprement parler adjoint à la culture entre 1947 et 1953, mais membre de la Commission « instruction et beaux-arts ». Il est toutefois considéré comme étant adjoint à la culture de la ville lors de la mise en place du Centre dramatique de l'Est (Marrey, 1991).

³⁹Démissionnaire en 2007 suite à l'affaire Terrasson.

⁴¹Suite à sa nomination au ministère de la culture, Catherine Trautmann démissionne de son mandat de mairesse qu'elle laisse à son ancien adjoint, Roland Ries.

<i>culture, éducation et bien-être social, remplacé par Carles Marti en 2006-2007)</i>	Roland Ries <i>(Norbert Engel)</i>
2007-2011 Jordi Hereu <i>(Jordi Marti, adjoint à la culture, président de l'ICUB)</i>	2001-2008 Fabienne Keller <i>(Robert Grossmann⁴²)</i>
2011-2015 Xavier Trias <i>(Jaume Ciurana, adjoint à la culture, président de l'ICUB)</i>	2008-2014 Roland Ries <i>(Daniel Payot)</i>

LES POLITIQUES CULTURELLES URBAINES : PRÉMICES D'UN NOUVEAU MODÈLE

Les villes ont développé un modèle d'action culturelle qui leur est propre du fait de leur histoire particulière, des héritages des pratiques passées et des évolutions liées aux partenariats avec les autres collectivités publiques.

Pour décrire cette situation, nous pouvons dans un premier temps nous référer aux analyses proposées par Guy Saez quant à l'existence d'un modèle d'action culturelle métropolitaine (1991, 1994). Ainsi la construction d'une action spécifique allie en matière de finalités d'action et modalités d'intervention, la volonté d'excellence, la recherche de proximité et la visibilité internationale. Si l'on ne peut que difficilement déceler l'ensemble de ces éléments dans les premiers temps des politiques culturelles municipales, on en trouve rapidement les prémices, dessinant des modèles incomplets.

Ainsi à Strasbourg, la dimension de rayonnement est très rapidement présente, à l'instar du Festival de Musique de Strasbourg qui prend un essor bien plus important après la Seconde Guerre mondiale et s'érige en vitrine musicale de la France en Europe. Il en est de même avec la création du festival Musica autour de la musique contemporaine ainsi que la création du réseau Varèse autour de ce secteur, même si les réelles actions de coopération internationale s'avèrent limitées (Barthel-Calvet, 2006). La finalité de l'action culturelle en termes d'excellence s'incarne parfaitement à travers les partenariats avec l'État dès les premiers temps de la décentralisation théâtrale et lyrique. Enfin, la dimension de proximité s'incarne progressivement, mais avec certaines nuances. Ainsi, si une des finalités de l'adjoint au théâtre

⁴²Dans le même temps, Robert Grossmann occupait les fonctions de Président de la CUS.

et à la musique de Pierre Pflimlin, Germain Muller, est d'assurer un « *quadrillage culturel* » de la ville, cela s'entend avant tout comme la prise en compte de la segmentation des publics à l'échelle de la ville plus que comme une intention d'assurer une meilleure circulation des publics par un plus grand maillage (Bonino, 1981 : 60). En parallèle, certains secteurs ne répondent que difficilement à l'impératif de proximité, à l'image de l'« *extrême centralisation de la pratique de la lecture publique* » (Bonino, 1981 : 43) ou la difficile prise en compte à la fois des pratiques amateurs et de la logique socio-culturelle. Significative de cette appréhension du fait culturel est la répartition à partir de 1959 entre deux adjoints l'un des Beaux-Arts (sous la direction de Robert Heitz puis François Georges Dreyfus) et l'autre du théâtre et de la musique (gérés par Germain Muller) alors que « *tous deux refusent de prendre en charge le domaine socio-culturel alors naissant* », encore peu défini et apportant trop peu de visibilité politique (Bonino, 1981 : 69). En 1965, M. Rudloff rejoint l'équipe municipale et est chargé du socio-culturel à côté des deux autres adjoints encore en poste.

La situation diffère à la marge dans le cas bordelais où les festivals exercent la fonction internationale de la culture grâce au prestige qu'ils procurent⁴³. Dans le même temps, la mise en route du CAPC en 1973 vient inscrire cette démarche dans le patrimoine bordelais – avec son implantation dans les anciens entrepôts coloniaux Lainé – et de ce fait dans la structure urbaine de la ville. La construction de l'excellence bordelaise est toutefois, dans une certaine mesure, déconnectée du niveau national. Comme nous l'avons évoqué, la démarche partenariale est moins importante à Bordeaux qu'ailleurs, même si l'action municipale dépend tant en expertise qu'en moyens de l'intervention de l'État (Malet, 1982). À cet égard, l'État demeure l'instance de validation des projets locaux et comme le souligne Françoise Taliano-des Garets, dans le contexte bordelais, à la différence des autres partenaires, « *les relations entre la ville et l'État sont les plus riches de sens* » (1990 : 108). Enfin, la dimension de participation et de proximité qui recoupe l'action socio-culturelle est en grande partie délaissée par la municipalité bordelaise : « *À Bordeaux, le secteur socio-culturel n'est pas ce que le maire revendique* » (Taliano-des Garets, 2007a : 133). L'ouverture affichée par Jacques Chaban-Delmas trouve ainsi ses limites dans les capacités à tirer des profits politiques et à

⁴³La mise en place de concerts décentralisés dans les châteaux bordelais à l'occasion du Mai Musical atteste encore un peu plus de cette finalité de visibilité de l'évènement et son ancrage dans une logique d'image pour la ville, tant afin de construire celle du maire que pour accroître l'attractivité économique de Bordeaux et sa région (Taliano-des Garets, 1995).

construire la renommée de la ville. La nécessité de participation des habitants et l'intégration de l'impératif de développement social par la culture ne sont alors pas à l'ordre du jour.

Stuttgart peut, dans une certaine mesure, présenter un profil inverse. Si l'on s'en tient notamment au bilan effectué des années 1975-1985 par la municipalité de Stuttgart elle-même, on peut constater l'accent porté sur des démarches allant dans le sens d'une recherche de proximité. La municipalité prend simultanément soin de maintenir un impératif de qualité par le renforcement du partenariat avec le Land de Bade-Wurtemberg. La recherche de prestige est quant à elle presque absente (Landeshauptstadt Stuttgart, 1985). Le premier objectif atteint de la municipalité a ainsi été celui d'accroître la fréquentation de tous aux équipements culturels en s'appuyant notamment sur le développement culturel dans les districts extérieurs et intérieurs de la ville, sur la mise en place d'un Conseil des jeunes pour la culture et l'accroissement de l'action culturelle en bibliothèques alors même que le nombre et l'étendue des bibliothèques de quartier se sont fortement accrus. C'est en même temps tout le travail initié autour des établissements d'enseignement artistique qui fait figure de moteur de cette diffusion artistique. En parallèle, la ville s'appuie sur le renforcement de nombreuses coopérations avec le Land pour arguer de l'accroissement de la qualité artistique tout en s'appuyant sur ce dernier afin d'assurer la mise en œuvre de nouveaux projets (visant essentiellement à renforcer les grandes institutions comme l'orchestre symphonique, la Bachakademie ou à mieux structurer des filières comme le théâtre).

La construction de ce modèle urbain des politiques culturelles se dessine également dans un nouveau schéma global du développement des villes dans la mondialisation. Faisant face progressivement à la transition d'une économie fordiste vers une économie post-fordiste, la culture commence à s'intégrer à l'enjeu d'une nouvelle économie urbaine. Cette orientation est particulièrement prégnante dans la configuration barcelonaise. Il s'agit d'ailleurs d'une des critiques effectuées à l'égard du modèle de Barcelone qui intègre cette dimension à l'enjeu politique local. Dans cette analyse, on peut considérer l'échec progressif du modèle comme une forme de trahison des idéaux portés par le PSC depuis la transition démocratique. Si l'on peut parler de modèle barcelonais, il convient ainsi de bien insister sur le fait que des mouvements similaires se produisent dans toutes les métropoles occidentales dans la nécessité de trouver de nouvelles sources de développement dans un monde désindustrialisé (Monclús,

2003). Barcelone n'a fait que suivre ce mouvement et l'a adapté à son contexte. L'analyse du modèle de Barcelone doit ainsi faire remonter sa genèse aux années 1970, avec la crise du fordisme et localement la transition démocratique portant au pouvoir dans la région de Barcelone des socialistes et des communistes avec l'intention de moderniser la ville, de répondre aux attentes sociales des citoyens, transformant de fait l'image de la ville. Reprenant l'idée de despotisme éclairé (McNeill, 2001), le PSC a dirigé selon ses seuls intérêts en suivant un référentiel de modernisation et de progressisme. Le parti a repris partiellement les aspirations exprimées par la population sans être véritablement contesté. Surtout, la modernisation de la ville, sa rénovation, la restauration de lieux culturels, servant l'image d'une ville et d'un homme, Pasqual Maragall, doivent permettre de faire partie du réseau mondial des grandes villes afin d'attirer les capitaux et dynamiser la ville : « *Barcelone vise à une place permanente parmi les grandes villes du monde. Elle veut rester au sommet et ne pas perdre de terrain* » (Maragall, 2004 : 69). Pour ce faire, les élus perçoivent la nécessité de développer une certaine image de Barcelone, ouverte, tolérante et cosmopolite. Selon l'analyse critique du modèle de Barcelone, les différentes formes d'esthétisation de la ville ont abouti à une relative négligence des enjeux sociaux de la ville (Balibrea, 2004). L'adaptation de la ville s'est par ailleurs faite en fonction des besoins des touristes tant en ce qui concerne son iconisation qu'en matière d'adaptation de l'espace urbain liée aux flux engendrés et à la spécificité de ces populations extérieures (Romeo, 2012).

Le défi de la culture comme élément à prendre en compte dans la transition économique s'intègre toutefois diversement. Ainsi Stuttgart sait pouvoir s'appuyer sur une industrie très forte et à la pointe, lui assurant un développement économique stable et pérenne. De ce fait, la question culturelle ne présente que peu d'enjeux dans la structuration économique de la ville. La stabilité du modèle économique maintient alors la culture dans une fonction essentiellement esthétique ou parfois d'intégration sociale. La situation est presque totalement inverse à Strasbourg, où l'industrie est absente. C'est ce que rappelle Norbert Engel : « [Pierre Pflimlin] avec qui je m'entretenais régulièrement revendiquait le fait de n'avoir jamais voulu que s'installe à Strasbourg une économie qu'on appellerait primaire ou secondaire d'industrie lourde, etc. Et il a toujours rêvé, je vous assure de l'exactitude de ses propres termes, il a toujours rêvé de faire de Strasbourg une sorte de Washington de l'Europe, avec que des cols

blancs et dont les cols bleus seraient complètement et totalement exclus » (entretien⁴⁴). Dans ce contexte, les activités culturelles ont rapidement pris place parmi les éléments essentiels d'une métropole qui se voulait tertiaire, universitaire et tournée vers l'Europe. La situation est intermédiaire à Bordeaux. La culture s'inscrit à ce titre dans une démarche d'attractivité économique. Ainsi s'« *il n'est pas de Capitale régionale crédible sans image culturelle [...] la culture est [aussi] un argument publicitaire de plus pour attirer les entreprises et les investisseurs publics* » (Taliano-des Garets, 1996 : 153). Toutefois, l'enjeu pour Bordeaux est de concilier l'action culturelle avec la structuration économique déjà en place. Chaban-Delmas l'indiquait lui-même en soulignant que « *Bordeaux, ville de négoce, réputée pour l'habileté de ses marchands, en passe de devenir une métropole industrialisée, se doit d'être aussi une ville d'art, une ville où la culture peut complètement s'épanouir* » (Taliano-des Garets, 2007c : 431).

Une spécificité du fait culturel urbain naît ainsi progressivement. Celui-ci dispose de ses orientations propres entre impératif économique naissant, structuration des champs esthétiques traditionnels et conquête de nouvelles populations. Dans le même temps, cette action s'appuie sur plusieurs niveaux d'intervention entre proximité, intégration à la structuration nationale des politiques culturelles et rayonnement national ou international. Du fait de cette structuration de l'action culturelle municipale, celle-ci s'institue en référence pour les autres collectivités tandis que progressivement elle supplante l'intervention des instances étatiques, notamment en matière de financement.

b) La ville, acteur centripète de l'action culturelle

La centralité du modèle urbain de politiques culturelles s'établit essentiellement vis-à-vis des autres territoires et des autres institutions publiques, quoique les découpages administratifs n'épousent pas forcément les aires d'influence traditionnelles (Guillaume, 1994). La ville exerce une influence certaine sur son environnement géographique plus ou moins proche, tandis qu'à l'instar de la CUS, l'attractivité des villes périphériques, quels que soient leurs atouts, demeure minime (Aubry, 1996). L'attractivité est d'abord, pour ainsi dire, « naturelle » du fait des opportunités offertes en plus grand nombre dans l'espace des villes.

⁴⁴Adjoint à la culture de la ville de Strasbourg de 1989 à 2001.

Elle s'en trouve renforcée par les politiques publiques exercées par les autres institutions qui s'attachent à développer le territoire métropolitain. Comme le rappelle ainsi Pascale Goetschel concernant la décentralisation théâtrale, exemplaire du partenariat entre collectivités locales et État, celle-ci évolue fortement à partir des années 1960 pour privilégier l'espace urbain et plus précisément celui des grandes villes en réduisant par exemple les tournées dans les territoires les plus lointains (2000b). La métropole dans son rôle d'aimant est privilégiée à la délocalisation de ses activités.

L'HÉGÉMONIE MÉTROPOLITAINE. ÉCONOMIE ET POLITIQUE DE LA GRAVITATION ARTISTIQUE

Si l'on emprunte le titre de ce paragraphe à Pierre-Michel Menger (1993), qui traitait lui de la fonction d'attractivité de Paris à l'échelle nationale, c'est que les métropoles exercent ce même pouvoir à leur échelle régionale, voire au-delà pour certaines d'entre elles, à plus forte raison dans des contextes de moindre centralisation que la France. Selon Menger, « *cette hégémonie est historiquement enracinée dans la superposition des trois dimensions de domination, politico-administrative, économique et intellectuelle* » (1993 : 1565).

Afin d'évoquer l'attractivité des métropoles, nous pouvons passer en revue ces trois éléments de domination. L'influence et le poids intellectuel des villes s'appuient sur le concept de ville refuge que Mongin met en évidence, en faisant ainsi rappel de l'héritage biblique et s'incarnant à la Renaissance sous la forme de villes ouvertes, qui se constituent en réseau. Cette fonction s'appuie sur la capacité de la ville à donner de l'impersonnalité aux liens, afin de taire les origines. La ville n'est ainsi pas que la ville centripète qui aspire tout. De la sorte, « *la ville-refuge, celle qui suppose une désobéissance et un transfert des droits, irrigue la justice qui doit être « hors-lieu » pour assurer sa mission de juger. Dans cette optique, l'expérience urbaine est un seuil, un « entre-deux », la porte où la justice, qui n'est pas ici la sanction, peut se loger* » (2005 : 98). À ce titre, le contexte de la Seconde Guerre mondiale a révélé cette capacité d'attractivité des villes où de nombreux artistes et intellectuels se sont réfugiés. Certains se sont alors implantés dans ces villes et y ont développé des projets culturels. Lyon et Marseille en zone libre ont plus particulièrement joué ce rôle, *via* le mouvement « *Jeune France* », mais pas exclusivement. Une volonté d'assurer des formes de décentralisation culturelle a pu naître de cette période, notamment autour du théâtre. C'est le

cas de la « *Compagnie du bon vouloir* » de Jean Lagénie à Bordeaux (Taliano-des Garets, 2007a : 35). De la même manière, Barcelone a pu servir de support au développement de pratiques culturelles alternatives durant la période du franquisme et ensuite inspirer les premières mises en œuvre d'actions culturelles, comme nous les avons précédemment évoquées.

On peut en outre évoquer la fonction politique essentielle des villes. Historiquement, les villes se sont instituées en espaces de pouvoir exercé sur des zones rurales plus ou moins vastes, tandis que certains territoires urbains ont pu revendiquer des formes d'autonomies politiques. C'est notamment le cas des villes-libres impériales comme le fut Strasbourg, qui connut sous ce statut une vitalité intellectuelle et artistique de tout premier ordre, notamment symbolisée par l'invention de l'imprimerie. L'affirmation du pouvoir politique a pu servir d'élément majeur dans le développement culturel des métropoles et dans leur rôle de point nodal de la vie artistique et culturelle. À travers l'histoire, ce fut ainsi le cas autour des premières académies d'art ou des premières collections, tandis que les représentations théâtrales et lyriques constituaient des annexes aux lieux de la représentation politique. Dans l'émergence des politiques culturelles municipales au sortir de la Seconde Guerre mondiale, on retrouve cette volonté d'affirmation d'un pouvoir politique des villes sur leur aire d'influence. Ainsi il en est de l'action de prestige du « Duc d'Aquitaine », Jacques Chaban-Delmas, qui veut affirmer la puissance de la capitale girondine. « *L'activité festivalière affirme haut et fort, à qui veut encore en douter, que Bordeaux est bien une capitale régionale* » (Taliano-des Garets, 1995 : 308). L'effet de concentration liée aux lieux de la domination politique s'incarne en outre parfaitement dans le contre-exemple actuel de la ville de Ludwigsburg, en périphérie de Stuttgart. D'abord simple lieu de villégiature de campagne du Duc de Wurtemberg, suite à de nombreuses extensions, le bourg est élevé au statut de résidence principale du duché de Wurtemberg en 1718. La ville est progressivement devenue une ville à l'architecture baroque d'une grande importance et où a pu se développer une activité culturelle d'envergure, en atteste la mise en place en 1932 du festival international de Ludwigsburg qui prend essentiellement place dans les jardins du château (Ludwigsburger Schlossfestspiele). Certes en périphérie de Stuttgart, le contrepois culturel qu'incarne Ludwigsburg renforce la domination de la métropole de Stuttgart sur l'ensemble de la région.

Par ailleurs, la domination politique de la ville sur la campagne se double d'une domination symbolique qui renvoie à un territoire civilisé ou de culture d'un côté et un territoire sauvage ou de nature de l'autre (Mongin, 2005). La distinction est particulièrement évidente dans la configuration barcelonaise d'une dichotomie forte entre le développement artistique et culturel de Barcelone et celui de sa périphérie. Comme le résume ainsi Jordi Font, ancien coordinateur de la culture à la Province de Barcelone, « *il s'agit notamment d'un déséquilibre qui existait entre la ville centre et les villes environnantes. Tandis que ce qui se faisait à Barcelone avait une couverture médiatique et acquérait du prestige et produisait un flux centripète de public vers le centre, les mêmes choses, de la même valeur, faites à la périphérie étaient ignorées par les médias et ne produisaient pas de flux vers la périphérie. Cela a clairement produit une dévalorisation culturelle et a été un obstacle à l'articulation autour de la ville des petites villes avoisinantes; des villes avec une forte immigration, avec une dynamique culturelle d'intégration depuis de nombreuses années. Je parle de l'immigration espagnole des années 1960... Donc, il s'est créé une dynamique d'intégration très intéressante. Mais cela n'a pas abouti à une mise en valeur en général et en particulier par sa propre ville-centre [Barcelone] [...] et encore moins pour la Catalogne et l'Espagne, c'était comme si cela n'existait pas* » (entretien⁴⁵).

On constate ainsi une hiérarchisation des pratiques culturelles, où à la fois les activités artistiques « nobles » d'amateurs de la périphérie plus ou moins rurale et les pratiques idiosyncratiques de ces territoires, entre traditions anciennes et plus récents mouvements migratoires, sont déconsidérées. On a pu à ce titre parler d'une forme de spécialisation territoriale traditionnelle avec d'un côté les beaux-arts se localisant en centre-ville (tant dans le spectacle vivant que dans les arts visuels), l'animation socio-culturelle en périphérie et l'amateurisme (sous la forme classique de la salle des fêtes) dans les territoires ruraux (Augustin et Favory, 1998 ; Sibertin-Blanc, 2003). La difficulté de mettre en œuvre un véritable maillage culturel à l'échelle de la ville-centre, délaissant souvent les quartiers périphériques, peut se retrouver à la fois dans les politiques de développement socio-culturel ou de proximité (Bonino, 1981), dans la mise en place d'événements festifs (Leblanc, 2006), dans la construction des territorialités d'équipements culturels (Marchais, 2010).

⁴⁵Directeur de la promotion culturelle de L'Hospitalet de Llobregat de 1982 à 1984, coordinateur de la Culture à la Province de Barcelone à partir de 1984, commissaire à la présidence de la Province pour les affaires culturelles de 1999 à 2002, dirige l'Institut du Théâtre (institution provinciale) depuis 2002, membre de l'exécutif du PSC de 1980 à 2000 et en charge de la culture jusqu'en 1996.

La dimension économique de la domination des villes peut être celle de la concentration et de l'agglomération des activités. En suivant les analyses faites par Allen Scott quant aux métropoles actuelles (2008, 2010b), on peut déceler des éléments structurels des villes constituant un élément essentiel dans cette gravitation naturelle des activités culturelles autour des villes. Dans la concentration historique des activités culturelles autour des lieux de pouvoirs politiques, les opportunités professionnelles des artistes se sont centrées sur les villes. Comme la constitution de collectifs ou de structures de rassemblements d'artistes le souligne, l'effet d'attraction des métropoles est essentiel. Il en est ainsi de Pola, structure bordelaise essentiellement dédiée aux artistes plasticiens : « [dans] *l'histoire de Pola* [...] il y a [aussi] *la question artistique, c'est-à-dire l'idée de faire des choses ensemble [...] de développer les projets en commun, le rapprochement, l'émulation d'être dans le même lieu fait que ça crée un effet d'accélération aussi dans le projet dans la stimulation intellectuelle dans le partage. Ça crée une polarité, un lieu d'attraction qui fait que l'on draine des artistes qui viennent de la région et même d'autres régions...* » (Yvan Détraz, entretien⁴⁶). Le relais politique n'a guère inversé la tendance, mais a plutôt épousé les contours de cette structuration centralisée de l'activité artistique. Norbert Engel, adjoint à la culture de la ville de Strasbourg (1989-2001) évoque la situation qui préexistait à son arrivée : « *Les villes moyennes autour de Strasbourg, Schiltigheim, Illkirch-Graffenstaden, etc. ont toujours été d'une très grande frilosité en matière culturelle. Quand nous étions aux affaires avec Catherine Trautmann, il faut se rendre compte que Schiltigheim était l'une des trois seules villes en France de plus de 30 000 habitants qui n'avait pas de bibliothèque digne de ce nom et quand je m'en plaignais auprès de Muller qui était à l'époque maire de Schiltigheim, il me disait, « mais pourquoi nous en aurions une puisque la ville est collée à celle de Strasbourg, les gens peuvent très bien aller à Strasbourg » »* (entretien). De la même manière, l'implantation de lieux culturels ne peut qu'être pensée en connexion avec le développement urbanistique propre aux villes et essentiellement en tenant compte des effets de centralité qui rendent l'installation des artistes en périphérie plus délicate. Ces effets persistent encore aujourd'hui et affectent la structuration de l'économie locale de la culture.

⁴⁶Co-directeur de l'association « le bruit du frigo », membre de la coopérative Pola.

La domination économique de la métropole comme lieu de production et de création artistique et culturelle se double de la concentration par les villes de la fonction de consommation culturelle. La traduction est d'abord celle des charges de centralité concernant les grands équipements publics centraux. Le constat s'est établi historiquement et demeure aujourd'hui en devenant même sujet à enjeu politique autour de la répartition entre collectivités. Ainsi, à la ville de Bordeaux, on insiste encore aujourd'hui sur cette observation : « *Bordeaux est la ville-centre donc elle concentre tous les grands équipements. Moi j'avais fait le calcul, il y a deux ou trois ans, on était à 76% de charges de centralité. Donc sur cent euros qui étaient financés par le contribuable bordelais, il y a en soixante-seize qui servaient à une population qui n'est pas bordelaise et qui n'étaient pas compensés par nos partenaires Collectivités Territoriales [...] Là aujourd'hui Bordeaux finance 100% de ses musées, Bordeaux finance 85 ou 90% de son école des beaux-arts, 98% de son conservatoire, etc. Or la population qu'il y a dans ces établissements-là, elle n'est pas bordelaise* » (Chrystelle Audoit, entretien⁴⁷). La concentration des lieux de diffusion et de formation correspond en outre à une « *stratégie pull* » – souvent ancienne – cherchant à « *attirer vers la ville-centre un public éloigné* » (Malet, 1982 : 25)⁴⁸. Ensuite, cette concentration des activités procure d'autres effets en matière de consommation dans l'écosystème culturel, notamment via l'activité touristique. La concentration de nombreux patrimoines est un des premiers éléments sur lesquels les villes peuvent s'appuyer pour développer d'importantes activités touristiques, à l'instar de la ville de Bordeaux initiant en 1967 la délimitation de son secteur sauvegardé de 150 hectares – le plus grand de France – en s'appuyant sur la loi Malraux de 1962 (Augustin, 1992). De la même manière, les activités commerciales autour des arts – à l'image des galeries – dépendent de conditions très spécifiques d'implantation qui en font des activités éminemment urbaines, dont la localisation est très complexe. Devant tenir compte « *d'une combinaison de facteurs d'adaptation à la demande, de trajectoires professionnelles, de prestige et autres attributs symboliques comme le fait d'être associés à un certain courant de l'art* » (Rius, 2005 : 53), l'implantation des galeries dans l'espace barcelonais est difficile à appréhender et surtout à faire évoluer. L'enjeu des pratiques professionnelles est dans ce cas de figure un élément primordial dans la compréhension des effets de concentration.

⁴⁷Directrice générale adjointe des affaires culturelles de la ville de Bordeaux.

⁴⁸Vincent Malet oppose à cette orientation une « *stratégie push* » cherchant à « *porter les manifestations culturelles vers le public de la périphérie* » (1982 : 26).

LA CONVERGENCE DES POLITIQUES TERRITORIALISÉES VERS LE TERRITOIRE MÉTROPOLITAIN

On peut considérer une tendance naturelle des villes à concentrer les activités culturelles. Cette focalisation se produit également du fait des politiques menées par les autres institutions locales s'appuyant plus particulièrement sur ces territoires pour mettre en œuvre leurs actions. Ainsi, la territorialisation des politiques culturelles a pu être synonyme d'une convergence vers les territoires métropolitains et plus particulièrement leur cœur. Comme le note Guy Saez, « *la capacité des villes à créer de tels régimes urbains de coopération est un bon indicateur de performance : la mobilisation d'une architecture gouvernementale complexe différencie les villes entre elles, et les hiérarchise* » (1995 : 113-114). Ainsi, les villes se saisissent de cette coopération, y établissent leur centralité et mettent en cohérence ces diverses interventions. Elles sont alors à même d'exploiter ce jeu de coalition pour leurs propres stratégies de développement.

La construction de cette structure d'échange politique se présente d'abord sous la forme de politiques de soutien à des institutions métropolitaines qui doivent incarner le développement régional et bien souvent le mettre en avant. C'est ainsi en grande partie les lignes d'action que mène la Catalogne dans les premières années de la démocratisation, en s'appuyant sur des institutions qui, pour des raisons de visibilité et d'affichage politique, sont à Barcelone. Tandis que le patrimoine culturel n'était pas considéré comme une source de développement – notamment pour la Catalogne rurale – et que l'accent sur l'identité incitait surtout au développement d'actions éducatives et de prestige (mise en place de prix littéraires...), les équipements culturels faisaient partie des rares lignes d'action du Département de la culture de la Catalogne se focalisant alors sur Barcelone. 33 % du financement de la Catalogne au domaine du théâtre s'est alors orienté vers la construction du Théâtre national de Catalogne, tandis que 75 % de son financement au secteur musical était à destination d'institutions traditionnelles de Barcelone.

D'une manière générale, l'accent était surtout porté à la production culturelle moins qu'à sa diffusion ou à un meilleur accès (Barbieri, 2012). Ces lignes d'action favorisaient nécessairement Barcelone au détriment des autres régions de la Catalogne⁴⁹. Si cela peut être

⁴⁹Les dispositifs de mise en réseau ont particulièrement pâti de cette situation de concentration des investissements de la Catalogne mais aussi de la ville de Barcelone. Ainsi en est-il de la politique de soutien aux théâtres publics sous la forme d'un réseau catalan : « *on n'a pas vraiment d'instrument de coopération pour cet*

considéré comme la contribution naturelle d'une institution à sa capitale, il faut tout de même prendre en considération le contexte dans lequel ces actions s'ancrent. Il s'agit d'abord de prendre en compte le tâtonnement pour développer une action politique cohérente et globale après la fin de la dictature durant laquelle la culture fut un instrument idéologique du régime. Nous pouvons ensuite souligner le contexte particulier de la Catalogne où la volonté de revaloriser et d'affirmer l'identité culturelle catalane nécessitait de s'appuyer sur Barcelone comme un emblème. La Catalogne s'est certes méfiée durant cette première période des années 1980 du renforcement éventuel de Barcelone, de sa région et de sa Province (cf. encadré ci-dessous), en particulier pour des raisons politiques avec l'opposition entre une majorité de nationalistes de droite à la tête de la Generalitat et une majorité socialiste à l'échelle de la Province de Barcelone. Elle s'est toutefois appuyée sur le territoire de la ville-centre pour affirmer son autorité, *via* quelques politiques isolées et soutiens disparates. Supprimant d'un côté la Corporation métropolitaine de Barcelone en 1987, elle a dans le même temps assuré le développement de grandes institutions barcelonaises. De la double volonté de la ville – et de celle Pasqual Maragall – et de la Catalogne, Barcelone s'est établie à la fois en capitale européenne et en capitale de la Catalogne (Smith, 2005).

Texte 2: Le pacte culturel entre la Catalogne et la Province de Barcelone, ou la tentative de clarification des fonctions culturelles et des territoires d'intervention

Dans les premiers temps de l'action culturelle de la Catalogne post-franquiste, sous l'influence des pouvoirs locaux et plus particulièrement de la Fédération des municipalités de Catalogne (d'obédience socialiste), une conception de la dévolution des pouvoirs est développée en suivant une forme de subsidiarité où les villes sont essentielles pour répondre aux besoins de la population, tout en laissant une large place à la Province, comme institution fournissant aide et assistance aux communes. Dans cette première phase, l'action culturelle de la Diputació se centre sur les fêtes, la culture populaire, la diffusion de la culture pour tous, la redécouverte de la rue comme lieu de culture et sur le patrimoine. Une action en faveur de la normalisation linguistique se développe aussi, mais très différemment de celle de la Catalogne des nationalistes de CiU. Certes, la Province a un budget grevé par des dépenses d'institutions culturelles à transférer ou à réhabiliter, sous la dénomination de *servicios improprios* correspondant à l'héritage de la Communauté autonome républicaine. Mais elle oriente toutefois

espace [métropolitain], parce que tout d'abord, il y a eu deux tentatives de le faire, c'était sous la forme d'un réseau de théâtre public qui n'a pas subsisté, et c'était une tentative pour essayer d'acheter à moins cher des spectacles et donc améliorer les conditions économiques. Mais maintenant il existe encore quatre théâtres publics qui travaillent ensemble pour améliorer les conditions économiques, notamment des tournées de théâtre [...] [le réseau de théâtres publics], ça a été une mort lente, parce que l'attention a été concentré sur la construction du Théâtre national ou la décision de faire du Mercat de los flors qui était municipal et qui est devenu centre de la danse, du Teatre lliure qui a évolué. Et donc l'attention est passé ailleurs » (Pietat Hernandez i Nuñez, directrice de la culture de la municipalité de Terrassa – entretien).

rapidement son modèle d'action vers l'aide aux communes.

Dans le même temps, la Catalogne s'est définie autrement : « *l'administration autonome était en cours de définition de son rôle, et avec la perspective d'une institution qui représentait la plus haute instance du pouvoir politique de la Catalogne autonome, elle se sentait pleinement légitime avec le cadre de compétence établi pour agir et se mettre en relation directe avec tous les agents culturels* » (Rius et Martinez, 2012 : 20). Le désir de rénover la Catalogne par la culture, de faire de ce secteur la clé de voute de la reconstruction démocratique s'est incarné par la politique ambitieuse envisagée de 1980 à 1984 par le conseiller à la culture Max Canher. Ce dernier met en place une politique jacobine à partir de la création des comarques – niveau intermédiaire déconcentré – avec la proposition que chaque comarque dispose au moins d'une archive et d'un musée comarcal et que la capitale comarcale dispose d'un théâtre (Léon, 2000). Les ambitions catalanes ne peuvent toutefois pas se concrétiser, essentiellement par manque de ressources financières, ce qui milite alors pour une prise en compte des pouvoirs locaux, afin d'exercer des fonctions de coopération et de planification.

L'accord Rigol-Obiols qui aboutit au pacte culturel d'octobre 1985 peut être considéré comme inespéré tant la différence politique était grande entre les deux institutions provinciale et autonome. Mais ce rapprochement s'est pourtant bien manifesté entre le désir de reconstruction nationale de la Generalitat et la démarche de démocratie culturelle de la Province. Le pacte visait à déterminer de grandes institutions nationales, répartir les compétences entre diffusion culturelle pour les quatre Provinces catalanes et production/création pour la Catalogne tout en conservant une place pour les municipalités qui devaient se présenter dans un rôle de pourvoyeurs de services locaux. La Catalogne devait par ailleurs logiquement prendre en charge les grandes infrastructures et ressources culturelles nationales. C'était ainsi d'un instrument de clarification particulièrement opportun dans un contexte de rareté des ressources financières. Mais le pacte n'a jamais pu s'imposer, nécessitant à la Catalogne de véritablement modifier le mode d'action alors mis en place, essentiellement par Cahner, tandis qu'il reflétait tout particulièrement les attentes des pouvoirs locaux, souvent en lien avec les lignes politiques du PSC. La mise en place de ce plan a créé des dissensions au sein de CiU et en 1986, le pacte est considéré comme enterré. Dans le même temps, la loi d'organisation du territoire de 1987 – marqué par de nombreux débats entre PSC et CiU – finit d'achever le pacte et ses idées (Rius et Martinez, 2012) tandis que cette loi affirme la compétence autonome pour la coopération avec les entités locales. Ce dernier point engage alors la Province et la Catalogne dans un vaste processus juridique pour exercer cette fonction de coopération (Fogué et Claverol, 2005).

L'échec du pacte culturel laisse ainsi une autonomie presque entière à la Catalogne tout comme aux autres collectivités publiques. La Catalogne pouvait ainsi continuer à investir le territoire barcelonais en fonction de ses propres priorités sans considération d'aménagement de l'ensemble du territoire catalan et ses Provinces.

De la même manière à Stuttgart, la ville n'est qu'un des maillons de l'action culturelle, notamment de rayonnement. Ainsi, dans le domaine des arts plastiques, seule la Städtische Galerie dépend de la ville, tandis que la Staatsgalerie et Landmuseum dépendent du Land. Dans le même temps, le Staatstheater, un des plus importants en Allemagne, avec une salle de 1400 places pour les ballets et l'opéra et trois scènes pour le théâtre, est cofinancé entre Land et ville à parts égales, tout comme le Lindenmuseum (Freyermuth, 1995). Qu'il s'agisse du

Stuttgarter Staatstheater ou de la Staatliche Akademie der Bildenden Künste de Stuttgart, si deux institutions aux fonctions similaires existent également à Karlsruhe, elles apparaissent toutefois disposer d'une moindre importance pour le Land et de financements plus réduits dans la ville badoise (Petra von Olschowski, entretien⁵⁰). Surtout la nécessité d'appuyer le développement culturel de la capitale d'un Land fruit de la fusion de trois Ländern en 1952 incite à cette implication particulière en dépit de la volonté de tenir compte des identités plurielles des territoires du Land.

Dans le cas de Barcelone, comme dans celui de Stuttgart, on note ainsi que les villes, certes disposant de certaines prérogatives et s'appuyant sur un principe de subsidiarité cher aux États fédéraux, développent de très importants volets d'action, bien au-delà de leurs compétences. Cela peut parfois remettre en cause les prérogatives du Land ou de la Communauté autonome et faire l'objet de controverses entre ces niveaux d'intervention et celui des villes. Mais sur de nombreux aspects, un *modus vivendi* tacite s'exprime entre la vitalité de la région et de sa capitale, plus précisément en matière d'effet d'image et de notoriété.

Cette situation n'est toutefois pas propre aux États fédéraux et on peut constater également que dans le contexte français, les niveaux intermédiaires des Départements et des Régions ont pu, dès l'émergence de leurs politiques culturelles, apporter un soutien majeur aux institutions métropolitaines, d'une manière plus ou moins concertée et sous la pression variable de leur capitale. À ce titre, comme nous l'évoquions plus haut, « *le festival Musica à Strasbourg illustre parfaitement l'application du principe de partenariat entre tous les échelons publics* » (Taliano-des Garets, 2009 : 53), alors que le Festival de musique de Strasbourg bénéficiait déjà d'un soutien financier du Département du Bas-Rhin, tout comme les institutions de centralité (conservatoire, théâtre municipal de Strasbourg puis Opéra, CDE puis TNS...) (Schall, 1975). Dans le même temps, dans la capitale d'Aquitaine, on peut considérer que « *l'impulsion bordelaise [pour rééquilibrer l'Aquitaine] est formulée par le pouvoir municipal lui-même* » (Taliano-des Garets, 1995 : 309). Cette dynamique s'incarne ainsi à travers

⁵⁰Directrice de l'académie nationale d'arts plastique de Stuttgart (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart), personnalité qualifiée de la Commission culture et médias de la ville de Stuttgart. À titre d'illustration le Staatstheater de Stuttgart disposait dans les années 1990 d'un budget de 100 millions DM alors que celui de Karlsruhe était réduit à 60 millions. L'académie de Stuttgart, quant à elle, comptait dans le courant des années 1990, 820 étudiants contre 230 à Karlsruhe. En définitive, Stuttgart concentre le tiers des dépenses assurées par le Land du Bade Württemberg (Pongy, 1994). La volonté d'affirmer la capitale du Land apparaît ainsi être manifeste.

l'orchestre de Bordeaux devenu Orchestre de Bordeaux Aquitaine en 1972, soutenu financièrement par la Région Aquitaine, ou de la compagnie dramatique d'Aquitaine, qui trouve elle aussi un soutien précoce de la part du Conseil régional. En Aquitaine, la donne politique est un élément essentiel et le parcours de Chaban-Delmas primordial afin d'appuyer cette politique de centralisation, lui qui a pu concentrer les pouvoirs à toutes les échelles. De la sorte, « *il s'est accommodé de la nouvelle donne administrative soit par le contrôle direct d'autres collectivités locales – Jacques Chaban-Delmas préside le Conseil régional d'Aquitaine de 1985 à 1988 – soit par le jeu des financements croisés* » (Taliano-des Garets, 2007c : 439)⁵¹.

A contrario, certaines institutions ont tenté de contrebalancer cette logique d'action par une volonté d'équilibre du territoire. C'est notamment le cas des Conseils généraux⁵² dont la priorité donnée aux territoires ruraux est non négligeable, tandis que, comme nous l'évoquerons plus loin le Conseil régional d'Alsace a très précocement orienté son action dans ce sens⁵³. Outre la recherche d'un équilibre des territoires, ces politiques expriment les « *réticences de la part des Conseils généraux et régionaux à vouloir financer l'image de la ville-centre* » (Taliano-des Garets, 1996 : 155). Toutefois, la territorialisation progressive des institutions culturelles métropolitaines a incité à des formes de coopération ayant donné lieu aux financements croisés de la culture (Poirrier, 1996, 2009 ; Saez, 1995). À titre d'exemple, on pouvait souligner dans la configuration strasbourgeoise au début des années 1970 que « *la régionalisation des orchestres municipaux et leur action rayonnante sur les deux Départements devraient également être de nature à intéresser davantage les Départements à cet aspect important de la vie culturelle* » (Schall, 1975).

⁵¹À cette période de 1985-1988, il faut ajouter la période inaugurale de 1974 à 1979. Dans le même temps, il s'assurait la présidence de la Communauté urbaine de Bordeaux entre 1967 et 1977 et de 1983 à 1995 (dans l'intermède, il demeura tout de même 1^{er} vice-président, alors qu'il y établit un système d'étroites interdépendances communales).

⁵²Considérant que la présente recherche s'est essentiellement réalisée avant le printemps 2015, nous avons privilégié le vocable de « Conseil général » sur celui de « Conseil départemental », en vigueur depuis.

⁵³Les enjeux politiques ont toutefois parfois recentré l'action sur Strasbourg, à l'instar du passage de Robert Grossmann à la vice-présidence culture de la Région Alsace, qui, privilégiant sa terre d'élection de Strasbourg a pu mener des projets de fort soutien aux institutions strasbourgeoises (Gérard Traband, Vice-président du Conseil régional d'Alsace en charge de la culture, président de la Commission « Développement Culturel, Sport, Identité régionale », président de l'agence culturelle d'Alsace de 2004 à 2010 – entretien). Une même logique avait pu, en amont, être mise en œuvre au niveau du Département lorsqu'il y était vice-président en charge de la culture, avec la mise en place du CEEAC-Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines (Alexandre Michta, directeur du développement artistique au Conseil général du Bas-Rhin – entretien).

Par ailleurs, la domination politique et symbolique des villes que nous évoquions précédemment se traduit en matière d'action publique des autres collectivités locales, par exemple autour de la finalité récurrente des pouvoirs intermédiaires – Département en France et Province en Espagne – d'assurer une circulation des publics à leur échelle. La démarche est essentiellement celle de procurer des moyens d'accès aux grandes institutions culturelles aux populations éloignées du centre. L'objectif de démocratisation culturelle trouve alors à s'incarner dans des dispositifs territoriaux. Il fonde le dilemme de l'action départementale en France quant aux soutiens à apporter ou non aux structures de centralité et qui pèse encore aujourd'hui. Dans le contexte actuel de création du statut d'Eurométropole pour Strasbourg risquant de concentrer une partie majeure de la population bas-rhinoise, l'enjeu est essentiel. Mais, comme l'analyse Alexandre Michta au Conseil général du Bas-Rhin, « *la question, elle date depuis plus longtemps et est de se dire, est-ce qu'un Département doit venir en aide au bourg-centre sur des structures de centralité, qui relèvent finalement d'une ville centre, avec un conservatoire, une Haute École des Arts du Rhin, un Opéra national du Rhin, ou est-ce que le Département doit plutôt développer des actions de proximité en direction des publics plutôt éloignés de l'offre et des infrastructures ?* » (entretien). De fait, l'action s'est orientée, dès les débuts des politiques culturelles départementales, vers l'irrigation du territoire du Conseil général par les institutions centrales, soit en faisant venir le public dans les lieux culturels de centralité soit en réalisant des tournées de ces structures dans les territoires. À Strasbourg, l'action se polarise autour du CDE puis du TNS et de l'Opéra organisant ce double flux d'œuvres et de publics (Schall, 1975). Si toutefois dans certains domaines, les territoires ruraux peuvent présenter des atouts dans cet équilibre territorial, par exemple, autour du tourisme culturel, la dichotomie est encore grande et nécessite une revalorisation des patrimoines ruraux à même d'assurer un meilleur équilibre territorial (Augustin, 1992).

Conclusion : l'enjeu des compétences

De cette situation de centralité des pouvoirs municipaux au cœur du processus de territorialisation, il en découle l'exercice de compétences allant bien au-delà de ce qui peut leur être légalement conféré. Certes, la situation est particulière en France du fait de la clause de compétence générale qui permet aux collectivités territoriales une libre administration et une libre intervention dans les politiques publiques. De la sorte, « *l'essentiel des compétences*

publiques en matière culturelle relève de la liberté d'initiative [...] la dynamique culturelle ne procède que marginalement d'injonctions à agir » (Négrier, 2003b : 59-60). Toutefois, bien en amont de la mise en œuvre d'une décentralisation de compétences initiée en 1982-1983 – qui demeure réduite pour les collectivités territoriales et à plus forte raison pour les villes – les municipalités françaises se sont engagées dans l'action culturelle au point de devenir le lieu de gravitation des politiques culturelles des autres collectivités territoriales devant déterminer leurs projets soit de soutien aux villes soit de contrepoint ou de rééquilibrage, à l'instar de nombreuses démarches de collectivités ou acteurs culturels en Alsace (Stoessel-Ritz, 2006). Dans ce contexte, un système d'interrelations s'est établi à partir d'une logique de partenariat entre collectivités territoriales – ainsi qu'avec l'État – devant s'appuyer sur des consensus plus ou moins durables, autour d'objectifs généraux à même d'être partagés entre collectivités. La structuration des politiques culturelles se situe alors loin d'une répartition rigide des compétences, n'apparaissant d'ailleurs pas nécessairement souhaitable (D'Angelo, 2000 : 67).

Dans ce contexte, la question des compétences et des fondements juridiques n'est jamais première même si elle est toujours essentielle afin de déterminer, *in fine*, le cadre dans lequel agir (Négrier, 2003a)⁵⁴. Dans la situation espagnole et dans le cas barcelonais, selon la *Ley Reguladora de las Bases del Régimen Local*, les pouvoirs locaux n'ont que peu de prérogatives culturelles. Dans l'article 25, d'une manière assez floue, on parle du patrimoine historique et artistique et des équipements et installations culturels ainsi que du temps libre. La seule obligation claire est celle des bibliothèques publiques pour les villes de plus de 5000 habitants. En dépit de ces rares compétences, en Catalogne, les pouvoirs locaux financent 65% de la culture. Le secteur représente généralement entre 1 et 5% des budgets des villes. Suivant les objectifs de démocratisation culturelle et de démocratie culturelle, l'investissement se formalise dans de nombreux domaines afin de véritablement appliquer le principe de subsidiarité, mais sans les moyens et les compétences prévus (Font, 2002). L'investissement municipal est particulièrement conséquent pour la ville de Barcelone du fait de son rôle d'emblème catalan et de ville à l'ambition européenne. Enfin, dans le cas allemand, si les Ländern disposent statutairement des compétences en matière culturelle selon le principe de la *Kulturhoheit*, elles se trouvent partagées avec les villes et font l'objet d'accords

⁵⁴Emmanuel Négrier dresse par ailleurs dans cet article un panorama exhaustif de la répartition *de facto* des compétences entre collectivités publiques et leurs modalités d'intervention.

de participation pour les grandes institutions. Progressivement d'ailleurs, les villes supplantent l'investissement du Land en matière culturelle.

S'appuyant sur des traditions culturelles, la fondation d'institutions artistiques généralement dans le courant du XIX^e siècle, les villes n'ont depuis lors cessé de s'affirmer dans le paysage des politiques culturelles. Les épisodes majeurs qu'ont été les guerres mondiales, les périodes de dictature n'ont pas entravé cette montée en puissance des politiques culturelles municipales. Comme le souligne ainsi Françoise Taliano-des Garets en analysant la situation de six métropoles française, « *au terme de la décennie cinquante [...] La remise en route de ces institutions [artistiques] est considérée comme allant de soi, ce qui suggère que la culture a acquis une légitimité qui ne fait pas question* » (2007a : 60). L'inscription progressive de la culture sur l'agenda des politiques publiques locales s'ancre dans le contexte d'une territorialisation des politiques publiques et contribue à une concentration des investissements sur les métropoles, où elles font l'objet d'importants enjeux politiques, initialement surtout de visibilité, de prestige et d'accélérateur de carrière politique. Les politiques culturelles progressivement se modernisent et s'ancrent dans un projet local au service du territoire, nouvel enjeu politique pour les élites locales. Les fondements juridiques et politiques à agir évoluent ainsi vers d'autres domaines. Les justifications ne sont plus exclusivement artistiques et culturelles tandis que la base d'intervention se concrétise au titre d'autres compétences des collectivités publiques.

CHAPITRE 2 : LA MODERNISATION DES CADRES DE L'ACTION PUBLIQUE CULTURELLE DANS LES ANNÉES 1980-1990

Le premier chapitre a permis de poser les jalons du contexte historique d'établissement de la centralité métropolitaine dans le jeu local d'acteurs culturels. Nous analyserons dans ce second chapitre la manière dont ce cadre d'action se renouvelle à l'aune des changements institutionnels, économiques et sociaux auxquels nous pouvons assister à partir des années 1980. Nous chercherons donc à montrer que ce contexte rénové dessine une nouvelle étape de la territorialisation des politiques culturelles préfigurant le mouvement de métropolisation.

Dans la constitution des politiques culturelles, nous pouvons considérer « *l'émergence d'une véritable autonomie locale qui entretient désormais des rapports à la fois solidaires et originaux avec l'instance étatique* » (Saez, 1999 : 425). Ce mouvement s'est accompli progressivement en s'appuyant sur la construction de partenariats avec l'État, dont les collectivités territoriales se sont émancipées en développant des orientations nouvelles et distinctes des dogmes ministériels.

Toutefois, la territorialisation procède en premier lieu de la structuration d'une coopération entre échelle locale et nationale. Nous nous proposons ainsi dans ces lignes introductives d'en poser quelques repères institutionnels majeurs. En France, avec les lois de décentralisation de 1982-1983, le pouvoir des notables locaux se renforce et dote les élus de nouvelles prérogatives. Que ce soit les Départements qui s'émancipent de la tutelle du préfet ou le statut de collectivité territoriale octroyé aux Régions, les pouvoirs intermédiaires prennent de l'ampleur et se structurent. Dans le même temps, au niveau des villes, s'il faut certes attendre les années 1990 – et plus précisément la loi Chevènement de 1999 – l'idée de « *changer d'aire pour changer d'air* » s'impose progressivement⁵⁵. Nous sortons petit à petit d'une sorte de « *fascination étatique* » (Saez, 1999 : 425). La situation est similaire à l'étranger. Certes dans le contexte espagnol, la position de l'État est à reconstruire et à l'issue de la dictature, nul ne peut envisager la structuration d'un État fort. Toutefois, la volonté d'instituer des niveaux

⁵⁵Il s'agit là d'une formule de la communauté d'agglomération de Grenoble reprise par Alain Faure (2012 : 101).

intermédiaires comme élément fort de la structuration institutionnelle de l'Espagne contribue au renouveau démocratique de l'Espagne à partir du milieu des années 1980 (Genieys, 2002). La construction d'une logique d'action interscalaire est encore plus importante en Catalogne, entre une Communauté autonome qui peine à se structurer, une Province puissante de son héritage du début du XX^e siècle et une municipalité de Barcelone ambitieuse (Morato, 2005 ; Rius et Martinez, 2012). L'Allemagne renforce progressivement la dévolution locale des pouvoirs, s'appuyant à la fois sur la fusion de certains pouvoirs locaux (communes et Kreise) et sur l'affirmation d'un fort « *fédéralisme coopératif* » instaurant une « *coopération qui s'établit entre les différents niveaux d'administration* » (Nemery, 2003 : 64). La structuration se complexifie vers le haut dans le courant des années 1990 avec l'affirmation plus importante de l'État notamment à la faveur de la réunification allemande.

En partant de ce contexte institutionnel, nous chercherons dans ce chapitre à inscrire la culture au cœur de la constitution du millefeuille institutionnel. Après la phase de développement que nous avons explorée au chapitre précédent, nous montrerons qu'elle s'étend à de nouveaux territoires et se structure sur chacun d'entre eux. Dans cette territorialisation, un cadre d'action local se renforce et se modernise. Il se spécialise également et développe des lignes d'actions spécifiques, qui progressivement visent à servir le développement territorial des villes, prélude à la métropolisation culturelle.

1- Le renforcement du cadre d'action locale des politiques culturelles

Afin d'évoquer l'autonomisation progressive du local, nous pourrions mentionner l'analyse séquentielle que propose Renaud Epstein des relations entre l'État et les collectivités territoriales. Il décèle ainsi « *un premier modèle de gestion centralisée du local fondé sur des techniques de normalisation ; un deuxième modèle de gouvernement négocié appuyé sur le projet territorial et le contrat global ; un troisième modèle en voie d'émergence, que l'on peut qualifier de gouvernement à distance, appuyé sur des procédures renouvelées qui transposent dans la sphère publique des techniques issues de la gestion privée*⁵⁶ » (2005 : 97). Ce mouvement s'exprime avec une certaine vigueur dans le secteur culturel, même si les

⁵⁶Il s'agit, pour ces techniques, notamment de processus de mise en concurrence, de mise en projet des territoires, tels que nous l'explorerons plus en détails dans la partie suivante.

différences nationales sont notables, en particulier entre modèle centraliste et modèle fédéral⁵⁷. En conséquence, des marges politiques se constituent aux différents niveaux locaux pour donner la place aux collectivités de structurer leur action dans un projet de développement territorial. L'État, dans ce contexte, demeure présent, mais reconfigure son action qui s'établit plus en pointillé ou à distance.

L'autonomisation de la sphère du local ne va pas sans une certaine complexification. Nous avons précédemment évoqué un mouvement centripète s'orientant autour des territoires centraux des villes majeures des territoires nationaux. La géographie culturelle se complexifie tout de même, que ce soit au niveau régional ou à l'échelle même des territoires métropolitains. La donne intercommunale peine à émerger en matière culturelle tant les usages symboliques que permet la culture désincitent à la mutualisation (Saez, 1999 : 434). Par ailleurs, la diversité de l'espace métropolitain s'incarne dans des politiques culturelles en expansion, tant en termes géographiques que d'attentes spécifiques liées à ces territoires métropolitains pluriels. Ces attentes sont encore parfois empreintes de relents d'une interprétation fonctionnaliste de la ville se constituant mécaniquement selon différentes fonctions spécifiques (Claval, 1997). Elles créent toutefois, dans la constitution de systèmes métropolitains, des éléments de cohérence et de construction de métropoles en tant qu'acteurs collectifs.

a) Un cadre territorial renforcé et se complexifiant

Que l'on considère les territoires régionaux ou les territoires métropolitains eux-mêmes, on peut assister à partir des années 1980 à une véritable diffusion territoriale des politiques culturelles qui viennent irriguer des territoires de plus en plus vastes. L'intérêt scientifique croissant pour les évolutions géographiques du fait culturel vient trouver sa légitimité dans ce mouvement d'extension territoriale. À titre d'exemple, le développement dans les villes moyennes de la Région Aquitaine fait l'objet de divers programmes de recherche dès les débuts de la décennie 1980 (voir notamment Chazel, 1987 qui reprend certains de ces travaux). Dans le même temps, l'évolution en Région se poursuit tant du fait des dynamiques

⁵⁷On trouve toutefois encore aujourd'hui des relents de cette tendance centralisatrice, y compris en contexte quasi-fédéral, comme l'illustre la rédaction d'un plan d'équipement culturel en Catalogne (Generalitat de Catalunya, 2010), rejoignant des principes de normalisation nationale.

internes que du fait de l'affirmation des échelons départemental et régional qui font encore évoluer le paysage culturel au fil des années 1980 (Callède, 2002). Cette situation engendre une adaptation des politiques culturelles à des territoires pluriels et le développement de modèles d'action spécifiques. En conséquence, les collectivités territoriales se spécialisent, parfois de manière embryonnaire, sur des fonctions ou des compétences permettant, au-delà de leur libre administration, de déterminer des lignes d'action particulières (Saez, 2009a). Dans le même temps, cette action territoriale contribue à sortir du cadre uniformisé issu de la « *gestion centralisée du local* » (Epstein, 2005) et dessine alors des territoires nationaux pluriels, dont les composantes peuvent suivre des voies de développement différentes. La vocation universelle des politiques culturelles nationales laisse la place à des adaptations locales et des finalités propres aux différents territoires.

L'EXTENSION PARTIELLE DU CADRE GÉOGRAPHIQUE DES POLITIQUES CULTURELLES LOCALES

On a pu évoquer précédemment la concentration des politiques culturelles vers les territoires métropolitains. On peut toutefois constater le développement de plus en plus important – certes imparfait selon les contextes – de politiques dédiées aux différentes entités des territoires régionaux.

Nous avons plus haut esquissé l'enjeu de l'équilibre territorial dans le Bade-Wurtemberg. Ainsi, si on peut faire état d'un complexe stuttgartois quant à la question culturelle et d'une crainte de n'être qu'une ville industrielle qui n'est pas en mesure de proposer des formes d'innovations artistiques et culturelles (Freyermuth, 1995), cela a pour corollaire l'existence à l'échelle du Land de villes à l'action culturelle ancienne et reconnue. En conséquence, la capitale wurtembergeoise et la capitale badoise, Karlsruhe, se livrent une rude concurrence. Le soutien simultané à des institutions nationales dans les deux villes en est légitimé et alimente parfois le sentiment de l'existence d'un « *lobby badois* » afin de réduire les efforts du Land au profit de sa capitale (Pongy, 1994 : 66).

Toutefois, au-delà de cet enjeu de la primauté à l'échelle du Land, celui-ci a également fait en sorte d'appuyer un développement culturel équilibré. Si le soutien à la culture est bien plus le fait des villes que du Land dans le Bade-Wurtemberg (72,4 % des dépenses culturelles

assurées par les villes en 1988), celui-ci, travaillant souvent en lien avec les organisations professionnelles, peut avoir certains moyens de pression. Dans le même temps, il peut sinon modifier du moins influencer sur les choix locaux, notamment en mettant en avant des critères de qualité tandis qu'il peut impacter aussi les institutions où il intervient. Certes, l'action culturelle est avant tout celle des villes, et à ce titre les traditions du polycentrisme et de la subsidiarité ne sont pas sans conséquence. Mais le Land exerce une action de contrôle, d'encadrement et de régulation qui vise à tenir compte des territoires les moins dotés, comme les espaces ruraux ou les petites villes où il intervient fortement. Le Land a ainsi cherché à développer des politiques à destination des territoires ruraux et à trouver un équilibre entre espaces urbains et ruraux et entre les principales grandes villes. Il a à cet effet mis en place des actions dans différents domaines artistiques, *via* des dispositifs en faveur du cinéma communal ou l'existence de trois théâtres itinérants financés à hauteur de 85 % et qui rayonnent autour de trois pôles urbains secondaires (à Esslingen – dans la région urbaine de Stuttgart – Tübingen et Bruchsal). Dans le même temps, le Land assure une permanence artistique sur tout le territoire, sous des formes professionnelles et amateurs, *via* le soutien aux structures communales dans le spectacle vivant, comme les *Stadttheater*, les petits théâtres et théâtres de marionnettes, les différents orchestres et chorales. Parallèlement, il soutient des processus de décentralisation de manifestations artistiques par les institutions des grandes villes du Land (Radolko, 2000).

Dans cette situation particulière de véritable polycentralisme du Bade-Wurtemberg, on peut enfin constater l'émergence précoce de formes de spécialisation orchestrées à différents niveaux par le Land lui-même dans un souci d'équilibre du territoire. Ainsi, les orientations des musées d'arts sont construites sur la distinction effectuée entre art moderne à la Staatsgalerie de Stuttgart et arts flamands et français à la Kunsthalle de Karlsruhe (Pongy, 1994 : 66). De la même manière, la réalisation à la fin des années 1980 d'un centre d'arts numériques (Zentrum für Kunst und Medien) à Karlsruhe répond d'abord à la volonté d'assurer un équilibre par rapport aux investissements consentis à Stuttgart. Sa création obéit également à une forme de spécialisation de Karlsruhe sur les nouvelles technologies là où la ville est déjà fortement positionnée en matière d'activités économiques et de recherche. En parallèle, l'État a posé les jalons d'un cluster autour du cinéma à Stuttgart, en s'appuyant sur l'existence depuis 1982 du festival international de films d'animation, Trick Film Festival. Sur

cette base, l'État a fondé une académie du cinéma, qui, par manque de relais de la part des autorités municipales stuttgartoise (Christian Dosch, entretien⁵⁸), s'implante finalement en 1991 à Ludwigsburg. De là un ensemble de dispositifs autour du cinéma est établi : *«ils [les responsables culturels du Land] ont commencé par construire le bâtiment de l'académie du cinéma et ils ont dit « ok, l'académie peut enseigner, mais ils n'ont pas pour autant de boulot ». Ensuite, il y a eu une seconde étape avec la création du fonds pour le cinéma et après le fond pour le cinéma, la commission du film. En parallèle, le festival du film se développait [...] le Land de Bade-Wurtemberg a ainsi essayé de développer le secteur des films et médias parce que...parce que... même aujourd'hui, ils n'ont pas vraiment besoin d'économie créative ou du cinéma, parce qu'ils ont ces grandes firmes ici et ils gagnent de l'argent avec les industries classiques »* (Christian Dosch, entretien).

La mise en place précoce des dispositifs contractuels en Alsace a permis de penser le développement de tout le territoire régional, en associant les différentes collectivités. Qu'il s'agisse du moment des chartes (1975 pour Strasbourg, 1976 et 1981 pour la Région), de celui de la décentralisation (1982-1985) et de son évolution dans les années suivantes, les différents dispositifs contractuels entre État et collectivités territoriales ont permis de poser les bases d'un aménagement culturel du territoire alsacien au-delà de la métropole strasbourgeoise. À cette période du milieu des années 1970, les villes semblent alors les mieux armées même si l'État les soutient fortement. Les Départements apparaissent assez dépendants, travaillant notamment en lien avec le Comité régional des affaires culturelles qui institue un Comité départemental. La Région sert d'outil de mise en œuvre pour des politiques conçues en amont (relais culturels, restauration de châteaux forts...) même si un débat de fond concernant la politique culturelle est initié dès 1974. Initialement, des ambivalences demeurent quant à la nature du partenariat et le risque d'instituer une autre tutelle de l'État. Mais l'acceptation du dispositif contractuel est unanime au point que la seconde charte de 1981 est signée à la demande de la Région.

Les priorités de la première charte tournent autour de la création d'un réseau de salles, la mise en place de l'Agence Culturelle Technique d'Alsace (ACTA), la mise en valeur du

⁵⁸Directeur de la commission Cinéma de la région de Stuttgart, personnalité qualifiée de la Commission culture et médias de la ville de Stuttgart, membre de l'association de préfiguration du cinéma municipal de Stuttgart (Kommunales Kino).

patrimoine. La seconde met l'accent sur la création et la diffusion artistiques (notamment musique) et poursuit les actions sur le réseau culturel (en lien avec l'ACTA cette fois-ci) et le patrimoine (Méon et Dubois, 2006). L'intention d'assurer un aménagement culturel du territoire alsacien se dessine à travers ces premiers dispositifs qui visent à effectuer une mise en réseau et une synergie des forces régionales. L'agence culturelle assure vite le rôle de chef d'orchestre de cette action en devenant le bras armé, avec rapidement l'apport du FRAC dans le domaine de l'art contemporain (cf. encadré ci-dessous). Dans le même temps, l'Alsace bénéficiait d'une structuration accrue avec le rôle de précurseur – partagé avec Rhône-Alpes et Pays de la Loire – dans la mise en œuvre des Directions régionales des affaires culturelles dès 1970, d'abord à titre expérimental. L'État manifestait là encore son intérêt profond pour la Région alsacienne depuis son retour à la France. Les DRAC doivent permettre au ministère de mieux s'implanter en Région. La DRAC Alsace est rapidement également une caisse de résonance des doléances des élus locaux et de leur insistance à l'application de la charte régionale de 1976. Elle joue pour ainsi dire un rôle « *d'avocat de la Région auprès du ministère* » (Souveton, 1997 : 59). DRAC, Région et Départements – *via* leurs attachés culturels – trouvent dans ces premiers temps d'action commune une même raison d'agir autour de l'irrigation du territoire au-delà des trois centres urbains de l'Alsace : Strasbourg, Mulhouse et Colmar. La politique des relais culturels manifeste l'intention de maillage territorial. L'action est conçue entre la DRAC, les villes de Strasbourg, Mulhouse et Colmar et les deux Départements alsaciens au début des années 1970 avant d'être finalisée dans la première charte régionale. Par la suite, le « dispositif des Régionales » a permis de dépasser la logique de réseau d'équipements pour penser un réseau de programmation et de diffusion. Une forme de synergie s'est alors mise en place. L'action réticulaire a par ailleurs incité à l'équipement culturel du fait de l'accueil de spectacles professionnels (Méon et Dubois, 2006).

Texte 3: Agence culturelle d'Alsace et FRAC Alsace : les choix de l'aménagement culturel

La création de l'Agence culturelle et technique d'Alsace, dans le cadre de la première charte régionale de 1976, procède de la volonté d'accompagnement des projets. L'agence s'est d'abord structurée autour du prêt de matériel et de l'information, essentiellement à destination du spectacle vivant amateur, devant alors permettre de mieux structurer la dynamique culturelle existante. Son action s'est par la suite étoffée, avec des interventions disciplinaires plus larges. Surtout, elle a progressivement fait évoluer son rôle, pour accompagner la professionnalisation des acteurs culturels d'Alsace et a été essentielle dans l'accompagnement de la dynamique culturelle locale, notamment en dehors des centres urbains où les ressources étaient déjà importantes. Comme le

résume l'actuel directeur de l'agence culturelle d'Alsace, « on parlait d'une structure qui était dans une position ambiguë dans le rôle qu'elle jouait. Elle distribuait de l'argent, elle ne s'adressait qu'aux associations amateurs... Puis, il y a le projet qu'on a construit à partir de 1998, qui recentrait les champs d'intervention, qui redessinaient les points d'appui de cette politique et qui cernait très précisément les contours de l'action qu'elle menait, c'est-à-dire au service d'une politique culturelle régionale, en faveur des professionnels prioritairement » (Francis Gelin, entretien⁵⁹).

L'implantation de l'agence à sa création en 1978 à Sélestat répond à plusieurs éléments dont certains correspondent à une logique claire d'équilibre du territoire : « il y avait une volonté à l'époque de développer Sélestat [...] Sélestat, c'est aussi le centre-Alsace, c'est aussi la possibilité d'évacuer la critique de « tout va sur Strasbourg » [...] À un moment donné il faut aussi donner un peu d'air pour les territoires ». À ces éléments il s'est ajouté une donne politique et « il faut [...] se rappeler que politiquement le maire de Sélestat, qui s'appelait Gilbert Estève, [...] et qui à un moment donné était le chef de cabinet de Jack Lang et, à l'époque, était conseiller municipal à Sélestat et ensuite est devenu maire à Sélestat » (Raymond Theillier, entretien⁶⁰).

Lors de la création du FRAC en 1982, il est alors décidé de l'intégrer directement à l'agence culturelle, réponse particulièrement institutionnelle à la question de la signification à apporter au terme de « régional » dans le concept de FRAC (Saez, 2006 : 27). En dépit de la confusion que cela pouvait créer entre deux instances aux fonctions différentes (Méon et Dubois, 2006), comme le rappelle Raymond Theillier, « c'était une demande de la région, que le FRAC soit à l'intérieur de l'agence culturelle » (entretien). Cette demande correspondait à la volonté de la Région de disposer de la vitrine de l'art contemporain dans son principal outil d'action culturelle. De la même manière que pour l'agence, sa localisation répondait à « la volonté de ne pas tout mettre sur Strasbourg et donc du coup, ça s'est mis à Sélestat » (Gérard Traband, entretien). Là également la donne politique joue un rôle en connexion étroite avec les démarches d'implantations politiques de Gilbert Estève : « politiquement, c'était impossible d'imaginer ce FRAC se faire à Strasbourg où il y avait les ennemis politiques ou à Mulhouse, là aussi c'était pas terrible [...] La centralité, l'égalité régionale et l'équidistance entre le Nord et le Sud étaient trouvées » (Dimitri Konstantinidis, entretien⁶¹).

Lors de la préfiguration du nouveau bâtiment de l'agence à la fin des années 1980, la question s'est posée du maintien du FRAC à Sélestat. Robert Grossmann, vice-président culture de la Région à partir de 1992 déplore alors le choix de cette localisation : « je voulais à l'époque faire que le FRAC soit plutôt localisé à Strasbourg, pas par chauvinisme, mais parce que l'école d'art, la faculté d'arts plastiques, les étudiants sont à Strasbourg et chaque fois qu'il y a un vernissage, une expo importante au FRAC, y a assez peu de monde qui prend la voiture ou le train pour aller à Sélestat. Ça je trouve que c'est un handicap [...] le choix de Sélestat était largement justifié quand il s'agissait de dire, « venez chercher le matériel », mais quand c'est devenu un centre névralgique de la culture en Alsace, c'était pas très pertinent, notamment le FRAC » (entretien⁶²). Mais l'idée de rester dans un

⁵⁹Directeur de l'agence culturelle d'Alsace.

⁶⁰Secrétaire général de la Direction régionale des affaires culturelles d'Alsace.

⁶¹Directeur d'Apollonia (association d'échange artistique international), ancien directeur du FRAC Alsace de 1991 à 1997.

⁶²Conseiller municipal de la ville de Strasbourg, Président de la Communauté urbaine de Strasbourg et maire-délégué en charge de la culture de la ville de Strasbourg 2001 à 2008, vice-président de la Région, président de la commission Culture et de l'agence culturelle d'Alsace de 1992 à 2002, président de la Commission culture du Département du Bas-Rhin de 1989 à 1992.

équilibre géographique a primé sur la logique fonctionnelle. Ainsi, si le choix d'implanter le FRAC à Sélestat a pu poser question, il s'est finalement imposé et est justifié aujourd'hui dans la complémentarité des outils régionaux pour l'art contemporain. L'ancien vice-président de la Région chargé de la culture l'intègre dans une approche globale de la filière des arts plastiques et renvoie le FRAC à une fonction de diffusion territoriale : « *donc on avait le CEEAC à Strasbourg, le FRAC à Sélestat et le CRAC [centre rhénan d'Arts contemporains] à Altkirch. Donc le CRAC à Altkirch, [logique de] territoire, bien sûr ; pour le CEEAC, il y avait les échanges internationaux. Donc l'aspect filière, l'aspect professionnalisation qui fait qu'on envoyait pas mal d'artistes à l'étranger, on recevait des artistes en retour et ça me semblait [logique]... et puis le FRAC, c'était plutôt la collection et puis la diffusion des œuvres d'art un peu partout en Alsace, donc ça me semblait très cohérent* » (Gérard Traband, entretien). En outre, cela relève d'un équilibre géographique, entre Altkirch au Sud de l'Alsace, Sélestat en centre-Alsace et Strasbourg plutôt vers le Nord. Dans ce récit actuel des politiques publiques, la légitimité de cette implantation s'inscrit dans une démarche d'irrigation du territoire et d'équilibre, quitte à négliger les questions de visibilité, d'accessibilité du lieu éloigné des principaux foyers de création et de diffusion de l'art contemporain en Alsace. Francis Gelin souligne ainsi qu'« *il y a une action forte en matière d'art contemporain qui ne rendrait pas forcément facile l'existence du FRAC à Strasbourg* » (entretien).

Dans les configurations bordelaise et barcelonaise, la prise en compte des territoires régionaux est toutefois plus imparfaite. En Catalogne, la prise en compte de l'aménagement culturel du territoire est grandement escamotée puisque la ville de Barcelone joue son rôle d'emblème de l'identité culturelle catalane. Elle prend toutefois place au niveau provincial en dépit de l'absence de compétence de la Diputació pour l'aménagement culturel du territoire (cf. encadré ci-dessous). À Bordeaux, la forte personnalisation du pouvoir de Chaban-Delmas et son contrôle concomitant des différentes institutions locales traduit un « *centralisme culturel* » de la capitale (Malet, 1982 : 25), d'autant plus que l'éloignement de Bordeaux de Paris favorise cette centralisation des activités culturelles. L'exercice de nombreuses fonctions nationales par Jacques Chaban-Delmas renforce même cette tendance. Toutefois, on peut considérer que, dans une certaine mesure, « *l'espace culturel aquitain n'a pas été complètement inféodé à sa capitale* » (Taliano-des Garets, 1995 : 310). Il en est ainsi de l'espace régional où le secteur Bayonne-Anglet-Biarritz ou de zones plus disparates comme Villeneuve-sur-Lot disposent de politiques culturelles autonomes et indépendantes de la capitale régionale. Le découpage administratif de la Région Aquitaine qui a coupé Bordeaux de son hinterland des Charentes tandis que Pays-Basques, Dordogne et Lot-et-Garonne n'ont que peu à voir culturellement et historiquement avec Bordeaux renforce cette dynamique. Bordeaux s'est d'ailleurs *a contrario* tournée très précocement vers l'espace maritime (Guillaume, 1994 : 99). Dans le même temps, l'intervention du Conseil général structurée par

la majorité socialiste à partir de 1976 se construit en opposition, comme un « *négatif de la politique municipale* » notamment autour du jeune théâtre, délaissé par la ville de Bordeaux. En outre, il se distingue de la ville dans la manière de construire l'action culturelle et établit alors une symbolique politique bien différente. Il s'appuie en cela sur le tissu associatif (*via* l'association culturelle et théâtrale de l'Aquitaine) (Malet, 1982).

Texte 4: l'enjeu de l'aménagement culturel dans la Province de Barcelone

À l'origine des premières politiques culturelles au début du XX^e siècle, l'héritage culturel dont est porteuse la Province de Barcelone à la sortie du franquisme est essentiel. La Province est même structurellement renforcée, ayant récupéré pendant la dictature les possessions culturelles de la Generalitat de Catalunya. Elle n'est toutefois légalement porteuse que d'une maigre action culturelle, sous la forme d'un soutien aux communes afin de remplir leurs obligations en matière culturelle. Généralement, l'action des Provinces s'est ainsi limitée à de rares interventions. Toutefois, la Province de Barcelone, forte de son histoire, a mis en œuvre une action culturelle d'une importance considérable. *Via* l'évolution de la structuration issue des années 1980, elle a surtout permis l'ébauche d'une politique d'aménagement culturel du territoire à l'échelle provinciale, en assurant la mise en place d'un modèle propre visant à la constitution de réseaux d'action culturelle (Diputació de Barcelona, 2004). La question de l'autonomie de la politique culturelle si elle est posée depuis quelques années est d'autant plus importante dans le cas de la Diputació comme administration intermédiaire.

Au cœur de ces interactions, la Province a établi une nouvelle base de fonctionnement : « *la Diputació traditionnellement avait une image publique de caisse automatique où les élus locaux vont demander quelque chose : on fait une demande et on attend jusqu'à ce que la machine donne l'argent. C'était l'idée caricaturale, mais c'était une sorte d'instrument utile de répartition de sommes d'argent assez importantes [...] l'idée-clé, à partir de la deuxième moitié des années 1980 est de voir comment changer tout cela et comment passer d'une somme considérable d'argent du chapitre des subventions au chapitre de services, comment créer des réseaux, comment établir des systèmes de services partagés, etc. Dans ce contexte, en 1986, la Diputació et son chef politique, Jordi Font, demandent à un type qui vient de finir une première étape avec les centres civiques, Eduard Delgado, le design d'un système moderne de coopération culturelle axé et orienté vers les villes, petites, moyennes, métropolitaines, rurales de la Province de Barcelone* » (Eduard Miralles, entretien).

La Diputació de Barcelona a ainsi fait évoluer son système et ses modalités de fonctionnement. Elle s'appuie depuis lors sur la division en quatre sections : bibliothèques, office de diffusion artistique, office du patrimoine culturel et CERC – centre de recherche, œuvrant de plus en plus dans un rôle de coordinateur et d'assistance à la coopération locale. Parmi les évolutions de fonds, on peut notamment souligner quelques points saillants comme la sectorisation, le soutien aux municipalités sous la forme de prestations de service, le développement de structures permanentes pour assister les municipalités (diffusion, patrimoine, planification), la mise en place d'une assemblée des directeurs de la culture... Cette dernière doit permettre de donner la légitimité politique et être le lieu où se discutent les questions de compétences municipales, du nécessaire soutien financier grandissant à leur apporter dans un souci de proximité tandis qu'elle doit aussi permettre de donner un crédit supplémentaire au processus de

planification (Diputació de Barcelona, 2004). Par le biais de ces différents axes d'action, elle développe ainsi une expertise et une fonction, celle de mise en forme des ressources, celle d'un « *acteur cardinal* » (Guillon, 2011) dans un rôle de médiateur institutionnel.

L'enjeu de la territorialisation de l'action culturelle *via* la mise en place de réseaux se confronte tout particulièrement aux autres collectivités. La recherche d'autonomie de la Province doit surtout se comprendre en relation avec un système culturel local, à l'instar de tout autre acteur. Dans ce système comptent les municipalités, la Catalogne et les relations tissées entre ces pouvoirs, l'équilibre ou les évolutions politiques (Rius et Martinez, 2012). La question s'est plus singulièrement posée avec la Catalogne. Ainsi, le projet initial porté par la Province était particulièrement ambitieux et relevait d'une volonté d'aménagement du territoire : « *c'était vraiment l'idée de travailler sur la logique de la compensation entre la ville de Barcelone, l'espace métropolitain et les villes moyennes, de la deuxième couronne de la Province, avec une structure très forte des services partagés, de la recherche d'économie d'échelles, etc.* » (Eduard Miralles, entretien). L'espace métropolitain, privé d'institution centralisatrice depuis sa suppression par la Catalogne en 1987, apparaît central pour l'action de la Province : « *La Diputació de Barcelone [...] essaie de couvrir ce territoire avec la légitimité potentielle de ce cadre légal un peu souple. Mais l'offensive et la confrontation avec la Generalitat devient de plus en plus forte, c'est-à-dire que pendant une quinzaine d'années, il y a un processus judiciaire très complexe et finalement, l'État interdit à la Province de Barcelone de développer certains systèmes de coopération sur l'espace métropolitain, parce que, si on fait une interprétation stricte de la loi, cela veut dire, avoir des compétences de planification, que la Province n'a pas* » (Eduard Miralles, entretien). En conséquence, la Province concentre depuis lors son action sur des dispositifs plus souples.

DES TERRITOIRES MÉTROPOLITAINS PLURIELS QUI SE SAISISSENT DE LA CULTURE

À l'échelle des métropoles, le territoire des politiques culturelles s'élargit également, partiellement guidé par l'hégémonie du centre-ville. Au niveau des villes elles-mêmes, l'enjeu de la territorialisation des politiques culturelles s'inscrit progressivement à l'agenda politique, afin de ne plus concentrer les efforts sur les seuls centres-villes historiques. Au-delà, au niveau métropolitain, la prise en compte des territoires des autres communes est progressive et s'effectue selon différentes modalités.

Dans le cas bordelais, certes l'activité culturelle se centre autour des prestigieuses manifestations artistiques se déroulant au Grand-Théâtre et aux entrepôts Lainé. Toutefois, *via* la mise en place progressive d'un réseau de lecture publique et l'incitation des grandes institutions – notamment l'Opéra – à s'inscrire dans les territoires de la ville, un début de territorialisation se fait jour à ce niveau. À Stuttgart, nous pouvons faire état d'une action

culturelle mise en œuvre dans les quartiers de la ville, à partir de la fin des années 1970. La ville développe par exemple des centres culturels dans plusieurs arrondissements municipaux, regroupant entre autres des activités d'école de musique et d'université populaire (Landeshauptstadt Stuttgart, 1980, 1985). Cela relève d'une logique tout à fait essentielle pour une ville qui s'est construite au fil du XIX^e et XX^e siècle par l'adjonction progressive des communes et Kreise adjacents au territoire stuttgartois (Benz et Frenzel, 1999b). Ces territoires externes à la ville de Stuttgart disposent donc d'identités propres très fortes qui nécessitent une prise en compte particulière dans les politiques publiques, justifiant des investissements prévus à leur égard.

Strasbourg s'appuie sur une volonté certaine de développer une action culturelle harmonieuse à l'échelle de la ville, de ses quartiers en visant un certain quadrillage de la municipalité (Bonino, 1981). C'est ce que résume Norbert Engel quant à son action durant la municipalité Trautmann : *« pour moi, une obsession dans la politique culturelle a été toujours de favoriser les circulations dans la ville [...] le rôle du politique est d'augmenter le territoire de la polis, en tant que lieu de circulation, et partant, de citoyens et de concitoyens qui sont concernés par le devenir de la ville elle-même. Et ça par exemple, c'est quelque chose que Catherine Trautmann entendait et comprenait très bien, c'est ce que la plupart des politiques ne comprennent pas, je veux dire, à savoir qu'une vraie ville doit toujours être hétérotopique et pas isotopique »* (entretien). La spécialisation voulue de la salle Pôle Sud pour la danse et celle du Maillon à HautePierre sur le théâtre rendent concret cette démarche en invitant à la circulation des publics pour ces deux lieux qui accueillaient auparavant les deux disciplines. Par ailleurs, le réseau de bibliothèque s'est étendu de manière assez précoce et l'on pouvait ainsi compter l'existence d'un réseau de sept bibliothèques annexes en 1983 tandis que l'extension du réseau a fait figure de priorité pour l'adjoint à la culture Dreyfus dans les années 1980 (Coulin, 1989).

À Barcelone, l'instauration de dix districts dans la ville augurait d'une volonté particulière d'ancrer l'action publique dans les territoires et de construire une réelle démocratie de proximité tandis que l'élaboration de la charte municipale traduisait juridiquement les tendances à l'autonomie locale (Longo, 1999). Toutefois, la question de la culture vient mettre en exergue un enjeu de contrôle politique de la ville entre socialistes et communistes tout en

questionnant la manière d’appréhender la chose culturelle. *« Il faut dire que les centres civiques à Barcelone ont toujours été sur l’organigramme du Département qui s’appelait à ce moment « décentralisation et participation citoyenne ». C’était géré par le parti communiste. Par contre, la culture était dans un autre département et était plutôt socialiste [...] la politique socialiste en culture était populaire, mais top-down, par contre la politique pour les communistes, la culture était plutôt un outil pour le processus de décentralisation et de participation [du citoyen] [...] à la fin des années 1980 [...] les politiques de décentralisation étaient une sorte de politique avec une date de caducité, c’est-à-dire, on avait établi un processus de transfert d’un volume important de compétences de la mairie centrale à chacun des dix districts [...] et la dernière compétence qui devait être transférée en 1988 était le volet centres civiques. Il y avait une discussion importante entre l’équipe engagée avec les centres civiques et les élus, les politiques [...] à notre avis, il fallait à ce moment-là trouver la bonne connexion avec le Département de la culture [...] les centres civiques dans les mains de chacun des élus des districts, cela voudrait dire une dispersion et la disparition du modèle. Face à ce risque, la seule possibilité d’avancer avec une double dépendance du territoire, c’est-à-dire district et service central, était de chercher la bonne interaction avec la politique culturelle de la ville, mais à cause des différences politiques entre les deux partis, ça n’a jamais réussi »* (Eduard Miralles, entretien). En conséquence, la politique culturelle centralisée à l’échelle de toute la ville se distingue fortement d’une autre politique que l’on pourrait qualifier de socio-culturelle et que les centres civiques incarnent dans les districts. À l’instar des distinctions effectuées ailleurs en Europe, les deux domaines d’intervention se construisent en parallèle, répondant à des exigences territoriales et des finalités différentes (Saez, 2008).

On peut dans le même temps parler de premières structurations des politiques culturelles à l’échelle métropolitaine, souvent fruit d’initiatives disparates ne disposant que rarement d’une cohérence globale et rapidement sujette à la recherche de profits politiques.

Dans le cas bordelais, *« les communes périphériques se trouvent entraînées « physiquement » à l’agglomération, mais également culturellement. L’attirance de Bordeaux joue comme un handicap, et l’enjeu de l’action culturelle pour les communes périphériques se situe dans la lutte contre la désertification culturelle »* (Merle, 2004 : 8). Toutefois, les

viles de la première couronne initient quelques lignes d'action dès les années 1970 dans la perspective d'améliorer le cadre de vie de villes dortoirs ou à la faible reconnaissance identitaire dans un paysage dominé par Bordeaux. L'action culturelle s'appuie dans un premier temps sur le secteur associatif, sans disposer de structure culturelle municipale stable et reconnue. Cette structuration permet alors des liens étroits entre dirigeants associatifs et municipalité. Un système de collusion entre associations et élus (et souvent le maire) se met ainsi en place, notamment dans les plus petites communes. Cependant dans ce cadre, les moyens culturels sont limités, d'où l'émergence du modèle de l'office socio-culturel, qui est initié en 1973 à Mérignac par l'adjoint Michel Sainte-Marie devenant bientôt maire de la ville. Ces offices servent alors d'interface entre les municipalités et les associations et permettent l'émancipation municipale, menant des actions culturelles en propre. Par le statut associatif, ils conservent une certaine souplesse. Dans le cas de Mérignac, le développement culturel, qui s'appuie sur la richesse de la ville, vient très vite servir les desseins politiques de Michel Sainte-Marie à l'échelle métropolitaine. En parallèle, sur la rive droite de la Garonne, des villes créent un Syndicat intercommunal à vocation unique (SIVU à vocation culturelle). La structure s'établit notamment autour de Carbon-Blanc dans un contexte géographique rural ou semi-rural, avec cependant une tendance à l'urbanisation, dans un cadre isolé du reste de l'agglomération. La constitution du syndicat permet de suivre, tant bien que mal, la tendance à l'établissement de politiques culturelles autonomes sur la rive gauche de la Garonne. Cependant, le manque de suivi dans l'action, le cantonnement au domaine scolaire, le manque de concertation véritable ainsi que la municipalisation progressive de la culture font de ce SIVU un instrument peu opérant (Garineau, 2001). Progressivement, les politiques culturelles des villes – au premier titre celle de la rive gauche plus aisée et développée – se professionnalisent et répondent elles aussi au jeu du catalogue (Friedberg et Urfalino, 1984). Elles jouent alors notamment la carte de l'équipement. La structuration s'effectue principalement sous l'égide du pouvoir municipal, comme le souligne Richard Balme dans la périphérie bordelaise : « *ce sont les municipalités qui s'assurent la maîtrise de la définition des enjeux de ces relations [entre la ville et les associations culturelles] et qui contrôlent ainsi les processus de mobilisation des associations culturelles autour du pouvoir communal* » (1987 : 604).

La périphérie de Barcelone a pu développer progressivement une action culturelle propre dans le courant des années 1980. Elle s'appuie sur les spécificités de ces territoires notamment récipiendaires de différentes formes d'immigration comme nous l'évoquions plus haut. Sa structuration demeure malgré tout encore en suspens. Dans le contexte d'après-franquisme, la région urbaine de Barcelone devait tenir compte de l'état du parc d'équipements, des difficultés des acteurs privés à prendre le relais et à disposer d'un poids plus important, notamment dans les industries culturelles. Il manquait à cet égard des équipements pouvant répondre à une couverture minimale du territoire. Il faut ici prendre en considération le déficit de planification permettant de coordonner les actions et de mettre en commun des moyens. Les différentes initiatives de première génération – souvent festivières – n'ont de ce fait pu s'étendre à d'autres domaines et se traduire par de nouvelles centralités (Léon, 2000).

En parallèle à Strasbourg, le développement culturel à l'échelle de l'agglomération s'est réalisé de manière timide dans les premiers temps. Comme le constate Norbert Engel : *« y a quand même eu de petits efforts, mais très petits qui ont été faits, une bibliothèque s'est créée là, il y a eu le point d'eau à Ostwald, etc. Il y a eu quelques salles en périphérie qui se sont créées »* (entretien). La région urbaine de Stuttgart, quant à elle, peut s'appuyer sur une structuration urbaine complexe, faite d'une armature de villes moyennes importantes. L'action métropolitaine s'appuie ainsi sur plusieurs communes riches de patrimoines ou d'actions culturelles anciennes⁶³.

En conséquence, on peut considérer une forme de complexification des relations entre collectivités du fait de la multiplication des partenariats. De ce fait, l'identité propre et les politiques spécifiques de chaque institution se perdent. L'exemple de Strasbourg et les chartes culturelles est exemplaire de cette connexion des collectivités autour d'institutions ou de projets culturels les liant entre elles et contribuant au fait que la politique culturelle de la ville se perde dans un manque relatif d'autonomie (Bonino, 1981).

⁶³Outre Ludwigsburg, dont nous avons déjà parlé, on peut ici entre autre citer Esslingen, Backnang ou Leonberg.

b) Professionnalisation, institutionnalisation et expertise : la construction d'un cadre d'action local autonome

Comme l'évoque Guy Saez à propos de la construction d'un modèle national de politiques publiques, le cadre local des politiques culturelles s'est dans un premier temps notamment bâti sur des formes de « *sectorialisation, [de] centralisation, [d'] imposition normative* ». En effet, la détermination des politiques culturelles locales a nécessité ce travail d'institutionnalisation de la culture, exigeant la mise en place d'un cadre précis. Toutefois, comme il le précise, les politiques culturelles n'ont jamais totalement correspondu à ce modèle et ont toujours présenté des caractéristiques de transversalité, de territorialisation et de décentrement du cadre national (Saez, 2005 : 230-231). Cela tient à la fois à la pluralité conceptuelle des politiques culturelles telle que nous avons pu l'analyser en introduction et à la dimension éminemment identitaire des politiques culturelles qui en font des objets essentiels d'appropriation locale (J-P. Saez, 1995). Dans le même temps, l'existence de « *disparités en matière de politique culturelle* » milite pour une approche qui permette « *d'éviter d'aborder notre objet en suivant ce qui se passe au centre* » (Taliano-des Garets, 2002 : 370). En définitive, le cadre d'action locale en matière culturelle ne s'inscrit pas pleinement dans la détermination d'un secteur d'action publique, même s'il peut parfois s'orienter dans cette direction. Il se construit en ce sens d'une manière autonome, en marge des autres domaines d'intervention, suivant certaines spécificités par rapport aux autres secteurs, mais aussi vis-à-vis des différents territoires. À cet égard, la construction des référentiels nationaux des politiques culturelles – essentiellement autour des principes de démocratisation puis de développement et enfin de démocratie culturelle – subit des inflexions selon les configurations locales⁶⁴.

L'ÉMERGENCE DE SYSTÈMES CULTURELS LOCAUX AUTONOMES

Suivant les premières initiatives municipales dont nous avons pu faire état dans le paragraphe précédent, des premières modalités de structuration à l'échelle métropolitaine se font jour, de manière incrémentale dans certains cas ou de manière plus volontariste dans d'autres.

⁶⁴Comme le souligne d'ailleurs Guy Saez, ces principes peuvent difficilement être qualifiés de référentiels tant ils sont remis en question régulièrement et sont si souvent discutés (2005). Dans le même temps, leur application territoriale demeure particulièrement contingente.

On peut d'abord souligner le contexte paradoxal de Strasbourg, où, en dépit de la fusion des services administratifs de la ville de Strasbourg et de la Communauté urbaine, cette dernière ne dispose pas, avant la majorité socialiste de 1989, d'action en matière culturelle. Le développement plus tardif d'actions à la périphérie de la ville-centre est également une donnée explicative quant à cette situation. À partir de 1989, une des rares actions mises en œuvre à l'échelon communautaire s'appuie précisément sur le développement d'équipements culturels dans la première couronne strasbourgeoise et cherche à encourager ces démarches par la mise en place d'un fonds de soutien aux salles de spectacle vivant de la CUS (Maclouf, 1999).

On peut ensuite évoquer la constitution progressive de systèmes productifs culturels métropolitains, comme dans les cas de Bordeaux et Barcelone. Ces systèmes dépassent les ruptures traditionnelles entre secteurs géographiques et types de politiques culturelles tels que nous l'avons évoqué précédemment pour établir des formes de spécialisation métropolitaine des activités culturelles.

Dans le cas bordelais, un système productif culturel métropolitain émerge en lien avec la spécialisation territoriale au sein de cet espace. Cette structuration s'appuie sur l'allocation des ressources culturelles liées au développement du système Chaban à l'échelle métropolitaine où des formes de neutralisations politiques entre villes permettaient de conserver la suprématie bordelaise (Benz et Frenzel, 1999a ; Médard, 2003). S'appuyant sur le développement fonctionnaliste des métropoles (Saez, 1997 : 268), le centre-ville demeure puissant et est le siège des principaux équipements culturels. Ces derniers incarnent les formes de la culture élitaires et traduisent ainsi dans l'espace géographique la différenciation entre activités culturelles et socio-culturelles. Dans le reste de l'agglomération, après une tendance globale à l'équipement et au développement culturel, des formes de spécialisations culturelles se dégagent en suivant une forme de segmentation artistique : lieux et manifestations destinés à la jeunesse à Blanquefort, cultures urbaines et cinéma à Pessac, musiques – dans le registre classique et des musiques actuelles – à Mérignac, cultures et arts numériques à Saint-Médard-en-Jalles... Cette segmentation répond d'abord à l'impératif de disposer de nouveaux publics dans ce contexte de suréquipement. Chaque municipalité met alors en place des lignes directrices pour l'action artistique, pour, de la sorte, éviter, dans le foisonnement de structures, de ne plus attirer de public. Les municipalités envisagent ainsi des

projets culturels propres, notamment en suivant la nature de leurs équipements de diffusion (Garineau, 2001). Cette tendance établit aussi une identité distincte à chacun des territoires infra-métropolitains disposant alors d'une fonction spécifique dans cet espace, qui lui-même se construit une armature globale.

Dans le cas barcelonais, la dimension métropolitaine de la culture (tout comme la dimension culturelle de la métropolisation) a longtemps été sporadique, n'entrant pas dans les premières priorités à développer. Elle s'ancre dans le contexte d'une dévalorisation des formes culturelles développées à la périphérie de Barcelone. L'important était alors de promouvoir l'émergence d'un marché culturel métropolitain dans lequel les espaces adjacents à Barcelone trouvent une place. *« Il y avait une nécessité, pas en termes de politique culturelle au sens strict du terme, mais en un sens plus global, d'une articulation entre chaque ville [...] C'est un des éléments que nous [à la Province] avons impulsés et promu et que nous appelions le « marché métropolitain de la culture », c'est-à-dire un système qui permettait l'exercice d'une compétence noble et réelle, pas celui de l'avantage de la ville-centre sur le reste. Dans le même temps, en termes urbanistiques, dans toute cette périphérie, les banlieues accomplissaient des efforts majeurs pour créer des centralités urbanistiques. Cela incluait un processus de monumentalisation, c'est-à-dire qu'ils ont réussi à créer de grands espaces urbains. L'espace public, l'espace commun que les gens, en même temps, ont fait leur de manière immédiate et qu'ils ont empli de fêtes et de traditions nouvelles, d'évènements populaires qui naissaient de cet espace public. Il s'agissait alors d'un processus très vivant et très intéressant d'un point de vue de l'immigration »* (Jordi Font, entretien). Il se fait alors jour un processus de revalorisation des espaces périphériques, de mise en lien des villes et de structuration de cet espace culturel périphérique devant pouvoir s'intégrer aux politiques culturelles de la ville de Barcelone. La Province et des communes de périphérie elles-mêmes sont les portes-voix de cette orientation. On peut évoquer à titre symbolique l'édification à la fin des années 1980 de la salle de la Tecla Sala à L'Hospitalet de Llobregat qui se présente sous le titre de *« centre culturel métropolitain »* tandis qu'au début des années 1990, plusieurs documents et textes manifestaient le besoin d'instaurer une institution à même de coordonner les actions culturelles des municipalités, notamment pour ce qui relève de la production et la diffusion culturelle (Léon, 2000).

La métropolisation de Barcelone ne peut ainsi pas se résumer à la seule extension de la ville centre ou à la pression démographique. Elle est aussi due à l'agrégation de ces d'implantations culturelles déjà anciennes et bien établies. Afin de mieux considérer cette complexification du phénomène culturel métropolitain à Barcelone, on peut rappeler quelques constatations effectuées à l'occasion d'une enquête réalisée pour le compte de la Région Métropolitaine de Barcelone à la fin des années 1990. Ainsi, en dépit des manques structurels que nous évoquions dans le paragraphe précédent, les fréquentations culturelles de la région sont bien supérieures à celle de la Catalogne. Sans organisation générale, sans intervention de la Catalogne, la construction de l'espace métropolitain s'est réalisée de manière empirique, aidée par la mise en place de meilleurs systèmes de communication, par les relations entre projets et structures culturels, par la diffusion de modèles culturels venant, pour certains, de Barcelone. Cette construction révèle toutefois le besoin de coordination, d'autant plus nécessaire que le contexte de mondialisation exige de faire appel à toutes les potentialités du territoire pour le valoriser. Ces revendications prennent un tour nouveau dans la seconde partie de la décennie, comme nous y reviendrons avec l'élaboration du premier plan stratégique de Barcelone.

Ainsi dans ces deux cas, une forme de système d'agglomération hiérarchisé entre différentes pratiques s'élabore tandis que des revendications ou des actions émergent pour apporter de la cohérence aux configurations métropolitaines. Dans le même temps des démarches plus institutionnalisées ont pu voir le jour dans certains contextes et prenant appui sur des opportunités isolées.

De la sorte à Stuttgart, de premiers éléments de structuration métropolitaine affleurent sous une forme plus institutionnelle à travers la mise en route d'un organisme de coopération culturelle, au prétexte d'une candidature aux Jeux olympiques : *« l'association KulturRegion Stuttgart [...] a été fondée initialement lors d'une candidature de Stuttgart et la région pour les Jeux olympiques [...] Elle a été fondée en 1991 [...] et c'est ainsi que l'espace culturel régional a commencé et pendant ces vingt dernières années, l'association était là pour mettre en œuvre des projets, avec toute la région [...] au total il y a dans la région 179 communes, municipalités et petites villes. Les membres de l'association sont les plus grandes villes et nous avons aujourd'hui 39 villes-membre. Donc, elles ont fait des projets, certains vraiment*

très innovants, avec toujours l'intention d'un côté de proposer des projets artistiques innovants qui donnent une impulsion à la région [...] et de l'autre côté d'avoir ce sens de l'appartenance régionale pour les participants ou les habitants » (Magdalen Hayes, entretien⁶⁵). Une forme d'intercommunalité de projet s'initie alors, basée sur la mise en œuvre d'évènements/manifestations communes.

Dans la configuration bordelaise, en parallèle de la mise en place progressive d'un système productif culturel métropolitain, des formes de structuration plus institutionnelles surgissent. D'un côté, dans le prolongement du SIVOC institué autour de Carbon-Blanc, de nouvelles initiatives se cristallisent sur la rive droite de la Garonne essentiellement autour du dispositif de Grand projet de ville (cf. texte 12, chapitre 3). Sur l'autre rive, une structuration intercommunale émerge à la fois du fait de communes elles-mêmes, mais aussi de l'action du Conseil général. Le réseau *Passerelle* se met ainsi en place lors de la saison culturelle 1992-1993 entre six communes de la rive gauche (Eysines, Blanquefort, Le Haillan, Talence, Gradignan et Saint-Médard-en-Jalles). Il doit permettre d'œuvrer conjointement sur les programmations culturelles dans des contextes urbains similaires. La mise en œuvre de ce réseau peut apparaître comme une des modalités de renouvellement de l'action culturelle face à la ville-centre (Garineau, 2001). Mais le réseau a également pu s'appuyer sur l'investissement décisif de l'Institut départemental de développement artistique et culturel de la Gironde (IDDAC) qui se structure à cette période. Le réseau *Passerelle* a été « *une des premières opérations IDDAC pour sortir du binomique* » (François Pouthier, entretien⁶⁶) et ainsi créer une logique d'action plutôt intercommunale. La constitution de ce réseau s'inscrit en effet dans un contexte particulier qu'est la structuration de l'IDDAC et de son rôle à jouer autour de la métropole : « *L'IDDAC a toujours eu une part extrêmement importante de son action dans l'agglomération, mais pas dans l'agglomération au titre de l'agglomération, mais dans l'agglomération au titre des communes qui la constituaient et l'IDDAC se trouvant finalement constitué en 1991 au moment où ici le périurbain se dotait d'équipements [...]* D'une certaine manière, l'IDDAC a été un très fort accompagnateur pour ne pas dire initiateur des politiques culturelles de communes [...] De ce positionnement, on est très investi sur la question métropolitaine » (François Pouthier, entretien). Au-delà des actions d'aide aux politiques municipales, comme le prêt de matériel, l'IDDAC vise rapidement à

⁶⁵Directrice de l'association régionale de coopération culturelle (KulturRegion Stuttgart e.V.).

⁶⁶Directeur de l'Institut départemental de développement artistique et culturel de la Gironde

mettre en place des scènes partenaires ou des scènes associées qui regroupent des structures culturelles – principalement de l'agglomération – pour le développement d'actions de formation et d'élargissement des publics, pour accroître la diffusion de spectacles, la circulation des publics, pour mutualiser de la technique, etc. En outre, l'IDDAC joue un rôle crucial dans la constitution de réseaux entre villes pouvant présenter des enjeux similaires, sur la rive droite ou la rive gauche.

Ainsi, une véritable structuration géographique des politiques culturelles se dessine notamment à l'échelle métropolitaine, même si cela répond parfois à une logique d'adaptation fonctionnelle. En parallèle, la fin des années 1980 et le début des années 1990 se traduisent par la mise en œuvre de politiques culturelles comme « *catégorie d'intervention publique* » (Dubois, 1999), disposant de lignes d'action claires, de personnels professionnels et d'institutions emblématiques.

LE PROGRESSIF ÉTABLISSEMENT DE VÉRITABLES POLITIQUES CULTURELLES

Le renforcement des institutions et le développement d'équipements incarnent d'abord cette structuration de l'action culturelle. Dans certains cas, cela a pu être considéré comme le « *syndrome du très grand équipement* » (Saez, 2004b : 47). La logique du « *béton culturel* » (Taliano-des Garets, 2007a : 111) est d'abord le fait des métropoles elles-mêmes. Initié dans le courant des années 1970, parfois renforcé en France grâce au partenariat conclu avec l'État – notamment *via* les chartes culturelles de 1976 – le mouvement se poursuit dans le courant des années 1980 et 1990 afin de donner une ampleur nouvelle aux structures municipales déjà existantes. Ainsi en est-il à Strasbourg avec la décision de construire un musée d'art moderne et contemporain après un vaste processus de rénovation des autres musées strasbourgeois dans les années 1980 ainsi que la salle de l'ancienne douane qui accueillait jusqu'alors l'art moderne. Cette salle désormais jugée insuffisante, décision est prise au milieu des années 1980 de construire un musée dédié (Coulin, 1989). La municipalité Trautmann reprend l'initiative et la réaffirme à partir de 1989, créant un continuum sur cette nécessaire visibilité de l'art contemporain à Strasbourg (Norbert Engel, entretien). Dans le même temps, des lignes politiques sont aussi renforcées et restructurées, à l'instar de la lecture publique sous la direction de Dreyfus pendant le mandat du maire Rudloff (1983-1989) puis sous celle de

Norbert Engel durant les deux municipalités Trautmann. La mairie cherche à rationaliser l'offre culturelle et la rendre plus opérationnelle, en l'occurrence, à travers l'extension du réseau ou la modernisation des services aux lecteurs.

La logique est la même à Bordeaux entre la poursuite des investissements immobiliers – à l'image de la rénovation du grand Théâtre à la fin des années 1980 ou l'ouverture en 1991 de la grande bibliothèque Mériadeck – et l'institutionnalisation – à l'instar du CAPC installé depuis 1973 aux entrepôts Lainés et qui est consacré musée d'art contemporain en 1984.

On peut détecter un même mouvement en accéléré à Barcelone durant les années 1980 et 1990. La double volonté de s'appuyer sur la culture afin d'assurer le processus de démocratisation et celle d'en faire un atout de rayonnement – notamment à partir de la nomination en 1986 de Barcelone pour les Jeux olympiques de 1992 – en font un des investissements majeurs de la ville⁶⁷. Les autres collectivités font de même, comme nous l'évoquions précédemment avec la politique menée par la Generalitat de Catalunya autour du théâtre et de la musique (Barbieri, 2012). À cette période, la stratégie politique de Maragall correspond à l'émergence de Barcelone sur la scène internationale : *« on avait réussi à démarrer la marque « Barcelone » avec les Jeux olympiques »* (Pedro Soler, entretien⁶⁸). La création du musée d'art contemporain réactive un projet que l'on peut faire remonter à la première moitié du XX^e siècle. À travers ce projet comme d'autres, l'accent politique se porte sur l'idée *« d'avoir un ensemble d'institutions culturelles solides [afin] d'offrir aux créateurs des opportunités, mais aussi [...] offrir à la ville une identité [culturelle] »* (Ferran Mascarell, entretien⁶⁹). Ainsi, de 1985 à 1995 *« l'intention [...] était de doter la ville d'un réseau de grandes infrastructures adaptées à sa condition de capitale culturelle, comparable à d'autres villes européennes »* (Marti et Giner, 2008 : 51).

⁶⁷Le programme culturel olympique fait d'ailleurs figure de référence et correspondait, dans sa mise en œuvre sur plusieurs années, à la volonté municipale de faire des Jeux un moment de célébration de la ville en renouveau et permettant alors une projection internationale accrue (Garcia, 2008).

⁶⁸Président de 2005 à 2009 de Hangar – centre d'arts visuels (ancienne usine Can Ricart) devenu usine pour la création, fondateur du Festival Sonar. Dans le cadre des Jeux olympiques sont ainsi prévues la construction du musée d'art contemporain de Barcelone, la rénovation du Palais national pour en faire le musée national d'art de la Catalogne.

⁶⁹Coordinateur de l'action culturelle de la ville de Barcelone de 1987 à 1991, directeur de l'ICUB de 1996 à 1999, adjoint à la culture de la ville de Barcelone de 1999 à 2006, ministre de la culture de la Catalogne de 2006 à 2007 (gouvernement PSC) et depuis 2010 (gouvernement CIU).

Le processus est particulièrement saillant dans le cas de Stuttgart avec un rôle essentiel de la part du Land de Bade-Wurtemberg aux côtés de la ville. Le Land assure un accroissement de ses dépenses culturelles de 105,9 % entre 1978 et 1988. On évoque alors concernant les années 1980 l'idée d'un « *miracle culturel* » (Pongy, 1994 : 47) ou celle de « *boom culturel* » (Freyermuth, 1995 : 122) tant du fait de ces investissements croissants que de la volonté politique qu'est celle du ministre-président Lothar Späth. Son intervention – qu'il défendit fortement au sein du parti conservateur de la CDU – se base sur l'extension généralisée des loisirs, le passage à une société post-industrielle et vise à rendre la culture accessible à tous, suivant en même temps une exigence de qualification nationale et internationale nécessaire à une société dynamique (Freyermuth, 1995 : 123). Lors du mandat de Späth, l'accent est porté sur deux dimensions : la mise en œuvre d'actions prestigieuses et l'ouverture à de nouveaux champs sans pour autant se traduire par une volonté d'instrumentalisation de la culture. Stuttgart est le récipiendaire essentiel de ces lignes d'action, la ville y contribuant d'ailleurs elle aussi fortement. Les projets de nouvelles institutions suivant une politique de grands travaux se font nombreux. Cette politique est ainsi celle du projet de « *Mile culturel* » de Stuttgart. Il doit rassembler outre le musée d'art moderne – dont son prédécesseur Filbinger avait fait réaliser un nouvel édifice – une école de théâtre, une école supérieure de musique et un musée d'histoire contemporaine. Certes, le projet ne verra pas le jour dans son intégralité, mais il incarnait tout de même cette volonté de traduire dans l'espace urbain la place nouvelle de la culture, devant donner un nouvel essor culturel, architectural et urbanistique à la ville de Stuttgart (Späth, 1988). Dans le même temps, la ville de Stuttgart suit la tendance générale allemande à la conversion à la *Soziokultur*, orientation qu'elle institutionnalise avec la construction entre 1988 et 1991 du Treffpunkt Rotebühlplatz, quitte à instaurer une forme de concurrence avec les associations socio-culturelles qui se sentent alors lésées (Freyermuth, 1995).

En parallèle de l'élargissement de l'éventail des institutions culturelles, les métropoles et collectivités locales donnent graduellement de la cohérence à leurs lignes d'action alors qu'elles se professionnalisent également. Dans le cas de Stuttgart, la détermination d'un cadre d'action est particulièrement exemplaire. On peut à ce titre parler de l'établissement d'une doctrine des politiques culturelles locales avec le développement de la *Kunstkonzeption* du Land de Bade-Wurtemberg effectué en 1988 par un « *coordinateur artistique sous la direction*

d'un Conseil spécial pour les arts » (Pongy, 1994 : 49). Cette doctrine, conçue par Hannes Rettich, prévoit à la fois une mise en œuvre concrète et établit des principes généraux de libéralisme, pluralisme, subsidiarité et décentralisation (Rettich, 2004). Ce système d'action fait rapidement office de référence pour tous les pouvoirs publics. En parallèle, le rapport d'Hannes Rettich appuie la nécessité d'un ministère de la culture unique et non plus réparti selon les fonctions entre plusieurs départements ministériels – sciences et arts pour le monde professionnel, cultes et sports pour le monde amateur, finances pour le patrimoine du Land, intérieur pour les autres patrimoines. En recherchant à la fois une meilleure efficacité dans une structure unique, les activités culturelles devaient également gagner en visibilité. Toutefois, le ministère ne verra pas le jour, principalement du fait du départ de Lothar Späth en 1991 (Pongy, 1994) alors qu'à l'issue de sa réélection en 1988, la culture apparaissait clairement comme la priorité du mandat électoral à venir. La culture disparaît des « *feux de la rampe* » dès son départ du pouvoir (Prinzing, 2006 : 193).

En parallèle à Strasbourg, l'arrivée d'une nouvelle équipe municipale en 1989 marque une évolution importante de la politique culturelle. Le premier changement, d'ordre organisationnel, est celui de la réunion des différents services et adjoints en un seul adjoignant à la culture, celui de Norbert Engel. Il concentre alors les trois portefeuilles préexistants. Cette construction marque l'affirmation d'une ligne politique unifiée autour du double référentiel de démocratisation et de démocratie culturelles. En outre, cette nouvelle structuration reflète les conceptions de Norbert Engel et Catherine Trautmann lors de l'élaboration du programme : « *Nous avons beaucoup beaucoup insisté sur le fait que Strasbourg devait rentrer dans la modernité* » (Norbert Engel, entretien). L'organisation administrative s'adapte en conséquence. L'adjoignant entreprend un travail de routinisation de l'action culturelle municipale, embrassant un large domaine de compétences et épousant les nouvelles formes de la rationalité. Ainsi, pour les relations avec les associations, la démarche est simplifiée : « *les associations déposaient – ça c'était réglé comme du papier à musique – auprès du service de la culture un projet, avec un plan de financement du projet. [...] Le service avait un conseiller par branche : musique nouvelle, musique classique, musées, etc. Les dossiers étaient donc examinés par le conseiller chargé du service, qui souvent, avait un entretien préparatoire avec le responsable de l'association pour lui dire, ça ou ça, ça ne marche pas, etc. Au fond ça se passait comme un tout petit gouvernement avec des arbitrages [...] après, ces allers-*

retours entre l'association et le service, à un moment donné, je recevais le responsable de l'association [...] je disais, à la personne, nous vous subventionnons ou nous ne vous subventionnons pas [...] Quand j'étais arrivé, j'avais tout de suite déclaré qu'il n'y aurait plus de subventions systématiques au guichet, il n'y aurait de subventions qu'année par année, au projet » (Norbert Engel, entretien). Enfin, la mise en avant de nouvelles orientations traduisait la détermination de lignes d'action claires et constituait une nouvelle marque d'institutionnalisation des politiques culturelles (cf. texte 5, chapitre 2).

Dans la situation barcelonaise, on assiste d'abord à un premier mouvement de complexification de l'administration culturelle. Outre le fait qu'elle s'étoffe de nombreuses directions générales, suivant les contours des différents secteurs artistiques, elle se spécialise progressivement. Ainsi, à partir de 1987 des consortiums sont structurés afin de créer ou de gérer les grandes institutions comme le Liceu, le musée d'art contemporain ou l'auditorium encore en construction. Outre le souci de spécialisation inhérente à la création de ces structures parallèles, elle permet de lier les autres collectivités publiques – notamment Catalogne et État espagnol – tout en laissant une emprise certaine à la municipalité sur ces structures (Rius, 2005 : 193). En parallèle, des directions spécifiques sont établies pour la gestion des événements – à travers la création de l'Institut municipal Barcelona espectacles (IMBE) – pour celle des musées – avec l'établissement du Centre gestor de museus i patrimoni cultural – et pour la programmation musicale – grâce à l'Institut municipal de música. Cette structuration suit une logique « *d'externalisation de la gestion* » (Rius, 2005 : 194) et vise à une meilleure efficacité dans la production et la diffusion de l'offre culturelle à Barcelone. Cette logique d'action et ce mode de fonctionnement se renforcent dans le courant des années 1990 avec certaines compétences intégrées directement au sein de l'IMBE avant que 1995 ne marque un tournant majeur avec la création de l'Institut de cultura de Barcelona (ICUB), incarnant l'idéal gestionnaire de l'action culturelle municipale.

Dans ce processus global, on peut toutefois souligner l'exception notable de Bordeaux, qui ne dispose pas de Direction générale des affaires culturelles avant 1997 après l'arrivée d'Alain Juppé à la mairie de Bordeaux et la nomination de Michel Pierre à la Direction de la culture : « [à Bordeaux] *il y avait une Direction des affaires culturelles, mais une Direction administrative et donc ils cherchaient quelqu'un pour créer une Direction qui ne soit pas*

seulement administrative, qui soit opérationnelle, qui ait peut-être une réflexion politique, au sens de la ville, au sens de la polis, et donc du reste, très vite, c'est devenu une Direction générale, au même titre que d'autres Directions générales » (Michel Pierre, entretien⁷⁰). Dans le même temps, l'omniprésence de Chaban-Delmas et son épouse dans l'action culturelle font que l'adjoint à la culture a toujours été, pour ainsi dire, inexistant (Taliano-des Garets, 2007a).

In fine, le développement croissant de la professionnalisation de l'action culturelle locale à travers la constitution d'administrations structurées et compétentes, d'adjoints dédiés et le plus souvent pris en compte au sein de l'équipe municipale conjugués à l'accroissement des moyens financiers alloués à la culture construisent une véritable autonomie d'action des politiques municipales dépendant de moins en moins de l'expertise extérieure. Le mouvement d'autonomisation s'incarne particulièrement dans le cas français avec la perte d'influence progressive des DRAC, qui, tant pour des questions de savoir-faire, d'expertise que de financements sont dépassées par le pouvoir municipal. Ainsi, dans le cas bordelais – qui pourtant présente une plus faible structuration interne – la DRAC Aquitaine ne peut guère peser sur les décisions locales, tout au plus peut-elle l'impacter par touches minimales. Le budget municipal en 1992 représente ainsi quatre fois celui de la DRAC. *« En toute hypothèse, la capacité de la DRAC d'influer sur la vie culturelle bordelaise s'avère limitée »* (Taliano-des Garets, 1999 : 51-52). Le rôle des DRAC et leurs conseillers a alors évolué vis-à-vis des collectivités, comme on le note en Alsace : *« on a eu un directeur, Jean-Luc Bredel, qui a été pendant très longtemps directeur des affaires culturelles de la ville de Lille et qui en interne a eu ce discours en indiquant que certes « je suis État maintenant, ayez quelque part une exigence, mais un respect par rapport aux collectivités, parce qu'en face, il y a des personnes qui ont leurs propres convictions et il faut arriver à discuter et à faire partager et éventuellement lâcher du lest » »* (Raymond Theillier, entretien).

Une ligne politique s'est établie et renforcée quant au projet culturel des métropoles ainsi que des collectivités locales. Les villes ont alors posé un cadre d'action. La modernisation des politiques culturelle s'est également traduite par un élargissement des fonctions culturelles des collectivités.

⁷⁰Directeur général des Affaires culturelles de la ville de Bordeaux de 1997 à 2001.

2- Les préludes de l'extension du cadre d'action local des politiques culturelles

Comme nous évoquions précédemment la construction claire de lignes politiques et de l'organisation administrative qui doit l'accompagner, il convient d'aborder ici une étape d'évolution de ce cadre. En effet, une forme de décentrement des catégories d'intervention publique pour mieux épouser la logique territoriale se manifeste progressivement, élément que l'on retrouve aux différents niveaux de collectivités publiques. On assiste à « *un tournant de taille dans la mesure où les analyses « classiques » de l'action publique ont précisément expliqué le développement des politiques publiques par le passage du territoire au secteur comme mode de régulation sociale. Ces analyses ont par ailleurs souligné l'importance des médiations sectorielles et professionnalisées dans la production des référentiels d'action* » (Douillet, 2005 : 271). Il ne faudrait toutefois pas chercher à opposer outrageusement les deux logiques territoriales et sectorielles et invoquer le remplacement de l'une par l'autre, tant la réalité de chacune est complexe et nécessite des analyses différenciées selon les secteurs et les territoires. À défaut de défendre l'idée d'une désectorisation, mieux vaut invoquer l'existence d'un traitement pluriel de problématiques désormais interconnectées. Par ailleurs, dans l'articulation entre pouvoirs publics, à défaut de parler de retrait de l'État, nous préférons évoquer un traitement plus localisé des problèmes publics.

Nous avons pu précédemment faire état de la particularité de la culture quant à cette dichotomie du fait d'une construction d'une politique publique sous des traits distincts des autres domaines d'intervention. Toutefois, la tendance à la territorialisation n'échappe pas au domaine culturel : la politique culturelle « *est pour beaucoup de ses éléments, le « volet » de politiques plus puissantes, fortement légitimes, dans lesquelles elle « s'encastre »* » (Saez, 2005 : 236). Assumant plus fortement sa transversalité, son absence d'ancrage dans un secteur déterminé, la politique culturelle s'ouvre d'abord à de nouveaux champs d'intervention, au-delà de ce qui aurait pu être considéré comme un cœur de métier culturel et répond progressivement à des impératifs mutuels, ceux d'autres politiques publiques. La justification de l'action culturelle ne se trouve alors plus exclusivement en elle-même.

a) L'extension du champ de l'action culturelle

La mise en place des conventions de développement culturel par Jack Lang en 1982 a pu apparaître tant au niveau national qu'au niveau local comme un élément important à prendre en compte dans la progressive intégration de nombreux domaines. Ces conventions constituent en effet une politique publique qui vise désormais à « *favoriser une large gamme d'expressions artistiques* » (Saez, 2006 : 24) tandis que l'action des directions transversales du ministère ouvrait elle aussi la voie à un dépassement des enjeux artistiques. Cette démarche ministérielle est d'abord la suite logique des mouvements contestataires de Mai 1968 qui revendiquent une nouvelle relation des artistes au public et une remise en question des processus de légitimation esthétique. C'est ensuite en France, au niveau local, l'avènement de nouvelles équipes municipales lors des élections de 1977 – marquées par une poussée socialiste – qui fait globalement de la culture une priorité politique et qui doit passer par un renouvellement des cadres de l'action culturelle. En Allemagne, la nouvelle appréhension du fait culturel – dans le sillon du mouvement de 1968 – se traduit par un important et composite processus autour de la *Soziokultur* qui bientôt conduit à une évolution des structures culturelles et des politiques publiques (Dubois et Laborier, 2003). L'Espagne de son côté connaît une rupture plus grande encore avec la fin du Franquisme. Les mouvements citoyens qui en sont issus marquent forcément les premiers temps des politiques culturelles espagnoles. À partir des années 1980, les champs d'intervention s'étendent tandis que les finalités de l'action culturelle se multiplient.

D'UNE POLITIQUE ARTISTIQUE AUX POLITIQUES CULTURELLES

L'évolution des politiques culturelles locales durant les années 1980 et 1990 traduit d'abord un changement d'une politique artistique – centrée sur une action à destination des beaux-arts – à une politique culturelle. L'action culturelle locale intègre désormais de nouveaux secteurs et champs d'intervention – suivant une logique de démocratie culturelle.

L'évolution est d'abord tangible dans la structure des dépenses des différentes autorités locales qui, en termes relatifs, consacrent une part de plus en plus importante à des domaines

ne relevant pas des beaux-arts. Ainsi, dans le Bade-Wurtemberg, ce changement est particulièrement fort, puisque l'on constate que les dépenses culturelles autres que l'enseignement supérieur artistique, les théâtres, les orchestres et les musées passent de 9,7 % à 16,5 % entre 1990 et 1992 (Pongy, 1994 : 86). De la même manière, à Bordeaux, la place prédominante de la musique – et plus particulièrement du Grand-Théâtre – se fait progressivement moindre pour laisser le champ libre à d'autres domaines.

Au-delà des constats statistiques, une volonté émerge d'inclure dans le champ d'intervention des politiques culturelles de nouveaux secteurs. On peut à ce titre renvoyer à la doctrine Rettich que nous mentionnions plus haut. Cette doctrine établie pour le Bade-Wurtemberg, qui a pu influencer sur les politiques culturelles du Land et sur celles des autorités locales, insiste sur une pluralisation de l'action culturelle. L'ouverture à d'autres domaines comme les centres socio-culturels en est une des manifestations les plus significatives (Rettich, 2004). Le ministre-président Lothar Späth a alors notamment combattu dans son propre parti de la CDU pour défendre cette idée et a pu doter le Bade-Wurtemberg d'un « *rôle de précurseur* » par rapport au reste de l'Allemagne, en accordant ainsi des subventions aux centres socio-culturels. La politique mise en place par Lothar Späth traduit une conception « *post-moderne* » de la politique culturelle, entre héritage de la volonté de prestige et de visibilité et prise en compte de nouvelles pratiques (Pongy : 48). Plus globalement, cette évolution de l'action culturelle du Land – inachevée par la démission de Späth en 1991 – incarne l'évolution des politiques culturelles débutant dans les années 70 en Allemagne. La culture devient « *kultur als politikfeld* » (culture en tant que domaine politique) et marque le passage d'une logique de « *kunstpflge* » (politique des arts) à celle de « *kulturpolitik* » (politique culturelle). Ce changement sémantique manifeste alors plus d'ouverture dans les personnes visées par l'action publique et dans les secteurs d'intervention (Pongy, 1994 : 26).

À Strasbourg, si la rationalisation de l'action culturelle des années 1980 se transcrit dans l'organigramme de la municipalité – surtout avec l'arrivée d'une équipe socialiste en 1989 comme nous l'évoquions plus haut – une véritable politique culturelle prend forme. Durant cette période, Norbert Engel met en avant un certain nombre d'orientations visant à moderniser l'action culturelle de la ville et intégrer de nouvelles tendances jusqu'alors niées par les municipalités de droite. L'intégration d'actions relevant de l'économie de la culture est

un de ces nouveaux volets. Ainsi évoquant l'un des axes du programme envisagé par la municipalité Trautmann arrivant en 1989, Norbert Engel précise que « *nous devons nous inscrire sur des axes qui étaient ceux du cinéma, sur lequel nous n'existions pas, aussi bien en production qu'au niveau d'une diffusion correcte* » (entretien). La traduction en est par exemple celle de la création d'un grand complexe cinématographique moderne dont aucun des élus locaux ne voulait alors et par le développement d'un important programme sur l'audiovisuel : « *l'audiovisuel, ça a été vraiment porté par Catherine Trautmann, avec l'antenne Media, évidemment Arte à Strasbourg, le fonds de concours à l'audiovisuel, le département audiovisuel, tout simplement créé dans l'administration, tout cela avait été porté par Catherine à l'époque, de manière très forte* » (Souad El Maysour, entretien⁷¹).

Dans le même temps, une rupture générationnelle s'accomplit, tant dans les producteurs culturels que dans le public de la culture ou les esthétiques culturelles. Comme le rappelle en effet Norbert Engel, cet aspect marque un changement essentiel : « *par rapport à ce qui se passait avant sous les mairies de Pflimlin et de Rudloff, il y a eu dans ce que nous avons fait continuité et accélération. Mais il y a aussi eu sur certains plans, une vraie rupture et s'il y a eu une vraie rupture importante, c'est la rupture générationnelle. C'est-à-dire qu'il y avait dans les municipalités précédentes, dans les formations de droite qui s'opposaient à nous en 1989, il y avait la volonté revendiquée, affirmée, de dire, les musiques nouvelles, électroacoustiques, même le jazz, etc., c'est pas de la musique, c'est de la musique de sauvage, etc. De la même manière l'abstraction américaine, c'était de l'art moderne de sauvage et ainsi de suite* » (entretien).

Cette politique visant des esthétiques nouvelles s'est à la fois incarnée dans la réalisation du musée d'art contemporain et dans l'ouverture du complexe de la friche Laiterie (voir encadré ci-dessous). Ce nouvel espace faisait place à des esthétiques nouvelles, à destination d'un public jeune et surtout incarnant un renouvellement générationnel dans la mise en œuvre du projet (Lextrait, 2001). Toutefois, cette modernisation de l'action culturelle voulue par Norbert Engel incarne un clivage traditionnel avec le socio-culturel pour ne défendre que la seule action culturelle et se dissocier d'une quelconque fonction sociale de la culture. Comme il le souligne lui-même : « *la culture vaut pour elle-même, la culture vaut dans une splendide*

⁷¹Vice-présidente de la Communauté urbaine de Strasbourg en charge de la lecture publique et de la culture, conseillère municipale de la ville de Strasbourg et artiste plasticienne.

gratuité, elle n'est pas là pour être un adjuvant du social [...] mon service a dû s'en occuper [des volets culture de la politique de la ville], c'est peut-être honteux que je ne m'en souviens pas, mais ça veut dire que ça correspondait pas idéologiquement à mes conceptions. J'ai dû faire cela un peu contraint et forcé, mais je n'en ai aucun souvenir » (entretien). À l'exception du Maillon à Hautepierre, durant cette période, tant pour les porteurs de projet que pour les administratifs, deux conceptions des projets culturels se font face entre culture de qualité – avec intervention d'artistes professionnels – et culture territoriale – en lien avec les acteurs du territoire (Blanc *et alii*, 2004).

Texte 5: le développement de la friche Laiterie à Strasbourg

La conversion de la Friche de la Laiterie en lieu culturel marque une évolution certaine de l'action culturelle de la ville et l'ancre dans un mouvement général autour des friches, mais aussi des nouvelles formes de création artistique. Recomposant l'usine autour de plusieurs lieux et pratiques culturelles (les musiques actuelles avec Artefact et Molodoï, le théâtre et l'art contemporain avec le CEJC-Centre européen de la jeune création, l'enseignement avec l'implantation provisoire de locaux du Conservatoire national de Région) (L'extrait, 2001), cette reconversion, initiée par l'adjoint à la culture en 1992 et d'abord conçue par Jean Hurstel, marque l'établissement d'un nouveau pôle culturel.

Le développement de ce lieu correspond par ailleurs à une politique délibérée de renouvellement des générations qui appuie le changement d'esthétique artistique voulu par la municipalité socialiste. Ainsi, Norbert Engel souligne ce changement : *« la création du complexe de la Laiterie, le donner à l'époque à des gens qui avaient respectivement 24 et 26 ans, je pense à Schneider et à Daney [en charge de la salle de musiques actuelles], et alors je peux vous dire, tout le monde était contre, en disant « c'est de la folie, tu fais du jeunisme, on ne peut pas confier cela à des [jeunes]... C'est complètement fou ». Une activité ne peut pas tricher avec l'âge [...] Jean Hurstel voulait absolument que je lui confie les salles de musique nouvelle, il avait, à ce moment-là, 60 ans... »* (entretien).

La mise en route du projet trouve un soutien essentiel de la part de l'État, également alors dans une logique d'ouverture de ses orientations programmatiques. La friche se trouve ainsi intégrée à la convention de développement culturel signée en 1992 : *« Cette convention de développement culturel faisait un balayage très large. À l'époque, il y avait la construction du musée d'art moderne, la Laiterie, qui était un peu un outil emblématique de la politique culturelle de l'État, enfin de la ville de Strasbourg avec l'État, un lieu un peu pluridisciplinaire, qui n'est plus dans cette optique-là, puisque cela a vraiment changé. Mais à l'époque c'était vraiment une ouverture très globale sur l'ensemble des activités culturelles sur la Laiterie. Et à l'époque, je cite de mémoire, l'État avait injecté plus de 20 millions de francs dans les investissements »* (Raymond Theillier, entretien).

Dans cette ligne d'action, la connexion était particulièrement forte avec la politique de la ville – ce qui permettait l'octroi de financements supplémentaires – même si, comme nous l'évoquions précédemment, la frontière demeurait avec l'adjoint à la culture qui s'abstenait d'intervenir dans cette politique. La liaison s'incarnait essentiellement autour de l'espace du CEJC sous la forme d'allers-retours permanents entre des quartiers de la ville et la Laiterie, grâce à des formes artistiques propres à ces territoires, à tel point que l'on peut considérer la Laiterie-CEJC comme « *le bras armé de la politique de la ville en matière culturelle* » (L'extrait, 2001 : 93).

L'ouverture de ce nouveau site illustre les paradoxes du développement culturel, oscillant entre intégration aux politiques « de droit commun » et développement séparé autour de nouvelles priorités. La géographie même de la Laiterie manifeste tout à fait cette segmentation en construisant la friche autour de plusieurs lieux disparates sans unité globale.

L'ouverture du champ d'intervention culturelle dans le cas bordelais s'effectue notamment en lien étroit avec la DRAC Aquitaine – et sous son impulsion – dans le contexte d'une spécificité aquitaine forte autour des musiques actuelles (Raibaud, 2000, 2005). À ce titre, cette ligne d'action s'appuie sur un des champs où l'État a pu disposer d'un certain impact sur la politique municipale. Cela est toutefois notamment dû au parcours et aux orientations voulues par le directeur d'alors de la DRAC Aquitaine, Jean-Michel Lucas⁷². La DRAC a incité au développement de politiques en faveur des musiques actuelles – entre autres par un fort soutien à la transformation de l'ancien théâtre Barbey en salle de musiques actuelles – à celui de nouveaux espaces de création – comme par la transformation de la friche de la manufacture de chaussures en lieu de création théâtrale, le TNT (L'extrait, 2001) – ainsi qu'à celui de volets culturels dans les politiques de la ville, tout particulièrement sur le territoire métropolitain de la rive droite de la Garonne (voir encadré ci-dessous).

Texte 6: évolution spatio-symbolique du Hip-Hop dans l'agglomération bordelaise dans un contexte d'évolution des politiques de la ville

Dès les années 1990, une ouverture symbolique à d'autres territoires de l'art se manifeste sur l'espace de la rive droite. Les actions développées en ce sens sont précurseurs avant que ne se mette en place le dispositif des Grands Projets de Ville qui concerne quatre communes de la rive droite bordelaise (voir texte 12, chapitre 3). Il instaurera une nouvelle manière d'envisager la politique de la ville, en privilégiant un traitement localisé, territorialisé et qui s'adresse aux habitants-mêmes des quartiers concernés⁷³.

Loïc Lafargue de Grangeneuve illustre l'ouverture artistique de la rive droite autour de l'action développée

⁷²Notamment ancien conseiller dans le cabinet de Jack Lang de 1990 à 1992, il a beaucoup œuvré à la reconnaissance institutionnelle des musiques actuelles.

⁷³Même s'il y a également derrière cette action, dans la configuration bordelaise comme dans d'autres, une logique d'image qui vise aussi à rouvrir ce secteur sur l'agglomération et lui redonner une certaine attractivité.

pour le Hip-Hop. Dans le courant des années 1990, une forme de reconnaissance émerge vis-à-vis de ces esthétiques nouvelles en mettant en place des dispositifs de réception : « *l'action publique en faveur du hip-hop cherche donc à faire circuler cette culture et ses acteurs, et notamment à opérer une sorte de translation de la périphérie vers le centre* » (2006a : 461). Ce mouvement dans l'espace urbain doit permettre de confronter différents publics autour de ces nouvelles pratiques. Cette manière d'envisager la fin du repli des habitants de banlieues sur leurs quartiers correspond à une nouvelle logique du traitement des politiques de la ville, où cette problématique se construit au niveau de l'agglomération et non plus seulement autour de certains quartiers. Cela permet en outre de dépasser le clivage perdurant entre institutions culturelles et structures socio-culturelles dans les politiques de la ville (Arpaillanges et Augustin, 2009).

L'évolution spatiale du hip-hop bordelais aboutit à un changement d'esthétique. La reconnaissance vient ainsi d'abord de l'intégration aux politiques publiques de la ville de Bordeaux, comme les fêtes du vin et du fleuve (suite au succès du carnaval de Bordeaux de 1999, intégrant une parade de hip-hop). Il convient toutefois de bien préciser que cela ne rentre pas dans le champ d'intervention de la politique culturelle de la ville : organiquement, la Direction générale des affaires culturelles n'est pas directement responsable de ces événements culturels, qui, en un sens, relèvent de la logique d'animation culturelle. Cependant, il faut noter ici la reconnaissance de la culture hip-hop dans le contexte de rénovation urbaine, de revalorisation des rives de la Garonne. Elle s'incarne alors *via* l'intégration à ces événements festifs, notamment dans l'espace public, où le hip-hop peut s'insérer aisément, n'étant, qui plus est, qu'un élément parmi d'autres et gommant ainsi ses quelques aspérités.

La géographie culturelle de la métropole révèle une segmentation sociale et une représentation différentielle des valeurs artistiques. Ainsi la seule possibilité de se présenter en centre-ville, dans un lieu dédié à la culture légitime – au Grand-Théâtre en 2001 – change la topographie artistique, mais aussi les valeurs et la reconnaissance artistique. Il apparaît dès lors la nécessité de considérer la pratique du hip-hop comme relevant d'une légitimité artistique et non plus comme expression des populations de banlieue (Lafargue de Grangeneuve, 2003). On peut à ce titre parler d'un « *processus d'esthétisation* » (Lafargue de Grangeneuve, 2006b : 62). De cette manière, la représentation au Grand Théâtre clôt un mouvement d'institutionnalisation culturelle, effectué d'abord *via* le développement social des quartiers principalement sur la rive droite, puis le socio-culturel et le domaine festif. On constate ici un mouvement progressif de « *visibilité de l'hétérogène* » (Wahnlich, 2006 : 93).

L'enjeu de l'esthétisation se confronte par ailleurs à celui du rôle social de l'art pour des artistes issus de territoires discriminés et qui ont fait l'objet d'abord d'un traitement social plutôt que culturel. Ainsi, que cela soit plus ou moins affirmé, un lien existe avec l'idée d'un traitement social par la culture. Cependant, il est souvent masqué afin de correspondre aux attentes des danseurs eux-mêmes qui veulent être considérés en tant qu'artistes.

La diffusion des pratiques hip-hop jusqu'aux hauts lieux de la culture légitime fait globalement changer la politique culturelle de la ville, à l'image de l'évolution de l'opéra de Bordeaux. Après la dérive financière du début des années 1990 (Taliano-des Garets, 1999), l'opéra se restructure et intègre une politique d'action culturelle. Cette évolution se situe dans le contexte d'une « *redéfinition globale de la politique culturelle de la ville [...] Cette volonté municipale rencontre un réseau d'acteurs militants de la démocratie culturelle qui pousse la mairie à opter pour une politique plus conforme aux objectifs de la politique de la ville* » (Lafargue de Grangeneuve, 2003 : 347).

Le « modèle de Barcelone » dans la configuration d'une transition vers la démocratie a rapidement fait de la culture un objet social ouvert sur la ville et ne se cantonnant pas à la seule dimension de Beaux-Arts. Plus particulièrement, la politique de la ville rejoint les aspirations citoyennes qui s'expriment alors : « *dans les années 1980, il y avait un mouvement très fort pour les centres civiques, parce qu'il y avait une volonté importante de relier la citoyenneté à la culture. Et il y avait de nombreuses associations, beaucoup de collectifs qui réclamaient de nouveaux espaces comme les centres civiques [...] Cette revendication pour de nouveaux équipements culturels, pour promouvoir la démocratisation de la culture a été très forte dans les années 1980, si bien que des lieux ont été occupés par les citoyens et certains ont commencé à organiser des activités, à s'autogérer. Dans les années 1990, la situation s'est normalisée parce que la transition a eu lieu et la municipalité a commencé à gérer la majorité des centres* » (Sergi Diaz, entretien⁷⁴).

LES TENTATIVES POUR ORIENTER LES POLITIQUES CULTURELLES VERS DES FINALITÉS NOUVELLES : ENTRE DÉVELOPPEMENT SOCIAL ET IMPÉRATIF ÉCONOMIQUE

Si de nouveaux champs d'intervention s'ouvrent pour les politiques culturelles, ils traduisent de nouvelles finalités attribuées aux politiques culturelles, qui ne sont plus liées exclusivement à l'idéal de démocratisation culturelle, mais englobent d'autres objectifs, dessinant progressivement un projet territorial pour la culture. Cette ouverture renouvelle partiellement la construction des politiques culturelles qui oscillent principalement entre l'enjeu de la cohésion sociale et celui du développement économique du territoire. Cette évolution doit toutefois s'inscrire dans des cadres territoriaux spécifiques. Ainsi, « *le champ d'intervention culturelle est une variable naturellement dépendante du terrain sur lequel on agit, d'autant que la culture est intimement liée au pouvoir qui l'anime et qui peut élargir ses préoccupations aux pratiques amateurs, à la vie associative ou accroître son champ vers des secteurs à mi-chemin de la culture et de l'économie, bref prendre en considération des pratiques qui « socialisent » l'action culturelle* » (Merle, 2004 : 10). Cela reflète par ailleurs une orientation nouvelle des sociétés où l'autonomie du monde de l'art en dehors de la société

⁷⁴Ancien directeur du centre civique de l'Ateneu popular de Nou Barris, directeur de l'usine pour la création Fabra i coats et coordinateur du programme d'usines pour la création de 2007 à 2013, en charge de la proximité au sein de l'ICUB depuis 2013.

n'est plus en vigueur, un contexte en rupture avec l'idéal romantique de l'artiste libre et indépendant de la société et du cadre économique (Saez, 2005).

La nomination à partir de 1995 de Jean-Claude Richez à un poste d'adjoint chargé de la jeunesse et de l'éducation populaire corrobore l'ouverture vers de nouvelles orientations que nous avons évoquée plus haut dans le cas de Strasbourg. Une telle structuration reproduit certes un clivage traditionnel entre culture cultivée et culture populaire et ne s'inscrit pas directement dans la politique culturelle « officielle » de la ville. Toutefois, l'ouverture de l'action municipale vers de nouvelles formes culturelles – comme celles de la jeunesse et des pratiques amateurs – est lancée et la ville octroie des moyens supplémentaires aux mouvements d'éducation populaire. Néanmoins, avec le changement à la tête de la ville entre Catherine Trautmann, ministre de la culture entre 1997 et 2000 et son adjoint Roland Ries devenu maire à sa place, cette politique trouve ses attaches dans les politiques de la ville au lieu de s'ancrer dans la politique culturelle. Une évolution de la politique d'éducation populaire initiale – certes envisagée de manière très composite – s'ensuit vers une politique de contrôle social, dont se débarrasse finalement la nouvelle majorité de droite en 2001 (Chateigner et Matz, 2010). L'orientation qui avait ouvert l'opportunité d'une nouvelle politique culturelle, incluant à la fois la dimension sociale et la diversité territoriale du territoire métropolitain (Blanc, 2006), ne s'intègre que difficilement à la structure municipale et ses politiques. Dans cette situation, la dimension sociale de la culture se développe, mais peine à s'institutionnaliser au sein de l'organigramme municipal et surtout à prendre place dans la politique des institutions culturelles.

En parallèle, l'orientation vers la donne économique est tout autant modérée. La ville tâche certes d'intégrer de nouveaux secteurs des industries culturelles, comme le cinéma et l'audiovisuel, mais cela sert surtout une politique d'ouverture à de nouvelles esthétiques et de soutien à la création. Ainsi, cela ne s'accompagne pas d'un discours de justification des dépenses culturelles autour de la rentabilité ou de l'attractivité économique. Bien au contraire, comme nous le citions précédemment, Norbert Engel se montre intransigeant dans la défense d'une politique culturelle qui ne vaut que pour la culture. Le dessein politique – autour de la lutte contre le Front National – est tout de même présent dans l'esprit de la municipalité socialiste comme seule légitimité extra-culturelle. Comme le souligne alors Norbert Engel,

« c'était particulièrement dû à Catherine Trautmann, une volonté très très forte y était indirectement liée à la lutte contre le front national, c'est-à-dire l'idée qu'il fallait qu'il y ait dans la cité, très fortement, des débats d'idée » (entretien).

La prise en compte de la dimension sociale s'avère à Stuttgart et dans le Bade-Wurtemberg bien plus importante que de l'autre côté du Rhin. Surtout, elle aboutit à une évolution profonde du mode de fonctionnement des politiques culturelles. Ainsi le Land a édicté des principes précis de pluralité culturelle, de décentralisation, de subsidiarité dans son processus de modernisation. Il traduit ces idéaux par la prise en compte d'une autre conception culturelle, celle de la *Soziokultur* incarnant une autre vision du rôle de la culture. Le mouvement pluriel de nouvelles formes artistiques développées à la fin des années 1960 entre cultures de quartier, cultures minoritaires qui doivent être revalorisées subit dans un premier temps certaines réticences locales – notamment de la part de la CDU – avant d'être inscrit à l'agenda politique. L'intégration partielle d'éléments de la *Soziokultur* par la CDU s'effectue sous divers intitulés labiles : on parle d'« initiatives culturelles », de « culture non institutionnelle » ou de « scènes culturelles » (Laborier, 1998 : 314). L'intervention publique s'appuie essentiellement sur l'idée de mettre en œuvre la démocratisation culturelle autrement, avec pour principe d'accueillir un nouveau public. Dans cette optique, les réticences des élus de la CDU sont moindres. Le processus de médiation dans la terminologie des dispositifs culturels combiné à l'attribution d'un sens nouveau aux politiques culturelles dotées d'une connotation politique plus affirmée dessine le passage « d'une forme militante en une catégorie de l'intervention publique » (Laborier, 1998 : 318). Toutefois, la nécessité permanente de devoir justifier le soutien à la *Soziokultur* et de rappeler que les lieux la développant y proposent bien des activités artistiques est significative du lent processus d'institutionnalisation du secteur.

Le soutien progressif aux lieux de la *Soziokultur* atteste tout de même d'une évolution, à l'instar du Theaterhaus de Stuttgart. Ce dernier bénéficie du soutien du Land malgré les réticences initiales et en dépit de la règle interdisant l'aide aux structures culturelles, si elles ont été subventionnées moins de cinq ans par la ville dans laquelle elles sont implantées et si elles ne disposent pas de leur propre compagnie ou ensemble musical, comme garanties de la qualité artistique proposée par le lieu. Ce soutien traduit la double évolution de

l'institutionnalisation de la *Soziokultur* : L'État assouplit la règle relative à la durée du soutien municipal, tandis que le Theaterhaus se dote d'une compagnie, pour ensuite se conformer à l'exigence d'assurer un travail de création et de diffusion artistique (Pongy, 1994). Ainsi, la *Soziokultur* s'esthétise tandis que les politiques culturelles se « socialisent » et intègrent de nouvelles finalités.

Dans le même temps, la dimension économique intègre le spectre des finalités des politiques culturelles. Si à Stuttgart, le Theaterhaus, ouvert en 1984, joue le rôle d'emblème de la politique d'ouverture culturelle de Lothar Späth vers la *Soziokultur*, la culture prend également place dans une stratégie de valorisation du Land comme lieu de « *haute technologie, de connaissance et de culture* », sous son mandat (Prinzing, 2006 : 166). Il promeut le changement de société et d'économie, sa modernisation vers les hautes technologies, en tenant compte des seules prérogatives que le Land peut avoir pour la politique économique, à savoir jouer sur l'environnement et le climat économique : « *la culture est un important facteur de localisation, pas seulement pour l'économie, mais aussi pour les hommes. Culture et technique ne doivent plus être mis dos à dos dans la société de la connaissance et de la communication* » (Späth, 1999 : 172).

La finalité économique est particulièrement précoce dans le cas de Bordeaux et prend bien souvent le dessus sur celle de l'ouverture sociale. Françoise Taliano-des Garets résume parfaitement ces contradictions dans les objectifs du Duc d'Aquitaine, qui, s'il explique dans ses mémoires, que « *le Mai de Bordeaux est devenu une grande fête à laquelle participait la ville entière* », il souligne surtout que « *le Mai était porté par une double ambition. D'une part, il donnait à la ville une carte de visite internationale. De l'autre, il sensibilisait les décideurs aux activités artistiques tout en créant, au fil des concerts, des liens nouveaux entre les hauts lieux de la ville et les châteaux de la région* » (2007a : 133). La même stratégie s'incarne autour du CAPC doté de très importants moyens pour présenter de grandes expositions internationales et se trouver à la pointe de l'art contemporain. « *Comme disait Chaban, le CAPC est plus connu sur la 5^e avenue à New York que dans les rues bordelaises* » (Martine Moulin-Boudard, entretien⁷⁵). Toutefois, la ville développe un projet d'Artbus dès

⁷⁵Maire-adjointe en charge de la mise en valeur du patrimoine architectural, historique, culturel bordelais, des relations avec l'UNESCO, du Plan Lumière et des monuments historiques de 2001 à 2007 (démissionnaire suite à l'affaire Terrasson), Maire-adjointe en charge de la culture de 1995 à 2001, conseillère municipale de 1977 à 1995.

1975 afin de créer une circulation des publics autour de l'art contemporain (Taliano-des Garets, 2007a).

La finalité du développement urbain à Barcelone réussit, comme nous l'évoquions précédemment, à intégrer les deux dimensions économique et sociale. D'un côté, la ville a cherché à développer une cohésion sociale, une fierté municipale autour d'une ville à l'identité culturelle forte, mais bafouée par la dictature. De l'autre, elle a construit des lieux culturels emblématiques à même de rendre visible la ville sur la carte du monde par l'entremise des Jeux olympiques. La ville a ainsi établi une politique efficace de développement local par la culture, incorporant ces deux dimensions. La politique culturelle de la ville de Barcelone s'intègre ainsi dès les premiers temps de la démocratisation au projet de ville. Cette intégration sert d'abord un projet d'émancipation citoyenne et politique. Avec les JO, cette adéquation entre politique culturelle et projet de ville prend une dimension de rayonnement international pour, par la suite, viser au développement économique (Iung, 2010). Ainsi, « *les années 1980, qui sont une période d'espoir, de croissance très rapide et importante à Barcelone, sont plus ou moins axées sur un grand projet collectif que sont les Jeux olympiques de 1992* » (Esteve Caramés, entretien⁷⁶). L'évènement joue un rôle de catalyseur pour la ville, de nouvelle source de développement économique après l'ère fordiste (Qu et Spaans, 2009), cherchant à la fois à requalifier la ville ou certains de ses quartiers, à créer un consensus d'acteurs inscrits sur le territoire et d'y associer la population. Ainsi, la culture rentre dans une logique cherchant à créer une « *association sémantique entre ville et évènement* » (Berthon *et alii*, 2007 : 13). Visant à construire une unité interne autour d'une « *singularisation urbaine* » (Gravari-Barbas et Jacquot, 2007 : 2), l'action culturelle se tourne alors progressivement vers l'extérieur et s'élabore comme élément de construction d'une métropole internationale.

b) L'internationalisation de la culture ou l'intégration de la culture au contexte de mondialisation

Nous pouvons, *in fine*, au terme de cette évolution des politiques culturelles locales nous attacher à évoquer l'inscription de l'action culturelle dans le processus d'internationalisation

⁷⁶Conseiller en planification stratégique à l'ICUB, a assuré la coordination de la direction barcelonaise du forum culturel d'Eurocities (2005-2007).

des villes (Pinson et Vion, 2000) d'abord du fait de la diffusion de standards communs d'exigence artistique puis de la mise en concurrence des territoires urbains, notamment métropolitains, dans la mondialisation. La culture s'intègre ainsi à une logique à la fois de développement local pour positionner le territoire métropolitain sur la scène internationale et de construction de totems permanents ou temporaires pour accroître la visibilité territoriale. Dans ce contexte, la culture se trouve au cœur d'une « *dichotomie endogène/exogène* » (Saez, 1989 : 13), entre la nécessité d'ouverture et d'intégration internationale et celle de développement local. Les deux dimensions n'en sont pas pour autant contradictoires et l'enjeu repose sur l'articulation des deux orientations. Comme nous l'analyserons plus en détail dans la seconde partie de cette étude, les projets de visibilité internationale permettent la constitution de larges coalitions locales. Ils sont aussi un prolongement de la finalité « classique » de construction d'une image politique. Comme le souligne Philippe Teillet, « *la définition et la conduite de ces projets est une épreuve de compétence pour leurs responsables, qui, élus ou techniciens, ont à démontrer leur professionnalisme, leur capacité à exercer brillamment les fonctions qui leur ont été confiées, voire leur prétention à en assumer de plus prestigieuses encore* » (2008a : 22). Le développement international des politiques culturelles constitue une étape supplémentaire dans l'autonomisation du champ des politiques culturelles et sa professionnalisation.

ENTRE ÉVÈNEMENTS ET GRANDS ÉQUIPEMENTS

Comme nous l'esquissions précédemment, le cadre barcelonais présente cette spécificité d'avoir construit son modèle de développement de ville – en incluant fortement la dimension culturelle – à partir du milieu des années 1980 sur l'accueil des Jeux olympiques de 1992. La stratégie de Barcelone traduit une double inscription de la culture à la fois dans une stratégie d'évènementielisation et de développement urbain par la culture, plus particulièrement autour du quartier ancien du Raval (cf. texte 8, chapitre 2). La politique culturelle, en parallèle de la politique urbaine (Teixeira, 1998), s'appuie ainsi d'abord sur le développement d'un riche programme culturel pour les Jeux olympiques. Le mouvement se poursuit ensuite par la réflexion d'un projet de candidature au titre de capitale européenne de la culture – envisagé initialement pour 2001 –, mais qui est finalement abandonné dans un contexte où l'État espagnol veut privilégier d'autres territoires (voir encadré *infra*). Le projet avorté est toutefois

dépassé par la mise en route d'un autre évènement, le Forum universel des cultures en 2004, dont nous reparlons ultérieurement.

En parallèle des évènements « municipaux », outre les fêtes traditionnelles revalorisées et modernisées – l'instar de la fête de la Mercé – la municipalité appuie d'autres initiatives d'évènements pouvant contribuer à créer l'image que la ville veut donner d'elle-même. C'est ce dont on peut attester dans le cas du festival Sonar, constituant un atout communicationnel pour faire de Barcelone une ville jeune et moderne. Comme le souligne en effet Pedro Soler : « *cela [le festival Sonar] a contribué largement à l'image de Barcelone comme un lieu dynamique, créatif, cela a augmenté son pouvoir touristique et cela a permis de rendre visible beaucoup de création à Barcelone. Moi-même, quand j'étais impliqué là-dedans, c'était aussi dans l'optique de mélanger les artistes internationaux avec les barcelonais, et de mon point de vue, c'était un outil de promotion et d'intégration des gens créatifs de Barcelone dans un contexte global* ». Comme il le rappelle également, « *tout cela a été un peu absorbé dans la question du tourisme, qui est absolument centrale [...] je pense qu'il faut vraiment regarder cela dans cette stratégie, qui a été clairement énoncée, celle de la création et la gestion de la marque « Barcelone »* » (entretien). Dans le même temps, la période « *de 1985 à 1996 [...] [est marquée par] beaucoup d'investissements d'infrastructures. Et pendant ces années, Pasqual Maragall a une sorte d'obsession pour avoir de grands équipements pour la culture, parce qu'il pense qu'une grande capitale européenne a besoin d'un grand opéra, d'un grand auditorium, d'un musée d'art contemporain, etc. Et il y a beaucoup de décisions de construction de bâtiments, mais il n'y a pas dans cette période une réelle politique culturelle, parce que c'est une réponse, une conséquence liée au changement de toute la ville* » (Jordi Marti, entretien).

Texte 7: les évènements et la para-diplomatie culturelle de Barcelone au prisme de la candidature de capitale européenne de la culture

Du fait du changement des règles d'attribution des capitales européennes de la culture à partir de 2005, un processus transitoire avait été établi par le Conseil européen pour les années 2001, 2002 et 2003. De ce fait, l'Espagne devait présenter une candidature officielle pour les années 2001 à 2003 et espérer obtenir le titre pour l'une de ces trois années. L'État a finalement proposé la candidature de Salamanque qui avait été battu par Madrid pour recevoir le titre en 1992, avec, en arrière-plan, une volonté forte du gouvernement espagnol de ne pas favoriser Barcelone. C'est ainsi que l'analyse Ferran Mascarell qui rappelle qu'au gouvernement « *ils ont dit,*

Barcelone, toujours Barcelone et finalement ils n'ont rien fait pour donner le soutien à la ville de Barcelone [pour être capitale européenne de la culture en 2001] ça c'est seulement une question de décision politique contraire aux nécessités de la culture de Barcelone » tout en soulignant que « *le Conseil des ministres qui a refusé la candidature de Barcelone avait des ministres intéressés par d'autres villes espagnoles [...] [la candidature a été rejetée] le même jour que celui où démissionna M. Narcís Serra de son poste de vice-président du gouvernement, le 28 juin 1995* » (Ferran Mascarell, entretien⁷⁷).

Dans la recherche d'un événement, Barcelone ne souhaitait en outre pas avoir à tenir compte ni des choix organisationnels de l'Europe ni même de ceux de la construction d'un équilibre territorial par l'État espagnol. Ainsi, « *quand la commission [Européenne] a décidé que l'année de l'Espagne était celle de 2002 : première chose, la démarche de 2004 était déjà lancée et [deuxième chose] pour Barcelone, il n'y avait pas de question d'Espagne, etc.* » (Eduard Miralles, entretien). Barcelone construit ainsi sa logique événementielle en s'affranchissant du pouvoir national. Certes, la ville ne peut pas toujours trouver de soutien dans la mise en place d'événements préexistants comme les capitales européennes de la culture. Elle préfère alors développer son propre modèle d'événement comme on peut le retrouver pour le Forum universel des cultures. L'événement reçoit, lui, un accueil bien plus bienveillant de la part de l'État espagnol. La mise en œuvre d'événements constitue alors une arme para diplomatique pour Barcelone pour s'affirmer sur la scène internationale, quelle que soit la réception qui en est faite par les autres autorités politiques. Ainsi, si les relations entre Barcelone et Madrid peuvent durant cette période des années 1990 se normaliser, l'existence d'une « *para-diplomatie identitaire* » (Paquin, 2002) en Catalogne et à Barcelone peut ponctuellement aboutir à des dissensions.

L'orientation vers l'événement a été un élément essentiel de l'affirmation de l'action culturelle bordelaise comme nous l'avons déjà évoquée. Cette action, complétée par l'affirmation de quelques phares culturels comme le Grand Théâtre et le CAPC, doit servir une politique de prestige et affirmer la place de Bordeaux sur la scène internationale. Avec les années 1990, cette politique aboutit à de nombreuses dérives, notamment financières, et pousse la municipalité à la remettre en cause. La remise en question concerne d'abord la gouvernance Chaban marquée par l'absence effective d'adjoints, la relation personnelle du maire et de son épouse aux acteurs culturels et le rejet concomitant de tout réel rôle pour le Conseil municipal. L'interrogation sur le modèle culturel de Chaban touche ensuite aux dépenses considérables effectuées pour le Grand-Théâtre, dues pour partie à Alain Lombard cumulant plusieurs fonctions au sein de l'institution, pour le CAPC, ses expositions et ses acquisitions ou pour la construction de la bibliothèque centrale de Mériadeck au double des prévisions (Taliano-des Garets, 1999). Lorsque ces dépenses sont devenues véritablement insupportables pour la mairie – avec un budget culturel approchant les 30 % du budget

⁷⁷Narcís Serra, avant d'être ministre de la défense puis vice-président du gouvernement, a été le maire de la transition démocratique à Barcelone (1979-1982).

municipal au début de la décennie 1990 – et s'engageant à suivre les recommandations de la Chambre régionale des comptes, les projets de prestige et les événements se sont trouvés fort logiquement mis à l'index. Ainsi, outre l'abandon de projets d'infrastructures sur la rive droite – Auditorium, musée des beaux-arts... – le tournant s'incarne symboliquement dans l'annulation de l'édition 1994 du Mai musical et de Sigma, les deux événements ayant pu représenter parfaitement le projet politique de Chaban-Delmas.

De son côté, la municipalité strasbourgeoise de Catherine Trautmann peut capitaliser sur l'existence d'événements culturels d'importance que sont le Festival de musique de Strasbourg et Musica, mais sans chercher soit à leur donner un souffle nouveau soit à les substituer par d'autres. Ainsi, le festival Musica, à cette période, semble manquer de financements supplémentaires pour franchir un palier, financements que les différentes collectivités – et notamment la municipalité – ne sont pas prêtes à fournir dans un contexte où les contraintes budgétaires ne permettent pas d'extension démesurée des subventions (Sivignon, 1998). Mais plus foncièrement, on peut noter à Strasbourg, une réticence pour la logique de l'évènement. Comme l'exprime Norbert Engel : *« si vous traquez la spécificité de ce qui a été notre investissement en matière culturelle [...] j'ai toujours privilégié l'institutionnel contre l'évènementiel [...] et ça vous donne quasiment aucune image, c'est véritablement la zone grise de la culture [...] J'ai toujours considéré, ça peut paraître comme de la forfanterie, mais c'est tout à fait sincère, qu'un homme politique, en matière culturelle, comme ailleurs, il avait véritablement une responsabilité non pas seulement pour les gens qui vivaient au présent, mais pour ce qu'il léguait générationnellement au-delà. Et c'est le travail de l'institution et l'évènement ne peut pas le faire »* (entretien). *A contrario*, la politique de béton culturel exemplifie sa politique culturelle, construisant de multiples équipements, certains, à l'instar du musée d'art contemporain, venant appuyer une politique de visibilité internationale.

Dans le cas de Stuttgart, une partie de l'action de rayonnement international s'exprime par le programme de construction du Land de Bade-Wurtemberg. En parallèle du projet inachevé de Mile culturel de Lothar Späth, la création de l'Akademie Schloss Solitude dans le château éponyme en surplomb de la ville de Stuttgart assure la démarche de projection à l'international qui doit pouvoir s'exprimer dans l'action culturelle. *« Le château appartient au Land et le Land sous l'impulsion d'Hannes Rettich [...] cherchait à se doter d'un instrument de politique*

culturelle internationale. Et ce château était à rénover et ils ont pensé que ce pourrait être un instrument de cette politique culturelle internationale [...] donc il fallait inventer le principe, le statut de fondation était volontairement flou pour laisser de l'espace pour celui qui allait en prendre la direction [...] je suis tenu d'informer de ce que je fais, ou on me suggère des priorités culturelles internationales du Land et je vois si cela est compatible ou pas » (Jean-Baptiste Joly, entretien). Le Land a ainsi institué une académie dont la fonction est exclusivement celle du rayonnement international culturel via l'attribution de bourses et le développement de résidences d'artistes internationaux au sein de l'académie. Très vite, le lieu s'est inscrit dans le réseau des autres institutions culturelles et contribue à l'insertion de la ville dans les sphères artistiques internationales. En parallèle, la volonté d'améliorer l'image de la ville traduit la recherche de visibilité alors que son identité est souvent reliée à celle de l'industrie, des nouvelles technologies et du piétisme souabe. Outre la mise en œuvre de nouvelles stratégies de communication – à l'échelle de la région urbaine de Stuttgart – cette volonté s'incarne également dans le renouvellement de l'offre culturelle et dans le soutien d'initiatives privées à l'image de celle de la grande société allemande « Stella AG » pour la construction d'un grand complexe de divertissement incluant deux salles dédiées à la comédie musicale (Kassing, 2005).

L'INSCRIPTION DE LA CULTURE AU SERVICE DU DÉVELOPPEMENT TERRITORIAL

En parallèle de ces éléments emblématiques que sont les événements et les grands équipements, l'action culturelle s'ancre dans une démarche de développement territorial qui doit, lui aussi, permettre d'inscrire la ville dans le mouvement de la mondialisation.

Le cas de Barcelone est là aussi particulièrement exemplaire de cette intention d'accroître la visibilité de la ville par un projet de territoire incluant la culture. À la fin des années 1980 et au début des années 1990, avec l'affirmation du modèle de Barcelone, on constate encore un équilibre – certes parfois un peu instable – entre les logiques sociales et économiques, entre la volonté de créer une image de marque, le soutien à la création et l'attention à la proximité avec la population. Même au sein du secteur culturel lui-même, l'équilibre était alors respecté entre les différentes orientations de la politique culturelle, comme le souligne Pedro Soler, un des fondateurs de Hangar, lieu alternatif pour les artistes plasticiens : *« je crois vraiment à*

cette époque-là qu'il y avait une vraie volonté, parce que la manière dont l'expliquait Ferran Mascarell [alors maire-adjoint à la culture], c'était de dire : nous, on a déjà installé le réseau des bibliothèques, il y a des théâtres, les infrastructures sont en place pour garantir l'accès public à la culture et ce qu'il faut faire maintenant c'est soutenir la créativité des citoyens. Donc Hangar s'inscrivait dans cette politique de soutien à la création des citoyens » (entretien). Cela correspond alors à la volonté de faire de ce modèle une singularité du développement urbain et ainsi, d'en faire un facteur discriminant dans la concurrence entre villes. Le processus de rénovation urbaine intervenu dans le quartier ancien du Raval est archétypal de cette démarche (cf. encadré ci-dessous). Autour de ce projet de territoire se manifeste la frontière ténue entre la garantie des différents intérêts locaux et l'orientation plus affirmée vers l'attractivité du territoire pour des acteurs extérieurs.

Texte 8: Le quartier du Raval à Barcelone ou la régénération urbaine par la culture

Dans le cadre de la rénovation urbaine entreprise dans le quartier ancien du Raval – suivant le plan urbain du Raval – l'intention initiale n'a pas été celle d'établir un cluster culturel, mais de régénérer un quartier selon les standards de mode de vie urbaine contemporaine et de construire le quartier en suivant l'image que la ville souhaite donner à l'international (Hache, 2006). Ainsi, comme le rappelle Josep Ramoneda : *« la ville de Barcelone avait développé le projet qu'on appelait le « PERI del Raval », c'était le plan de développement du quartier du Raval, qui est la partie droite de la Rambla en descendant, qui a toujours été le côté un peu canaille de la Rambla, l'autre côté étant le côté institutionnel [...] le côté droit, c'est la prostitution, c'est l'entrée des immigrés à Barcelone, c'est un quartier populaire, etc. La mairie a mis en marche le plan au milieu des années 1980, un plan de développement qui est maintenant complètement appliqué [...] Dans le cadre de ce PERI, il y avait le projet d'équipements désuets, abandonnés qui étaient dans la partie haute du Raval : l'ancienne maison de la charité »* (entretien⁷⁸).

Toutefois, l'inclusion dans ce projet urbain *« del seminario al Liceu »*⁷⁹ de l'implantation de deux institutions culturelles majeures que sont le MACBA-Musée d'art contemporain de Barcelone et le CCCB-Centre de culture contemporaine de Barcelone marque l'évolution de la ville et donne au projet urbain sa dimension culturelle. De la sorte, *« l'administration a très certainement encouragé ce processus. Mais s'il s'est produit ce changement, c'est aussi par la somme de nombreux apports pour le quartier en partie du secteur privé et du tiers-secteur »* (Rius, 2008 : 192). C'est en effet par l'action des associations, du tiers-secteur, construisant une logique de proximité que l'action culturelle s'intègre aux politiques urbaines, en joignant les finalités de réparation territoriale et de valorisation symbolique des territoires (Barbieri, Fina, Subirats, 2012). Par l'installation du MACBA et du CCCB dans le Raval, une situation nouvelle de gouvernance culturelle se crée et met en synergie différents acteurs afin

⁷⁸Journaliste et professeur de philosophie, directeur du CCCB de 1989 à 2011, président de l'Institut de recherche pour l'innovation.

⁷⁹Dénomination parfois faite de ce projet reliant l'ancien séminaire au Théâtre du Liceu.

d'accentuer la création de valeurs culturelles sur un territoire donné, sortant des modèles de démocratisation et de démocratie de la culture. L'innovation est d'autant plus grande que l'un comme l'autre se construisent comme de nouveaux modèles d'équipements culturels (Rius, 2006), tout en suivant une tendance barcelonaise à l'hybridation des institutions culturelles dans leur mode de gestion (Rius, 2012).

Plus encore, les responsables de ces institutions font de la culture un outil assumé d'une stratégie de revitalisation urbaine. Ainsi, au MACBA considère-t-on que « *le Musée a été bon pour le voisinage, et ils [les responsables culturels de la municipalité] reconnaissent bien évidemment que cela [le quartier] a beaucoup changé. Maintenant, vous avez des restaurants, vous avez des galeries, vous avez des petites boutiques, les touristes viennent [ici]* » (Ainhoa Grandes, entretien⁸⁰). De la même manière, au CCCB, on reconnaît le rôle essentiel de ces deux implantations dans le quartier comme éléments déclenchants de la revitalisation urbaine : « *[l'arrivée au Nord du MACBA et du CCCB] cela a incité les artistes à provoquer l'ouverture de galeries, de cafétéria, de restaurants. En cela, y a un changement très grand* » (Josep Ramoneda, entretien). S'appuyant sur une logique de développement urbain par la culture, la municipalité et ses partenaires visent à donner une nouvelle image du quartier dégradé du Raval, afin de correspondre à l'idée voulue de la ville autour du modèle de Barcelone, visant à la participation citoyenne et au développement social et culturel.

Toutefois, ce projet fait figure de prémices, de ce que certains considèrent comme une démarche sous-jacente d'homogénéisation sociale qui s'exprime plus largement à l'échelle de toute l'agglomération barcelonaise (Nofre, 2010). Ce processus traduirait une nouvelle incarnation des clivages socio-économiques et identitaires entre identité catalane et cultures castillanes ou étrangères, notamment entre espaces périphériques et espaces de centralité (Nofre, 2009) alors que les vagues successives de migrations internes puis externes ont pu être considérées comme une menace pour l'identité catalane (Berdoulay et Morales, 1999). La rénovation du Raval vise précisément à faire de ce quartier géographique de coeur urbain, une centralité dynamique pour la ville et rompre avec la relégation sociale et économique qui l'accompagnait jusqu'alors (Rius et Subirats, 2008). En jouant sur la création d'une ambiance s'appuyant sur des éléments identitaires du quartier, le programme de régénération urbaine vise à le réintégrer dans l'espace de la ville. Comme le note Caterina Borelli, « *la ville est consommée par le visuel d'abord, et ensuite par l'expérience d'être dans un lieu et d'en apprécier la vie sociale* » (2008). Il convient alors de dégager l'authenticité de cet ancien quartier en déshérence tout en le conformant aux standards de la modernité, entre autres la modernité du tourisme (Roméo, 2012). La présence d'institutions culturelles majeures, établissant autour d'elles un écosystème créatif, est alors un élément primordial de cette dynamique.

Comme la date de 1992 atteste d'un tournant dans le modèle de Barcelone, le projet de rénovation de la vieille ville en est une autre traduction. Ainsi, à partir de 1992, la rupture se marque progressivement avec, pour la ville, l'abandon d'un certain progressisme en se concentrant sur des grands projets qui ne sont plus destinés aux habitants des territoires eux-mêmes, mais aux potentiels habitants ou investisseurs. Dans l'après-Jeux olympiques, on peut faire état d'une évolution entre un modèle qui se voulait social, progressiste et moderniste et la

⁸⁰Directrice de la Fondation MACBA depuis 1999, a été présidente du sous-comité sur la culture, les industries créatives et les arts, lors de l'élaboration du Plan Stratégique métropolitain de Barcelone pour 2020.

fusion avec le néo-libéralisme. Les évolutions que nous avons présentées dans la vieille ville atténuent les conséquences de ce modèle de développement territorial tourné vers l'extérieur⁸¹. Les projets qui suivront notamment autour de l'Avenue Diagonal marqueront une évolution certaine vers le modèle néo-libéral et la recherche d'investisseurs privés, le développement de nouvelles activités tertiaires ou celui du tourisme. Tout cela nécessite alors l'appréhension de la ville sous une forme unifiée, sans tenir compte de la diversité ou de la fragmentation de la ville (Balibrea, 2004, 2005). Le développement culturel de Barcelone dans la première moitié des années 1990 s'inscrit pour la ville dans une démarche d'adhésion à une nouvelle géopolitique internationale qui fait de la métropole un territoire émergent, reconstruisant une territorialisation à l'échelle internationale. La culture doit servir cette affirmation de la métropole barcelonaise comme territoire de la mondialisation et comme capitale touristique, s'appuyant tout particulièrement sur le slogan « *Barcelona es cultura* » promu par le consortium public-privé « *Turisme de Barcelona* » (Bonet, 2004)⁸².

L'insertion dans le contexte international dans la configuration strasbourgeoise présente à la fois un caractère ancien et très institutionnalisé. En effet, cela prend racine dès les lendemains de la Seconde Guerre mondiale et la volonté française de faire de Strasbourg une vitrine européenne. L'orientation européenne est très vite confirmée par l'obtention du siège du Conseil de l'Europe en 1949, puis celui du Parlement européen, certes régulièrement remis en question incitant alors la ville à développer des outils institutionnels, qui puissent renforcer Strasbourg, à l'instar de la coopération transfrontalière (Kieffer, 2008). Cette position de capitale européenne se retrouve à la fois dans la rhétorique des politiques culturelles locales et dans les dispositifs de soutien. D'un côté, la défense de l'excellence s'est régulièrement appuyée sur cette nécessité de présenter une offre culturelle riche et de qualité, qui puisse incarner ce statut. De fait, « *le poids d'une métropole se jauge [...] « au nombre de ses habitants » et à son « rayonnement » culturel, scientifique et économique* » (Badariotti et alii, 1995 : 211). De nombreux projets culturels devaient permettre d'affirmer ce positionnement,

⁸¹Comme le constate ainsi Josep Ramoneda qui rappelle qu'« *évidemment le quartier a beaucoup changé et les conditions d'habitation aujourd'hui sont bien meilleures qu'elles n'étaient avant et à la différence d'autres quartiers, il n'a pas souffert d'une gentrification excessive. Je crois que cela a été fait raisonnablement et qu'il y a eu pas mal de gens qui ont été relogés dans le quartier, et qui ont pu rester dans le quartier* » (entretien). Il convient, en outre, de garder à l'esprit le fait que la question migratoire n'avait en rien été anticipée lors de la conception du projet urbain, l'Espagne étant alors un pays d'émigration.

⁸²Le développement touristique, qui prévalait alors, était plutôt centré sur le littoral méditerranéen et était de ce fait essentiellement estival. L'émergence du référentiel du tourisme culturel a permis une plus grande concentration sur Barcelone des flux touristiques et leur annualisation.

que nous considérons la question du secteur sauvegardé (d'une dimension considérable pour une ville de cette taille), la construction du Palais de la Musique et des Congrès ou de celle du musée d'art moderne et contemporain. Les responsables politiques n'hésitent alors pas à réaffirmer régulièrement cette posture, à l'image de Robert Grossmann : « *quand nous sommes arrivés aux responsabilités, nous avons aussi développé une communication, et pour moi, Strasbourg est une capitale permanente de la culture en Europe de par la richesse et la densité de sa vie culturelle [...] Il y a un véritable bouillonnement culturel à Strasbourg et je pense que nous sommes une véritable capitale européenne de la culture aussi par la diversité de ces activités* » (entretien⁸³).

En parallèle, Strasbourg bénéficie à partir de 1981 d'un instrument contractuel en mesure d'affermir cette inscription de la culture dans le cadre européen. En effet, jugeant nécessaire d'affirmer la place strasbourgeoise face à Bruxelles, l'État décide la mise en place d'un Contrat triennal Strasbourg capitale européenne (CTSCE). Il prévoit des financements particuliers afin de tenir compte des charges spécifiques qui incombent à la ville de Strasbourg du fait de son statut européen. Le domaine des transports – entre autres les dessertes aériennes pour les sessions parlementaires – a toujours primé dans les financements du CTSCE. La dimension culturelle est tout de même d'importance afin de soutenir l'excellence culturelle du territoire et de considérer que « *pour être le siège des institutions européennes, il fallait qu'il y ait une vie culturelle et une reconnaissance de cette vie culturelle. Donc c'était essentiellement les grosses structures qui étaient [sont] inscrites* » (Raymond Theillier, entretien). Toutefois, ce dispositif contractuel ne présente que pour seul avantage de sanctuariser des fonds sur plusieurs années et de globaliser certains financements pouvant être négociés entre plusieurs partenaires et pour plusieurs années. Au-delà de l'importance symbolique à laquelle la ville demeure attachée⁸⁴, ce volet est d'un rôle minime à la fois sur la dimension européenne et sur le financement octroyé. C'est ce que résume à la DRAC Raymond Theillier : « *théoriquement, il devrait y avoir une approche européenne, théoriquement c'était ça... Mais à part quelques*

⁸³Grossmann a par ailleurs fait de la culture un instrument de développement de son territoire électif, visant le développement de projets culturels – souvent de grande ampleur – sur le territoire strasbourgeois.

⁸⁴C'est ainsi que l'exprime Yves Aubert quant à l'élaboration du contrat : « *ça se fait en identifiant dans les projets qui sont dans les cartons et qu'on veut voir surtout, à travers le contrat triennal, consolidés ou pérennisés. Ça permet de les inscrire et de leur donner une portée qui est différente : on ne fait pas juste cela, pour le territoire, on fait ça aussi parce que ça a une dimension de visibilité et de mettre Strasbourg à la hauteur de ce rang de capitale* » (Yves Aubert, Directeur général adjoint du Pôle culture, territoire et démocratie locale, directeur de la culture par intérim de 2010 à 2014 de la ville et la Communauté urbaine de Strasbourg – entretien).

exemples, en général, c'était quand même une espèce d'habillage qui était faite, on inscrivait dans ce contrat en fait, au niveau culturel, de toute façon, des projets ou des structures qui étaient subventionnés. Donc c'était pas du crédit complémentaire déjà. Comme disait un DRAC à un moment donné, « c'est de l'argent en plus qu'on a en moins », en clair, on se donne des contraintes » (entretien).

Dans la situation de Bordeaux, le développement territorial par la culture est indirect et peu inscrit dans des formes de pérennité. Si la culture est un instrument de visibilité du territoire pour Chaban-Delmas, le maire n'en fait pas véritablement une politique de développement culturel du territoire à moyen ou long terme. Les festivals bordelais ne font que peu de place aux artistes culturels locaux (Taliano-des Garets, 1995) tandis que la structuration tardive du domaine théâtral ne permet pas l'émergence d'un mouvement artistique local dans le spectacle vivant. Il en est de même avec les arts plastiques où le CAPC s'oriente sur de grandes expositions internationales peu en prise avec les structures locales⁸⁵.

À Stuttgart, la question culturelle est essentiellement absente de la logique de développement territorial, puisque celui-ci s'appuie surtout sur le développement économique. Cette donne fait partie du cadre d'action intériorisé au sein du Département de la culture de la ville où l'on rappelle que *« l'industrie est l'objectif qui, via les revenus de l'impôt, nous permet d'abord d'obtenir des moyens, nous laissant la possibilité de soutenir la culture. La culture est un secteur de subventions. Nous avons un niveau de couverture des coûts qui est partout inférieur à 10 % [...] Le reste doit être couvert par des subventions, qui proviennent des impôts issus de l'industrie comme le garantit l'État. Avec l'industrie, nous n'avons pas de problèmes [de concurrence] [...] Là où se situe le combat, c'est avec d'autres domaines qui sont aussi en dépendance des subventions : le social, les décisions de construction pour les écoles, là nous sommes en concurrence pour la répartition des moyens »* (Ingrid Schüren, entretien⁸⁶). Toutefois, comme nous l'évoquions, la culture se présente progressivement comme un atout dans l'attractivité économique du territoire, dans une logique de *soft power*.

⁸⁵Tant et si bien que le renouvellement artistique générationnel ne se faisait que très peu, comme en atteste Yvan Détraz, co-fondateur de l'association Bruit du Frigo et de la coopérative artistique Pola : *« Quand on a émergé [dans les années 1990] il y avait effectivement des structures existantes : les structures culturelles à Bordeaux qui avaient chacun leur bastion. Et on a très vite compris que c'était un peu des forteresses imprenables et qui ne voulaient pas forcément nous appuyer, nous aider. Le discours était plutôt « bah nous, on a galéré pendant quinze ans, maintenant à votre tour » »* (Yvan Détraz – entretien).

⁸⁶Directrice adjointe du Département de la culture de la ville de Stuttgart.

En définitive, comme a pu le formuler Guy Saez « *ne pourrait-on pas dire que si l'impératif de création a servi à éliminer l'ancrage territorial de l'animation, si l'impératif de bonne gestion a servi à détruire les réseaux sociaux organisés localement, l'impératif international sert à autonomiser les professionnels de la décision politique locale ? La désocialisation de la culture serait alors indissociablement accompagnée d'une « déterritorialisation » du local* » (1990 : 123, souligné dans le texte). Cette logique semble s'être exacerbée, la culture fournissant un important capital symbolique à même d'apporter une valeur ajoutée dans les stratégies de positionnement international des villes. Ainsi, qu'il s'agisse de projets urbains à valoriser via des événements ou la requalification de territoires urbains, la culture est dotée d'un rôle clé afin d'assurer le développement local. Certes, le territoire se trouve alors mis en valeur, mais il l'est surtout dans une logique de projection internationale.

Conclusion de la partie

Au fil du XX^e siècle, capitalisant sur des traditions artistiques et culturelles anciennes, les villes ont pleinement intégré la donnée culturelle, en en faisant un objet politique pour une utilisation dans l'arène politique et en tant que politique publique. Il s'en est suivi un progressif mouvement de professionnalisation, de structuration du secteur culturel municipal. Autour de cette collectivité-ville, devenant de fait, chef de file au cœur des différentes institutions locales et nationales⁸⁷, on assiste à une territorialisation de l'action culturelle. Progressivement le pouvoir des villes s'est accru, il se dote d'une expertise – jusqu'à remettre en question le rôle de l'État et ses structures déconcentrées – il développe une action propre, jouant petit à petit de l'hétéronomie des objectifs pour se centrer sur le développement du territoire, créant une action culturelle plus transversale (Saez, 2009b). Une polarisation du système sur les villes s'instaure alors, comme territoire sur lequel les autres collectivités convergent *via* leurs propres investissements et parfois des orientations qui peuvent leur être spécifiques.

On peut attester d'une réinvention des politiques culturelles locales à la fin du XX^e siècle. En parallèle du vaste mouvement de décentralisation des pouvoirs en Europe, les autorités politiques se sont saisies du fait culturel. Lors des années 1980, un virage économique de la culture se dessine, passant de la logique de la dépense à celle de l'investissement, pour attirer des capitaux publics puis privés. Conjuguant ces deux logiques, les villes se retrouvent à mettre en place de grands événements, à créer des districts d'industrie culturelle ou de grands équipements faisant office de totems pour leur territoire. Cela a abouti ainsi à une recomposition du mode de faire, autour de l'établissement de partenariats public/privé, de financements croisés⁸⁸, d'interpénétrations de logiques d'actions plurielles (autour du développement social, économique et urbain). Un nouveau paradigme en découle, faisant fi des oppositions de la politique culturelle moderne – culture vs. éducation, modernité vs. tradition, culture vs. distraction – pour s'axer sur la maximisation de la valeur culturelle de la ville (Rodriguez-Morato, 2005). La politique culturelle s'inscrit alors dans de nombreuses

⁸⁷On constate ainsi dans le cas français, à la fin des années 1990 que le financement de la culture est deux fois plus important au niveau des villes qu'au niveau du ministère de la Culture (Saez, 2005).

⁸⁸Ces financements devraient, selon certains chercheurs, être distingués des financements conjoints, pour lesquels une concertation préalable existe entre partenaires (Moulinier, 2002 : 219).

lignes d'action. Elle est d'un côté, pour ainsi dire, dissoute dans des logiques de justifications multiples et de l'autre arc-boutée sur quelques secteurs artistiques sacralisés (Saez, 2005).

À travers les éléments que nous avons évoqués dans cette partie, nous avons pu mettre en exergue la contingence du changement et l'inscription de celui-ci dans une forme de « *dépendance au sentier* » (Pierson, 2000). En raison de ce processus d'inscription historique des changements de politiques publiques, quelques nouvelles orientations se dessinent, soit étant le fruit de certaines volontés politiques, soit suivant une évolution incrémentale des politiques publiques.

À Bordeaux, prenant appui sur les premières étapes de la municipalisation des politiques culturelles entreprises par Adrien Marquet durant la première moitié du XX^e siècle, l'intérêt demeure dès les premiers temps de l'après-guerre. Chaban-Delmas en fait même un élément essentiel de la construction de son idéologie de « nouvelle société » associant tradition et modernité, conservatisme et libéralisme. Il en fait un instrument de prestige de la ville qui se trouve associée à son nom. La mise en route du CAPC en 1973 est révélatrice de cette logique. Le CAPC devient un lieu précurseur pour l'art contemporain en France et incarne un intérêt – sinon artistique du moins politique – de Chaban-Delmas pour la création plastique contemporaine, intérêt encore peu commun chez les élus locaux français (Saez, 2006). La modernisation du domaine d'intervention des politiques culturelles se construit progressivement et se traduit surtout par des financements particulièrement conséquents. Leur restriction est devenue essentielle au début des années 1990, annonçant pour le premier mandat d'Alain Juppé en 1995 la nécessité d'explorer de nouvelles voies.

Dans un contexte où l'État espagnol est relativement absent des politiques culturelles, où les socialistes barcelonais peinent à accéder aux responsabilités au niveau de la Communauté autonome, la culture a fait l'objet d'un intérêt essentiel dès les premiers temps de la démocratisation, d'autant plus fort à partir de 1985 (Rodriguez-Morata, 2005). Barcelone présente une importante évolution. Elle passe d'une politique culturelle orientée rapidement dans une logique intégrative – tant au niveau social qu'en termes identitaires autour de la culture catalane – à une démarche de visibilité internationale, ce qui aboutit *in fine*, au tournant des années 1990, à un vaste mouvement de création d'évènements. C'est ce qu'on

peut alors qualifier de « *festivalisation de la culture, parce que Sonar [par exemple] ouvre aussi l'époque des festivals, c'était un des premiers, et maintenant on a des festivals de tout et partout, c'est devenu une formule gagnante* » (Pedro Soler, entretien). En parallèle, l'intégration précoce de la culture dans le projet de rénovation urbaine en fait un élément essentiel de la conversion économique de la ville vers la tertiarisation et son internationalisation. Toutes ces orientations nouvelles vont se structurer dans la seconde partie des années 1990, au risque de rompre avec la logique de participation citoyenne jusqu'alors en vigueur dans le développement urbanistique de la ville (Hache, 2006).

La situation strasbourgeoise doit beaucoup à la géopolitique. De traditions anciennes dans le domaine artistique et culturel alors que la ville était ville-libre du Saint-Empire (Périllon, 1994) aux changements frontaliers réguliers intervenant à partir du XVII^e siècle, la culture a souvent servi d'instrument symbolique à exploiter à des fins d'affirmation nationale. Cet usage est couplé aux transformations symboliques de l'espace urbain induites par ces mêmes changements de frontière (Beyer, 2007). Cette finalité conjuguée aux intentions locales à l'issue de la Seconde Guerre mondiale fait de Strasbourg une ville à la pointe de nombreux développements des politiques culturelles. Une politique de prestige construite notamment sur de grandes institutions et quelques événements se met en place et s'inscrit à l'agenda politique local. L'ouverture à de nouvelles finalités et des nouveaux terrains d'intervention reste plus timide qu'en d'autres lieux, déconnectant partiellement cette politique locale des attentes nationales et européennes.

Stuttgart se présente enfin comme une ville aux lointaines traditions d'action artistique et culturelle, même si le morcellement ancien des territoires allemands n'a pas permis à Stuttgart de s'affirmer en tant que capitale régionale hégémonique. Les développements industriels importants garantissent l'essor de la ville à la fin du XIX^e siècle. La fusion en 1952 des trois Ländern du Sud-Ouest fait de Stuttgart la capitale d'un Land important. La ville doit tout de même composer avec la volonté du Land d'assurer l'équité territoriale. À partir des années 1970 et 1980, les politiques culturelles se modernisent tant au niveau de la ville que du Land pour explorer de nouveaux terrains, chercher à faire de la culture un élément de visibilité internationale. Dans les années 1990, la question culturelle demeure toutefois encore secondaire, à tel point qu'à la faveur de la crise économique du début des années 1990, une

Kartofelfraktion fait surface au Conseil municipal, incarnant une minorité politique remettant en cause l'intérêt d'une action publique dans le domaine de la culture (Freyermuth, 1995 : 202). Dans le contexte d'internationalisation des villes où la culture fait partie des éléments d'attractivité, le manque de visibilité de l'action culturelle commence à poser question.

DEUXIÈME PARTIE : L'INVOCATION (POLITIQUE) DE TERRITOIRES EN PROJET OU LA DÉMARCHE DE PROJET COMME TENTATIVE D'ÉVOLUTION DE L'ACTION CULTURELLE MÉTROPOLITAINE

Nous avons pu mettre en avant dans la première partie les grandes lignes de contraintes qui se dessinent à travers les différents contextes étudiés pour construire un mouvement de territorialisation des politiques culturelles. Cette seconde partie cherche à montrer les tentatives d'évolution de l'action publique culturelle, par la mise en place de projets conçus sur les territoires métropolitains. Les projets incarnent alors une nouvelle appréhension des territoires et se présentent comme une des modalités du processus de métropolisation. Cette partie est construite de sorte de faire ressortir les dimensions territoriales et de gouvernance liées à la démarche de projet.

Avant d'effectuer l'analyse de ces projets (voir encadré ci-dessous pour leur présentation succincte), nous souhaitons dans cette introduction préciser la manière dont on peut appréhender la notion de projet dans sa signification générique ainsi que dans le cadre des politiques publiques. Nous pouvons d'abord nous référer à la définition qu'en donne Jean-Pierre Boutinet : « *le projet caractérise cette conduite éminemment personnelle par laquelle je concrétise ma pensée, mes intentions à travers un dessein approprié ; c'est en même temps cette conduite éminemment relationnelle qui me fait communiquer à autrui mes intentions* » (2006 (1993) : 5). On peut à partir de cette définition succincte dégager quelques réflexions qui méritent attention. Nous devons d'abord considérer la dimension individuelle du projet, même s'il peut être celui d'une institution au-delà d'un homme isolé. La dimension individuelle doit être en premier lieu analysée dans la relation particulière au temps, dans une dialectique entre protention et rétention pour reprendre le vocable de Edmond Husserl comme le fait Jean-Pierre Boutinet (2006 (1993) : 58). Elle doit en second lieu être saisie comme la capacité donnée à l'individu d'exprimer des intentions qui peuvent être replacées dans un contexte d'échange politique. Nous voulons par ailleurs insister sur la dimension collective du partage du projet. Dans cette construction collective du monde par le projet, la dimension

politique est là aussi prégnante. Nous pouvons ainsi considérer le projet dans trois dimensions tel que le propose Jean Marieu : une « *vision stratégique* », une « *base démocratique* » et la « *construction de la ville comme corps politique* » (1998 : 114).

Un des intérêts essentiels de l'idée de projet réside par ailleurs dans la dialectique construite entre passé et présent, entre rupture et tradition, entre innovation et héritage. Guillaume Saupin note ainsi que « *le projet est constructeur d'images pour la ville, mais en même temps, il s'appuie sur un fond d'existant qui le contraint* » (1996 : 153). De ce fait, nous voulons dans l'analyse de projets à laquelle nous allons procéder, « *percer à jour les cheminements obscurs par lesquels les métropoles, les pouvoirs publics, construisent, plus ou moins consciemment, par des voies difficiles à identifier, leur avenir et mobilisent des ressources* » (Marieu, 1998 : 113). Nous souhaitons ainsi appréhender les contraintes que nous avons explorées dans la première partie comme pourvoyeuses de ressources pour construire des desseins futurs.

Une dimension essentielle de la démarche de projet que nous souhaitons explorer est son inscription dans le mouvement de métropolisation. Ainsi, le projet présente un intérêt certain dans le contexte de métropoles faisant face à la mondialisation, à la complexité des sociétés modernes et s'inscrivant dans des contextes locaux faits de concurrences entre autorités publiques et d'interdépendance. À ce titre, « *il nous faut penser la complexité à travers l'interaction d'une pluralité de paramètres tous aussi essentiels les uns que les autres ; le projet justement, de par ses caractéristiques méthodologiques de distanciation, son exigence de globalité et sa nature floue, va représenter l'outil approprié pour appréhender cette complexité, c'est-à-dire pour gérer de façon prioritaire non plus un seul, mais une pluralité de paramètres à la fois* » (Boutinet, 2006 (1993) : 16).

La question de la complexité de la société contemporaine se pose en matière d'interactions entre acteurs, devenues plus nombreuses et plus diffuses. Elle entraîne une certaine confusion dans l'exercice des fonctions de « *direction/régulation, de mobilisation/concertation et d'évaluation/optimisation de la gouverne locale* » (Belley et Divay, 2007 : 34). Ainsi, face à la création de réseaux d'acteurs de plus en plus larges pour financer les projets, on assiste à une dilution des responsabilités et à de nouvelles formes d'incertitudes pour les politiques

publiques. Les élus doivent toutefois faire valoir des valeurs d'action publique : ne pouvant aisément défendre soit un secteur soit une idéologie, désormais noyée dans un flot de justifications multiples, les élus peuvent s'appuyer sur « leur « méthode », leur « cadre d'action » » (Saez, 2005 : 243). Face au contexte d'incertitude, la démarche de projet apporte des solutions en fixant des horizons communs à l'action publique et des cadres d'intervention partagés entre acteurs.

In fine, si nous pouvons considérer le projet dans sa capacité à incarner une logique relationnelle et à permettre la mise en commun entre acteurs, certaines limites apparaissent également dans le déficit d'opérationnalité comme finalité de l'action publique. Ainsi, selon certains auteurs, le « *management par projet* » s'oppose au « *management de projet* », dans le sens où la première conception considère le projet comme un élément pour mettre en place un processus de changement et ne vise pas directement à atteindre un but déterminé. L'essence réside alors dans la création des conditions du travail en commun par la conduite de projets sans chercher de but opérationnel (Néré, 2008). La démarche de projet se perdrait alors dans la volonté de construire de nouvelles configurations relationnelles entre acteurs.

Cette partie s'appuie sur les caractéristiques du projet tel que nous venons de les détailler. Nous les explorerons à travers différents processus inscrits dans des temporalités variables selon les terrains considérés, mais tous initiés à partir du milieu des années 1990. La nature de ces projets est certes différente, mais ils recoupent les éléments saillants de la démarche de projet : la mise au point d'un dessein, la détermination d'une identité commune *via* la réflexion projectuelle, la projection vers l'extérieur et parfois la dérive vers une finalité processuelle aux dépens de la finalité opérationnelle. Surtout, ces différents projets illustrent le passage vers des métropoles en projets, où le ressort de leur développement s'appuie sur des processus particuliers, s'extrayant du continuum habituel des politiques publiques.

Le troisième chapitre nous permet d'envisager la manière dont le projet s'inscrit dans l'intention de construire le territoire autrement. Le projet apparaît en effet comme un instrument primordial de développement territorial, un accélérateur de métropolisation. Que le développement du territoire soit une finalité implicite ou explicite, le projet permet en tous les cas de valoriser les territoires et répond à l'idée que nous n'assistons pas à « *la fin des*

territoires » (Badie, 1995). Au travers des projets, nous verrons la manière dont les politiques publiques de la culture évoluent et prennent leur place dans une construction territoriale nouvelle des responsables politiques dont le rôle devient celui « *d'entrepreneurs au service d'un nouveau mythe : le territoire* » (Saez, 2002b). L'intégration de finalités nouvelles aux politiques culturelles s'ancre pleinement dans un cadre de développement territorial. Le quatrième chapitre envisagera la manière dont la démarche de projet construit une nouvelle gouvernance entre les acteurs du champ culturel. Le projet est ainsi souvent envisagé dans une visée processuelle où sa construction, la manière dont il est établi entre des acteurs multiples est souvent plus importante que sa finalité et son objet même. Nous dégagerons ainsi les éléments d'évolution du jeu d'acteur subséquent à l'élaboration du projet.

Texte 9: chronologie de villes en projets

Barcelone :

Après la mise en place de différentes structurations au sein du Département de la culture, l'Institut de la culture de Barcelone est créé en 1995 comme organisme rassemblant les différentes entités culturelles spécialisées précédemment instituées (pour la gestion des musées, des spectacles...). Dans la suite de la mise en place de cette nouvelle structure, Ferran Mascarell, adjoint à la culture et président de l'ICUB et Jordi Marti, son adjoint, lancent un processus de concertation afin d'éditer un plan stratégique de la culture, achevé en 1999. Intitulé « *Barcelone, accent de culture* », le plan stratégique s'attache à inscrire la culture dans le projet de la municipalité pour s'instituer en ville de la connaissance. L'implication de l'ICUB est relativement faible dans la mise en œuvre du projet de rénovation urbaine et de reconversion économique de 22@, alors que le plan stratégique appuie fortement la démarche de la ville pour son passage à une économie post-fordiste. Dans le même temps, Ferran Mascarell revendique lui-même cette connexion idéologique : « *ce projet de 22@ a été un projet dans la ligne que nous avons dessinée, celle de dire que la culture, ce sont les arts scéniques, mais c'est aussi la connaissance, c'est aussi les domaines de l'économie, tout cela* » (entretien). La planification se poursuit avec la rédaction d'un second plan en 2006 reconsidérant la dynamique économique de 1999.

En parallèle de ce processus de stratégie culturelle, Pasqual Maragall, lance en 1996 un nouvel évènement : le Forum universel des cultures, prévu pour 2004 et qui sera concrétisé sous l'égide du nouveau maire Joan Clos. La rédaction de l'Agenda 21 de la culture à partir de l'année 2001 marque enfin cette période du milieu des années 1990 au milieu des années 2000. Mandatée par l'organisation Cités et gouvernements locaux unis, la ville de Barcelone assure le secrétariat du processus de rédaction qui s'achève en 2004 avec la publication de l'agenda lors du Forum universel des cultures.

Bordeaux :

Inscrit dans un processus de rénovation urbaine initié en 1995, la ville de Bordeaux lance un dossier afin d'obtenir le label de patrimoine mondial de l'humanité attribué par l'UNESCO. Le dossier bordelais vise à inscrire un vaste périmètre urbain et faire ainsi reconnaître à la fois la richesse du patrimoine ancien bordelais – à l'instar des façades des quais du XVIII^e siècle – et des segments urbains plus modernes – à l'image du quartier Mériadeck construit durant le règne de Chaban-Delmas. Le processus se met véritablement en route en 2001 avec la nomination de l'ancienne adjointe à la culture à une nouvelle délégation spécifiquement dédiée au dossier. La décision d'attribuer le label à Bordeaux se fait le 26 juin 2007. À la suite de ce label, la ville de Bordeaux lance le 28 juin 2007 une candidature au titre de capitale européenne de la culture 2013. En dépit d'une candidature tardive, le dossier bordelais passe le premier tour de sélection en décembre 2007 et fait office d'outsider face à Marseille lors de la seconde phase de candidature. Le projet bordelais autour du slogan « *Bordeaux, ville ouverte* » cherche à explorer les ressources locales et les mettre en avant en les connectant à l'international. Finalement, le jury européen retient le 16 septembre 2008 le dossier marseillais pour être présenté au Conseil européen. Durant les mois qui suivent, l'association créée pour porter le dossier perdure et mène plusieurs études thématiques avant de s'arrêter. Le chef de projet se trouve quant à lui investi d'une mission de préfiguration au sein de la CUB, alors sans aucune compétence culturelle.

Strasbourg :

Dans le cadre de la sélection nationale pour déterminer la ville française capitale européenne de la culture pour 2013, la ville de Strasbourg initie sa candidature au mois de janvier 2007 et la lance officiellement le 21 juin. Suite à la première phase de sélection, réduisant à quatre les villes candidates, le dossier strasbourgeois est retoqué en décembre 2007. De ce fait, le temps de la candidature a été relativement réduit. En suivant le cadre de la procédure européenne de sélection en vigueur, cette phase s'est traduite pour la ville par la réalisation d'un dossier de candidature portant à la fois sur la gouvernance du projet et ses déclinaisons programmatiques. Le dossier strasbourgeois « *Horizons Rhénans* » a été axé autour de la thématique « *art et aventure* », visant à explorer la dynamique d'innovation et de savoir qu'avait initié Gutenberg, ayant choisi cet intitulé pour nom de code lors de l'invention de l'imprimerie. L'association en charge de la candidature perdure jusqu'à la fin du mandat municipal et communautaire de l'équipe Keller-Grossmann. Lors de la campagne électorale de 2008, l'équipe socialiste menée par Roland Ries lance la proposition d'états-généraux de la culture, qui deviendront les Assises de la culture après son élection. Elles sont mises en place de juin à octobre 2009 sous la forme d'un triple dispositif : des cafés-culture pouvant être proposés par tout citoyen ; un diagnostic réalisé en interne sur de nombreuses thématiques culturelles ; des tables rondes thématiques sur quelques lignes directrices déterminées par la ville elle-même. La finalité d'enclencher une autre stratégie et de faire de ces Assises un point de départ vers une nouvelle gouvernance est toutefois très partielle et seuls certains domaines (le spectacle vivant, l'interculturel ou les économies créatives) ont fait soit l'objet de nouvelles concertations soit ont été plus directement mises en

œuvre (entre autres sur le volet économie créative, mais en étant essentiellement traité en dehors de la Direction de la culture). Ces Assises faisaient par ailleurs figure, selon certains acteurs, de continuation de la démarche prospective initiée lors de la candidature européenne, qui avait mis à jour de nouvelles voies.

Stuttgart :

Du fait de la crise économique qui touche la région urbaine de Stuttgart à partir de 2009, la ville prend la décision de réduire les budgets de la culture (parmi d'autres secteurs concernés) pour les années 2011-2012⁸⁹. Face à une décision quasiment inédite dans cette ville riche (Bewer, 2011), les institutions culturelles de la ville se mobilisent pour rendre visible leur présence, rappeler leur nécessité par le biais d'une Art-Parade mise en œuvre le 19 novembre 2009. Ce mouvement permet dans un premier temps d'aboutir à une réduction des coupes budgétaires prévues (5,7 millions d'euros au lieu des 10 prévus). Toutefois, il se poursuit au-delà. « *Se donner à voir est peut-être subversif, mais ce n'est pas encore prendre part au pouvoir* » (Wahnlich, 2006 : 89). En juillet 2010 est alors mise en place la seconde phase de ce processus avec l'organisation, à la Kunstakademie, de tables rondes et conférences visant à réfléchir à la détermination de lignes directrices pour la culture, à l'instar d'autres villes allemandes. Relayée par les personnalités extérieures de la Commission culture et médias de la ville, la démarche incite le Conseil municipal de la ville de Stuttgart à prendre la décision en janvier 2011 de mettre en place un véritable processus de concertation confié à la fondation communautaire de Stuttgart (Bürgerstiftung). Après une première phase autour de groupes thématiques de travail, un rapport intermédiaire est rédigé en mars 2012. À l'issue de cette première partie du processus, des réticences dans le financement par la ville se font jour et mettent le projet en suspens. Le processus est relancé en novembre 2012, peu de temps après l'élection d'un nouveau maire, Fritz Kuhn (sous l'étiquette Die Grünen). Des ateliers sont de nouveau organisés afin d'approfondir les questionnements de la première phase de travail. Le dispositif s'achève avec la présentation, le 13 juillet 2013, de l'ensemble des éléments de réflexion, les conclusions des groupes de travail et les points de friction devant encore être débloqués avec l'administration municipale, avant une présentation en Conseil municipal le 24 juillet.

En parallèle, nous évoquerons la mise en route du projet Medienosten qui réunit de nombreux acteurs culturels et tente de fédérer les différentes initiatives d'industries culturelles et créatives existantes dans le quartier de Stuttgart-Ost. Le projet concrétise des éléments de la démarche envisagée lors des discussions de Kultur im Dialog.

⁸⁹Les budgets de la ville, à Stuttgart, sont votés en année-double.

CHAPITRE 3 : LE PROJET COMME CONSTRUCTION D'UNE NOUVELLE TERRITORIALITÉ

Ce troisième chapitre mettra en avant la manière dont les métropoles dessinent de nouvelles frontières à leurs territoires par la démarche de projet. Nous montrerons qu'elles se positionnent autrement sur la carte des territoires au niveau international dans le cadre d'une compétition entre villes et au niveau local en donnant un nouveau sens à la métropole. Notre propos est ainsi de présenter le projet dans une double relation spatiale et temporelle à la ville.

Si l'on considère l'exemple de l'évènement en tant que type particulier de projet, on peut d'abord l'appréhender dans sa relation aux temporalités urbaines : *« L'évènement peut ainsi être approché comme un outil de maîtrise du temps urbain par les acteurs locaux, qui impose les priorités de l'aménagement et de la planification. Cette maîtrise du temps se traduit par quatre dimensions. Avant sa réalisation, l'évènement est un futur qui commande le présent, par deux registres pratico-temporels : l'attente et l'urgence ; après l'évènement, il s'agit de capitaliser sur ce dernier, et de l'introduire comme élément de l'histoire de la ville et de ses transformations »* (Gravari-Barbas et Jacquot, 2007: 6). L'évènement-projet construit une nouvelle temporalité de la ville en s'appuyant sur les ressources urbaines. Surtout, le projet permet à la ville d'instaurer une temporalité orientée vers le futur et la positionne favorablement dans la concurrence internationale qui nécessite de leur part de l'innovation et une posture de précurseur. L'évènement urbain n'est toutefois pas le seul à permettre cette tension vers l'avenir et les projets urbains peuvent se situer dans un même positionnement.

Dans le même temps, le projet renouvelle à la fois l'image de la ville, son identité et son territoire. Il peut servir à reconstruire des parties de la ville ou la ville entière *via* des processus de régénération urbaine associant la culture, sous la forme d'équipements emblématiques ou de création « d'ambiances » comme dans le cas de Barcelone (Borelli, 2008). Il peut aussi permettre d'explorer de nouveaux secteurs urbains ou de faire appel à des éléments immatériels de l'ordre de la mémoire des territoires.

Nous verrons dans un premier temps la manière, dont le projet peut permettre aux politiques culturelles de s'inscrire dans une autre dimension, celle de la métropolisation, qui ancre les territoires métropolitains dans une temporalité de la visibilité et de l'innovation. Par la suite, nous envisagerons la manière dont les territoires et leur renouveau s'intègrent à la démarche de projet, à la fois par la capacité que cela leur procure à mobiliser des ressources répondant à leur injonction à se développer et par leur capacité à transcender les frontières institutionnelles.

1- L'inscription de la culture dans la construction d'un référentiel de développement métropolitain

Il importera dans cette première section de mettre en exergue la capacité à donner une autre dimension à l'action publique locale par le projet, donnant alors une ampleur nouvelle au développement métropolitain. C'est ainsi par le projet que la métropolisation s'incarne et prend son essor, dans la volonté de s'inscrire dans le processus de mondialisation, d'être au cœur des interactions mondiales. Dans la démarche de projet, la culture dispose d'un rôle essentiel, en confirmant les orientations que nous évoquions dans la première partie d'une finalité de servir désormais le développement territorial.

La notion de projet, par sa labilité, se rapproche ainsi de ce que certains nomment « *des politiques procédurales* » dont « *les objectifs [...] se présentent sous la forme d'énoncés très généraux, dont le sens reste à produire par la délibération collective. L'essentiel de leur contenu porte sur l'organisation de dispositifs territoriaux destinés à assurer des interactions cadrées, des modes de travail en commun et la formulation d'accords collectifs. Autant l'action publique classique suppose une conception préalable de « l'intérêt général », autant l'action procédurale se propose de construire par étapes un « bien commun » localisé, assurant la cohérence et la légitimité des décisions* » (Lascoumes et Le Bourhis, 1998 : 39-40). Le projet est en effet un cadre souple où les acteurs définissent les finalités, en fonction de configurations territoriales spécifiques. La détermination d'un sens commun métropolitain assurant le développement de ce territoire bénéficie alors d'un cadre flexible.

a) Contextualisation : L'entrée en projet

La mise en place de projets s'inscrit d'abord dans un continuum de l'action publique, même si elle contribue dans le même temps à faire évoluer les politiques publiques, notamment à modifier les orientations programmatiques. Surtout, le projet se trouve inséré dans une configuration locale qui agit comme un cadre pourvoyeur de ressources et de contraintes. Les projets dont il est ici question ont tous partie liée au développement urbain et disposent de vertus pour s'inscrire dans le processus de métropolisation. Cherchant à mettre en exergue la ville et son positionnement par rapport aux autres métropoles, ces projets relèvent logiquement – certes à différents degrés – de la démarche de création de nouvelles urbanités. Les projets sont alors des outils de rupture dans le développement urbain de la ville, une possibilité d'incarner le changement de la ville. Comme le met en évidence Gilles Pinson, « avec les projets, les agendas urbains s'ouvrent aussi aux enjeux relatifs à l'identité et l'image de la ville et à son positionnement vis-à-vis du monde extérieur » (2006 : 625). Nécessairement, la culture s'insère dans cette nouvelle conception du développement urbain et des politiques de planification de la ville, désormais orientées vers des logiques d'attractivité. La culture s'inscrit aisément dans cette logique de projet qui met en avant une identité pour s'adresser aux autres territoires. Dans le même temps, le projet marque une volonté politique d'établir de nouveaux desseins, comme nous l'évoquions en introduction. Assurément, cette construction s'inscrit dans un cadre politique donné.

LE CONTEXTE POLITIQUE

À Barcelone, la logique à l'œuvre autour du projet de planification culturelle est à la fois celle d'une rationalisation et d'une conversion partielle de l'action culturelle au néo-libéralisme et celle d'une orientation de la ville vers une économie urbaine post-fordiste. Ainsi, avec les aménagements culturels et urbains réalisés dans le quartier du Raval, la ville a pu expérimenter certaines lignes d'action, sans toutefois disposer d'une politique culturelle claire, comme nous le précisons plus haut. La ville prend appui sur ce projet pour l'inscrire dans une véritable politique publique. Comme le souligne Eduard Miralles, l'avènement de la démocratie n'avait jusqu'alors pas permis de poser les bases d'une politique structurée. Ainsi, « il y avait la nécessité de développer une planification, car depuis l'année 1979 et l'accès à

la démocratie, on n'avait jamais fait d'exercice de planification, à une exception près, qui est un document d'Oriol Bohigas, architecte-urbaniste qui a été adjoint à l'urbanisme. Pendant un temps il a aussi été à la culture, il avait fait un document personnel, qui s'appelait « Graciès et disgraciès de la cultura a Barcelona » [1993] qui est un programme d'action » (entretien). En parallèle, on peut considérer que « dans ce moment de 1996, il y a une question importante qui est que toutes les compétences culturelles sont distribuées en différents organismes [...] et il y a l'idée de faire une grande institution culturelle pour toutes les compétences culturelles de la ville » (Jordi Marti, entretien). Il est en effet question après les JO d'apporter plus d'efficacité aux institutions créées tandis que la crise économique subséquente aux olympiades nécessite des financements privés que la structure de l'ICUB peut assurer.

Au-delà de la logique politico-administrative de la mise en cohérence de la structuration interne au secteur culturel de la ville, l'enjeu est aussi plus directement politique après les différentes évolutions des années 1980 et du début des années 1990. Ce processus se réalise en effet pour partie sous l'égide de Ferran Mascarell qui cumule alors, à partir de 1995, les fonctions de coordinateur de service du secteur culturel, de président et directeur de l'ICUB. À partir de 1999, il devient également adjoint à la culture (Rius, 2003). Ainsi que le rappelle Eduard Miralles : « *il a voulu faire quelque chose avec des outils, des stratégies. C'est un homme qui avait cette idée de la planification... En plus avant d'être le maire adjoint, il avait été le plus haut fonctionnaire de la culture à la ville, c'est-à-dire qu'il était dans cette mouvance du changement, dans cette idée d'incorporer des outils plus technifiés à la politique* » (entretien). À cela se rajoute la manière dont le rôle du politique doit être considéré, selon Ferran Mascarell dans le domaine culturel. Sa vision impacte nécessairement la conception de l'ICUB. « *Il faut avoir des instruments et des institutions de culture, avec un système de gouvernance qui soit un peu éloigné de la mairie, un peu éloigné de l'institution publique, parce qu'il faut respecter le tempo différent entre la politique et la culture [...] C'est pour cela que j'avais pensé là que du point de vue de la proximité entre une chose et l'autre, il est nécessaire de créer une institution autonome, je veux dire, que dans cette institution autonome, il est indispensable d'avoir la même composition que le gouvernement, la même composition que la mairie, mais avec aussi la société civile de Barcelone* » (entretien). Une certaine distance doit alors être trouvée avec le politique, tout en y étant lié. La construction

de l'ICUB s'inscrit dans une certaine filiation avec le *arm's lenght principle* que peuvent mettre en exergue les Conseils des arts (Chavez-Aguayo, 2012 ; Lüüs, 2012).

Le contexte politique bordelais est d'abord celui de la gestion de l'héritage politique et culturel de Jacques Chaban-Delmas et la transition qu'a dû avoir à mener Alain Juppé. L'importance accordée à la sphère culturelle par Chaban-Delmas en faisait un secteur quelque peu à part. Outre les dérives financières qui nécessitaient des prises de décisions dans le sens d'un assainissement des finances publiques – notamment du secteur culturel – l'action s'efforçait de trouver une place en marge de l'action emblématique de Chaban-Delmas et d'orchestrer une forme de « *déchabanisation* » (Duval, 1997 : 15). L'arrêt du festival Sigma en 1996, celui du Mai Musical la même année ainsi que le départ d'Alain Lombard de l'Opéra de Bordeaux dès 1995, avant celui de Jean-Louis Froment par la suite, étaient présentés dans une justification avant tout comptable. Toutefois, la volonté sous-jacente était finalement plus politique : ainsi, « *dans l'esprit d'Alain Juppé, il fallait qu'il constitue, disons les outils culturels qui étaient les siens plutôt que de perpétuer ceux qui portaient peut-être trop fort l'image de Jacques Chaban-Delmas* » (Martine Moulin-Boudard, entretien).

Surtout Alain Juppé s'est construit une image en dehors de ce domaine culturel si marqué politiquement de l'empreinte de Chaban-Delmas et objet politique difficile à investir dans cette période de transition : « *quand Juppé est arrivé, la culture c'était pas son problème, d'autant plus que c'était très conflictuel, la fin de Sigma, le départ de Lombard, de Froment. Juppé n'avait pas du tout une vision culturelle sur son projet urbain. La culture, pour Juppé, c'est un peu compliqué. Comme il le dit lui-même, c'est un homme de l'écrit, agrégé de lettres classiques, c'est pas ça qui le conduit à être extrêmement ouvert à la culture vivante* » (Francis Cuillier, entretien⁹⁰). De la sorte, « *la nouvelle municipalité souhaite rompre avec ce que l'on appelle les « féodalités » du système Chaban, c'est-à-dire toutes les formes les plus prégnantes de « favoritisme »* » (Duval, 1997 : 20). Il a, en conséquence, développé une image discriminante par rapport à Chaban-Delmas.

Celle-ci s'est d'abord appuyée sur le contexte économique et financier délicat et la nécessité d'agir rationnellement. C'est ainsi que souligne sa première adjointe à la culture : « *j'ai passé*

⁹⁰Directeur de l'agence d'urbanisme de Bordeaux (A'Urba) de 1995 à 2009, ancien Directeur de l'Agence de Développement et d'Urbanisme de l'agglomération strasbourgeoise de 1990 à 1995.

mon temps à le dire à Alain Juppé [que la culture était importante au niveau local]... C'est vrai que lui, il avait à remettre à flot les finances de la ville, ce qu'il a fait magnifiquement [...] il fallait toujours trouver des économies. Moi je lui disais « à un moment, on ne pourra plus trop faire d'économies ». En fait, on en a fait beaucoup plus » (Martine Moulin-Boudard, entretien). Comme cela a pu être souligné : « quand le maire est arrivé, il a voulu donner aussi l'image d'un homme qui remettait les politiques municipales à plat et si je puis dire, au carré » (Michel Duchène, entretien⁹¹). Il en est ainsi du Grand-Théâtre que la ville dote d'un directeur administratif, tandis que des outils de gestion sont mis en place à la fois pour l'institution musicale et pour les musées⁹² (Albigès, 1998).

Dans le même temps, arrivant à Bordeaux en tant qu'ancien élu du XVIII^e arrondissement de Paris et alors Premier ministre, il devait construire son leadership politique sur des conceptions de proximité et non plus sur celle de la modernité ou de la renommée comme le fit Chaban. Michel Duchène⁹³, qui se charge alors de mettre en place l'action des Conseils de quartier, explique ainsi la démarche voulue par Alain Juppé : « il m'a demandé de me charger de la concertation, car il a estimé que le lien avec les bordelais avait été rompu [...] C'est vrai que le dernier mandat de Jacques Chaban-Delmas avait été particulièrement difficile et il estimait, nous estimions à l'époque [...] que la population n'était pas en phase avec la politique municipale » (entretien). Comme nous l'analyserons plus loin, cette volonté d'instaurer une légitimité populaire s'est également appuyée sur la mise en place d'évènements au positionnement bien distinct de ceux de Chaban-Delmas. S'adossant ainsi sur ces deux considérations de bonne gestion financière et de proximité et fonctionnant sur quelques ressorts populistes, « Juppé rompt brutalement avec l'image d'une politique culturelle dispendieuse » (Duval, 1997 : 23). Une telle orientation s'intègre au projet urbain de la ville –

⁹¹Maire-Adjoint de la ville de Bordeaux, chargé de la prospective et de la stratégie urbaine de 2008 à 2014, de la circulation et du stationnement et vice-président de la CUB pour les grands projets, adjoint à l'urbanisme de 2002 à 2008, en charge de la mise en place des conseils de quartier entre 1995 et 2002.

⁹²De manière très symbolique, Alain Juppé crée une direction des musées de Bordeaux visant à rééquilibrer l'édifice muséal et surtout à mettre fin à la suprématie du CAPC.

⁹³Michel Duchène présente un parcours politique particulier puisqu'il était alors militant du mouvement Génération écologie. Déjà rallié à Chaban-Delmas durant son dernier mandat, il rejoint les rangs de la municipalité Juppé tout en conservant son étiquette politique, une image d'indépendance qui a pu expliquer le choix qui s'est porté sur lui : « il y avait un certain nombre d'élus RPR qui étaient assimilés à la politique parfois un peu désastreuse de Jacques Chaban-Delmas dans son dernier mandat, donc le fait d'avoir choisi un élu Vert, un élu écologiste qui avait une certaine forme d'indépendance et qui dépendait vraiment en direct du maire a pu plaire à la population [...] et peut-être aussi que c'était de la part du maire, le choix de quelqu'un de jeune et surtout d'indépendant et ne pas marquer, même si j'avais fait partie de l'équipe Chaban, de ne pas être trop marqué par les dérives de cette époque » (entretien).

qui s'affiche comme sa véritable priorité politique – devant la rendre de nouveau attractive au niveau national et même au niveau local, puisqu'elle se dépeuple alors au profit de l'agglomération (Laborde, 1998). L'assainissement des finances et la rénovation urbaine sont alors les deux composantes d'une politique de reconquête urbaine, qui progressivement intégrera la culture dans une finalité d'affirmation métropolitaine.

Dans la configuration de Stuttgart, avec l'existence d'une fraction quasi permanente réfractaire à l'action publique pour la culture au sein du Conseil municipal (Freyermuth, 1995), la frilosité perdure durant toute la décennie 1990. Le contexte économique – alors particulièrement délicat – rend la politique culturelle un peu plus secondaire. Toutefois, l'élection de Wolfgang Schuster en 1997 marque une légère inflexion en faveur de l'action culturelle, certes principalement orientée vers des enjeux de construction. Comme le souligne Jean-Baptiste Joly, ceci est lié à son parcours politique personnel : « *Schuster est venu comme adjoint de la culture après avoir été maire de Schwäbische Gmünde [...] Il venait comme le poulain de Rommel dont il avait été le chef de cabinet [persönliche Referent], et il se préparait à sa candidature, donc il a pu avoir déjà des idées [...] Il avait fait en 1994 un assez joli papier sur l'avenir de la culture à Stuttgart qui prenait un peu de recul, qui était quelque chose que l'on n'aurait jamais entendu d'un maire adjoint, mais qui a constitué une partie de son programme culturel quand il a été élu maire, qui était notamment la Stadtbucherei qui a changé d'endroit et le Kunstmuseum qui a changé d'endroit aussi* » (entretien⁹⁴). Au-delà de la politique des institutions culturelles, l'enjeu culturel s'avère ainsi être secondaire, comme l'incarnent par ailleurs, les choix effectués dans les adjoints à la culture. Lors de la première partie de l'ère Schuster, Iris Magdowski peine à trouver un soutien suffisant dans sa propre majorité tandis qu'elle dispose d'une véritable écoute auprès des acteurs culturels. À partir de 2005, elle est remplacée par Susanne Eisenmann qui présente un certain désintérêt pour la question culturelle : « [avant d'être adjointe à la culture] *Mme Eisenmann était l'ancienne chef du groupe parlementaire CDU qui était majoritaire [avant 2012], donc elle avait une position clé au sein du Conseil Municipal. Elle avait sa majorité CDU avec elle, et c'est d'abord une femme de pouvoir avant d'être une femme de culture* » (Jean-Baptiste Joly, entretien). Un hiatus s'est ainsi constitué entre une politique d'institutions et une politique des acteurs locaux, tandis qu'aucune ligne politique structurelle n'existe alors.

⁹⁴Le document programmatique auquel il est fait référence est en fait daté de 1993 (Schuster, 1993).

À Strasbourg, une situation délétère au sein de la municipalité socialiste durant la fin du second mandat de Catherine Trautmann marque fortement le contexte politique. Nommée au ministère de la Culture en 1997, elle laisse la mairie de Strasbourg à son adjoint chargé de l'urbanisme et des transports, Roland Ries. Dans le domaine culturel, les relations s'avèrent très délicates, comme le note Norbert Engel : « *pendant les deux ans où j'ai été à la fois conseiller spécial à Paris et adjoint au maire ici, mais sous le maire Roland Ries, ça a souvent pété très fort, car je n'aime pas sa façon de procéder* » (entretien⁹⁵). Le retour de Catherine Trautmann en juin 2000 est compliqué tandis que d'autres dissensions internes voient rapidement le jour, contribuant à la victoire électorale du tandem UMP Keller-Grossmann en 2001. Fort de ses expériences précédentes au Département et à la Région et conscient des gains politiques à tirer de la politique culturelle, Robert Grossmann cumule les fonctions de président de la CUS et de maire délégué chargé de la culture⁹⁶. Dans l'alternance, une forte volonté de démarcation politique s'incarne, symbolisée par l'interruption d'un certain nombre de projets en cours et se cristallise fortement autour du festival Babel. Le festival marque tout particulièrement ce contexte de transition politique : il est fortement politisé, inscrit dans une démarche d'ouverture de la culture régionale au monde, alors qu'il tire son origine des relations étroites entre l'artiste régionaliste Roger Siffer et Roland Ries. Par ailleurs, c'est un projet emblématique, mais en même temps fragile, car événementiel, et fait donc office de cible parfaite pour incarner la politisation des politiques culturelles locales⁹⁷. La volonté de rupture est évidente au vu des propos de Grossmann en Conseil municipal déclarant que « *le temps de la culture engeliennne est révolu* » (Olszak, 2005 : 55).

Toutefois, cette rupture est surtout symbolique et incantatoire. En manque de projets, la municipalité Keller-Grossmann reprend certains de ceux proposés par Norbert Engel, qui lui-même considère une forme de continuité dans leur action : « *je reconnais beaucoup plus les*

⁹⁵Au cours de notre entretien, il souligne leurs divergences de vues autour d'une candidature au titre de capitale européenne de la culture transfrontalière qui ne verra finalement pas le jour : « *J'ai gardé un souvenir extraordinaire, [...] Karlsruhe nous a proposé une candidature commune avec Bale, Bale-Strasbourg-Karlsruhe comme capitale européenne de la culture et on a eu deux réunions, et puis ils ont dit, « nous on fait avec, on met 100 millions de francs sur la table ». Quand j'ai dit cela à Ries, il s'est évanoui, mais vraiment évanoui physiquement, et il me dit : « mais on peut pas mettre ces sommes là ! ». Je lui ai dit, « mais tu veux qu'on le fasse comment? Gratuitement ? » ».*

⁹⁶Pour certains, y compris dans les mêmes rangs politiques, « *M. Grossmann faisait de la culture pour faire de la politique* » (Gérard Trabant – entretien). Comme nous l'avons évoqué précédemment, il a pu profiter de ces différents mandats électifs départementaux et régionaux pour initier de nombreuses actions culturelles sur son fief strasbourgeois.

⁹⁷Il est par ailleurs à considérer l'animosité personnelle ancienne qui s'exerce entre Grossmann et Siffer, resurgissant à l'occasion de ce dossier.

six années de Grossmann comme continuateur de cette politique, alors que c'est un adversaire politique, que je ne reconnais mes efforts et mes tentatives dans ce que fait la municipalité actuelle [...] Grossmann, c'était dans notre programme, alors je vais quand même pas lui reprocher de l'avoir fait [...] il a construit la bibliothèque Malraux, il a construit le Zénith, qui est une construction que moi j'ai toujours refusée [...], mais bon... je préfère un ambitieux qui fait des erreurs plutôt qu'un petit employé aux écritures qui additionne des chiffres et qui ne fait rien » (entretien). En parallèle, dans la relative impréparation qui caractérise leur arrivée au pouvoir et leur manque concomitant de projets (Olzsak, 2005), la perspective de lancer une candidature de capitale européenne de la culture apparaît comme une opportunité de projection évidente, tandis qu'elle permet d'incarner des valeurs propres aux événements et structures qui ont eu à souffrir de cette période d'alternance⁹⁸.

LE CONTEXTE DE DÉVELOPPEMENT URBAIN

L'importance du projet urbain de Barcelone, le contexte politique de l'après-franquisme, fait nécessairement de la capitale catalane une situation particulière, celle de la volonté d'inscrire la ville sur la carte du monde, tout en conciliant le développement local et ce qui fait l'idiosyncrasie de la ville. La construction concomitante à Barcelone d'une stratégie culturelle et l'instauration de l'ICUB, rentrant dans la logique du *strategic planning* (Santacana, 2000 ; Rodriguez-Alvarez, 2004), correspond à plusieurs de ces réalités locales. Elle s'intègre d'abord dans une continuité de l'action publique barcelonaise, qui pourrait être liée, sur le long terme, à l'importance de l'urbanisme et de la planification urbaine à Barcelone (Marshall, 2004). La logique de stratégie culturelle correspond plus fortement, sur le court terme, à l'entrée du modèle de Barcelone dans une logique de grandeur. Ainsi, l'obtention des JO de 1992 incite la ville à la planification et à la rénovation urbaine. Au cours de cette période de préparation, la ville lance d'ailleurs un processus de réalisation d'un plan stratégique de Barcelone (Ajuntament de Barcelona, 1990), qui se poursuit encore aujourd'hui à l'échelle métropolitaine (cf. texte 16, chapitre 5). Cette inspiration du contexte global de Barcelone dans sa tendance à la planification fait partie des motivations de Ferran Mascarell

⁹⁸Mettant en exergue la dimension transfrontalière, le projet de candidature européenne constitue ainsi une réponse aux finalités d'ouverture et de partage que promouvait le festival Babel.

afin de donner une place essentielle à la culture dans ce processus de développement planifié : « *indirectement* [le plan stratégique de la ville a incité à un plan pour la culture] [...] *J'avais travaillé un peu sur ce plan stratégique de la ville [...] je parlais avec les gens et tous les gens disaient la même chose : il faut avoir des expositions, il faut avoir des activités théâtrales. Je leur disais non, c'est plus large, c'est plus que cela. La culture finalement c'est central dans la dynamique de la ville [...] Finalement dans le livre du plan stratégique de Barcelone, il y avait le dernier chapitre qui parlait de la culture. Mais je pensais que la culture devait être dans les premières pages et pas à la fin* » (entretien).

La culture, dès les années 1980, est partie prenante à la planification nouvelle de la ville. Servant à redynamiser les quartiers, à redonner de la vitalité à certains, elle s'ancre à la fois dans le projet olympique et dans celui de la création de nouvelles centralités dans différents espaces de la ville, jusqu'à la démarche de monumentalisation relevant à la fois de la réutilisation de bâtiments publics et de l'esthétisation de l'espace public (Rodriguez-Morato, 2005). Dans ce cadre, la culture a pu jouer un rôle essentiel, comme nous l'avons évoqué autour de la rénovation urbaine du Raval. Toutefois, elle ne disposait ni de cohésion, ni de structuration. La construction de la connexion entre culture et urbanité était par ailleurs expérimentale et non formalisée. Suivant une forme de mimétisme de la planification stratégique, la ville s'est donc engagée dans un processus similaire pour la culture, avec l'appui de l'ICUB pour la mise en œuvre. La finalité était de considérer que « *la ville c'est un projet culturel, toute la ville est un projet culturel* » (Ferran Mascarell, entretien). Barcelone tente ainsi de construire *la ville par la culture*⁹⁹. Cela se manifeste dans les campagnes de communication de la ville rappelant son esthétisation. « *L'injonction à la beauté, que l'on retrouve dans cette campagne d'urbanisme, confirme le caractère symbolique de l'intervention culturelle qui apparaît alors comme une opération d'embellissement de la ville qui doit donner de la valeur ajoutée au développement urbain* » (Iung, 2010 : 14). Cette logique d'action conjointe entre urbanisme et culture s'est étendue à toute l'agglomération suivant une finalité d'homogénéisation culturelle par le centre (Nofre, 2009, 2010), tandis que la planification stratégique prendra son essor à l'échelle métropolitaine et provinciale, comme nous l'envisagerons plus loin.

⁹⁹L'usage du singulier est tout particulièrement notable dans nombre de documents programmatiques. Ainsi en est-il du Plan stratégique de la culture de Barcelone de 1999 qui rappelle que « *la culture est la ville et la ville est culture* » (Ajuntament de Barcelona, 1999).

À Bordeaux, comme nous mentionnions plus haut le souci nouveau de proximité et celui de rupture avec les grands chantiers de Chaban-Delmas – à l’instar de ceux de Bordeaux-Lac ou de Mériadeck – le projet urbain est plus central, mais en même temps moins démesuré. La priorité d’Alain Juppé en matière de projet urbain se concentre alors autour des deux rives de la Garonne, en reprenant l’héritage laissé par Chaban-Delmas autour du plan séquencé de l’architecte Dominique Perrault (Barthélémy, 1996), devant permettre de recréer des actions de proximité tout en revalorisant Bordeaux dans la Communauté urbaine. Le projet urbain répond également à la logique du maire-bâtitisseur qui rend son action tangible et lisible dans l’espace public. À ce titre, le programme patrimonial vise à être le versant culturel, identitaire et symbolique du projet urbain et ainsi, derrière l’image de cette ville décrite comme « la belle endormie », ancrer l’idée qu’« *il ne faut pas oublier que l’« endormie » était « belle »* » (Vlès *et alii*, 2005 : 81). Le programme s’ancre à cet égard dans la logique croissante d’usage du patrimoine en tant qu’élément d’enracinement et instaure par ailleurs une autre logique culturelle, qui serait celle, plus globale, d’amélioration du cadre de vie (Rizzardo, 1994). Si la culture constitue une manière de repenser les cadres de vie urbains, le choix bordelais du seul patrimoine en limite l’impact, tant à un secteur qu’à une seule manière d’envisager le sens à donner aux aménités urbaines (Albigès, 1998).

La primauté du projet urbain au sein des priorités municipales a eu son impact sur le développement culturel, *via* le choix d’un « *aménagement qualitatif de l’espace* » (Degrémont, 2000 : 71). Ainsi la restauration et la mise en valeur du patrimoine font rapidement partie des éléments essentiels de l’action culturelle de la ville, à l’instar du plan lumière mis en place dès septembre 1995. Le patrimoine constitue alors la véritable valeur ajoutée politique d’Alain Juppé au projet urbain. Comme le rappelle Francis Cuillier : « *quand je dirige le projet urbain avec Larue-Charlus [chargée de mission à la culture et à l’urbanisme au cabinet d’Alain Juppé], moi j’ai vendu à Juppé qu’il fasse le projet urbain et le tram, qu’il y ait cohérence transport-urbanisme et c’est lui qui va ajouter ensuite l’idée qu’il y ait une vision patrimoniale. Donc on ajoute le patrimoine, troisième axe du projet urbain. Ça c’était vraiment l’idée de Juppé, le patrimoine, parce qu’il y avait un secteur sauvegardé extrêmement vaste* » (entretien). Le choix patrimonial au titre de priorité culturelle traduit une logique de « *fabrication du consensus* ». Cette action doit ainsi permettre de « *participer à la construction d’une identité collective [...], [de traduire la] conduite d’une politique plus*

consensuelle, vecteur possible de légitimation du pouvoir local » (Duval, 1997 : 98). Cette valorisation est, en outre, inscrite dans la stratégie d'embellissement de la ville et aboutit à la candidature et à l'obtention du label de patrimoine mondial de l'humanité en 2007. Comme le considère Martine Moulin-Boudard : « *je pense qu'on aurait pas eu l'UNESCO si Alain Juppé n'avait pas mis en place tout ce fameux projet urbain puisqu'on l'a obtenu en 2007, ça faisait déjà quelques années que le projet était avancé et qu'on en voyait la réussite. C'est une réussite patrimoniale et on a la preuve de ce que tout cela peut rapporter sur le plan économique [...] La première chose qu'il [Alain Juppé] a faite, c'est justement un geste qui concernait le patrimoine, qui a été le ravalement des façades des quais* » (entretien). Dès lors, on peut considérer qu'il s'exprime, *via* ce lien au projet urbain, une instrumentalisation de la culture, devant servir à donner une image nouvelle de la ville et de son maire. La démarche diffère peu dans la suite de son action, notamment autour de la candidature de Bordeaux2013.

Mais en amont du label UNESCO et de la candidature européenne, c'est la politique événementielle qui vient apporter une valorisation à l'action patrimoniale. Autour du diptyque Fête du fleuve et Fête du vin, la ville met en place des événements populaires et identitaires permettant la réappropriation de la ville par ses habitants, à plus forte raison, sur l'espace des quais en cours de rénovation et qui exercent le rôle de nouvelle centralité de toute l'agglomération dans la symbolique d'un cœur de ville retrouvé¹⁰⁰. L'accessibilité accrue procurée par le tramway renforce également la centralité. De la sorte, « *le fleuve [apparaît] comme élément urbain et non plus comme une frontière* » (Vlès et alii, 2005 : 45). La volonté de distinction des événements culturels de l'ère Chaban est alors grande tandis que la fin de Sigma laissait encore un parfum d'amertume auprès des acteurs culturels bordelais (Albigès, 1998). Le positionnement était, autrement dit, aux antipodes : « *dans Sigma, y avait une exigence culturelle, de création artistique, d'arts plastiques, d'arts du théâtre, qui était celle d'une époque. Avec la Fête du fleuve comme avec la Fête du vin, c'est une réflexion sur la fête populaire, sur la fête de plein air, ce qui était moins le cas pour Sigma [...] Juppé s'inscrit comme d'autres dans d'autres villes, dans cette reconquête de la ville par ses habitants, c'était ça dans les discussions qu'on avait avec lui* » (Michel Pierre, entretien¹⁰¹). Là encore, la

¹⁰⁰La rénovation des quais traduisait par ailleurs une rupture avec l'espace du port, peu en phase avec les tendances auxquelles l'on pouvait alors assister en Europe (Tsiomis et Ziegler, 2007).

¹⁰¹Ce dernier souligne plus loin dans notre entretien que la fête du vin, « *c'était une idée d'Alain Juppé lui-même et la fête du fleuve aussi. Aucune de ces deux idées ne vient de moi [...] dans mes souvenirs, je sais pertinent que ce n'est pas moi qui en ai eu l'idée, même si je les ai mises en musique après* ».

volonté de se distancier de l'héritage de Chaban-Delmas est grande et marque une posture politique différente.

À Strasbourg, le contexte urbain est celui de l'impératif du développement du transfrontalier et de l'orientation de la ville sur un projet urbain Ouest-Est, après la première pierre que constituait le choix de localisation du Parlement européen selon cette logique (Reverdy, 2003). Dès lors, après les déclarations du président français et du chancelier allemand lors des quarante ans du traité de l'Élysée envisageant la création d'un Eurodistrict Strasbourg-Kehl, l'enjeu est celui d'assurer une intégration de ces territoires par le bas (Schneider-Sliwa, 2008). Cependant, la concrétisation demeure une question particulièrement complexe, pour ce qui relève de la mise en commun des outils d'aménagement du territoire entre les deux espaces français et allemand (Sohn, 2004). Dans ce contexte, la frontière voit son rôle évoluer et est devenue ressource pour les stratégies urbaines et métropolitaines (Reitel, 2007), à l'instar de la ville de Strasbourg, qui peut voir le territoire de Kehl et des environs comme une possibilité d'expansion, tandis que cette dernière se pare des vertus du positionnement européen de la capitale alsacienne.

La ligne d'urbanisation qui se dessine désormais d'Ouest en Est intègre la problématique culturelle. L'Ouest demeure moins investi, à l'exception notable de la construction du Zénith de Strasbourg. L'extension culturelle se fait surtout vers le Rhin et marque ainsi une continuité avec les projets menés par la municipalité socialiste. C'est ce qu'évoque avec un certain lyrisme Robert Grossmann lorsqu'il fait état de la construction de la médiathèque centrale au bord du canal Rhin-Rhône : *« je songeais au Môle Seegmuller où des friches industrielles sommeillaient, à l'abandon. La médiathèque installée au milieu de l'eau, tel un navire amiral, allait donner ses lettres de noblesse à l'archipel culturel qui engageait son rayonnement dans ce nouveau cœur d'agglomération. L'UGC Ciné-cité, les archives municipales, celles du département, la cité de la musique et de la danse, Le Vaisseau¹⁰² constituaient une constellation culturelle exceptionnelle »* (Grossmann, 2011 : 83). La médiathèque vient donc consacrer ce secteur culturel au cœur du projet urbain des deux rives, devant engager une nouvelle trame urbaine jusqu'au port du Rhin et Kehl (Reichen et Robert associés, 2011) et devant permettre de combler une métropolisation jusqu'alors limitée par la

¹⁰²Le Vaisseau est un espace de diffusion de la culture scientifique et technique, propriété du Conseil général.

frontière à un rayon de 180 degrés (Nonn, 1999). Le projet doit alors s'envisager, selon les mots de Roland Ries, comme la constitution d'une « nouvelle « Neustadt » de Strasbourg » en référence au vaste programme d'urbanisation réalisé par les Allemands à partir de 1871 (cité par Coustal, 2011 : 4). La culture trouve ici une place essentielle au centre d'une agglomération transfrontalière en devenir. De la même manière, l'ouverture du jardin des deux rives en 2004 permettait symboliquement d'incarner cette volonté de vivre-ensemble des deux côtés du Rhin (Krieger, 2004)¹⁰³ et donnait une forme de visibilité à un axe de développement initié dès 1989, mais jusqu'alors peu visible (Tsiomis et Ziegler, 2007). Au-delà du projet urbain et de cette première initiative d'élaboration d'objets bâtissant une identité commune, le projet culturel que représente une candidature européenne doit être un atout pour la ville afin d'affermir la construction de cette identité européenne et transfrontalière (Strasbourg Horizons Rhénans, 2007 : 14).

À Stuttgart, outre la configuration géographique de la ville sur un site accidenté restreignant les terrains constructibles, le contexte urbain est empreint de la situation économique et de la prééminence donnée au développement économique et surtout industriel. Les élus locaux cherchent d'ailleurs à en favoriser et à en maintenir l'implantation, quitte à éviter l'utilisation sporadique et éphémère d'anciens édifices industriels qui risquerait alors de décourager des investisseurs potentiels (Peter James, entretien¹⁰⁴). Les projets culturels institutionnels de nouveaux édifices peuvent aisément voir le jour¹⁰⁵ et le déficit est surtout dans les lieux dédiés à la jeune création ou aux artistes alternatifs. L'existence de lieux alternatifs, fruits d'initiatives individuelles ou collectives, de personnalités artistiques en marge des académies peut certes être ancienne à Stuttgart et s'est même renforcée au tournant des années 2000 (Dieterich et Jakob, 2013). Leur reconnaissance et leur soutien se sont avérés *a contrario* plus délicats. C'est ce qui a pu être constaté avec la création du lieu alternatif de

¹⁰³Le projet du jardin transfrontalier des Deux Rives revient au conseiller municipal socialiste Michel Krieger qui en propose l'idée en 1995. Michel Krieger avait en outre mis en place l'ensemble du dispositif de 1 % artistique autour du chantier du tramway. L'intégration de la culture dans la trame urbaine est quelque chose d'ailleurs d'ancien dans les politiques strasbourgeoises. Ainsi cela correspondait, selon Francis Cuillier, au fait qu'« à Strasbourg, le thème culture ne peut pas être dévoyé, c'est un élément fort du politique et le souhait de l'architecture du tramway, c'est qu'à la fois le tramway soit en lien avec la ville et que ça participe à la construction d'une identité. Ce qui a été le cas, ça a été un marqueur identitaire très fort de Strasbourg » (entretien).

¹⁰⁴Directeur du PopBüro (dépendant de l'agence de développement économique de la région de Stuttgart et de l'association des centres de jeunesse de Stuttgart).

¹⁰⁵Quoique des infrastructures d'équipements institutionnels puissent être encore manquantes, singulièrement en ce qui concerne le domaine musical (Andreas Winter, conseiller municipal « die Grünen, Bündnis 90s » à la ville de Stuttgart, membre de la Commission culture et médias – entretien).

Wagen-Hallen au Nord de Stuttgart, comme le note Petra Von Olschowski : « *quand ils ont commencé, c'était comme l'ennemi : de jeunes artistes qui faisaient quelque chose ! Personne ne savait ce que c'était et peut-être était-ce des activités criminelles !! [...] ils ont pensé à un programme de tutorat où j'aurais dû être un conseiller entre les personnes de Wagen-Hallen et les politiques, etc.* » (entretien). Là où les villes européennes pouvaient voir éclore des initiatives issues des marges culturelles et les soutenir quitte à aboutir à une « *sacralisation quasi païenne de périphéries dégradées ou de grandes friches urbaines* » (Ballester, 2011 : 384), Stuttgart ne parvient que très ponctuellement à assurer cette mission. Son action relève d'une politique peu tournée vers des formes d'émergence, comme le confirme Christian Dosch : « *les institutions ont vieilli et il n'y a pas d'argent... La dernière période de renouvellement des institutions culturelles était celle des années 1980 et du début des années 1990. Mais après ce temps-là, il y a eu peu de nouvelles institutions. Ainsi pour de nombreux jeunes, la culture est un enjeu important et c'est ce que nous avons découvert quand nous avons lancé l'idée d'un espace pour les films et les médias à Stuttgart, dans le sens que nous pensons que c'est pertinent, car c'est une forme culturelle nouvelle [...] il y a un nombre croissant de personnes qui ne se représentent pas au travers des institutions existantes* » (entretien)¹⁰⁶. L'espace urbain de la ville n'incarne de ce fait pas les aspirations des acteurs culturels de Stuttgart.

En parallèle, le contexte urbain est marqué par un important processus de rénovation urbaine – *Stuttgart 21* – centré autour de la transformation de la gare « cul-de-sac » de Stuttgart en gare souterraine de passage. Cette rénovation doit alors permettre la réaffectation de nombreux terrains ferroviaires. La population conteste tardivement mais fortement le projet et ses finalités¹⁰⁷. Le conflit incite à la mise en place de concertations, jusqu'à ce qu'un référendum soit organisé par le Land de Bade-Wurtemberg en novembre 2011, afin de savoir si le projet doit être retiré, ce que les citoyens refusent finalement à près de 60%. La

¹⁰⁶Ces éléments sont par ailleurs confirmés par une enquête menée auprès des habitants de Stuttgart sur l'offre culturelle de la ville, où il se dessine un décalage générationnel et une moindre adéquation de l'offre aux attentes des plus jeunes (Gieck, 2008).

¹⁰⁷Le projet émerge à partir de 1988 puis est sérieusement mis à l'étude à partir du début des années 1990 dans les circonstances de la réunification incitant à la modernisation de nombreuses infrastructures. Le projet est présenté publiquement en 1994. En dépit de premières mobilisations précoces, celles-ci prennent une véritable ampleur à partir de 2007 et culminent en 2010 autour du symbole de la destruction d'espaces verts (Ohm-Rheinicke, 2011). Les oppositions au projet se sont notamment cristallisées autour des enjeux environnementaux liés à la nouvelle gare souterraine, les questions de préservation du patrimoine immobilier et naturel de la ville, celui de la spéculation liée à l'utilisation des nouveaux espaces libérés.

validation populaire du projet n'a toutefois pas empêché les mouvements de protestation de se poursuivre ultérieurement. Mais la construction de cette opposition a surtout constitué une forme de mobilisation collective, un élément fédérateur pour de nombreux acteurs qui ont saisi cette opportunité pour exprimer leur opinion quant au devenir de la ville. Comme le souligne Irene Armbruster de la Bürgerstiftung, « *du fait de Stuttgart 21, plus de citoyens sont en effet là à discuter des questions qui sont importantes pour notre ville, de ce qui est important pour rester et vivre ensemble. Et l'art fait partie de ces questions où les gens se disent : « oui, nous voulons qu'il y en ait plus, c'est quelque chose qui nous rapproche ». Une autre chose est aussi que ce processus [de Kultur im Dialog] n'aurait pas vu le jour sans Stuttgart 21, les politiciens ayant vraiment peur des manifestations qu'il y a eu. Et maintenant, ils veulent plus reconnaître ou même initier des processus participatifs* » (entretien¹⁰⁸). De la même manière, Frank Gwildis, souligne la prise de conscience des individus pour agir et défendre certaines valeurs : « *en fait, cela [Kultur im Dialog] a été initié avec l'idée que nous avons à prendre les choses en main et forcer la ville à nous écouter, et que nous avons à discuter du développement culturel de la ville [...]. C'était ce genre de connexions que nous avons avec le processus de Stuttgart 21 [...], c'est un mouvement de prise de conscience publique* » (entretien¹⁰⁹). À ce titre, la contestation autour du projet de Stuttgart 21 présente un effet cliquet, comme une impossibilité de revenir à un mode de fonctionnement antérieur, comme le dessin d'un nouveau chemin à emprunter et établissant ainsi une « *path dependence* » (Pierson, 2000).

Se construisant à partir de ces contextes politiques et urbains, les projets permettent aux villes de renforcer leur développement. Le contexte joue alors comme contraintes et ressources de la métropolisation.

b) Le projet comme accélérateur de métropolisation

La vision stratégique du projet doit articuler des valeurs communes à partager et des moyens à mettre en œuvre (Marieu, 1998). Par la dynamique de projet, les métropoles sortent de la routine des politiques publiques et donnent un sens nouveau à leur développement.

¹⁰⁸Directrice de la fondation communautaire de Stuttgart (Bürgerstiftung).

¹⁰⁹Chargé des économies créatives au sein de la direction de la planification et du renouvellement urbain de la ville de Stuttgart (Amt für Stadtplanung und Stadterneuerung).

Ainsi, en prenant appui sur les événements considérés comme un type particulier de projets, ces derniers fonctionnent comme des éléments moteurs pour le développement d'autres projets, quelle que soit leur nature (Gravari-Barbas et Jacquot, 2007: 13). Le projet s'avère ici être un instrument essentiel dans le processus de métropolisation. Surtout, la démarche de projet permet de tenir compte des différents éléments constitutifs de la métropole. Ainsi, la gestion de projet métropolitain est essentielle afin d'explorer la dialectique inhérente à la métropolisation, se constituant entre logique interne de développement local et logique externe de confrontation à la mondialisation et à la compétition existant entre villes.

Dans la mise en place de ces projets, la question culturelle dispose d'un rôle particulier. Correspondant aux différentes logiques de l'action culturelle métropolitaine, entre action de proximité, insertion dans un cadre d'exigences qualitatives suivant des standards nationaux et insertion dans la compétition nationale et internationale (Saez, 1991, 1994), la culture peut contribuer à répondre à cet impératif de développement à la fois endogène et exogène.

LE POSITIONNEMENT INTERNATIONAL

L'importance de la question internationale s'avère être plus flagrante dans le cas de projets de nature événementielle. De la sorte, « *ces événements, conçus comme des véritables outils de promotion, se situent aux antipodes de festivités « spontanées ». Il s'agit, au contraire, d'événements décrétés, décidés plusieurs années avant leur déroulement et susceptibles d'être « consommés » ou d'avoir des impacts plusieurs mois, voire des années, après leur fin. Leur analyse doit ainsi prendre en compte « l'épaisseur » temporelle de leur déroulement, l'avant et l'après-fête, d'autant plus que ce sont ces dimensions qui permettent de saisir pleinement l'implication, le positionnement et le rôle des différents acteurs qui les portent* » (Gravari-Barbas et Jacquot, 2007: 2). Comme nous le verrons d'ailleurs, la primauté de la visibilité événementielle incite les villes à créer l'événement à partir de l'évolution de la trame urbaine. Les projets urbains s'inscrivent pleinement dans l'itération événementielle des villes.

En s'en tenant dans un premier temps aux seuls événements, on peut en effet les considérer comme des outils de positionnement des villes. Ainsi, Bordeaux se saisit de la compétition nationale pour le titre de capitale européenne de la culture pour dépasser un déficit de

reconnaissance de la ville au niveau international. André Delpont, directeur du pôle de développement économique de la CUB, précisait qu'un des intérêts de la candidature réside dans l'« *idée qu'il y avait un challenge pour Bordeaux, c'était de devenir une métropole européenne, au lieu d'être, comme le dit le président de la Région, préoccupé par le pain, le vin et le bassin [...] On est la 39^e, il faut devenir la 20^e non pas en grossissant, mais en ayant une démarche de qualité, de développer toutes les fonctions de métropole, et la culture en est une, pour le rayonnement, pour les échanges, les services rares, les activités sophistiquées qui sont la caractéristique des métropoles* » (entretien, 2009¹¹⁰). De par cette compétition entre villes, le dispositif des capitales européennes de la culture se situe pleinement dans la « *dimension horizontale de la gouvernance européenne* » (Le Galès, 2003 : 110), où des acteurs de même niveau sont situés dans un double jeu de concurrence et de coopération.

Si la logique du développement global de la métropole est en jeu, la seule question du développement culturel se pose pour les acteurs du territoire devant saisir l'opportunité du projet de candidature pour s'assurer d'un développement nécessairement international. Ainsi, on considère que « *ça a fait naître une sorte d'envie et [...] c'était précieux, tout d'abord parce que ça arrivait juste après le label UNESCO, c'est-à-dire que pour Bordeaux [...] c'est aussi une façon de faire aboutir des grands projets qui a fortiori aujourd'hui n'auront aucune chance d'aboutir. Donc c'était un coup de booster exceptionnel pour un territoire. Ça l'aurait été doublement pour Bordeaux qui avait du retard et qui était un territoire qui a eu beaucoup de valorisation patrimoniale [...] Ce territoire avait pris du retard en matière culturelle donc le fait d'être capitale européenne lui aurait donné une chance terrible et aurait donné une impulsion* » (Véronique Daniel-Sauvage, entretien¹¹¹). Le projet événementiel inscrit les politiques dans une temporalité longue. Il doit d'abord être un outil permettant de combler les retards du passé, imaginant ainsi sortir de formes de « dépendance au sentier ». Il doit ensuite permettre de se projeter dans un avenir plus ou moins proche. Le paradoxe de ces événements est ainsi celui de devenir, par leur institutionnalisation, des objets durables¹¹². L'événementiel est aussi construit sur une dualité géographique avec la confrontation du territoire local

¹¹⁰Directeur du pôle de développement économique de la CUB, membre du comité de pilotage de Bordeaux2013.

¹¹¹Directrice générale adjointe de la DRAC Aquitaine.

¹¹²Dans la situation bordelaise, la question de la temporalité est d'autant plus importante que la candidature au label européen succède de quelques jours à l'obtention du label UNESCO de patrimoine mondial de l'humanité. De la sorte, la ville se construit, *via* ses projets, dans une forme de téléologie où le second projet doit venir sanctifier et pérenniser symboliquement la construction d'un référentiel métropolitain de la ville en tant que cœur culturel majeur.

comme acteur de son projet et l'international en tant que cible dudit projet. On le rappelle d'ailleurs à Bordeaux, puisque selon l'adjoint à la culture de la ville, Dominique Ducassou, le projet doit « *donner une lisibilité européenne à Bordeaux* » (entretien, 2009¹¹³).

Dans la configuration strasbourgeoise, comme nous le verrons plus bas, le projet de capitale européenne de la culture évolue rapidement vers une logique autre que celle du prestige tel que les élus pourraient le concevoir habituellement autour de grands événements. La question de la visibilité internationale n'est toutefois pas secondaire. La manière d'appréhender au début le projet est d'ailleurs proche de l'acception qui a été faite des capitales européennes de la culture avant le schisme de l'année européenne de Glasgow en 1991 (Booth et Boyle, 1993 ; Garcia et Cox, 2013 ; Mooney, 2004 ; Palmer, 2004), une évolution ensuite fortement confirmée avec Lille 2004 (Guillon, 2011 ; Lefebvre, 2006). Strasbourg cherchait ainsi initialement à faire reconnaître l'existant de ses qualités artistiques et culturelles. L'origine du label officialisé en 1985 était bien dans cette finalité de consacrer une ville européenne culturellement riche et pouvant incarner l'héritage culturel commun de l'Europe. Après les grandes capitales sacrées les premières années, asseyant la légitimité du label, un processus inverse se produit en 1991 avec une ville en recherche de développement, faisant le choix de la culture comme outil de régénération urbaine. Dès lors, « *le titre de capitale européenne de la culture, dans le cas de Glasgow, apportait le statut à la ville plutôt que le statut de la ville l'apportait au label* » (Booth et Boyle, 1993 : 32). Robert Grossmann décrit ainsi son appréhension première de la candidature : « *J'étais quasi-certain au début de cette compétition que le titre de capitale ne pouvait nous échapper. Je me fais à la densité permanente de notre vie culturelle, à son engagement tri-national et à la qualité du projet conçu et présenté par Marc Dondey en un très bon document* » (Grossmann, 2011 : 109). L'idée d'une reconnaissance internationale prime alors au début de la candidature, plutôt que celle d'une innovation territoriale. Progressivement, le travail de l'équipe-projet lui donne une autre tournure. Toutefois, de par cette orientation initiale et la démarche de compétition explicite, le positionnement international demeure une finalité cardinale. À l'aune des différentes candidatures françaises, on peut considérer l'existence de nombreuses « *constantes* » dans les projets envisagés, comme une nécessité de se conformer à certains impératifs internationaux entre mise en avant des vertus du territoire, logique de partenariat et

¹¹³ Adjoint au maire de Bordeaux à la culture de 2001 à 2014.

de participation, développement de différentes formes de mobilités... (Giroud et Veschambre, 2012).

À Barcelone, dans la logique d'évènementielisation de la ville qui émerge dans l'itération évènementielle, un récit culturel de la ville de Barcelone se constitue. « *L'évènement apparaît ainsi comme une vision « condensée » dans le temps de la ville à venir et est symptomatique des lieux et espaces que les acteurs locaux cherchent à mettre en valeur* » (Gravari-Barbas et Jacquot, 2007: 12). Cette démarche est en particulier évidente dans le cas de la mise en place du Forum universel des cultures en 2004. De la volonté de mettre en avant des valeurs universelles comme la paix ou le dialogue interculturel, on peut arguer du fait que Barcelone a alors souhaité construire un évènement correspondant aux éléments mis en exergue par le modèle de Barcelone. Surtout, *a contrario* du principe communément appliqué d'une possessivité entre l'évènement et son lieu (Barthon *et alii*, 2007 : 12), Barcelone a développé cet évènement comme une marque internationale, un label que d'autres territoires peuvent approprier. Le projet soutenu par l'UNESCO vise en effet à la reconduction régulière de l'évènement. C'est alors la diffusion implicite de la marque « Barcelone » qui est recherchée grâce à la création d'un nouveau type d'évènement. En outre, le projet du Forum s'incarne surtout au travers d'un projet urbain devant poursuivre la métamorphose urbaine de la ville et ainsi l'image de Barcelone. La question du rayonnement international de la ville relève à cet égard d'une certaine complexité et mêle différents registres et projets (cf. encadré ci-dessous).

À l'instar du cas du Forum universel des cultures jouant de la dualité des registres des évènements et des projets urbains, ces derniers sont des atouts essentiels dans la construction d'une visibilité internationale. Ainsi, la démarche de Stuttgart 21, en tant que projet urbain, renvoie à une même logique d'attractivité. Le projet doit permettre d'accroître la connectivité de la ville aux autres villes allemandes et européennes et ainsi renforcer son attractivité. Il doit, de surcroit, être emblématique et permettre de concilier mobilité, travail, activités récréatives... À ce titre, la culture est également convoquée dans ce projet de prestige, *via* la prévision initiale « *d'une salle de concert à ciel ouvert* » (Ohm-Rheinicke : 84). Dans certains cas, à défaut de projet urbain ou d'infrastructure, l'évènement peut aussi donner de l'ampleur ou des lignes globales à des projets éparés. Surtout, il permet de créer une émulation globale, comme on le retrouve à la genèse de Bordeaux2013 : « *Quand j'ai eu en charge la*

candidature, rappelle Richard Coconnier, j'ai dit je prends le dossier parce que si on ne le fait pas, Bordeaux ne se présentera pas et y a eu suffisamment d'échecs cumulés et comme en plus les quatre collectivités étaient d'accord sur mon nom... Et très immédiatement, j'ai pris un rendez-vous avec Juppé pour savoir quels sont les grands projets pour 2013 sur lesquels je peux m'appuyer. Rien. Aucun grand projet structurant, d'équipement qui soit » (entretien¹¹⁴). Le projet ouvre alors grand l'horizon des possibles et a permis, le temps de la candidature, de rassembler des projets isolés de divers acteurs.

En sortant du registre événementiel *stricto sensu*, à Strasbourg, lors des Assises de la culture, les discussions relatives à la visibilité internationale demeurent importantes, en dépit d'un exercice conçu d'abord comme instrument de participation. Toutefois, cet enjeu du positionnement international est alors réorienté autour de la question économique. Aussi, une table-ronde est mise en place « *sur le rapport entre culture et économie [...] finalement on avait assez peu de données fiables sur le poids économique de la culture à Strasbourg. Et moi, je voulais faire la démonstration que ce poids était très important. Alors je ne pouvais pas le dire en chiffres précis, mais il fallait faire cette démonstration-là [...] Strasbourg doit absolument réfléchir au type d'industrie et de productions de richesses qui viennent sur son territoire. Or on sait qu'on n'est pas sur une logique d'industrie lourde. Évidemment, il y a le port, mais à côté, il faut qu'il se développe ce type d'industries, plus labile, plus incertain, qui ne représente pas des gros effectifs, mais qui est essentiel à la fois pour l'activité économique et pour l'image » (Daniel Payot, entretien¹¹⁵). La culture est ainsi perçue dans ce cadre des Assises comme un élément de *soft power*, comme un marqueur métropolitain pour la ville de Strasbourg afin d'accroître son attractivité pour un certain nombre de secteurs économiques.*

Autour de la mise en place du processus de Kultur im Dialog, la confrontation au contexte international n'est certes pas essentielle. Toutefois, la question s'y intègre progressivement. Cette dimension est d'abord revendiquée par les artistes et acteurs culturels eux-mêmes dans la perspective de faire de Stuttgart une ville où la culture dispose d'une centralité accrue. À cet égard, la prise en compte des intérêts des artistes est en mesure de rejoindre le défi de la visibilité de la ville par la culture. L'enjeu de la projection extérieure est de surcroît celui de

¹¹⁴Directeur de la Mission urbanité-culture(s) de la Communauté urbaine de Bordeaux jusqu'en 2013, ancien directeur de la candidature « Bordeaux, capitale européenne de la culture 2013 », ancien co-directeur du Théâtre National de Bordeaux Aquitaine, entretien 2014.

¹¹⁵Maire-adjoint en charge de la culture et de l'œuvre Notre-Dame de la ville de Strasbourg de 2008 à 2014.

s'adapter à l'évolution des politiques culturelles en Allemagne. Ainsi, « avec ce processus, il y a notamment un texte de résumé de l'ensemble du processus qui a été rédigé par le Pr Mass qui est l'ancien directeur de l'IFA [Institut für Auslandsbeziehungen¹¹⁶], qui a écrit un très bon texte, qui nous met enfin, à la même hauteur que les grandes métropoles allemandes qui ont déjà pratiqué cette modernisation » (Jean-Baptiste Joly, entretien). Via ce processus, la culture est par ailleurs assurément considérée comme une composante de l'attractivité nationale et internationale de la ville de Stuttgart. Ainsi que le souligne Andreas Winter, conseiller municipal des Verts « il n'est pas seulement question d'évoquer les manques [à l'occasion de Kultur im Dialog], mais il s'agit aussi des valeurs des arts et de la culture. Ce n'est pas seulement quelque chose pour quelques rares personnes. Cela concerne en fait toute la société, les différentes institutions [...], de la même manière que je pense que cela concernait aussi la construction du marketing pour les touristes dans notre région [...]. Principalement, nous pensions à l'enjeu de rendre la culture visible, de ce que la culture peut apporter à la ville, de sorte que nous puissions doter la ville d'un profil culturel » (entretien). Enfin, le développement de ce dialogue culturel, en étant l'opportunité de mettre la culture au centre des priorités de la ville, a pu être le point de départ pour envisager le développement d'autres projets, plus directement orientés vers la visibilité internationale. Il en est ainsi du projet de capitale européenne de la culture, abordé à l'occasion de plusieurs des ateliers menés tout au long du processus¹¹⁷. Il s'agirait alors de « diriger l'attention et le regard de l'Europe et du monde. Pour nous, ce serait bien, ce serait chouette. Ça pourrait aider à changer » (Doris Graf, entretien¹¹⁸). Le projet événementiel demeure ici un point de mire afin de parfaire le projet de fond cherchant à revaloriser la place de la culture dans le développement de la ville.

Dans le contexte de Barcelone, la planification stratégique incarne la volonté de donner une place à la culture dans le développement de la ville. Toutefois, celle-ci se fait principalement dans une direction, celle de la ville de la connaissance, dont Joan Clos avait fait son slogan. La culture doit alors être un des moteurs du développement de la nouvelle économie. La connexion avec les nouvelles technologies, l'importance des industries culturelles, le rôle de la culture dans l'emploi et dans l'économie locale font ainsi partie des grandes priorités de ce premier plan stratégique du secteur culturel. Comme le résume Jordi

¹¹⁶Il s'agit de l'institut pour les relations culturelles avec l'étranger.

¹¹⁷Archives du processus.

¹¹⁸Artiste plasticienne, cofondatrice de l'association des artistes indépendants de Stuttgart (FUKS).

Marti, « *le plan de 1999 dit « la culture, moteur de développement économique », c'est le grand objectif* » (Jordi Marti), tandis que le troisième plan stratégique économique et social de la ville fait de la ville de la connaissance un de ses principaux axes (Aparici, 2012). Ce plan fait plus particulièrement mention du projet de rénovation urbaine du quartier ouvrier de Poblenou autour de la nouvelle économie – le projet 22@ – sans y référer toutefois directement puisque le projet était alors en gestation (voir encadré ci-dessous). La planification culturelle dessine de nouvelles priorités d'action qui doivent donner à la culture un rôle de visibilité à la ville de Barcelone et plus que jamais s'inscrire dans une logique d'attractivité par l'accroissement de la valeur culturelle de la ville. La planification s'intègre alors à la construction de la marque « Barcelone » dont un pan, très rapidement, concerne la créativité dans la ville. La municipalité conçoit ainsi le rôle de l'ICUB comme celui « *d'impulser la présence de créateurs locaux dans la ville et dans le contexte international, promouvant aux deux niveaux, le concept de « Barcelone-ville de créateurs »* » (Ajuntament de Barcelona, 1997 : 10).

Texte 10: 22@, le Forum universel des cultures et l'Agenda 21 de la culture : Barcelone ou le positionnement international pluriel

Barcelone, dans sa stratégie d'internationalisation, s'appuie sur différents projets afin de mettre en avant une image plurielle, mais toujours positive. On peut en trouver une matrice commune dans la planification stratégique cherchant à faire de la culture un secteur cardinal de l'action publique, relevant d'une multitude de finalités.

Il en est d'abord du projet 22@ dont la finalité première est celle de la réhabilitation d'un secteur entier de la ville, devant faire partie de la marque « Barcelone » (Aparici, 2012) et devenir un nouveau modèle de développement économique. Dans cette conception, l'attention serait portée aux conditions de vie de chacun tandis que la nouvelle économie serait le moteur de développement. Ainsi, sous la pression du groupe restreint du « Cercle digital », au sein de l'Institut catalan de technologie, la rénovation du quartier de Poblenou est pensée et envisagée à l'inverse de la cité olympique qui fut un quartier exclusivement résidentiel (Barcelo et Oliva, 2002). Le projet progressivement s'intègre à la finalité de la ville d'être ville de la connaissance, correspondant aux tendances internationales ayant alors cours. Comme l'exprime Josep Miquel Piqué : « *on a été incité, dans toutes les villes européennes à mettre les industries de côté. Cela signifie que nous avons à transférer les grandes usines, dont beaucoup sont vides. Cela signifie que nous avons de grands espaces, mais nous avons aussi appris que si le talent était la matière première de l'économie de la connaissance, cela voulait dire que la ville doit être une plateforme pour cette économie et société de la connaissance. C'est de cette façon que la ville devient le centre de l'économie et que la ville doit être prête pour être cette plateforme pour travailler et vivre* »

(entretien¹¹⁹). Dans le plan stratégique de la culture, la zone de production culturelle de Poblenou, qui est évoquée, renvoie d'ailleurs avant tout à la recherche d'attractivité pour les talents et créateurs extérieurs (Ajuntament de Barcelona, 1999).

Le plan stratégique de 1999 ne fait qu'esquisser le projet du Forum universel des cultures, mais rentre dans une même matrice, inscrivant la culture dans un processus de reconstruction de la ville et de projection internationale. Dans le discours de la municipalité, la manifestation cherche à renouveler les méga-événements et la forme des expositions universelles autour des valeurs contemporaines de diversité, de paix et de soutenabilité écologique. Malgré tout, la première dimension de l'évènement est celle du projet urbain, cherchant à reproduire la trame historique barcelonaise des grands événements au service du renouvellement urbain, dans le cas des expositions universelles ou des JO. « *Il y avait, résume Carles Duarte, une vocation urbanistique, il y avait une vocation sociale et il y avait une volonté d'identifier cette partie nouvelle de la ville avec les idées et les valeurs de la culture, de la paix* » (entretien). La communication du projet s'appuyant initialement, à titre principal, sur le projet urbain peine d'ailleurs à mettre en valeur le projet événementiel de 2004 (Paül, 2006). En outre, le projet dont la genèse est des plus confuses¹²⁰ incarne l'intention de la ville de se singulariser dans une nouvelle démarche événementielle. S'extrayant du cadre de manifestations préexistantes, Barcelone s'appuie sur un outil fortement discriminant. L'effort de singularisation est encore supérieur lorsque l'on considère que le Forum est un titre attribué par la fondation Forum Universel des cultures, présidée par le maire de Barcelone. Ainsi, par l'attribution du Forum universel des cultures à différentes villes, Barcelone exprime une forme de rayonnement international. La ville se place en position d'attribution d'un label et se fait pouvoir prescripteur et expert-évaluateur.

Enfin la matrice de la planification stratégique s'est également traduite par la mise en œuvre de l'agenda 21 de la culture¹²¹. Certes, il n'est pas question pour ce document élaboré entre plusieurs villes et désormais placé sous l'égide de Cité et gouvernements locaux unis¹²² de considérer qu'il s'agit d'une stricte inspiration du travail de la ville de Barcelone. Toutefois, l'influence de Barcelone est essentielle. Elle l'est d'autant plus du fait de l'identité des personnes chargées des deux processus, notamment Jordi Marti directeur de l'Institut de la culture de 1999 à 2003 et Jordi Pascual en charge des relations culturelles internationales et de la stratégie culturelle pour la ville. Tandis que la conception d'un projet faisant de la culture une dimension transversale renvoie à la démarche planificatrice de Barcelone, l'impact international de la conception de ce document est renforcé par la présentation à l'occasion du Forum Universel des Cultures. L'agenda 21 de la culture se situe donc au-delà de la création d'un

¹¹⁹Directeur général de Barcelona activa (agence de développement économique), directeur général de la société public-privé Barcelona 22@ de 2007 à 2011.

¹²⁰L'origine du projet est ainsi le discours du maire Pasqual Maragall en 1996 pour célébrer les dix ans de l'attribution des JO à Barcelone où il annonce alors que la ville accueillera en 2004 une exposition universelle : « *Pasqual Maragall avait la conviction du besoin d'organiser un nouvel événement international* » (Carles Duarte – entretien). Toutefois, le bureau international des expositions, qui n'avait pas été informé du projet, le refuse. Plusieurs rencontres d'un comité restreint de personnes ayant œuvré autour des JO aboutissent au concept de Forum universel des cultures. Il trouve rapidement l'assentiment de l'Unesco. Le projet joue ainsi du renouvellement des instances internationales prescriptrices. Il peut toutefois être considéré par certains, que le Forum n'est qu'un moyen déguisé pour organiser une nouvelle exposition universelle qui donne les apparences de la fête, même si elle n'en est pas vraiment une du fait de sa tendance à la globalisation (Ballester, 2009, 2011).

¹²¹Sur le contenu-même de l'agenda 21 de la culture et sa mise en œuvre, voir les analyses suivantes : Pascual, 2005 ; Blouët, 2008a, 2008b.

¹²²L'organisme lui-même est institué par les efforts diplomatiques de la ville de Barcelone unifiant en 2004 la Fédération mondiale des cités unies et l'*International union of local authorities* ainsi que *Metropolis*. Le siège de l'organisation est en conséquence situé à Barcelone.

réseau international de politiques culturelles autour du document, réseau prenant appui initialement sur le Forum social de Porto Allegre où le projet est d'abord discuté. L'importance du Forum – en dépit du décalage clair dans sa construction et ses finalités – est sans doute telle qu'elle a rendu possible l'existence de l'agenda 21 de la culture : « *l'énergie de la préparation du Forum universel des cultures déclenche les idées et est cohérent avec les moyens que l'ICUB apporte à la préparation de l'Agenda 21 de la Culture. C'est une logique... C'est difficile à caractériser, parce que cela a à voir avec l'équilibre entre visibilité et travail en interne. C'est un des équilibres de la politique culturelle d'une ville... Je peux affirmer, c'est mon opinion, si le projet de Forum Universel des Cultures n'avait pas existé, l'Agenda 21 de la Culture n'existerait pas non plus* » (Jordi Pascual, entretien¹²³). Dans un contexte où CGLU fait des métropoles un acteur international majeur (Pascual, 2005), la mise en place de cet agenda traduit la volonté de la ville d'incarner une nouvelle forme d'expertise internationale autour de la planification stratégique, qui fait suite à d'autres initiatives sur le positionnement de Barcelone comme ville motrice des développements urbains à l'échelle internationale. Ainsi, comme le précise par ailleurs Jordi Pascual, « *l'administration de Barcelone voit que l'Agenda 21 de la culture est quelque chose qui fait partie de son capital politique, pas seulement local, mais surtout international* » (entretien).

Tout cela s'inscrit dans un cadre global de pensée à Barcelone de l'existence d'un modèle normatif qui doit inspirer d'autres villes et faire référence. La municipalité a ainsi également, dans le courant des années 1990 et 2000, exporté son savoir-faire auprès d'institutions publiques en demande, à l'instar de Lisbonne pour l'exposition universelle ou Buenos Aires pour le réaménagement de son front de mer (Monclús, 2003).

LA NÉCESSAIRE PRISE EN COMPTE DU DÉVELOPPEMENT LOCAL

La finalité du projet est souvent celle de l'internationalisation à travers l'idée de projection. Le projet est également l'incarnation d'une identité propre, faisant de celui qui porte le projet un acteur. Le projet peut être soit, dans une démarche volontariste, un outil pour assurer un meilleur développement local soit, dans une logique plus opportuniste, une contrainte qui invite à tenir compte de la dimension de développement interne inhérente au projet.

Comme nous l'avons esquissé plus haut, la candidature de Strasbourg 2013 incarne clairement ce glissement entre la logique internationale et celle de développement interne. Le projet strasbourgeois s'inspire ainsi de l'évolution du dispositif des capitales européennes de la culture que nous avons évoqué précédemment. Comme le rapport Palmer sur les capitales européennes de la culture le met en exergue, ce programme doit avant tout permettre aux villes de s'inscrire dans un contexte international à partir de ce qu'elles sont, de leurs forces et faiblesses, en tenant compte de leur contexte de développement (Palmer, 2004). Le projet doit

¹²³Secrétaire technique pour la mise en place de l'agenda 21 de la culture en 2003-2004 au nom de l'ICUB, coordinateur de l'agenda 21 de la culture pour l'organisation cités et gouvernements locaux unis depuis 2004.

servir d'effet de levier afin d'accélérer des processus en cours ou d'en lancer de nouveaux. Une candidature doit se comprendre comme un outil de développement territorial et moins comme un outil de reconnaissance de la richesse artistique. L'importance du projet comme facteur de développement local est quasiment absente de la réglementation européenne du dispositif (notamment la décision 1419/1999/CE du 25 mai 1999). Le guide des capitales européennes de la culture fait lui mention, à côté de la dimension européenne, d'une seconde orientation traduite par des critères autour de « *la ville et les citoyens* » (commission européenne, 2006). Mais la dimension de développement local est surtout le fait des villes candidates elles-mêmes, fruit de cette européanisation par le bas qui retraduit les normes européennes au niveau local et installe « *l'Europe en filigrane* » du développement territorial (Boisseaux, 2005). Le rapport Palmer souligne à cet égard que « *peu de capitales ont fait état d'objectifs économiques clairement définis; cependant, la plupart d'entre elles ont considéré que le développement du tourisme, l'amélioration de l'image de la ville, la revitalisation urbaine et l'expansion des industries créatives et des emplois constituaient une priorité* » (2004 : 31).

Strasbourg 2013, suivant l'influence de l'administration – et à plus forte raison du chef de projet Marc Dondey – entre dans cette matrice de l'UE pour sortir de la politique de rayonnement traditionnelle : « *la matrice que propose la commission européenne dans cette compétition articule des éléments qui sont d'ordre artistique et culturel et d'autres qui sont sur le registre de l'aménagement urbain, du développement économique et du développement durable. Ça c'est la partie vraiment très intéressante de la compétition. Et elle développe cela de manière assez précise en insistant beaucoup et à juste titre, sur les jeux d'acteurs, sur l'implication des acteurs dans le dispositif* » (entretien¹²⁴). Le projet se présente ainsi comme la mise à jour de ressources du territoire, d'exploration d'éléments connus ou encore à découvrir. Ce projet fait alors office d'état des lieux complet du territoire en vue de sa projection à l'extérieur : « *c'était la synthèse par un individu de repérage d'un certain nombre d'attentes, de potentialités et de besoins, et c'est ça dans la matrice de la candidature européenne, c'est la partie la plus intéressante de cette compétition, c'est qu'elle oblige à faire*

¹²⁴Chargé des économies créatives à la Direction du développement économique de la ville et la Communauté urbaine de Strasbourg, chargé de projet des Assises de la culture de 2008 à 2010, ancien directeur de la candidature « Strasbourg, capitale européenne de la culture 2013 ».

un diagnostic, à repérer les points forts et imaginer un modus operandi qui implique les uns et les autres dans la mise en œuvre des propositions et des opportunités » (entretien¹²⁵).

Nous pouvons ainsi faire état de la manière dont cette norme européenne se retraduit au niveau local et est réinterprétée par les acteurs locaux dans le cadre du projet. Ce processus d'européanisation par le bas est dans le cas présent avant tout opéré par l'administration plus que par le politique. Comme le note encore Marc Dondey : *« c'est un cahier des charges intéressant [que celui de la commission européenne] [...] disons que je l'ai plus trouvé sur le terrain que dans volonté politique [...] La volonté politique était d'entrer dans cette compétition et de la gagner, voilà [...] Il y avait une ambition réelle, de rayonnement européen pour la ville et pour faire honneur à son statut, et puis une volonté réelle de développer encore davantage la partie culturelle, c'était certainement deux convictions fortes qui ont porté cette candidature [...] C'était culture-culture. C'était culture-Europe, plus que développement durable, développement de la métropole, aménagement urbain. Cette dimension était présente dans le dossier de candidature, mais elle était pas présente explicitement ou en première ligne dans les attentes du politique, c'est-à-dire plus présente dans le cahier des charges que dans la commande politique* » (entretien).

Dans la configuration bordelaise, la volonté d'établir une distance entre le projet vecteur de développement local et la reconnaissance d'une richesse déjà là et établie est rendue plus complexe par le calendrier de la candidature. En effet, le lancement du projet dans la foulée de l'obtention du titre de patrimoine mondial de l'humanité rend nécessaire un travail encore plus important d'élaboration du processus interne. Le directeur de la candidature bordelaise rappelle ainsi qu' *« il y a eu confusion un petit peu. Certains se sont dit, si on est au patrimoine mondial, capitale européenne : « les doigts dans le nez ». Alors que je trouvais cela beaucoup plus intelligent : le patrimoine mondial, c'est une chose, mais ça n'a pas de sens si on ne se dote pas d'un grand projet vers l'avenir et d'un grand projet européen. Pendant la première phase, y a eu sans cesse à rappeler, ça n'a rien à voir, ce sont deux choses différentes. On ne va pas se mettre à parler de notre patrimoine architectural dans*

¹²⁵Il est d'ailleurs intéressant d'observer qu'une des principales raisons avancées pour analyser l'échec dès le premier tour de cette candidature réside justement dans ce manque relatif aux nécessités locales de développement, comme le commande la démarche de projet. Marc Dondey invoque le fait que *« Strasbourg est déjà une capitale européenne, et qu'on est dans une compétition, particulièrement pour ce titre-là, dont la vocation est quand même d'aider des villes qui ont besoin de se développer ou de rattraper un retard en termes de développement, pas seulement culturel, mais aussi économique, territorial et urbain* » (entretien).

cette candidature, c'est pas ça l'objet. C'est pas ça le sujet. C'est pas un concours pour dire qui a les plus beaux monuments, les plus beaux ponts, les plus beaux théâtres, les plus beaux musées » (Richard Coconnier, entretien, 2009). L'UE illustre d'ailleurs bien cette logique et elle rappelle que « *le patrimoine et la vie culturelle permanente de la ville sont autant d'atouts, mais ne peuvent constituer qu'une base pour l'organisation de l'évènement* » (commission européenne, 2006: 11). Dans ce contexte, le projet se présente dans un rapport complexe au temps, incarnant à la fois une rupture du passé et une volonté de continuité, de capitaliser sur les atouts. Les villes candidates aspirent ainsi à exprimer cette richesse du territoire tout en l'orientant vers un futur en construction. Comme l'exprime Diogo Teixeira concernant ces évènements « exceptionnels », « *la rupture suit la continuité et donne un nouveau sens à la continuité* » (1998 : 311). Bordeaux2013 se situe dans une rupture de la dimension patrimoniale pour trouver des formes d'innovation et pour assurer la construction d'un sens nouveau à la politique culturelle *via* un projet de grande ampleur. Mais la candidature est dans la continuité d'apporter une valeur culturelle plus importante à la ville pour l'inscrire dans la mondialisation.

La continuité des projets perdure d'ailleurs dans la durée pour réitérer les formes de scansion du référentiel de maximisation de la valeur culturelle de la métropole (Rodriguez-Morato, 2005). On peut déceler cette ligne autour des nœuds temporels que le politique tisse au fil des évènements : d'abord la décision de lancer la candidature le surlendemain de l'attribution du label UNESCO, puis le lancement de la biennale Evento le jour même de l'annonce de l'échec de la candidature de Bordeaux2013¹²⁶. De la même manière, Pasqual Maragall cherchait bien à lancer le projet d'exposition universelle en célébrant l'anniversaire de l'obtention des JO. À ce titre, les politiques visent à instaurer une fiction de continuité, à tracer un récit de politiques publiques suivant une trame logique, un ordonnancement causal des faits. Celui-ci, comme l'évoque Radaelli, présente une double logique. Le récit est d'abord communicationnel dans le sens où il agit comme ressource pour imposer un discours sur l'action. Il encadre en même temps les développements des politiques à venir, qui se trouvent être contraintes par la constitution de ce discours référent (Radaelli, 2000).

¹²⁶Alain Juppé, « Réactions », *Sud Ouest*, 17 septembre 2008, p 2.

Par ailleurs, à Barcelone, la planification stratégique vise d'abord au renforcement interne du potentiel culturel. À l'issue de la première moitié des années 1990, les infrastructures culturelles mises en chantier à la fin des années 1980 ont vu le jour. Il y a alors « *une grande préoccupation pour la gestion de ces équipements, pour le fonctionnement, pour la recherche de financements d'autres institutions publiques, de la Generalitat, de l'État. Notre travail, dans ces années où nous avons fait le plan stratégique, c'était de voir comment situer l'auditorium dans la politique musicale, le MACBA dans la politique des arts visuels, etc. Nous trouvons les bâtiments construits, mais il y a encore la nécessité de construire le discours culturel, ce qui fait la liaison entre le bâtiment, le secteur, la ville, etc. Et l'ICUB est la réponse à cette nécessité de créer ces liens* » (Jordi Marti, entretien). Comme nous l'évoquerons au chapitre suivant, la mise en place de cet outil doit permettre d'instaurer un nouvel écosystème culturel présentant ainsi des relations renouvelées entre la ville et les acteurs culturels afin d'accroître les opportunités des créateurs, rendant possible la stratégie d'internationalisation de la ville.

Nous pouvons en outre souligner l'important usage qui peut être fait de la culture à des finalités de cohésion sociale et territoriale, notamment dans la tendance à la métropolisation. Outre la monumentalisation de l'espace public qui se met en place en périphérie du centre-ville, autour du programme de création de nouvelles centralités, et dans l'agglomération dans son ensemble visant au partage d'un espace commun autour de valeurs proches, il doit être plus généralement question des pratiques culturelles¹²⁷. Derrière ces logiques cohésives, on peut en effet déceler des formes d'uniformisation et d'imposition d'un modèle à partir des pratiques barcelonaises. Ce sont des éléments que met en avant Jordi Nofre concernant les pratiques de la jeunesse dans leurs loisirs nocturnes que différents programmes d'action ont tenté d'orienter dans le sens d'un rapprochement des pratiques barcelonaises (2009). L'enjeu de l'évènement renforce la politique de centralisation et d'imposition d'une norme centripète. Barcelone concentre les évènements qui installent ainsi un peu plus la ville dans son rôle de capitale et instaure plus vigoureusement un rapport de dépendance vis-à-vis d'elle. « *La ville culture, la ville spectacle, la ville festive accentuent le rapport au centre et le revivifient, ce qui permet de maintenir la figure de la ville, donc d'une certaine centralité et d'une certaine*

¹²⁷Il convient néanmoins de souligner à cet égard, le rôle de l'architecture, qui, suivant un courant mondialiste, unifie les constructions à travers des métropoles du monde, mais unifie également au sein des métropoles les paysages urbains.

urbanité » (Barthon *et alii*, 2007 : 2). Ainsi dans le cas de Barcelone, nous nous situons dans une double logique de développement et de métropolisation, matérialisée à la fois au niveau international, mais aussi au niveau régional pour s'affirmer comme le cœur de son agglomération en mesure d'incarner un modèle de ville culturelle. Il doit ainsi être question de « concilier identité urbaine et culturelle de la ville tout en s'inscrivant dans le réseau mondial et globalisant des métropoles culturelles » (Iung, 2010 : 11).

Par ailleurs, les événements jouent un rôle de cohésion de la ville et de construction d'une image interne, partagée par tous et véhiculée par ses habitants, ses acteurs. Après-coup, « *Les événements organisent le récit de la reconstruction de la ville, en constituent les points saillants* » (Gravari-Barbas et Jacquot, 2007 : 11). L'élaboration d'une narration événementielle est particulièrement marquée à Barcelone avec l'ancrage urbain des projets. C'est ce qu'exprime ainsi Eduard Miralles : « *on est habitué à penser les choses à partir des besoins de transformation d'une partie de la ville et comment profiter de cela comme ressource pour le faire. Et ça a été bien conçu pour les Jeux olympiques* » (entretien)¹²⁸. Les événements ont ainsi pu jalonner le développement urbain de la ville, voire le rendre possible pour certains secteurs. Au-delà de la trame urbanistique ainsi métamorphosée, la légitimation populaire apportée à l'événement installe les citoyens dans une posture de « *faiseurs d'identité* » (Galland *et alii*, 1994) devenant vecteurs de diffusion du modèle de la ville. La construction de cette stratégie événementielle s'est tout particulièrement appuyée sur l'important accent porté sur la participation et l'implication citoyenne, nées de la période post-franquiste. Les élites municipales ont pu prendre appui sur ces festivités organisées pour répondre à ce double dessein, à la fois dans une volonté d'assurer une nouvelle relation du citoyen au politique et dans celle de valoriser l'identité barcelonaise et catalane.

À Stuttgart, le processus de Kultur im Dialog incarne avant tout la tentative de mettre la culture au centre des priorités politiques. Le dialogue culturel traduit d'abord la volonté d'établir des lignes politiques à l'image de nombreuses autres villes allemandes et ainsi rattraper le retard stuttgartois. Du fait de ce contexte de décalage par rapport aux autres villes

¹²⁸Un an plus tôt, un processus similaire pouvait être constaté à Glasgow pour la capitale européenne de la culture (Booth et Boyle, 1993). Grâce à l'événement, les habitants sont en mesure, dans un cadre festif, de prendre part au processus de médiation autour de l'identité de leur ville et des transformations en cours et d'ainsi donner une forme d'authenticité au processus de visibilité internationale. Cela n'est toutefois pas sans questionner l'équilibre à trouver entre cette recherche de visibilité à l'international et les attentes locales, souvent par exemple vis-à-vis des acteurs culturels ou des identités locales (Bianchini, 1993).

allemandes, le processus était d'abord, en quelque sorte, inverse de celui de la projection. La seconde phase du processus, après la protestation dans les rues de la ville, a été un congrès sur la culture auquel ont été conviés des experts de politiques culturelles de différentes villes d'Allemagne ayant connu des processus similaires. L'invitation de ces experts, à la charge des institutions culturelles de la ville, était perçue comme une opportunité d'enrichissement. Les experts de la Commission culture et médias de la ville visent par ailleurs à construire une nouvelle dynamique locale pour la culture : « *on s'est dit, il faut avoir des critères plus solides pour prendre des décisions culturelles. Et les grandes métropoles allemandes ont toutes entamé ou achevé une réforme de leurs pratiques culturelles, à partir de processus impliquant le public, l'opinion publique, les professionnels, les différents acteurs de la culture* » (Jean-Baptiste Joly, entretien). Il s'agit en fin de compte dans ce cadre-là, et *a contrario* des démarches d'évènements ou d'autres projets emblématiques de donner une reconnaissance locale aux activités culturelles prenant place à Stuttgart. C'est ce que résume la plasticienne Doris Graf : « *les acteurs culturels ne se sentent pas suffisamment remarqués, on aimerait travailler cette image culturelle* » (entretien). Tandis qu'avec les coupes budgétaires alors envisagées, « *les académies d'art, rappelle une autre plasticienne, considéraient que c'est une immense perte si tous leurs diplômés quittent la ville [...] parce qu'ils peuvent être si fructueux à la ville et bien évidemment en lien avec l'extérieur* » (Kerstin Schaeffer, entretien).

Les projets ainsi construits demeurent d'abord un outil pour les villes afin de se positionner dans une société complexe. Ils permettent à la ville de se placer dans une posture temporelle nouvelle, cherchant à mettre à jour des éléments de leur passé pour se projeter dans un avenir incertain. Par ailleurs, ils renvoient à une autre conception du territoire et de la géographie. La métropole, que ces projets visent à rendre plus visible et plus importante, est une métropole renouvelée, y compris dans ses dimensions territoriales. « *Le territoire est toujours un espace construit politiquement et socialement par référence à un problème spécifique, il n'est pas une finalité en soi, ni un état de nature stable et neutre* » (Thoenig et Duran, 1996 : 611). Les projets permettent de jouer de cette construction plurielle et adaptable des territoires.

2- L'invocation renouvelée du territoire

Dans le contexte actuel de territorialisation, la saisie de problèmes publics par les collectivités locales amène à leur redéfinition et à l'évolution de leur manière d'être traités. Ainsi en est-il du patrimoine culturel par les collectivités locales qui lui donne un sens plus local qu'historique (Guérin, 2005). Les problèmes publics et leur traitement sont redéfinis en fonction des contraintes des institutions publiques, leurs priorités et leurs structurations. La relation entre les dimensions sectorielle et territoriale évolue également sans avoir toutefois un impact décisif au sein de chaque dimension. « *La prise en charge locale des problèmes publics change donc les contours des secteurs, mais ne remet pas en cause l'idée d'une action spécifique pour soutenir ou régler les tensions internes à un secteur d'intervention particulier* » (Douillet, 2005 : 277).

La gestion de projet, par le caractère circonscrit de l'action, fédérateur et de projection, permet d'envisager une rénovation de l'action propre à certains secteurs d'action publique. Comme nous l'évoquerons dans le chapitre suivant, de nouveaux enjeux ont pu être intégrés aux politiques publiques de la culture à l'occasion de la mise en place de projets. Leur pérennité dans le temps demeure toutefois, elle, en question. En outre, le projet invite surtout à repenser l'équilibre entre les priorités sectorielles et territoriales des politiques publiques. Le projet culturel est ainsi un élément essentiel de la construction nouvelle du territoire. Il permet de réinventer des liens entre différentes composantes territoriales, de s'appuyer sur des ressources propres au territoire afin de le positionner autrement, le rendre plus facilement appropriable au niveau international et ainsi mieux se positionner dans la compétition entre villes. La culture apporte alors une nouvelle dynamique territoriale jusque dans les espaces en marge (Capellá, 2000) ou sans identité territoriale forte (Auclair, 2003) et, par un « *processus de construction endogène d'un imaginaire spatial [...], transcende les cadres territoriaux traditionnels de l'action publique* » (Génieys, 1999).

Là encore, les événements se présentent comme des cas particuliers exacerbant l'évolution induite par le projet. « *L'évènement au sens où l'utilisent les historiens est aussi ce qui fait date, en ayant transformé une situation. Des géographes ont utilisé ce concept en évoquant des « événements spatiaux » qui sont une « modification durable de l'organisation spatiale* »

(EPESS, 2000, p.194). En ce sens, par la vision de la ville qu'il porte, l'évènement urbain aspire à être un évènement spatial » (Gravari-Barbas et Jacquot, 2007: 13). La métamorphose est à la fois celle de l'identité et des contours territoriaux qui se trouvent être plus flous et complexes.

a) La construction de nouvelles identités territoriales

On peut assister dans des contextes très divers à des processus de revalorisation d'identités culturelles locales, parfois fondés sur des logiques de régionalisme (Garat, 2003), parfois en suivant les évolutions démographiques et touristiques des territoires (Augustin, 1992 ; Despin, 2003 ; Origet du Cluzeau et Tobelem, 2009). L'enjeu est plus particulier dans les configurations urbaines du fait de la confrontation permanente et puissante au contexte global.

En effet, dans le contexte de mondialisation, la place des territoires a évolué. Se trouvant dans une situation de compétition, ils sont, pour ainsi dire, sujets à l'impératif de se développer, en partant de leurs ressources, connues ou à découvrir et à mettre en exergue. Les projets culturels, souvent malléables et offrant une pluralité d'appréhension, permettent de répondre à cet impératif. Les acteurs territoriaux s'appuient alors sur des récits de territoires qui peuvent faire échos à des constructions territoriales anciennes ou à des images-totems dans le but de donner une nouvelle identité aux territoires, de « *modeler l'histoire* » (Pinson, 2006 : 640).

C'est enfin la complexité des espaces métropolitains qui appelle à la mise en place d'un travail de mise en récit du territoire à même de faire évoluer « *les représentations mentales et les pratiques de gouvernance* » (Estienne et Grégoris, 2009 : 98). Comme ces deux auteurs l'analysent dans le cas lillois lors de l'évènement de la capitale européenne de la culture 2004, le projet a permis à la fois de mettre en place des stratégies de régénération urbaine, s'appuyant sur la culture et sur des micro-territoires, et de constituer « *une identité territoriale partagée* » à l'échelle de la métropole.

ÉLABORATION DE TERRITOIRES MÉTROPOLITAINS PLURIELS : ENTRE RÉALITÉS, CONSTRUCTIONS MYTHOLOGIQUES ET ENJEUX IDENTITAIRES

Jean-Pierre Boutinet rappelle que « *le projet, parce qu'il valorise l'inédit, l'idéal recherché, l'inexistant désiré, devient justement [un] concept incantatoire* » (2006 (1993) : 22). Il est en effet question d'innover autour de la mise en place d'objets politiques nouveaux que peuvent être les projets pour éviter la marginalisation d'un monde qui évolue rapidement, et en ce sens, évite sans cesse le *statu quo* éventuel entre les acteurs. Par ce biais-là, des formes d'innovations territoriales émergent.

Nous avons d'ores et déjà pu évoquer autour de Barcelone la connexion forte entre les territoires urbains et les événements. La relation entre les lieux et les temporalités événementielles sont pour la ville des vecteurs de création de nouvelles identités. Il en était ainsi de la mise en place des Jeux olympiques, qui par les travaux urbanistiques envisagés, ont permis à la ville de récupérer son front de mer. À la fois, l'identité maritime de la ville et la mise en valeur de nouvelles activités liées à la mer étaient retrouvées, que ces dernières soient récréatives ou culturelles. Carles Duarte souligne cette nouvelle conception de la ville alors vécue par les Barcelonais : « *Avec les Jeux olympiques, on a vécu dans la ville de Barcelone, cette émotion de pouvoir faire une promenade à côté de la mer, de faire croître la nouvelle ville à côté de la mer* » (entretien). La mise en place du Forum universel des cultures sur un site au Nord de cette promenade maritime devait prolonger cette opération de renouvellement de l'image de la ville. Il s'agissait ainsi de poursuivre cette rénovation urbaine en intégrant un secteur en grand besoin : « *l'espace que l'on a choisi avait besoin d'une intervention [...] cette partie de la ville, à côté de la ville de Sant Adria del Besos, a été stigmatisée parce qu'il y avait un quartier très conflictuel, le quartier de La Mina, une banlieue conflictuelle. Cette opération avait aussi une dimension sociale, de récupérer, de moderniser et d'humaniser un quartier de la ville qui était en dehors de la ville* » (entretien). De la sorte, l'événement et son ancrage dans le projet urbain apparaissent directement comme un outil de revalorisation territoriale, de limitation de l'étalement urbain par la mise en valeur des espaces centraux (Esteban, 1999) et apporte un changement important d'image nécessaire à une meilleure confrontation à la mondialisation, comme nous l'évoquerons plus loin.

Dans le même temps, la rénovation urbaine par la culture promue avant et par la planification stratégique retravaille les dimensions identitaires des territoires concernés, puise dans des références symboliques et traduit des univers communs propres à la ville. Il en est ainsi du quartier du Raval avec « *tout le projet CCCB-MACBA qui était un projet de gentrification dans une zone, celle du Barrio Xino, une zone réputée dangereuse, de bas-fonds de la ville, très connue pour cela. Même Jean Genet parle de cela dans « un journal d'un voleur* ». *Le projet était donc de transformer le centre-ville, et c'est devenu un modèle très commun maintenant* » (Pedro Soler, entretien). Le projet devait permettre d'éviter le départ des classes moyennes du centre-ville (Cócola, 2005). Le processus s'appuie toutefois sur la construction sociodémographique et historique du quartier pour ne pas en faire un quartier culturel et artistique à l'ancienne. Le raval a ainsi été depuis longtemps un cœur littéraire de Barcelone, centre de la création littéraire catalane, mais pas uniquement. Il est un point de référence et de liberté pendant la période franquiste pour de nombreuses littératures castillanes, d'Amérique du Sud et d'autres cultures. Mais le passé n'est rien en tant que tel dans la construction d'un district culturel. Le projet doit valoriser le passé comme c'est le cas sous la forme d'une patrimonialisation – par le biais en l'occurrence des noms de rue, de projets culturels, comme certains menés dans le quartier au CCCB autour de la littérature... (Rius, 2008). Ainsi la diversité culturelle extrêmement forte du quartier, son architecture ancienne et partiellement rénovée, en font un quartier adapté pour ceux que Richard Florida qualifie de bohémiens (2004). On peut constater, tant dans le seul secteur des galeries (Rius, 2005), que celui des activités artistiques en général (Rius, 2008), que le quartier présente de nouvelles formes d'activités artistiques, plutôt de l'ordre de l'émergence, de l'alternatif. L'existence d'un « style Raval » est reconnue comme « marque de quartier » où se mêlent arts urbains, mouvements artistiques alternatifs, diversité culturelle et implication politique, faisant ainsi du Raval une référence nationale et internationale pour de nombreux artistes. La construction de l'image de marque du quartier s'est incarnée par la double campagne de communication portant sur la vieille ville¹²⁹ et sur le quartier du Raval¹³⁰.

¹²⁹Cette campagne jouait sur l'homonymie entre *Ciutat Vella* et *Ciutat Bella*, entre la *vieille ville* et la *belle ville*.

¹³⁰Lancée par la fondation Tot Raval – créée par Josep Ramoneda quand il initie le projet du CCCB afin de faire du lobbying et défendre le quartier – la campagne « Ravalejar » prenait prétexte du nom du quartier pour le faire verbe et le conjuguer à toute les langues et toutes les personnes dans le but d'inclure tous les habitants dans l'action et le processus de rénovation.

On peut enfin souligner dans le cas barcelonais la revendication particulière de l'héritage catalan qui s'effectue par plusieurs canaux. Tournés vers l'extérieur, les événements ont également servi à mettre en avant l'identité catalane. Autour du Forum universel des cultures, Pasqual Maragall, tenant d'une conception ouverte de l'identité catalane a su convaincre la Generalitat et son président Jordi Pujol, défendant une conception plus conservatrice : « *il y a eu un accord sur les coopérations dans les programmes de plusieurs activités, de manière à ce que cela puisse assurer l'identité et la personnalité catalane, qu'elles ne soient pas ignorées* ». Il en avait par ailleurs été de même pour les JO : « *il y avait aussi cette inquiétude, et dans l'organisation des JO, la langue Catalane, sera-t-elle visible ou négligée ? [...] Et on a aussi pu trouver à l'occasion des JO un accord pour assurer les conditions raisonnables du point de vue de la logique de l'organisation et de la coexistence de langues officielles différentes dans les activités* » (Carles Duarte, entretien¹³¹). La revendication de l'héritage catalan se retrouve par ailleurs dans la conception des équipements culturels, à l'image de la création du musée d'art contemporain de Barcelone faisant écho à un vieux rêve de la Mancomunidad de Catalunya, tandis que le choix de rénover le palais national en musée national des arts de la Catalogne renvoie à cette même période historique. Toutefois, cette revendication de l'identité culturelle catalane par des processus de marquages territoriaux *via* des choix urbanistiques ou architecturaux se construit dans une forme de sélectivité dans l'expression de la catalanité (voir encadré ci-dessous).

Texte 11: Le modernisme catalan : un choix patrimonial discriminant valorisant

Nous avons précédemment évoqué à Barcelone la logique d'esthétisation de la ville, comme l'incarne la formule du plan stratégique de la culture « *la cultura es ciudad y la ciudad es cultura* » (1999). Il s'agissait ainsi dès la fin du franquisme d'assurer la rénovation de la ville par la culture. Certains auteurs peuvent à cet égard parler de l'établissement d'une identité de ville lors de l'établissement du modèle de Barcelone. L'identité de la ville a alors été créée à partir de la transformation physique de l'urbain, sous la forme d'une esthétisation dans le rapport à la ville, transformant les mentalités, le jugement de la ville et par la suite devenant argument de marketing territorial. Dans cette globalisation culturelle de la ville, celle-ci est présentée comme un tout cohérent et homogène et une marque est constituée et vendue à l'étranger pour différents usages. Cette marchandisation a

¹³¹L'inauguration du Forum renvoie par exemple à une identité catalane mythique, celle de l'appartenance commune aux cités phocéennes alors magnifiée par l'arrivée par bateau d'une délégation des maires des cités phocéennes méditerranéennes (Ballester, 2011).

par la suite un impact pour l'activité artistique prise dans cette nécessité de l'esthétique et dans la spectacularisation de l'action publique (Balibrea, 2005).

On peut toutefois déceler des traces plus anciennes de ce processus qui s'intègre clairement à l'émergence politique d'une classe sociale bourgeoise en Catalogne. Dès 1908, la « *Société pour l'attrait des étrangers* » essaye de changer l'image de ville industrielle et révolutionnaire (celle décrite par Jean Genet ou Manuel Vasquez Montalban) pour en faire une ville cosmopolite. Entre 1910 et 1914 quelques slogans comme « *Barcelone : la perle de la Méditerranée* », « *Barcelone, ville d'hiver* » tentent d'incarner cette image valorisante à l'extérieur. Mais cela reste sans effet et surtout est vite aggravé par le franquisme. Des années 1950 aux années 1970, on parle de « *Barcelone la grise* », ville industrielle et à l'ombre du pouvoir franquiste madrilène. Les JO ont par la suite offert la vitrine nécessaire à mettre en scène le changement d'image opéré par la ville et les transformations liées à l'évènement (Smith, 2005).

Dans ce contexte, les acteurs locaux ont pu faire utilisation de ressources existantes, qui avaient pu, par le passé, être délaissées. Il en est ainsi de l'architecture et plus particulièrement de l'usage fait de l'architecture moderniste, Gaudí en tête. Cette architecture d'avant-garde présente de ce fait l'atout du visage d'innovation de la ville. Dans le même temps, ce choix renvoie à la bourgeoisie barcelonaise qui, à la fin du XIX^e siècle, voulait montrer sa puissance par un courant permettant de « *combiner [la] défense de l'identité locale (vécue comme identité nationale) avec l'accession – et la contribution – à la culture universelle* » (Berdoulay et Morales, 1999 : 83). Le modernisme se réfère également au réel développement de la nation catalane et son intégration à l'Europe, via le mouvement de l'Art nouveau. La mise en avant de ce patrimoine vise dès lors à positionner clairement Barcelone comme capitale catalane et européenne. De la même manière, de grandes signatures de l'architecture contemporaine assurent la construction de nouveaux édifices afin d'ancrer la ville dans la mondialisation et incarner cette dialectique entre l'identité locale et les tendances internationales.

La redécouverte du patrimoine moderniste est significativement marquée et manifestée par la campagne « *Posa't Guapa* » menée entre 1986 et 1999 sous la forme d'une vaste opération de rénovation de l'architecture de 1880-1920. Cette opération s'effectue toutefois surtout en surface – sous la forme de ravalement de façades – présentant ainsi le plus d'intérêt quant à l'image de la ville (Smith, 2005). S'appuyant tout particulièrement sur cet aspect du patrimoine, il fait désormais office de synecdoque représentant la ville, se présentant comme élément de simplification de son identité à tel point qu'il s'impose comme un élément de vraisemblance pouvant être instillé dans les œuvres culturelles, à l'image des films – notamment étrangers – qui exploitent ce patrimoine comme marqueur identitaire. La différence est nette avec des films d'auteurs s'attachant à plus de complexité dans l'utilisation du patrimoine barcelonais (Balibrea, 2005).

En parallèle, les acteurs locaux ont mis de côté toute la complexité du patrimoine local afin de constituer une marque qui doit être simplificatrice et esthétisante, relevant selon certains d'un « *processus de réduction narrative de [son] héritage patrimonial* » (Vlès et alii, 2005 : 64). Ainsi, d'autres mémoires ne disposent pas de la même valeur discriminante et ne sont pas exploitées de la même manière, notamment ce qui relève du patrimoine industriel qui incarne le point de vue ouvrier. Cet enjeu est particulièrement prégnant dans l'ancien quartier

ouvrier de Poblenou, investi par le projet 22@. Le dilemme des choix patrimoniaux s'est cristallisé autour de l'ancienne usine Can Ricart, même si le lieu a pu matérialiser de nombreux autres enjeux (Guillamón, 2008, 2010). Un processus d'oubli marque tout le quartier¹³² : *« juste derrière l'entrée de Can Ricart, de l'autre côté de la rue, il y a une cheminée. Là, il y avait avant une usine. Et bien, ils ont prétendu conserver la cheminée en mémoire de l'usine. Mais tu peux aller lire le cartel, il y est écrit « La cheminée ». Mais il ne parle pas de quelle usine il s'agissait, de combien de personnes y ont travaillé, de ce qui y était produit, est-ce que c'était des couteaux ou des voitures, de combien de temps ils sont restés ici... Cela ne dit absolument rien de la mémoire du lieu ni de ce à quoi elle servait. Cela parle simplement de la cheminée. Et dans de nombreux lieux, ils ont laissé des cheminées dans le quartier, mais comme des icônes vides, sans aucune signification, ni aucune explication de ce qu'était réellement une usine »* (Joan Marca, entretien¹³³). Cette mise au second plan relève alors d'un choix patrimonial de mise en scène de la ville s'appuyant *« surtout sur ce qui différencie et surtout pas sur ce qui relie »* (Degrémont, 2000 : 73).

L'exploitation du patrimoine peut renvoyer à la fois à des clivages sociaux et territoriaux. C'est ainsi que durant la période des années 1980, sous l'influence de l'architecte Oriol Bohigas, l'action culturelle ambitionne grandement à la revalorisation d'une culture catalane élitaire, ce qui renvoie au mouvement de la *« gauche divine »*, mêlant bourgeoisie, modernité et élitisme (Nofre, 2010 : 147), un courant que l'on retrouve au sein du PSC et qui pèse dans les choix productivistes effectués pour la rénovation urbaine de Poblenou (Aparici, 2012). Cette question présente un enjeu directement territorial et engage un mouvement d'homogénéisation culturelle du territoire, à la fois dans l'urbanisme et dans les pratiques culturelles elles-mêmes. La dynamique s'exprime vis-à-vis des banlieues, mais aussi des quartiers populaires de la ville tandis que progressivement l'urbanisme barcelonais des projets à petite échelle – *via* les PERI – cède la place à des projets de plus grande ampleur. D'importantes formes de négations d'identités locales voient alors le jour.

Dans la logique de candidature au titre de capitale européenne de la culture, Strasbourg a cherché à assurer son développement territorial tout en visant une position discriminante face aux autres candidatures. Elle a alors mis en avant une identité territoriale axée sur sa configuration géopolitique. Le projet a construit une territorialité plus large, plurielle, appropriable par de nombreux acteurs et renvoyant à d'anciennes connexions territoriales autour de l'espace rhénan. Ainsi, *« la candidature a été posée sur un angle de territoire qui ne se refermait pas d'abord à Strasbourg, qui ne se refermait pas à l'Alsace et qui traversait le Rhin pour trouver des coopérations avec Karlsruhe, etc. Il y avait une dimension de la notion de capitale, une lecture d'un territoire qui éteignaient les lectures habituelles administratives et ça je trouvais que c'était assez étonnant et ça allait à l'encontre de tout ce qui [existait*

¹³²Toutefois, justement du fait de la forte mobilisation initiée autour de Can Ricart – mobilisation à la fois du fait des ouvriers travaillant encore, d'artistes installés dans le lieu et des habitants du quartier – un processus de préservation du patrimoine ouvrier encore existant a pu être lancé.

¹³³Président de l'Association des voisins de Can ricart.

jusqu'alors], [du fait] *qu'on a du mal à parler avec l'autre, de l'autre côté du Rhin... Et là il y avait des éléments d'adhésion qui étaient manifestes [...]* Je trouve en tout cas que la démarche de partenariats, d'inter-territorialité finalement, là-dessus elle a été plutôt intéressante [...]. Elle l'exprimait sous un jour très ambitieux, extrêmement ambitieux pour l'Alsace. Vraiment, on aurait pu craindre un renfermement d'une candidature strasbourgeoise, mais pas du tout » (Francis Gelin, entretien). Comme nous l'évoquerons plus bas, la construction de ce territoire renvoie à une symbolique géopolitique particulière et à une certaine mythologie de l'espace rhénan.

Quoi qu'il en soit, ce positionnement rhénan de la candidature soulève d'importantes questions quant à l'identité alsacienne, la reconstruit et rompt avec certaines conceptions. La démarche de projet là aussi introduit une rupture et installe une évolution par rapport à certains cadres de pensée traditionnels. L'évolution est notoire concernant le maire adjoint chargé de la culture, Robert Grossmann, instigateur de la candidature et de cette dimension transfrontalière : « [le transfrontalier] *c'était en effet un autre élément de la commande politique que j'ai trouvé en arrivant*, souligne le chef de projet Marc Dondey, [...] *C'était un choix qui relevait entièrement du politique [...]* C'est Robert Grossmann [...] qui a eu cette intuition qu'il fallait une candidature transfrontalière [...] *Y avait l'idée que dans cette région du Rhin supérieur qui est une région multipolaire, Strasbourg avait un rôle particulier à jouer* » (entretien). Il rompt alors avec une posture plus fermée qu'il a pu adopter en d'autres circonstances.

L'ouverture au transfrontalier peut dès lors apparaître soit comme une posture stratégique compte tenu de son positionnement idéologique quant à l'identité alsacienne¹³⁴ soit comme le signe d'une évolution. Comme le suggère Jean-Pierre Schlagg, Grossmann « *n'est pas sur la même ligne par rapport à la culture régionale que nous sommes nous, tout simplement, parce*

¹³⁴Ce qui pourrait être confirmé par la réticence certaine à institutionaliser la coopération transfrontalière à l'échelle strasbourgeoise, comme on l'évoque à la Direction des relations internationales et européennes : « *la structuration juridique de l'Eurodistrict est directement liée au changement de municipalité, puisqu'en fait alors l'Eurodistrict a été annoncé en 2003, et en 2005 dans le cadre de la municipalité précédente, on a signé une convention de coopération sur une base relativement informelle, mais qui permettait d'éviter toutes les discussions concernant une architecture institutionnelle pour cet Eurodistrict, les questions de siège de secrétariat de président et autres* » (Isabelle Ullmann, chargée de mission sur l'Eurodistrict et la coopération transfrontalière à la Direction des relations internationales et européennes de la ville et la Communauté urbaine de Strasbourg, entretien)

que pour lui, tout ce qui touche à l'Allemagne est tabou » (entretien¹³⁵). De la même manière, Gérard Traband précise la manière dont il pouvait intervenir à la commission culturelle de la Région concernant les questions liées à la culture régionale alsacienne, où à la différence d'autres thématiques, « Grossmann était beaucoup plus vigilant et toujours dans la polémique, accusant les gens d'être des boches, quoi. C'était très délicat comme approche. Et moi j'ai soutenu ces gens-là [revendiquant le lien avec l'Allemagne]. Y avait des auteurs que j'aimais très bien comme Weickmann à qui Grossmann avait reproché d'être des nostalgiques de l'occupation allemande, alors que c'était délirant, des gens qui avaient souffert pendant la guerre, qui étaient même passés du côté de la Résistance... » (entretien). Ce positionnement distant de la sphère culturelle germanique rappelle que l'enjeu du bilinguisme se comprend historiquement autour de l'alsacien et en opposition à l'Allemand (Meyer, 2000)¹³⁶. Dans la mise en place de cette candidature, l'enjeu identitaire quant à la culture alsacienne évolue de la position d'une irrésolue dualité alsacienne entre France et Allemagne à une ouverture vers d'autres identités à l'image de l'identité partagée de l'espace rhénan.

Dans le contexte bordelais, l'identité culturelle est certes moins sujette à caution. Toutefois, la candidature bordelaise a également fait le choix d'une identité plurielle. L'identité du Sud-Ouest a particulièrement été mise en avant comme élément de cohésion d'un territoire complexe. La candidature a cherché à inclure un territoire large et pluriel dépassant les frontières bordelaises, voire aquitaines. Autour de l'idée de construire un territoire en valeur, le projet doit être à même d'incarner des « territoires virtuels » (Dulieu, 2004 : 16). Cette construction doit alors s'appuyer sur plusieurs éléments. Elle doit d'abord bâtir des formes de réalités ou de concrétisation à ce territoire. Cela s'appuie à la fois sur l'instauration de partenariats souples pour les territoires les plus lointains¹³⁷ et des formes plus précises, mais incarnant la pluralité territoriale pour des espaces géographiques plus proches¹³⁸. Il doit ensuite être question d'élaborer ce territoire à partir d'éléments de fiction aux vertus de rassemblement. L'utilisation de références symboliques et de valeur est alors essentielle pour

¹³⁵Conseiller technique en charge de la culture (culture régionale, spectacle vivant) auprès du Maire de Strasbourg Roland Ries, fondateur des TAPS.

¹³⁶Alors que dans le même temps, la très grande variabilité spatiale du dialecte alsacien le rend délicat à être enseigné, sauf à rejoindre une forme écrite commune qu'est l'Allemand standard, ou *Hochdeutsch*.

¹³⁷L'équipe projet a ainsi multiplié les contacts auprès de collectivités publiques espagnoles afin de s'inscrire dans un imaginaire collectif du Sud-Ouest européen. Toutefois, face à la candidature toulousaine qui développe des connexions avec le territoire catalan, c'est plutôt le Pays Basque qui est privilégié.

¹³⁸Il en est ainsi du programme des capitales régionales de la culture conçu pour la période allant de 2009 à 2013 et renvoyant au dispositif lillois « Autour de Lille 2004 ».

créer l'adhésion au territoire. Un représentant de la CUB considérait ainsi le projet sous la marque « Bordeaux » comme incarnant l'idée d'un territoire partagé : *« je crois que ce qui a soudé, c'est des valeurs. J'entends par là, peut-être que je suis trop naïf, mais je crois quand même que derrière Bordeaux, les quatre collectivités se retrouvaient en accord sur ce que ça portait comme valeurs, et le slogan autour de la notion d'ouverture, un certain nombre de valeurs humanistes, du grand Sud-Ouest »* (Damien Mouchage, entretien, 2009¹³⁹). Enfin, la dernière dimension de la construction de ces territoires virtuels relève de l'invocation d'un territoire large et flou. Le dossier de candidature bordelais présente une territorialité particulièrement hétéroclite. Le Sud-Ouest revendiqué par la candidature est cet *« ensemble mal défini [...] qui, au risque du cliché, mêle le Rugby (l'influence anglaise), la corrida (l'influence espagnole), la gastronomie, les bandas, la forêt (la plus grande d'Europe), l'océan et le surf (c'est ici qu'est né l'art de la glisse si intimement lié à notre culture contemporaine), la Garonne et son estuaire girondin, et puis, bien sûr la vigne et le vin... bref un art de vivre »* (Association Bordeaux2013, 2008a : 19).

Derrière l'instauration d'un territoire consensuel, un enjeu identitaire se joue toutefois, relevant de l'équilibre des pouvoirs locaux. S'appuyant sur la capacité de la culture à mobiliser des valeurs, comme nous venons de l'évoquer, il est question de construire une identité locale, en mesure d'exprimer du collectif et mettre de côté toutes formes de dissensus. Si *« le territoire peut être célébré comme divers, il ne sera jamais multiple, car alors deviendrait sans fondement la prétention de l'élu de tout entier l'incarner à lui tout seul »* (Le Bart, 1999 : 426). En cherchant à exprimer cette pluralité, c'est avant tout l'élu incarnant le territoire dans sa totalité qui peut affirmer pleinement cette identité. La construction de cette candidature, lancée depuis Bordeaux, instaure nécessairement un rapport centripète à la pluralité territoriale¹⁴⁰ et renforce alors la prééminence de Bordeaux et de son maire sur l'espace régional Aquitain.

¹³⁹Ancien directeur de cabinet de M. Feltesse, directeur adjoint puis directeur du conseil de développement de la CUB, membre du comité de pilotage de Bordeaux2013.

¹⁴⁰Le dossier de candidature souligne ainsi qu'*« il n'est que trop clair qu'elle [la ville de Bordeaux] n'existe qu'avec son « hinterland », nourrie des apports culturels identitaires et patrimoniaux qui lui viennent de toute une région »* (Association Bordeaux2013, 2008a : 19). Les territoires de la candidature apparaissent comme des ressources à apporter au territoire commun, porté avant tout par le centre. De la sorte, l'identité territoriale du projet, fut-elle plurielle, demeure dans un système de gravitation de la métropole bordelaise.

La mise en œuvre du dispositif de Kultur im Dialog, elle, est moins directement liée à la question territoriale. Elle peut toutefois à différents titres relever d'une appropriation territoriale symbolique contradictoire, autour de l'invocation d'imaginaires territoriaux pluriels et portants la marque de différentes postures quant au processus en cours. D'un côté, l'ouverture du processus par une manifestation et la volonté délibérée des acteurs culturels de mettre en route un processus de parole, tout comme l'engagement contre le projet de Stuttgart 21, renvoient, selon certains acteurs, au piétisme souabe : *« la chose intéressante au moment de Stuttgart 21, c'est qu'il y a eu une grosse implication des citoyens [...] ce n'est pas seulement depuis Stuttgart 21, même si c'est quelque chose qui a déclenché un plus grand engagement. C'est pareil avec les débuts de Kultur im Dialog, quand les artistes se sont dits : « amenons cela sur la place publique », c'est typique de la région également, je veux dire, si vous reprenez en arrière, le piétisme, quand ils se sont dits « non, nous ne voulons pas seulement faire ce que nous dit l'Église, mais nous voulons notre propre pensée et discuter de cela », tout comme la révolte des paysans, il y a beaucoup d'engagement ici et les gens sont soucieux de tout cela »* (Magdalen Hayes, entretien). De la sorte, la référence au piétisme s'inscrit dans une tradition locale de contestation de l'ordre établi et de la construction de nouvelles formes d'échanges où la parole de chacun est prise en considération. Dans le même temps, la morale piétiste peut renvoyer à l'austérité de leur foi, empreinte de l'éthique protestante, faite de sobriété et de confiance en la création de richesses matérielles comme signe de l'élection divine. Une artiste considère ainsi qu'*« ici, vous avez l'attitude piétiste de l'ancien temps, vous ne montrez pas votre bonté, votre gaieté ou votre richesse [...]. Et ensuite, vous avez l'industrie, vous devez être technicien, vous devez avoir des résultats d'une manière ou d'une autre [...]. Ils pensent toujours aux résultats, c'est leur manière de penser [...], de telle sorte qu'ils ne collectionnent que lorsque c'est vraiment appliqué et parfait »* (Kerstin Schaeffer, entretien). L'invocation de cet héritage territorial devient alors l'expression d'un manque de confiance dans l'expérimentation et de l'importance *a contrario* de s'appuyer sur des produits élaborés qui n'engagent pas l'Être dans le superflu.

Si ces constructions territoriales relevant de la fiction sont si communes, cela tient à l'omniprésence de la narration dans le développement de ces projets. De la sorte, la médiation entre les différentes identités peut être assurée et permettre la mise en avant d'un territoire de projet qui soit consensuel. Le travail de traduction territoriale est aussi le fait de ce que

certains ont nommé les « *entrepreneurs de territoire* » (Augustin et Lefebvre, 2004), visant à la mise en avant de ces nouveaux territoires communs.

NARRATION ET MÉDIATION TERRITORIALES

Le processus de narration territoriale se décèle plus particulièrement dans le cas de projets inscrits dans une compétition directe. Il est ainsi plus fortement à l'œuvre dans les candidatures bordelaise et strasbourgeoise.

Bordeaux2013 permettait ainsi de construire un territoire partagé, suivant un récit de territoire et une association d'acteurs. La mise en récit devait tout particulièrement viser les collectivités publiques cherchant à s'extraire de la structuration institutionnelle habituelle, comme nous le verrons au chapitre suivant plus en détail. La construction du projet va s'appuyer sur l'idée d'une narration partant du territoire local pour aller vers l'international et prend concrètement la forme d'un récit dans le dossier de candidature lui-même. La démarche est alors celle du storytelling : « *pour monter un grand projet, il faut une histoire qui fasse rêver les gens. C'est la condition pour fédérer une population* » (Coconnier, cité par Demey, 2008¹⁴¹). C'est sur cette base d'un récit, de la construction d'un rêve et du consensus que le travail de médiation du chef de projet a pu s'effectuer tant entre les différents acteurs culturels locaux qu'entre les élus des collectivités publiques impliquées, opposés par leurs diverses appartenances politiques. De cette candidature politique, il fallait en faire une candidature poétique. L'utilisation du récit permet cette adhésion de tous, cette cohésion d'ensemble au-delà des identités personnelles, qu'elles soient territoriales, politiques, professionnelles.

Ainsi, il a été question « *d'ordonner les points forts comme un récit en cinq chapitres, qui partirait des gens, de la convivialité, du goût de chez nous pour aller vers l'imaginaire, l'immatériel et l'économie créative en passant par le lien avec les autres territoires, la contribution au développement de l'Union européenne, l'usage du monde...* » (Moumen, cité par Darfay, 2008)¹⁴². Le dossier de candidature évoque successivement, dans différents chapitres le *bonheur des gens, le futur-présent* avant d'en venir à *l'usage du monde*. Le dossier

¹⁴¹Eric Demey, « Une candidature en trompe l'oeil ? », *Journal Spirit*, n°46, décembre 2008, p 7.

¹⁴²Catherine Darfay, « dernière ligne droite », *Sud Ouest*, 7 août 2008. Sonia Moumen était coordinatrice générale de la candidature.

est donc celui d'une trajectoire partant des racines locales, des citoyens bordelais et aquitains, de leur identité partagée pour se tourner vers le monde. En guise de réponse implicite à la hideur de la province scandée par Malraux à son arrivée au ministère de la Culture et en révolte face à la personnification de la ville sous les traits d'une « *belle endormie* »¹⁴³, la candidature est présentée sous les auspices de la « *ville ouverte* ». Le slogan renvoie alors à une ouverture à la fois territoriale et temporelle de la ville sur de nouveaux horizons. Pour s'inscrire dans ce processus tourné vers l'extérieur, la candidature puise dans le « *stock fini de références œcuméniques* » afin de créer une « *image-totem* » du territoire (Le Bart, 1999 : 423-425). En dépit de la différenciation souhaitée avec le label de patrimoine mondial de l'UNESCO¹⁴⁴, il peut difficilement être exclu de mentionner des éléments de construction patrimoniale du territoire afin d'assurer cette fiction discursive d'une identité commune. Le projet s'adosse alors plutôt au patrimoine immatériel. C'est ainsi que le questionnaire de la candidature, dans sa page manifeste, s'en réfère à l'héritage littéraire du passé que constituent Mauriac, Montesquieu et Montaigne alors que les pages du programme égrènent régulièrement des références à l'humanisme girondin que constitue cet héritage des « trois M » bordelais.

À Strasbourg, le dossier de candidature s'est notamment appuyé sur l'invention de l'imprimerie par Gutenberg et a construit le récit d'une territorialité plurielle autour de l'espace rhénan. Ce territoire renvoie à l'humanisme rhénan, fait de cosmopolitisme, de l'esprit de la réforme et d'innovation technologique, et par ses traductions contemporaines possibles, s'inscrit dans le cadre d'un territoire mythologique qui peut faire sens à différentes époques, selon les attentes sociétales et politiques. Explorant les pendants contemporains de cette dimension – la diversité culturelle, la nécessaire participation et le débat public, l'innovation et la créativité – ce positionnement temporel et spatial permet de répondre de manière adéquate aux finalités de l'action culturelle de l'Union européenne. C'est cette logique de construction du projet se référant à une personnalité favorisant les imaginaires, les

¹⁴³Comme le souligne d'ailleurs Christian Le Bart « *l'anthropomorphisation du territoire est un autre aspect de cette construction discursive de la réalité sociale* », dont il s'agit alors de se détacher (2003 : 157).

¹⁴⁴Ainsi Richard Coconnier rappelle qu'« *on ne va pas se mettre à parler de notre patrimoine architectural dans cette candidature, c'est pas ça l'objet* », (entretien, 2009). Cela va toutefois au-delà de la construction locale de la candidature, car l'UE précise elle-même cette distinction en rappelant que la ville retenue « *porte avant tout le titre pour le programme d'événements culturels particuliers qu'elle propose d'organiser au cours de l'année en question, qui se doit d'être une année exceptionnelle. En ce sens, le concept de Capitale est tout à fait différent de celui de Patrimoine Mondial de l'Unesco, par exemple* » (Commission européenne, 2006 : 11).

appropriations plurielles et de nombreuses adaptations programmatiques que met en avant le chef de projet de Strasbourg 2013 : « *Cette idée de Gutenberg, que je pense pertinente, c'est moi qui l'ai apportée. Quand je suis arrivé sur la candidature, le concept de la candidature, c'était Strasbourg carrefour européen, sur le thème, de « Strasse-bourg », la ville des routes, ce qui n'était pas un mauvais concept, mais qui me semblait un peu trop général par rapport à des enjeux de culture, d'innovation, d'imagination, de production de nouveaux modèles, etc. Et là, je pensais préférable de m'appuyer sur cette figure emblématique de Gutenberg avec tout ce que le développement de l'imprimerie pouvait signifier à la fois en termes technologiques, artistiques, spirituels, historiques, etc. [...] comme un objet qui avait valeur d'emblème pour une série de dispositifs* » (Marc Dondey, entretien).

La médiation dans la construction de ces territoires est aussi opérée par des acteurs d'autres territorialités, relevant d'une certaine forme de virtualité. Ainsi, dans le cadre des candidatures européennes, à la fois les impératifs européens et les candidatures passées jouent ce rôle de médiation. La dimension transfrontalière, outre qu'elle correspond aux nécessités du cahier des charges relatif à la dimension européenne, renvoie, au niveau national, au succès reconnu et régulièrement célébré de Lille et son projet résolument transfrontalier. À Bordeaux, on considère ainsi spontanément l'exemple lillois et son projet bâti sur un territoire large et transfrontalier : « *c'est Lille, certes ville, parce que c'est une capitale européenne de la culture des villes, mais il n'empêche que cela dépasse très largement les villes, pour intéresser des territoires beaucoup plus vastes et c'est ainsi que, sur Lille, cela a dépassé au-delà des frontières au sein de l'Europe, de par la proximité de la Belgique en particulier et donc beaucoup de collectivités ont été associées avec Lille* » (Dominique Ducassou, entretien). Dans le même temps, à Strasbourg on reconnaît volontiers que « *Lille a su très bien le faire avec un territoire qui transcendait la frontière* » (Francis Gelin, entretien).

S'agissant d'un projet plus particulièrement lié à un territoire, la dimension de construction discursive, d'élaboration d'un récit caractérise aussi le développement de Medienosten. Le projet ainsi conçu dans le district de Stuttgart-Ost vise à regrouper le potentiel des économies créatives, des activités culturelles, d'industries culturelles dans ce quartier de la ville et d'envisager des synergies. Le projet de revitalisation de la villa Berg – utilisée au XX^e siècle par la radio Südwestrundfunk (SWR) – permettrait, dans le même temps, de nouvelles

infrastructures d'économie créative comme une Maison du film et des médias (Hause für Film und Medien). Celle-ci s'inscrit de ce fait dans le récit de la construction d'une forme de cluster d'économie créative : « nous avons essayé de démontrer avec ce plan [des implantations créatives du quartier] où nous avons localisé environ 80 compagnies, acteurs ou institutions se situant ici, l'intérêt de notre réflexion. Et donc la villa Berg qui se trouve là. Et nous avons dit que cela n'aurait aucun sens si nous avions une Maison du film et des médias comme une pièce isolée, n'importe où, là où il n'y aurait aucun environnement. Mais cela fait plutôt sens d'essayer de créer des réseaux, d'interagir avec cet environnement et de donner à ces compagnies une sorte de centre local » (Christian Dosch, entretien). La mise en place du projet s'appuie plus globalement sur les paramètres socio-économiques du quartier. C'est la légitimité territoriale du projet qui est mise en exergue dans le récit du projet qui en est fait par l'élu du quartier : « Stuttgart-Ost est un district très divers [...] Pour l'avenir social du district, les postes de travail sont un élément essentiel. Pour un bon vivre-ensemble des gens qui viennent de familles, de cultures, d'horizons sociaux différents, la culture est très importante. L'économie créative apporte donc un peu des deux à la fois [...] il se trouve en outre qu'il y a déjà de nombreux créatifs qui travaillent ici, précisément dans le cercle des activités de cinéma et de médias » (Martin Körner, entretien¹⁴⁵).

Enfin, dans le cas de Barcelone, l'élaboration de récits de territoire est implicite, mais présente en continu dans tous les projets que nous évoquons ici. Elle s'ancre ainsi dans la construction du modèle de Barcelone mêlant les différentes dimensions du développement urbain, social, culturel et économique, dans la perspective de mettre en avant la capitale catalane.

Dans ces différents contextes, l'importance de la construction identitaire se retrouve par ailleurs dans la recherche d'une légitimité partagée par le plus grand nombre. La construction de cette justification territoriale s'instaure par différentes formes de médiation. Celle-ci est d'abord celle de l'expertise, qui vient apporter un discours objectif de légitimation des constructions discursives d'identités territoriales et urbaines. Ainsi, par le biais de la production de rapports, d'études, les porteurs de projets doivent mettre en valeur ces territoires et leur donner des fondements scientifiques. On peut évoquer à Barcelone, la

¹⁴⁵Représentant SPD (Sozial-Demokratische Partei Deutschland) de la ville de Stuttgart dans le quartier interne de Stuttgart-Ost.

publication de l'étude « *Del Chino al Raval* » (Rius et Subirats, 2006) suite à une commande et un financement lancé par le CCCB en 2004 pour célébrer ses dix ans d'existence. L'étude vise notamment à asseoir la démarche d'évolution du quartier avec l'implantation du CCCB, ainsi que celle du MACBA à ses côtés. Sur une autre orientation la publication d'une série de rapports sur le potentiel créatif de Barcelone dans le cadre du projet de recherche international « *accueillir la connaissance créative – compétitivité des régions métropolitaines au sein d'une Union élargie* » (Accommodating Creative Knowledge – Competitiveness of European Metropolitan Regions within the enlarged Union) permet d'accréditer la mise en œuvre de projets tels 22@¹⁴⁶. Concernant la candidature de Bordeaux2013, celle-ci s'est appuyée sur l'existence d'une équipe de conseillers culturels et artistiques qui ont notamment pu renforcer le positionnement de la candidature. Ainsi le dossier de presse précise que « *François Barré a rejoint notre candidature pour en bâtir avec nous le « récit global »* » tandis que « *pour Bordeaux2013, cette figure du « paysage dans l'urbanisme » [qu'est Alexandre Chemetoff] mène une réflexion sur l'articulation singulière entre espaces bâtis, espaces verts et jardins de l'agglomération bordelaise* ». Jean Blaise, lui, est vanté pour sa capacité à incarner de nouvelles relations aux territoires par le biais d'évènements (Association Bordeaux2013, 2008b : 17).

Dans d'autres cas, la médiation peut s'appuyer sur des outils visant à ancrer la légitimité plutôt dans l'adhésion populaire ou citoyenne. C'est le cas à Barcelone dans le quartier du Raval avec la création de l'association Tot Raval. Comme le rappelle ainsi Josep Ramoneda : « *on a fait un travail avec les écoles de quartier; on a fait pas mal de choses, on a créé la fondation Tot Raval, qui existe encore [...]. À l'origine, c'est nous qui avons regroupé différentes associations du quartier qui font un peu de lobby pour la défense du quartier. Quand on a inauguré on a fait la campagne d'inauguration avec le slogan « ciutat bella, la ciutat vella » [...]. On a joué là-dessus, on a cherché l'intégration au quartier* » (entretien). Autour des candidatures européennes de Bordeaux et Strasbourg, ce sont respectivement un comité de parrainage et un comité de soutien constitués de personnalités issues de milieux très divers¹⁴⁷ qui voient le jour et contribuent à faire partager le récit territorial des projets. Dans le

¹⁴⁶Le projet de recherche est financé par un programme européen intitulé « *les citoyens et la gouvernance dans une société de la connaissance* ». Il est coordonné par l'université d'Amsterdam et implique, parmi d'autres, le centre de recherche en économie du bien-être de Barcelone (Voir Pareja *et alii*, 2006, 2008, 2009, 2010).

¹⁴⁷Ils mêlent ainsi des politiques, des personnes des milieux économiques, des acteurs culturels, des intellectuels ou des sportifs et tentent de concilier la présence de personnalités ancrées profondément dans le territoire du projet et d'autres se joignant au projet, adhérant au territoire, suivant l'opportunité du projet.

cas de ces candidatures où il est question d'assurer une implication des citoyens, on assiste également à l'élaboration de discours performatifs où les déclarations d'implication constituent des actes participatifs. Le slogan bordelais « *on est tous candidats* » renvoie ici à la formulation introductive du dossier strasbourgeois : « *Nous sommes **français, suisses ou allemands**. Nous habitons l'Alsace, le Pays de Bade ou les cantons de Bâle. Nous sommes européens. Et nous sommes tous candidats* » (Strasbourg Horizons Rhénans 2013, 2007 : 8 ; en gras dans le texte). De la sorte, les acteurs des projets visent à susciter le sentiment d'appartenance au projet et, par là, à son territoire.

La médiation territoriale peut aussi être plus directement politique. C'est ce que l'on peut retrouver dans le cas du projet Medienosten, comme l'exprime Christian Dosch : « *Martin Körner était intéressé dans notre concept et j'étais intéressé par Stuttgart-Ost [...]. Je reconnais qu'il était très motivé pour développer ce district, donc c'était facile de développer des choses avec lui et de travailler main dans la main [...]. Nous sommes très connectés et nous nous informons des développements mutuels que nous rencontrons. Si vous voulez avancer dans un projet qui nécessite des financements publics, vous avez besoin d'un élu qui vous soutient réellement, vous donne des informations sur ce que sont les prochaines étapes [...] L'avantage a été d'obtenir le vote du Conseil de quartier, avec le soutien de tous les partis. Cela pourrait être d'une grande aide* » (entretien).

A contrario, l'absence d'une médiation politique efficace peut remettre en question la mise en récit du territoire. C'est le constat que l'on peut effectuer à l'aune du Forum universel des cultures dont l'échec réside partiellement dans la méfiance entre les associations culturelles et la municipalité. La rupture de la confiance s'est cristallisée avec le changement à la tête de la municipalité : « *M. Clos, peut-être parce que c'est une personne moins charismatique et moins aimée par le tissu associatif et culturel de la ville, a eu quelques difficultés pour se connecter avec elles et assurer cette participation [...]. Je crois que le problème a été le résultat de la substitution de M. Maragall par M. Clos. L'histoire humaine a un aspect institutionnel, structurel, mais il y a un aspect que l'on ne peut pas négliger et qui est lié à la personne, et sa capacité de transmettre, de faire vivre, de faire participer aux idées* » (Carles Duarte, entretien). Au-delà de cette rupture avec le terreau associatif, c'est l'enjeu de la spéculation et des profits réalisés lors de cette grande opération urbaine et

spectaculaire qui instaure cette méfiance (Ballester, 2011). Cela se double du paradoxe d'une ville cherchant à attirer touristes et cadres internationaux par l'évènement, mais qui peine à pleinement prendre en charge et s'appuyer sur son pluralisme culturel interne (Pujadas, 2004). L'évènement marque ainsi cette rupture entre une politique à destination des citoyens et habitants et une autre tournée vers l'extérieur. Dans la projection, le projet de Forum en perd l'unité intérieure et les profits que les habitants pouvaient tirer de celui-ci, à la différence notamment des JO. Le Forum paraît alors déconnecté des attentes citoyennes barcelonaises et se résume, pour certains, à l'idée d'un « *simulacre de diversité incarné dans le folklore, simulacre de communication qu'exprime un dialogue de représentations vides de sens, simulacre de la rencontre même dans l'expérience du grand évènement* » (Espai en Blanc, 2004).

In fine, on peut noter la construction de nouvelles identités de territoires, en rupture avec le passé et avec les autres territoires. L'inscription de projets dans une logique de compétition explicite – comme pour les capitales européennes de la culture désormais suivant un processus de sélection – ou implicite renforce cette nécessité de créer une identité. Elle devra être distinctive, comme cela était le cas de Strasbourg autour de l'identité rhénane ou de Bordeaux et la carte de l'Atlantique. La mise en avant de ces identités s'appuie souvent sur la narration et doit viser à la différenciation territoriale. L'identité apparaît ainsi comme un facteur discriminant important pour les territoires des projets pour s'inscrire dans leur relation aux autres territoires.

b) La construction de l'inter-territorialité

Afin de répondre à l'impératif de développement territorial, la nécessité se fait souvent jour de dépasser les frontières institutionnelles, de jouer sur plusieurs échelles et développer différents registres d'appropriation du territoire. Comme nous venons de l'analyser à travers la constitution de récits de territoire, la question culturelle s'avère essentielle afin de réunir les échelles et les registres d'adhésions territoriales. Nous pouvons à ce titre avec Guy Saez explorer l'hypothèse consistant à dire que « *parmi les quelques justifications qui ont été avancées pour donner un statut de légitimité aux politiques culturelles, on trouve deux systèmes de référence assez liés entre eux, une référence à la proximité et une référence à*

l'identité » (1994 : 76). Ce double registre local permet alors une identification nouvelle au territoire.

Comme Guy Saez poursuit, « les « systèmes productifs localisés » recèlent de grandes possibilités d'expansion et de structuration du territoire parce qu'ils sont simplement connectés à des réseaux internationaux d'échange. Il suffit que l'autorité politique locale organise, en jouant sur le sentiment d'appartenance que procurent le sens de la proximité et de l'identité, une bonne gestion territoriale des relations sociales – les « synergies » – pour que le développement local devienne, politique culturelle incluse, une sorte de synonyme de projet de ville ou de « politique de la ville », c'est-à-dire une présomption de cohérence » (1994 : 81). Via la mise en projet, l'élu peut invoquer la construction de territoires renouvelés, dessinant de nouvelles frontières dans l'action publique locale et refondant les territoires institutionnels.

L'INSCRIPTION DANS LA MONDIALISATION

À la fois sous la forme d'une intégration au cadre économique mondial et sous celle de la compétition internationale, les projets constituent un instrument de connexion entre les dimensions locales et globales. Le processus d'intégration au système mondial se traduit en suivant deux axes. Il s'agit d'abord de la valorisation d'une identité territoriale locale, une identité qui soit à même de s'imposer face aux autres identités dans un système de redécouverte des territoires. Il est ensuite question d'une logique de différenciation territoriale s'effectuant sur des valeurs et principes communs au système international.

Dans un premier temps, nous pouvons donc aborder le fait que, s'agissant de répondre à des impératifs liés au contexte d'internationalisation, des processus directement axés sur la différenciation territoriale et la mise en valeur de ces identités territoriales émergent.

Cette aspiration correspond d'abord à une logique de mise en valeur de « ressources cachées », pour reprendre les termes d'Albert Hirschman. Les porteurs de projet visent alors notamment à assurer une sorte de rattrapage dans le développement territorial et la perception qu'il peut en exister. Le processus de différenciation permet de remettre en avant des qualités

qui étaient déjà-là, mais qui n'étaient pas visibles dans un modèle de développement stato-keynésien ne visant pas à la distinction des territoires. Ces éléments se retrouvent dans tous les processus se rattachant plus ou moins directement à la finalité de marketing territorial ou de régénération urbaine. À ce titre, les éléments constitutifs de la revalorisation des centres-villes historiques, comme ce que nous avons pu évoquer dans le cadre du Raval à Barcelone, correspondent à cette démarche. Ils se confirment avec l'importance progressive accordée au tourisme dans ces quartiers, et pour certains, dans une visée de contrôle social. On constate cette orientation à Barcelone : *« déjà avant les JO, ils commençaient à nettoyer tout cela, et après le MACBA, ils ont fait la Rambla del Raval afin d'ouvrir ce grand espace dans le quartier. Donc c'est clairement une politique de contrôle, de nettoyage, et de préparation pour les touristes qui pourront être à l'aise »* (Pedro Soler, entretien). Le constat d'une présence touristique est alors le fait des grandes institutions du quartier, qui pour certaines déplorent même la faible fréquentation de populations locales : *« nous sommes très internationaux. Presque 60 % de nos visiteurs sont étrangers, ce qui n'est pas vraiment bien pour nous... Je veux dire, nous aimerions rendre le public de Barcelone plus fidèle »* (Ainhoa Grandes, entretien).

La démarche de valorisation des ressources cachées du territoire peut aussi s'orienter sur des thématiques culturelles peu mises en avant. Dans le cas de Kultur im Dialog à Stuttgart, une partie de la démarche consistait à valoriser des atouts culturels de la ville que les autorités publiques pouvaient ainsi ne pas assez considérer et en faire des éléments de développement pour la ville : *« le principe était que le Conseil municipal ait des idées des enjeux importants dans les cinq à dix ans dans le domaine culturel. Par exemple le développement interculturel, la diversité culturelle c'est un enjeu important [...] L'architecture est aussi un enjeu important »* (Irene Armbruster, entretien). Stuttgart est en effet une des villes mondiales présentant une des plus grandes concentrations d'architectes sans que cela soit toutefois mis en valeur¹⁴⁸ tandis que la composition démographique de Stuttgart en fait une des villes les plus cosmopolites sans que cela soit considéré comme un atout dans la mise en œuvre de la politique culturelle¹⁴⁹.

¹⁴⁸On dénombre ainsi 6 cabinets d'architecte allemands sur 10 à Stuttgart (entretien avec Veit Haug, Direction du Département Développement local III : économie créative, Médias, PopBüros, Commission du cinéma à l'agence de développement économique de la région de Stuttgart (Wirtschaftsförderung Region Stuttgart).

¹⁴⁹La plupart des projets autour de la diversité culturelle relève ainsi soit du monde associatif soit du Département de l'intégration. Si la Direction de la culture est ponctuellement associée, elle n'exerce aucun leadership sur ces projets (Mergime Mahmutaj, chargée de projets culturels et éducation au sein du département

C'est aussi cette logique de sélectivité thématique qui a présidé aux orientations du CCCB à Barcelone : « *la réflexion que j'avais, rappelle Josep Ramoneda, était la suivante : en quoi Barcelone est compétitive internationalement ? Alors, à mon avis, il y a deux choses dans lesquelles Barcelone est compétitive internationalement [...] c'est tout ce qui touche à la fonction Bio, ça c'est une référence mondiale, recherche biologique, technologie Bio [...] Et l'autre, c'est la ville, la capacité de penser, d'imaginer, de faire ville et plus que cela, l'engagement du citoyen avec sa propre ville [...] Alors j'ai proposé de faire un centre culturel autour de la ville, mais pas la ville de Barcelone, la ville comme catégorie générique* » (entretien). La mise en avant du modernisme à Barcelone joue également de cette logique d'un patrimoine à redécouvrir dans le contexte post-franquiste incitant à une rencontre renouvelée avec l'identité catalane.

Au-delà de cette démarche de mise en exergue des ressources cachées, le projet donne l'opportunité d'une logique de rattrapage dans son développement et dans l'image qui en est perçue. La candidature bordelaise au titre de capitale européenne de la culture vise à assurer un rattrapage de développement culturel du territoire bordelais. Il a pu ainsi être considéré qu'il existait « *un besoin de la ville d'avoir une image culturelle* » (Véronique Daniel-Sauvage, entretien), souvent *a contrario* de l'image patrimoniale déjà bien forgée. À l'instar de Barcelone et la double inscription dans un projet de ville et sa traduction concrète aux travers de projets urbains successifs, la finalité de rattrapage peut relever de différentes échelles territoriales. Ainsi, dans la candidature bordelaise, il peut d'abord être question d'assurer une revalorisation de la métropole en tant que telle : « *la candidature a posé, d'abord, à Bordeaux, alors que ce n'était pas dans les esprits, la question de la culture, comme, j'ai envie de dire, objet de marketing territorial, et ça c'était la première fois que cela a pu apparaître comme tel malgré les expériences de Nantes, de Lille, etc. Il n'y avait pas cette idée que la culture pouvait fédérer un territoire et créer ce sentiment d'appartenance visible de l'extérieur* » (Chrystelle Audoit, entretien). Mais l'enjeu se situe aussi lors de cette candidature à des niveaux territoriaux inférieurs : « *cela a ouvert, plus concrètement des perspectives pour des micro-territoires [...] ça a fait avancer la ville dans ses réflexions sur l'aménagement du territoire, que ce soit Niel, que ce soit la notion d'évènementiel aussi, on*

de l'intégration de la ville de Stuttgart – entretien). La ville s'est d'ailleurs dotée d'outils importants d'intégration sur lesquels elle a pu se voir reconnaître une expertise, notamment à travers la réalisation de son pacte pour l'intégration (Landeshauptstadt Stuttgart, 2006 (2001)), reconnu comme document de référence par l'UE.

est plus dans l'idée de territoire, on est aussi sur la nécessité à un moment donné de se retrouver autour d'un projet commun et de regarder la ville autrement » (entretien).

En outre, afin d'assurer cette insertion dans le processus d'internationalisation des villes, des sources internationales de légitimité à ce processus sont nécessaires à trouver. Une telle recherche peut d'abord relever d'une dialectique inspiration-différenciation. C'est ce qu'il ressort du projet 22@ à Barcelone, dont les promoteurs ont entre autres trouvé l'inspiration dans le cluster de médias et d'industries créatives de Silicon Alley à New York, tout en l'adaptant à la géographie barcelonaise et aux activités potentielles (Antoni Oliva, entretien¹⁵⁰). Cette référence inscrit alors nécessairement le projet dans un mouvement international, lui donnant plus de légitimité. En parallèle, le CCCB a pu être assimilé au centre Beaubourg – et fortement par Pasqual Maragall lui-même – tout en devant faire face à une grande différence de moyens qui en fait nécessairement un projet distinct (Josep Ramoneda, entretien). Mais l'un et l'autre cas permettent d'appuyer le développement de projets sur la base d'espaces déjà institués et reconnus. Le développement d'axes sur le transfrontalier dans les candidatures de Strasbourg et de Bordeaux et l'inscription dans une filiation avec l'année européenne de Lille 2004 relèvent du même principe¹⁵¹.

Toutefois, pour assurer cette différenciation, outre la nécessaire distinction, les territoires doivent se présenter positivement. Nous pouvons à cet égard parler de l'existence d'un « *impératif de recevabilité* » rendant envisageable le transfert d'images positives et attractives d'un territoire (Le Bart, 1999 : 422). L'impératif relève d'abord du choix des axes de développement à aborder. L'enjeu est surtout celui de la manière d'en traiter. C'est le cas de l'esclavage abordé lors de la candidature bordelaise et sujette à un important travail de requalification discursive correspondant à ce que Patrick Le Galès nomme, au sujet de Nantes, une « *réinterprétation du passé de port négrier* » (2003 : 203). De la sorte, la démarche de projet invite là encore à se saisir des ressources du territoire – quelles qu'elles soient – pour les inscrire dans une projection vers l'ailleurs et l'avenir. Ainsi, la candidature intègre un projet

¹⁵⁰Secrétaire technique de l'association 22@Network, Employé à l'Institut catalan des technologies de 1998 à 2002, coauteur du rapport "ciutat digital".

¹⁵¹Cette orientation dans les pas d'autres projets précédents semble d'ailleurs avoir joué en défaveur de Strasbourg, n'inscrivant finalement pas suffisamment cette candidature dans la logique de projet qui nécessite plus d'inédit : une des raisons de l'échec apparaît ainsi dans le fait qu'« *il y a des flux et des reflux comme ça, et qu'il y avait déjà eu des candidatures transfrontalières avant, Lille avait été une candidature transfrontalière en 2004, et puis Luxembourg également* » (Marc Dondey – entretien).

d'échange musical entre France, Afrique et Nouvelle-Orléans s'appuyant alors sur la territorialité passée du commerce triangulaire pour mettre surtout l'accent, dans le contexte contemporain, sur le métissage. Pour cette candidature, « *il ne s'agit pas d'être compassionnel, mais de mettre en Histoire pour écrire la page suivante* » (Association Bordeaux2013, 2008a : 109).

Afin d'apporter cette recevabilité au territoire, il faut par ailleurs qu'il soit présenté sous une forme dynamique et, pour ainsi dire, en projet. La tension vers l'extérieur est manifeste dans les candidatures européennes où, d'un côté à Bordeaux, le projet part de la ville pour se tourner vers le monde et cherche à « *se tourner résolument vers demain* » (Association Bordeaux2013, 2008c : 1). De son côté, Strasbourg justifie l'intitulé de sa candidature à travers la notion de mouvement : « *Nous avons choisi de donner à notre candidature le titre de « Strasbourg Horizons Rhénans 2013 » pour accentuer l'idée de mouvement et de dépassement qui anime la relation de notre projet avec ce territoire* » (Association Strasbourg Horizons Rhénan 2013, 2007 : 25 ; en gras dans le texte). Les acteurs du projet dès lors invoquent un territoire qui doit évoluer et ayant, par le biais de ce projet, construit une dynamique de développement. Le projet de territoire devient alors celui de territoires en projet visant à répondre à l'« *injonction au projet territorial* ». Cela traduit le changement d'un « *territoire [qui] passe du statut d'objet à celui de sujet* » (Pinson, 2003 : 234). Outre le discours performatif faisant de ces villes des territoires ouverts et ainsi au cœur de dynamiques interterritoriales, elles développent des formes de montée en généralité territoriale inscrivant les territoires dans des enjeux globaux. Bordeaux parle de « *ville monde* », de « *l'usage du monde* », de « *d'appartenance à la maison commune européenne* » et développe une inter-territorialité discursive. Le territoire doit certes présenter une identité propre et spécifique de laquelle il part pour construire son projet, mais il doit surtout trouver dans celle-ci les bases d'une perméabilité identitaire et territoriale. L'identité et le territoire sont alors loin de la construction immuable, mais sont plutôt des outils malléables, fruits de la projection internationale de la ville.

S'agissant de rendre son territoire valorisant vis-à-vis du monde, les destinataires auxquels s'adresse le projet conditionnent la recevabilité des projets. Ces derniers pourront alors peser sur la manière de construire le territoire. Ceci s'avère primordial dans le cadre de compétitions

organisées, à l'image des projets olympiques ou des candidatures des capitales européennes de la culture. Outre la nécessité d'une vigilance accrue par rapport aux autres dossiers¹⁵², c'est également une attention particulière qui doit être portée aux exigences du commanditaire. C'est ainsi également dans la représentation supposée que celui-ci peut avoir des territoires que chacun d'entre eux se présente. À titre d'exemple, l'humanisme a pu être perçu comme un handicap par rapport aux attentes des membres du jury de la capitale européenne de la culture 2013, ce qui a incité à une évolution dans le positionnement bordelais : « *ça avait été dit par certains membres du jury, notamment les plus anglo-saxons, que l'humanisme est une idée franco-française, et que ces idées humanistes, elles sont peut-être fondatrices de l'Europe, mais l'UE se fonde sur d'autres valeurs que l'humanisme. J'ai vu qu'il y avait un piège pour nous, à être enfermés là-dedans. Un mode de pensée anglo-saxon qui était celui de la moitié du jury qui pouvait ne pas se reconnaître là-dedans. Donc on a un peu mis cela en veilleuse* » (Richard Coconnier, entretien, 2009). *A contrario*, le manque d'adéquation avec les membres du jury vis-à-vis du récit territorial a pu être considéré comme une des raisons de l'échec dès le premier tour du projet strasbourgeois : « *il y avait, je dois le dire, un fort tropisme anglo-saxon dans le jury et, la ligne transfrontalière les a juste pas du tout intéressés* » (Marc Dondey, entretien).

Il convient désormais dans un second temps de mettre en exergue le fait que le processus de différenciation identitaire permis par le projet met aussi l'accent sur des dimensions similaires dans les différentes villes. Le projet répond aussi à des orientations « validées » en matière d'attractivité, qui vont ainsi au-delà de la différenciation par une identité urbaine marquée par la géographie, un patrimoine ou une identité de territoire. Ainsi, même si « *les projets sont l'occasion de la constitution d'agendas urbains spécifiques à chaque ville* », comme nous avons pu l'évoquer dans la première partie de ce chapitre, le projet se situe en même temps dans la position de devoir répondre à des « *figures imposées* » construisant « *un certain alignement des objectifs, des contenus et des publics cibles des projets d'une ville à*

¹⁵²C'est ainsi que s'explique pour partie le positionnement Atlantique de Bordeaux face au projet méditerranéen de Marseille. Le dossier de candidature est d'ailleurs clair quant à cette concurrence des territoires : « *à l'heure où le tropisme méditerranéen est au centre des débats, il nous semble important de rappeler que l'Europe doit trouver les conditions d'un dialogue fécond avec deux continents en pleine transformation [l'Afrique et l'Amérique]* » (Association Bordeaux2013, 2008a : 107). C'est un positionnement que la candidature va renforcer : « *pour le deuxième tour j'ai creusé, au fur et à mesure que je voyais l'union pour la Méditerranée se mettre en place, le positionnement Atlantique, le rapport à l'Afrique, le rapport à l'Amérique* », entretien avec Richard Coconnier (2009).

l'autre » (Pinson, 2003 : 143-144). Les figures imposées ne sont pas neutres pour l'orientation des projets culturels, le sens et les priorités qu'ils auront. Les projets doivent ainsi concilier ces impératifs avec leur contexte propre. Des finalités sont ainsi partagées dans les différents contextes, mais les formes et processus varient dans la contingence des territoires.

Au titre des constantes des projets, on peut retenir quelques éléments issus de nos différents contextes. Nous pouvons d'abord faire mention de la nécessité de développer des projets sur des territoires en déshérence. À Barcelone, le Forum universel des cultures et le projet 22@ s'appuient sur un territoire présentant des difficultés socio-économiques et des formes de relégations dans l'espace urbain. On retrouve cette dimension dans de nombreux projets présentés dans la candidature bordelaise comme ceux autour des bassins à flots, en envisageant la revalorisation de la base sous-marine et projetant la construction du centre culturel et touristique du vin. Le projet strasbourgeois comme nous l'avons évoqué s'inscrit dans la mise en route de la trame urbaine des deux rives visant la régénération des espaces intermédiaires aux abords du Rhin, dans une logique d'« *aménagement significatif* », rompant avec celle « *d'aménagement adaptatif* » (Badariotti, 1998). Enfin, tant Kultur im Dialog que Medienosten insistent sur les usages temporaires de lieux en reconversion sous la forme de friches artistiques et créatives.

Une seconde ligne d'uniformisation de ces récits de territoire est la présentation d'éléments relevant de la diversité culturelle ou du cosmopolitisme. On peut, à titre d'exemple, évoquer la logique des projets transfrontaliers des candidatures européennes, logique renforcée par les exemples lillois et luxembourgeois – à travers son projet 2007 – et rend alors le partenariat avec des villes étrangères stratégique. On retrouve cette finalité d'un territoire en dialogue à travers la mise en place du Forum universel des cultures. Ainsi, dans une même volonté de globalisation et d'universalité que les précédentes expositions universelles, le Forum se veut être l'incarnation de la prise en compte d'un contexte nouveau, de la mondialisation et ses conséquences. Il y a ainsi une volonté de croiser les cultures, de ne pas marquer l'évènement d'une culture en particulier (Ballester, 2009). C'est pour cette raison qu'il s'est construit un discours voulant faire entendre la distinction d'un projet d'exposition culturelle de celui d'un forum afin de manifester la distanciation avec un quelconque dogmatisme culturel. Ce discours relève d'une logique « *d'universalisme dialogique* » qui correspond à un principe de

relativisme culturel (Sarkis Fernandez D. et T., 2007 : 227). Le Forum relève toutefois d'une logique de différenciation dans la détermination d'un modèle propre de développement événementiel. Enfin, comme nous l'évoquions précédemment, le processus participatif de Stuttgart prend tout particulièrement en compte l'enjeu de la diversité culturelle, s'appuyant là sur sa situation sociodémographique.

Au titre des constantes des territoires, on peut mentionner celui de la participation qui s'impose comme un impératif du développement territorial en droite ligne de l'impératif délibératif (Blondiaux, 2005 ; Blondiaux et Sintomer, 2002). L'implication citoyenne fait partie des exigences européennes pour les capitales européennes de la culture. L'UE l'envisage sous la forme d'une mobilisation à la fois large et spécifique (acteurs du monde économique, du monde culturel...), lors de la candidature et durant le déroulement de l'évènement. Ainsi, l'implication se trouve être mise en scène et scandée par les projets. La nécessaire prise en compte du dialogue citoyen peut par ailleurs être exacerbée dans certaines configurations, comme le contexte politique de Strasbourg avec les Assises de la culture inscrites dans une démarche de reconquête politique, ou comme le contexte urbain avec Kultur im Dialog à Stuttgart, faisant suite aux mobilisations citoyennes autour de Stuttgart 21. Dans un cas comme dans l'autre, avec une adhésion plus ou moins forte, les processus de participation sont reconnus dans un rôle désormais incontournable. Le nécessaire dialogue culturel s'impose aussi du fait de la comparaison des autres territoires allemands ayant pu accomplir un tel processus. L'exemple du voisin Freiburg y est régulièrement évoqué. Enfin, à Barcelone, outre des exercices plus particulièrement liés à la régénération urbaine (J. Bonet, 2011), la planification culturelle et la mise en place de l'ICUB relèvent de cette finalité de constituer de nouvelles modalités d'échanges avec les acteurs culturels, tandis qu'en dépit du relatif hiatus avec les associations, le Forum universel des cultures a fait porter sa narration sur le partage et la participation. Ces différents projets et leur considération pour la participation dessinent de nouvelles relations entre les autorités publiques et les autres acteurs du champ culturel, envisageant une nouvelle gouvernance, comme nous l'analyserons dans le chapitre suivant.

En définitive, la mise en avant du territoire permet un passage de la dimension sectorielle à celle du territoire (Douillet et Faure, 2005). C'est ainsi qu'à Barcelone l'ICUB se conçoit au-

delà d'une fonction culturelle, dans une finalité de développement territorial et économique. C'est ce qui ressort du plan directeur de l'Institut de la culture 1997-1999 : « *il [l'ICUB] cherche à concevoir une politique culturelle qui déploie toutes les dimensions auxquelles il est nécessaire de faire référence : l'espace des valeurs, du dialogue, de l'information, de la créativité, de la recherche, de l'innovation, de la participation et plus particulièrement de l'impact économique et territorial. Une politique culturelle, qui, ainsi, se construit selon des axes transversaux et pas tant selon les secteurs classiques de la culture* » (Ajuntament de Barcelona, 1997 : 7-8). Au-delà de la primauté du territorial, sa construction plurielle s'affirme par le biais des projets et engendre une recomposition des frontières entre territoires.

L'ÉTABLISSEMENT D'UNE MÉTROPOLE INTERSCALAIRE

Comme nous l'avons abordé précédemment autour de la construction d'une territorialité large à même de créer une identité aisément partageable et d'incarner des constructions virtuelles du territoire, les candidatures européennes de Bordeaux et Strasbourg ont façonné des projets visant à la fédération de ces larges territoires. De la sorte, les deux métropoles se sont érigées en représentantes de nouvelles territorialités. Réceptacles de ces identités composites, elles doivent être le fer de lance de leur représentation vis-à-vis de l'extérieur. Suivant la fonction métropolitaine de *Gateway*, Bordeaux et Strasbourg s'élèvent en lieu de jonction entre l'international et les territoires locaux. Ce sont elles qui doivent être à même d'assurer la connexion des flux pouvant se développer dans les deux sens. Outre la revendication des identités plurielles des territoires régionaux comme nous l'avons abordé, l'irrigation de tout le territoire régional doit être assurée depuis la centralité métropolitaine. Nous reviendrons dans le chapitre suivant sur l'implication de la Région et l'évolution de son positionnement culturel avec cette candidature, mais nous pouvons ici noter l'importance accordée à la diffusion culturelle depuis la capitale régionale à travers ce projet. La Région présente ainsi, comme l'exprime Joël Brouch, directeur de l'agence régionale une « *conception du territoire qui part de sa capitale [...]. Je crois qu'un territoire est plus fort quand il a une capitale dynamique que s'il a une capitale qui ne l'est pas du tout [...]. Bordeaux capitale européenne, l'enjeu était de faire le lien avec Bayonne-Anglet-Biarritz, dans l'Aquitaine frontalière voire même ce qu'on appelle aujourd'hui l'Eurorégion Aquitaine-Euskadi [...]. On avait imaginé de voir comment en amont de Bordeaux capitale européenne*

de la culture [...], comment nous, peut-être, on décidait de labéliser en Région sur quatre ans, chaque année un territoire différent « capitale régionale de la culture », histoire de montrer que quand les politiques publiques convergent, on peut rendre possible des histoires dans nos territoires, on peut révéler des ambitions. Et on aurait, comme ça, créé le lien avec d'autres territoires et partagé la dynamique possible. L'autre idée qu'on avait déjà expérimentée c'était de voir comment on arrivait à faire bouger les populations dans les deux sens. Naturellement, les Aquitains viennent à Bordeaux, mais l'enjeu était de voir comment on renvoie des métropolitains sur les territoires » (entretien¹⁵³). L'idée devient dès lors de faire de la métropole un lieu de convergence grâce aux interventions des autres collectivités territoriales. La métropole devient dès lors un territoire qui ne vit pas que pour lui-même, mais aussi pour ses territoires avoisinants.

La candidature strasbourgeoise développe une même relation de synecdoque vis-à-vis de son territoire régional en présentant sa candidature au nom de « *Strasbourg et sa grande région, carrefour des identités et des civilisations qui inventent l'Europe depuis des siècles* » (Association Strasbourg Horizons Rhénans 2013, 2007 : 139). Par le biais de ce projet, la métropole se positionne fortement comme dépositaire d'une identité commune à faire valoir auprès de l'Europe. Elle s'appuie alors sur la même logique que Bordeaux d'irrigation du territoire puisque ses organisateurs précisent qu'ils se donneront comme « *objectif de développer un programme culturel au sein de toutes les instances de collaboration transfrontalière dont le Rhin supérieur s'est doté, particulièrement au cours des quinze dernières années [...]. En collaboration avec tous ses partenaires du Rhin supérieur, la Région Alsace a fait de la création d'une région métropolitaine trinationale européenne l'une de ses grandes priorités* » (Association Strasbourg Horizons Rhénans 2013, 2007 : 25). Les métropoles s'érigent en aménageur des territoires et s'installent dans la posture de métropoles polycentriques dont le seul territoire métropolitain *stricto sensu* serait le cœur.

Dans le même temps, la question du territoire se posait pour les deux candidatures à l'échelle même de ce que nous nommons ici « métropole *stricto sensu* » et ainsi à l'échelle des deux communautés urbaines respectives. Nous reviendrons dans la troisième partie sur les questions plus institutionnelles et de compétences ayant trait à l'investissement de ces deux

¹⁵³ Directeur de l'Office Artistique de la Région Aquitaine, ancien directeur du Théâtre Fémina sous tutelle du Grand-Théâtre de Bordeaux, ancien directeur du théâtre de Villeneuve-sur-Lot.

communautés urbaines et notamment l'évolution forte de la CUB. Nous pouvons toutefois ici souligner la mise en avant de la pluralité de ces territoires métropolitains de projets. Ainsi François Barré met en exergue pour la candidature bordelaise les caractéristiques de la ville européenne, respectueuse des identités individuelles, lieu d'échange et incarnation des mémoires des périodes passées (Association Bordeaux2013, 2008a : 33). Comme nous l'avons mentionné autour de projets prévus dans le quartier des Bassins à flot ou du secteur Niel, la candidature doit viser au développement de ces micro-territoires de la métropole. Si les territoires bordelais sont plus volontiers concernés, la candidature permet également d'inscrire dans le commun métropolitain d'autres propositions artistiques qui émanent de territoires périphériques (à Bègles autour des Terres Neuves, à Pessac autour de ses événements de cultures urbaines et de cinéma, à Mérignac pour les musiques actuelles, à Blanquefort en prenant appui sur le rapport à la nature...). Cette candidature reproduit pleinement le système productif culturel métropolitain que nous évoquions lors du deuxième chapitre, assurant la synergie entre les territoires et leurs identités pour présenter une image plurielle de la métropole. Cela renvoie par ailleurs à un contexte de mise en œuvre concrète d'une métropolisation culturelle de plus en plus complexe, entre les projets culturels du Grand Projet de Ville des Hauts de Garonne et la mise en œuvre de formes variées de coopérations culturelles (voir encadré ci-dessous).

Le projet strasbourgeois, dans un temps de préparation plus succinct, s'est moins appesanti sur cette pluralité du territoire métropolitain. Cette dimension a surtout été marquée par la mise en avant d'une logique de décentrement pour envisager le quartier des deux rives et la coopération avec les territoires allemands adjacents comme les axes de développement de la métropole strasbourgeoise. On considère ainsi que « *l'un des objectifs stratégiques du projet est d'être le pilier artistique et culturel de la Métropole transfrontalière qui associe Strasbourg et Kehl sur les deux rives du Rhin* » (Association Strasbourg Horizons Rhénans 2013, 2007 : 67).

Texte 12: les Hauts-de-Garonne et la complexification de la géographie culturelle de l'agglomération.

Autour d'opportunités politiques et d'un nouveau dispositif de politique de la ville – les Grands projets de ville (GPV) – la culture est pleinement intégrée au projet de développement de la rive droite de la Garonne à la fin des années 1990 et au début des années 2000.

Toutefois, cette nouvelle orientation fait partie d'une trame de long terme. On peut ainsi d'abord rappeler la création en 1983-1984 de l'association « Hauts de Garonne développement » dans le cadre du développement social des quartiers. En parallèle, La DRAC décide de s'impliquer autour du contrat de plan de 1984-1988 pour la mise en place d'un volet culturel de la politique de la ville¹⁵⁴. Il s'ensuit un soutien à l'implantation progressive de l'association Musiques de Nuit Diffusion qui, à partir de 1993, met en place le festival des Hauts-de-Garonne puis d'autres opérations liées au dispositif « *quartiers musiques* ». Il s'agira notamment du carnaval des deux rives lancé en 1996 à l'occasion du programme des « *projets culturels de quartier* » et jouant de la volonté de créer une passerelle symbolique entre la rive gauche favorisée et la rive droite plus délaissée. Ces différentes actions contribuent alors à initier un développement culturel commun et intercommunal, par ailleurs facilité par l'identité de situation, l'interconnaissance politique entre des élus socialistes et le rôle de médiation entre les lieux et les populations assuré par Musiques de Nuit Diffusion. Le réseau des Hauts de Garonne se crée en 1997 entre Lormont, Cenon et Floirac, s'appuyant sur ce contexte commun et présentant des modalités d'intervention culturelle identiques autour d'un faible réseau associatif et de la place prééminente des services culturels (Garineau, 2001).

La mise en place du GPV en 2001 apporte une nouvelle structuration et surtout des moyens considérables – accentués par la suite par l'Agence Nationale pour la rénovation urbaine (ANRU) – tandis que la ville de Bordeaux apporte également indirectement un soutien au projet. C'est ce que souligne Étienne Parin, directeur du GPV : « *Juppé nous a donné parce que lui il était intéressé par des fonds européens qui s'appelaient le programme Pic-Urban, donc ça a été du donnant-donnant* » (entretien¹⁵⁵). À partir de là, l'opportunité d'un saut qualitatif se présente sur le territoire, accrue par un choix délibéré de coopération et de mutualisation¹⁵⁶ : « *c'est un choix collectif qui a été fait, à partir d'un diagnostic qu'on a conduit ici, de se dire, ce qui va faire sens, si on ne le fait pas maintenant, on ne le fera plus jamais, c'est deux thèmes : l'éducation et la culture [...] Si on laisse les autres communes devant, on ne reviendra jamais et on ne sera plus dans le jeu* » (Étienne Parin, entretien). L'évolution est par ailleurs due à un changement politique sur la rive droite autour d'une nouvelle génération d'élus socialistes, comme l'explique Étienne Parin : « *L'ouverture à la culture, en tant que telle, au-delà de l'éducatif, du socio-culturel, c'est le fait d'une nouvelle génération d'élus, clairement. C'est évident, avec des gens totalement décomplexés par rapport à la culture et par rapport à des risques à prendre* » (entretien).

¹⁵⁴Ce volet est tout particulièrement investi par le directeur de la DRAC d'alors Jean-Michel Lucas, qui appuie déjà l'ambitieux projet d'une salle de musiques actuelles porté par Musiques de Nuits et qui voit finalement le jour en 2010 (Patrick Duval, directeur du Rocher de Palmer et de l'association « Musiques de nuit Diffusion » – entretien).

¹⁵⁵Directeur du Grand Projet de ville des Hauts-de-Garonne.

¹⁵⁶Les équipements structurants le territoire communal sont répartis sur les quatre communes, dont l'équipement de musiques actuelles que la ville de Cenon accueille sans l'avoir trop voulu initialement (Patrick Duval – entretien)

Par la valorisation des espaces verts existants et par le développement de projets culturels, la rive droite s'est construite une nouvelle place dans l'agglomération, singulièrement en termes culturels, s'extrayant de la seule action socio-culturelle et développant des projets rayonnant bien au-delà du territoire de la rive droite et s'érigeant en référence d'agglomération. Cette référence s'exerce par exemple avec le projet de musiques du monde mené par l'association Musiques de Nuit. Il conduit à l'ouverture en 2010 d'un lieu dédié, le Rocher de Palmer. Dans le même temps des projets d'arts paysagers autour de la Biennale Panoramas ou d'autres domaines artistiques trouvent là les ressources de leur développement.

La progressive insertion de la rive droite dans le système culturel bordelais s'est accompagnée d'une implication grandissante de Bordeaux sur ce territoire. Elle avait d'abord pris conscience de l'importance de la rive droite par le choix de la première ligne de tramway puis par le soutien indirect apporté au GPV. Depuis son ouverture, la municipalité bordelaise soutient même le Rocher de Palmer en dépit de sa localisation sur une autre commune.

Outre ce contexte de la rive droite, on peut rappeler le rôle joué par l'IDDAC pour la mutualisation et les coordinations entre salles et communes se traduisant par le réseau Passerelle (Garineau, 2001) ou la fusion des structures culturelles de Blanquefort et Saint-Médard. Tout cela confirme une tendance à la transcommunalité. En parallèle, ce sont bien évidemment aussi les comportements des citoyens qui relèvent de cette complexification du système culturel métropolitain où la centralité bordelaise est remise en question, même si elle demeure symboliquement très forte (Conseil de développement durable de la CUB, 2010).

À Stuttgart, lors du processus de Kultur im Dialog, la place de la culture dans les territoires était une question centrale. Outre l'enjeu de la culture dans l'espace public souvent abordé¹⁵⁷, la question de réfléchir à la territorialisation de l'art et de la culture était aussi posée. Cela concernait d'abord la question essentielle des espaces disponibles pour les artistes et la manière d'inclure cette question dans les processus urbains de la ville. Penser à l'articulation entre les différentes échelles territoriales devient essentiel, notamment la relation entre espace régional et espace de quartier. La question régionale est d'abord un élément essentiel tant l'évolution des villes rurales de la région a pu être importante pour dessiner aujourd'hui un autre paysage. *« Il y a un premier élément, c'est que Stuttgart possède des institutions culturelles majeures et les gens viennent de toute la région pour y aller. L'autre chose étant que depuis peut-être dix ans, plus particulièrement du fait des artistes, les événements et les institutions culturelles dans les petites villes voisines se sont améliorés et ont donc renforcé la région. Et maintenant, ils travaillent très intensément là-dessus – et ce fut une des*

¹⁵⁷Un groupe de travail avait pris en charge cette question et visait à repenser la manière d'activer les dispositifs existants comme ceux du 1 % artistique ou la manière de réintroduire des formes d'esthétisation de l'espace public à même de redonner une visibilité accrue aux œuvres artistiques. En parallèle du processus, il s'est par ailleurs constitué un regroupement des artistes plasticiens, qui ont cherché également de leur côté à se rendre visible en organisant des journées d'ateliers ouverts ou des manifestations sur la place publique.

problématiques pendant le processus [de Kultur im Dialog] de travailler ensemble, de se rencontrer pour développer des programmes où tous pourraient participer [...] En même temps, il y a l'idée que Stuttgart veut être capitale européenne de la culture en 2025 et pour cela, il est absolument nécessaire que les artistes travaillent ensemble, que la ville et la région travaillent ensemble » (Irene Armbruster, entretien)¹⁵⁸.

Il s'agit en parallèle de trouver l'articulation adéquate avec le niveau infra-métropolitain, essentiel dans le cadre d'une structuration relativement décentralisée des pouvoirs au sein de la ville de Stuttgart. « *Les gens ont une très forte identité de quartier, de district. Mais c'est aussi important de ne pas penser uniquement à la ville, mais aussi de penser à la région. Mais comment faire en sorte que ces deux identités se rapprochent ? C'est, je pense, un enjeu très important* » (entretien). Cet objectif ainsi abordé à l'occasion des discussions de Kultur im Dialog trouve à s'incarner plus concrètement pour le projet Medienosten, qui articule précisément les deux échelles, comme nous y reviendrons dans la troisième partie.

Outre l'enjeu de la cohésion sociale et du projet urbain, le plan stratégique de la culture de Barcelone de 1999 s'attache à développer une nouvelle relation aux territoires et à ancrer la culture aux différentes échelles. L'enjeu de proximité s'exprime fortement lors de ce plan, *via* un soutien accru aux initiatives associatives et au développement de coopérations entre elles. L'importance accordée aux territoires infra-métropolitains dans le plan stratégique de la culture se construit en outre en parallèle de la mise en œuvre d'un plan stratégique des bibliothèques dès 1998¹⁵⁹. Une démarche d'irrigation de tout le territoire barcelonais s'établit également par le biais du plan stratégique de la culture. Le plan envisage enfin un processus de planification culturelle à l'échelle infra-municipale. Il prévoit la rédaction de plans culturels de territoires, incluant les districts de Barcelone, prévoyant des espaces de

¹⁵⁸À l'inverse d'autres villes allemandes ayant fait l'objet d'une candidature par le passé, comme Cologne où des voix se sont élevés quant aux dépenses engagées pour un tel projet au détriment des acteurs culturels (Kunzmann, 2004a : 386), Stuttgart envisage sa candidature comme un véritable moteur du développement local, à la fois dans ses dimensions économiques, sociales et culturelles.

¹⁵⁹Derrière la volonté d'augmenter le nombre des bibliothèques, ce plan vise d'abord à recréer un équilibre territorial des établissements culturels en établissant différents niveaux d'intervention suivant une typologie précise : bibliothèque centrale, bibliothèques de districts et bibliothèques de quartiers. Dans le même temps, il s'agit de répondre aux nouvelles pratiques culturelles où les bibliothèques sont conçues à la fois comme un espace public, comme un lieu de croisement de disciplines artistiques et comme un lieu privilégié d'apprentissage et d'usage des nouvelles technologies. Le réseau ainsi constitué doit articuler l'action de bibliothèques à des pratiques culturelles plurielles (Clari Padrós, 2002).

centralités, des niveaux d'action opérationnels, établissant les nouvelles fonctions et typologies culturelles territoriales, incluant également les plans sectoriels déjà élaborés¹⁶⁰.

Par ailleurs, le plan cherche à ne pas se limiter à la seule municipalité de Barcelone et à tisser des collaborations avec les municipalités avoisinantes. Même si aucun périmètre n'est alors déterminé, cette considération pour l'espace métropolitain au-delà des frontières de la ville est une véritable innovation sur laquelle nous reviendrons lors de la troisième partie. Toutefois, précisons ici qu'un de ses axes prioritaires vise ainsi à « *structurer Barcelone comme un espace culturel singulier et métropolitain* » en considérant que « *Barcelone, bien au-delà de ses limites administratives, se définit comme une région métropolitaine qui couvre ce qui peut être nommé la ville réelle. C'est une métropole polycentrique qui accueille plus de quatre millions d'habitants et qui a besoin de renforcer sa structuration culturelle dans tous les domaines* » (Ajuntament de Barcelona, 1999 : 36). Ainsi, l'orientation clairement territoriale du plan stratégique se concrétise surtout dans la volonté d'articuler les différentes échelles de l'action publique en dépit de la fragmentation institutionnelle métropolitaine et de la décentralisation impartielle au niveau des districts de la ville de Barcelone.

Conclusion

Au final, nous pouvons considérer le projet comme un outil permettant à ses promoteurs de s'instituer en réel acteur de leur développement. En tenant compte des ressources de leurs territoires, la mise en route de projets permet d'assurer un réel processus de métropolisation dans la dialectique entre positionnement international et développement local. Les projets apparaissent par ailleurs aussi comme une opportunité de rupture dans la construction du territoire. S'il s'agit d'en extraire les ressources cachées et de construire des territoires virtuels à partir de références communes, cela sert les territoires à s'internationaliser. Cherchant à la fois des valeurs consensuelles et correspondant aux impératifs internationaux, les projets permettent l'insertion de la métropole dans la mondialisation tandis qu'au niveau local elle reconstruit ses frontières dans l'établissement de connexions nouvelles aux différentes échelles. Comme l'évoque Jean Marieu, au sujet des agglomérations, le projet permet le

¹⁶⁰Les plans territoriaux ne verront toutefois jamais le jour.

dépassement des situations de « *confédéralisme trivial* » lorsque les territoires municipaux ne peuvent concevoir qu'une mutualisation à minima (1998 : 123).

Le second atout des projets est ainsi celui de l'établissement d'une nouvelle gouvernance entre partenaires publics et privés. En restant dans le cadre des relations intercommunales d'agglomération, on peut considérer que « *l'essence du modèle de la ville sans projet, c'est son incapacité à dépasser la somme des politiques communales, c'est-à-dire à les réguler, à les intégrer, à les assembler et à dégager des lignes de force permettant d'aller au-delà de la simple addition* » (Marieu, 1998 : 117-118). Le projet, *a contrario*, permet d'envisager de nouvelles procédures de fonctionnement, posant un cadre où l'interaction des acteurs du champ culturel évolue afin de répondre à la recherche du consensus nécessaire à l'émergence d'une métropole actrice de son projet et donc de son développement.

CHAPITRE 4 : LE PROJET COMME RENOUVELLEMENT DU CADRE DE LA GOUVERNANCE CULTURELLE

Notre quatrième chapitre visera à mettre en avant le projet comme une source de changement dans l'action publique. Il conviendra d'analyser précisément comment il peut prendre racine et la manière dont il se développe en rupture avec les catégories d'intervention publique. En effet, la démarche de projet invite les acteurs publics à ne plus considérer l'action publique sous une forme simple. Celle-ci devient complexe et recouvre, dans cette démarche, plusieurs domaines d'intervention. Dans cette transversalité, la culture se trouve à la fois n'être qu'accessoire dans la naissance et la mise en œuvre des projets et être marginalisée dans leur développement pluridimensionnel. Surtout, « *le projet est un définisseur de nouvelles personnes publiques, un créateur de responsabilités. La ville, personne publique, se construit dans l'acte de projection* » (Marieu, 1998 : 115). Ainsi dans la nouvelle complexité, le projet doit permettre de donner une cohésion et rassembler les acteurs dans une même projection. On voit en conséquence évoluer la structuration des acteurs du champ culturel, mettant en place, autour des projets, d'autres formes de gouvernance de la culture, où les rôles sont (partiellement) redistribués dans le jeu d'acteurs.

Emmanuel Négrier et Mariona Tomàs établissent une des fonctions de la fragmentation de l'espace politique métropolitain comme étant celle de créer des espaces de négociation (2003). Un de ces espaces est celui du projet permettant de nouvelles modalités de gouvernance et ouvrant de nouvelles formes de coopération voire de rassemblements d'acteurs dans un cadre consensuel. La démarche de projet s'inscrit dans une nouvelle forme d'action collective née de la mondialisation et se traduit par ce que Gilles Pinson nomme des « *formes d'action interactionnistes et délibératives* » en faisant face aux incertitudes, à l'interdépendance et à la perte de ressources par la construction de processus de dialogue et de consensus (2003).

Nous analyserons dans un premier temps de ce chapitre la manière dont les projets, comme espaces de négociation, développent de nouvelles coopérations entre acteurs. Leurs positionnements respectifs s'en trouvent alors modifiés. Dans un second temps, nous nous

intéresserons à la capacité des projets à construire des consensus de sorte que cet espace de négociation soit effectivement rassembleur.

1- L'évolution de la carte du jeu d'acteurs

La mise en place de projets invite les acteurs des politiques culturelles à repenser les modalités d'intervention. En effet, « *le projet n'a rien à voir avec l'anonymat ; il est toujours lié à un acteur individuel ou collectif bien identifié qui se décide, se détermine, s'oriente, s'organise, en un mot, se comporte comme auteur* » (Boutinet, 2006 (1993) : 34). Ainsi, par le développement de projets, le jeu d'acteur est amené à évoluer. Le développement de ces projets altère la gouvernance culturelle, que ce soit en raison des acteurs conviés à prendre place dans le jeu décisionnel ou que ce soit du fait de la manière d'envisager la prise de décision. La conduite de projet permet par ailleurs d'exprimer le volontarisme (Boutinet, 2006 (1993)). L'idée de projection est d'ailleurs un élément symbolique porteur, à plus forte raison pour un élu. Le projet est aussi maîtrise du temps et volonté de rupture, de changer le déroulement des processus en cours. Par ailleurs, c'est un moyen d'inciter les autres acteurs conviés au projet à un positionnement, généralement, de consensus. C'est ainsi que l'on peut à la fois voir évoluer les relations entre acteurs dans le contexte de projet et leur positionnement par rapport à leurs postures et orientations traditionnelles. Le projet fait ainsi passer l'action publique dans un autre mode de fonctionnement. Comme le résume Gilles Pinson, « *les phénomènes de multiplication des acteurs et de dispersion des ressources peuvent engendrer des mécanismes de recomposition des rapports entre acteurs et des innovations en matière d'instrumentation de l'action publique qui, dans certaines conditions, peuvent renforcer la capacité des systèmes d'action collective urbains* » (2006 : 619).

a) Des nouvelles formes de gouvernance entre acteurs

Le développement de projets va inviter les acteurs investis à mettre en œuvre des nouvelles stratégies de gouvernance, d'abord par les nécessités mêmes de son déroulement dans ses dimensions temporelles, dans l'usage de ressources liées au projet et d'innovations à apporter du fait de l'existence de cet objet d'action publique précis. Le travail en mode projet sortira

ainsi de la routine des politiques publiques, des « *habitus sectoriels* » préexistants (Teillet, 2008a : 22) et cela se traduit à la fois quant aux structures nouvelles et aux processus décisionnels renouvelés. La mise en cohérence de l'action publique alors organisée autour d'un jeu d'acteurs devenu plus complexe demande une évolution des structures de gouvernance. À l'instar des projets urbains, cette nouvelle situation de gouvernance « *ne trouve sa consistance et sa légitimité que par le nombre d'acteurs que [le projet] est capable de mobiliser* » (Godier et Tapie, 2004 : 77). Le projet s'apparente alors à un « *instrument d'ingénierie politique et sociale* » (2004 : 87) qui fédère différentes dimensions sectorielles pour en constituer une formulation globale visant au développement territorial.

Les valeurs de l'action publique s'avèrent ainsi en évolution pour s'adapter à la fois aux exigences de la gestion de projet et de l'insertion des métropoles dans la mondialisation, invitant les politiques culturelles dans un mouvement d'hétéronomisation. Les attentes quant à l'intervention publique des acteurs extérieurs aux territoires locaux sont alors notamment tournées vers d'autres impératifs que ceux liés à la sphère des notables locaux telle que l'analysent les théories du « *pouvoir périphérique* » et des régulations croisées (Grémion, 1976). En poursuivant l'orientation prise par les élus devenus « *entrepreneurs de territoire* », l'inspiration de l'efficacité entrepreneuriale se répand. Plus globalement, comme le souligne Christian Le Bart, dorénavant, les élus « *puisent dans des registres de légitimité extérieurs au champ politique* » (2009b : 201). À ce titre, il évoque un nouveau vocable autour des idées de « *flexibilité* », « *d'ouverture* » et de « *mobilité* ». Il résume cette nouvelle figure de l'élu local par la formule d'un « *élu-connexionniste* » – qui pour autant n'abandonne pas les traits essentiels de « *l'élu-du-sol* » employant le registre de la proximité. Cela renvoie alors à l'idée de territoires ouverts et insérés dans la mondialisation.

DE NOUVELLES STRUCTURES LIÉES AUX IMPÉRATIFS DU MODE PROJET

La situation barcelonaise présente une certaine particularité par rapport aux autres territoires dans la durabilité de sa structure. Toutefois, la mise en place d'un nouvel organisme dédié à l'action culturelle obéit à une même démarche de rupture avec l'action publique antérieure. Ainsi, la nouvelle structuration de l'action culturelle barcelonaise doit traduire l'orientation politique de la ville vers la planification stratégique faisant de la culture un

secteur-clé pour le développement de la ville, et notamment pour assurer son développement économique. Comme nous en avons fait mention, cette structuration est duale et s'appuie sur la création de l'ICUB et du plan stratégique du secteur culturel, respectivement en 1995 et 1999. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, la mise en œuvre de l'ICUB répond en partie à l'urgence de la crise des finances publiques dans les années de l'après-JO qui incite à une restructuration de l'administration. L'établissement de l'ICUB prend toutefois également place dans un contexte plus global où le rôle de la culture évolue : *« l'objectif et l'idée générale, c'était de dire, que, dans une coïncidence avec les discours à l'international, la culture est un secteur économique et un secteur très important pour le développement économique et la projection internationale de la ville »* (Jordi Marti, entretien). De la sorte, un des enjeux principaux est alors de disposer d'une structure à même de créer le lien nécessaire entre public et privé (Rodriguez-Morato, 2005 : 364) tandis que l'ICUB doit permettre de redonner de la cohésion dans l'action culturelle de la ville. Le maire de Barcelone pose donc un acte politique fort avec la création de cette nouvelle structure : *« la décision [de créer l'ICUB] est celle de Pasqual Maragall et il voit qu'il a fait beaucoup de projet culturels, beaucoup avec des accords assez particuliers avec la société civile, la Generalitat pour le MACBA, etc. Mais il est nécessaire de faire une coordination générale, une politique culturelle plus organisée, plus forte [...] c'est la dernière décision significative de Pasqual Maragall dans le domaine culturel, mais très importante pour l'avenir. Et c'est la grande décision politique pour Ferran Mascarell et sa carrière politique postérieure »* (entretien).

L'ICUB est alors créé en tant qu'organisme de droit privé, disposant d'un Conseil d'administration. Il se présente ainsi sous la forme d'une structure autonome de la ville, même s'il en dépend. Sa création entérine un mode de fonctionnement très gestionnaire avec une séparation stricte entre structure exécutive et structure politique (Comisión de Presidencia y Política Cultural del Ayuntamiento).

Outre un fonctionnement moins bureaucratique, la grande innovation est la perméabilité avec le champ culturel, dont des représentants de différents secteurs artistiques sont présents au sein du Conseil d'administration. Face à une économie de la culture en crise et à des acteurs culturels dans le doute, l'ICUB constitue ici une réponse stratégique permettant d'associer plus directement les artistes au processus décisionnel. La démarche de planification

de la ville s'ancre au-delà de la seule question gestionnaire et financière. Nous en trouvons l'écho dans la naissance à cette période de lieux culturels novateurs, comme l'est Hangar pour les arts plastiques et le numérique : *« c'était juste dans la période post-olympique, et la ville était vraiment sans le sou, et tous les loyers avaient beaucoup augmenté, c'était devenu difficile d'avoir un atelier et Hangar est sorti d'une réclamation politique de l'association des artistes visuels de Catalogne, avec des campagnes, des manifestations et tout ça, en disant que les pouvoirs publics devraient appuyer et soutenir la possibilité que les créateurs puissent créer »* (Pedro Soler, entretien).

Face à cette nécessité de réformer l'action culturelle pour plus d'efficacité et plus de soutien vis-à-vis des créateurs, la ville de Barcelone initie à partir de 1996 un plan stratégique de la culture. Il est d'abord conçu comme un outil de concertation avec le secteur culturel tandis qu'il doit permettre, après sa rédaction, d'entretenir des liens réguliers avec les acteurs culturels privés et associatifs. Jordi Marti, en charge de la mise en place de ce plan explique ainsi : *« nous avons fait une organisation spécifique avec douze ou treize commissions de travail, avec une commission sectorielle, une autre transversale, une commission des arts visuels, une pour la musique, pour le patrimoine, pour les musées, une culture et éducation, une culture et économie, une autre culture et projection internationale, etc. »* (entretien). Le plan stratégique se construit ensuite comme un outil prévisionnel pour construire une politique à moyen et long terme, basée sur des lignes directrices, des projets précis, des indicateurs et des modalités d'évaluation.

Dans le cadre d'une candidature au label de capitale européenne de la culture, la structuration de la candidature est essentielle. Elle l'est d'autant plus que l'UE attache une importance toute particulière au processus de mise en œuvre. De la sorte, elle engage les villes candidates à la prudence en rappelant que *« la structure mise en place pour concevoir et mener à bien la manifestation doit être dotée d'une capacité financière et administrative suffisante. La qualité des contacts et réseaux qu'elle saura mettre en place avec la société civile est fondamentale »* tandis qu'elle souligne que *« l'indépendance du directeur artistique et de la structure chargée de la mise en place du programme par rapport aux autorités politiques peut s'avérer cruciale dans la préparation d'une Capitale »* (Commission européenne, 2006 : 14-15).

Bordeaux crée l'association Bordeaux2013 afin d'assurer la conception de l'évènement. L'association dispose d'un Conseil d'administration et emploie une équipe-projet, encadrée par le porteur de projet de la candidature, Richard Coconnier. La finalité de cette association est de rassembler dans une seule et même structure les composantes partenariales essentielles au projet selon trois collèges, celui des membres fondateurs (les collectivités territoriales), celui des membres associés (regroupant toutes les personnes morales adhérentes à l'association) et celui des membres adhérents (regroupant toutes les personnes physiques adhérentes à l'association). Faute d'élection des représentants des deux derniers Conseils, deux personnalités sont nommées pour les représenter au sein du Conseil d'administration. Les autres membres sont ainsi des représentants des collectivités publiques, tandis que le maire de Bordeaux préside l'association¹⁶¹. Suivant les recommandations européennes, les élus revendiquent une prise de distance par rapport à l'association et son mode de fonctionnement tandis qu'ils en sont les membres fondateurs. Comme certains peuvent alors le noter : « *« La candidature était portée par une association, et il y a une certaine ambiguïté du fait que le projet 2013 est un projet qui est politique [...] Donc il y a quelque chose d'un peu paradoxal à faire porter un projet politique par une association de droit privé même si elle est constituée de collectivités publiques. Malgré tout, ça squeeze un petit peu le débat au niveau politique et démocratique »* (Sylvain Gautier, entretien, 2009¹⁶²).

En effet, les décisions sont alors essentiellement prises dans ce cadre particulier. On observe de la sorte la construction d'une nouvelle manière d'appréhender l'action publique, en dehors du cadre à la fois de l'administration et de la représentation politique¹⁶³. On peut à ce titre préciser, comme on le fait au Conseil régional d'Aquitaine que « *c'est un dossier qui a quand même été assez largement géré au niveau du cabinet [du président]* » (Alexandre Péraud, entretien, 2009¹⁶⁴), tandis que dans le même temps on peut attester d'une faible sollicitation des instances délibératives des différentes collectivités. En se référant aux discussions en Conseil municipal de Bordeaux, on constate que le projet a été peu mis en débat, étant soit évoqué sous l'angle formel – l'adhésion à l'association de la ville et son financement – soit ne laissant que peu de place aux débats pour les conseillers municipaux

¹⁶¹En parallèle, un comité de pilotage est institué et rassemble des représentants (administration et élus) des quatre collectivités.

¹⁶²Directeur de la culture au Conseil général, membre du comité de pilotage de Bordeaux2013.

¹⁶³Cette évolution demeure toutefois limitée puisque la présence politique est essentielle pour ne pas dire exclusive dans la mise en œuvre du projet du fait de la prédominance du collège des membres-fondateurs.

¹⁶⁴Conseiller technique culture au cabinet de M. Rousset, membre du comité de pilotage de Bordeaux2013.

(Miglioretti, 2009 : 148). Ainsi la structure propre au projet dispose d'une place essentielle, reléguant le Conseil municipal à une fonction de « *chambre d'enregistrement* » comme le constatait déjà Françoise Taliano-des Garets du temps de Chaban-Delmas (2007c). Il s'instaure donc une situation de traitement délibératif minimal d'un projet pourtant porté et initié par la ville et son premier magistrat qui ont pris la décision de mettre sur l'agenda politique un projet ne répondant à aucune demande sociale préexistante. Dans le même temps, le contexte de la compétition et la nécessité impérieuse de s'extraire d'un cadre trop public objectivent cette « *dynamique d'évasion institutionnelle* » (Pinson, 2009 : 34). Comme le déclare Alain Juppé en Conseil municipal, pour mettre fin à une discussion portant sur la candidature : « *j'en ai sans doute beaucoup trop dit. Je vous signale aujourd'hui qu'il est extrêmement difficile d'obtenir quelques renseignements que ce soient sur les dossiers de candidature des autres, parce que chacun veut éviter de donner des arguments à d'autres [...]. Alors ce n'est pas le moment de mettre sur la table la totalité des débats que nous avons* »¹⁶⁵. Dans les circonstances de compétition, les acteurs du projet évitent de faire, en interne, de la culture « *un champ de lutte et de résistance* » (Griffiths, 2006 : 430).

En parallèle, la structure s'étoffe – mais toujours en marge du cadre décisionnel habituel – avec le comité de parrainage et surtout le groupe des conseillers artistiques que nous avons mentionné précédemment. Ce groupe a été créé afin « *de former [...] un véritable Conseil artistique* » (archives de la candidature). Ce groupe d'expertise, renforcé par les contributions de quelques membres du comité de parrainage, se présente comme un outil de structuration intellectuelle de la candidature autour de certaines thématiques tout en permettant un effet de crédibilité par « *le recours à de nouveaux professionnels de notoriété internationale* » (Pinson et Vion, 2000 : 86). Là encore, la structure s'extrait des cadres traditionnels de l'action publique et une structure *per se* est constituée pour remplir cette finalité scientifique et culturelle.

Ces différents éléments contribuent ainsi à la détermination d'un cadre particulier, en dehors des structures habituelles et regroupant alors un nombre restreint de personnes. La visée est d'instaurer du consensus là où les instances de délibération ordinaires peuvent être le lieu du dissensus, comme on l'explicitera dans la deuxième partie de ce chapitre.

¹⁶⁵Conseil municipal du 22 octobre 2007, procès-verbal, p. 119.

Dans le cas de Strasbourg, on retrouve une même volonté d'indépendance du politique, avec une netteté toutefois plus grande puisque l'association Horizons Rhénans 2013 est présidée par Klaus Wenger, universitaire et directeur d'Arte-Deutschland tandis que le Conseil d'administration de l'association rassemble neuf membres de droit commun (les collectivités publiques partenaires) et huit membres associés (issus des secteurs culturels, universitaires, économiques et des médias). De la sorte, l'importance prise par le politique est plus lointaine comme le revendique Robert Grossmann : « *on me présentait [le projet] assez régulièrement, j'avais des débriefings avec eux, mais c'est vraiment leur projet. Pflimlin d'un côté, Klaus Wenger et Marc Dondey qui ont travaillé à fabriquer ce projet et qui l'ont présenté avec moi. Mais je dois dire que là, je n'ai pas joué de rôle directif. J'étais là, comme soutien politique, comme caution politique, enfin d'élu, mais eux étaient autonomes sur la conception du projet* » (entretien). Ces éléments sont corroborés par l'évolution de la nature du projet du fait des suggestions de Marc Dondey au fil de son développement, comme nous l'avons analysé dans le précédent chapitre. La séparation avec la sphère politique est de ce fait relativement bien établie.

Ce que nous pouvons également souligner est le fait que, de cette structuration particulière, il en est né une autre, entre autre autour de Marc Dondey pour la mise en place des Assises de la culture. L'ancien chef de projet de la candidature strasbourgeoise assure en effet la jonction entre les deux organisations, comme il le rappelle lui-même : « *il y a eu une période entre la fin de l'association Strasbourg Horizons Rhénans, et puis mon arrivée ici [à la Direction du développement économique], je pense en mars 2009 : la direction ici même est en train de s'organiser, l'association était en train de s'arrêter, les Assises de la culture étaient en train de se développer. Et le logiciel des Assises de la culture n'était pas très différent de celui de Strasbourg capitale européenne, puisqu'il s'agissait de définir un projet de moyen terme sur la base d'une concertation, avec des acteurs, qui, grosso modo était ceux que j'avais consultés pour Strasbourg capitale européenne de la culture* » (entretien). Dans ce contexte, il y a ainsi une continuité organique du processus autour d'un jeu d'acteurs restreints, notamment centré sur Marc Dondey et Catherine Trautmann. L'ancienne ministre de la Culture est en effet partie prenante à l'association Horizons Rhénans, tandis qu'elle prend la vice-présidence du développement économique de la CUS à partir de 2008 et instaure alors ce binôme avec Marc Dondey en charge des économies créatives. En parallèle, celui-ci assure

une partie de la coordination des Assises de la culture qui se mettent en place sous une forme nouvelle, en marge de la structure administrative routinière.

Une structure de pilotage *ad hoc* se constitue alors sous une forme composite et floue. C'est ce dont atteste Michel Reverdy, alors directeur de l'Urbanisme à la CUS : « *On me demande de copiloter les Assises de la culture. On me dit, ça a été acté par le maire, on me dit, vous êtes directeur de projet, mais il n'y a pas de directeur de projet, y a pas de chef de projet non plus. Et puis j'ai appris après qu'on a dit la même chose à Marc Dondey et est venu dans l'affaire Jean-Pierre Schlagg qui est aujourd'hui au cabinet du maire [...], et puis l'adjointe au directeur de la culture, lequel, il n'est plus là aujourd'hui, n'était pas très branché par cette affaire [...]. C'était bien un copilotage, c'est-à-dire qu'il n'y avait pas de chef* » (entretien¹⁶⁶). Dans ce cadre, la logique politique pouvait d'abord être celle de s'extraire de la Direction de la culture pour laquelle il y avait « *un peu de suspicion ; la Direction de la culture, c'était la direction particulière de Robert Grossmann* » (Yves Aubert, entretien). Ensuite, l'enjeu était de sortir du schéma administratif habituel. Cela se heurtait à la question de savoir si « *c'est possible finalement pour une direction, quelle qu'elle soit d'ailleurs, de porter elle-même quelque chose qui, au fond, est peut-être aussi là pour la dépasser* » (entretien). De ces deux facteurs, on constate ainsi une absence significative de la Direction de la culture qui se trouve être marginalisée par une structuration indépendante dont l'enjeu est aussi celui de repenser les modes de fonctionnements administratifs. À l'issue du projet, l'équipe qui en avait la gestion s'est désagrégée pour envisager un retour au fonctionnement politique habituel, au sein de chacune des directions respectives.

Dans le même temps, les acteurs du projet rappellent que « *politiquement il n'y avait pas de chef non plus [...]. Il y avait une espèce de pied sur le frein du côté de Daniel Payot et Alain Kuntzmann [le directeur de la culture] alors qu'il y avait un pied sur l'accélérateur du côté de Roland Ries et de son directeur de cabinet, Patrick Pincet* » (Michel Reverdy, entretien). La culture n'était alors pas affichée comme la priorité politique du mandat de Roland Ries et l'adjoint à la culture était réticent à la mise en place d'états-généraux de la culture pour leur privilégier une formule moins révolutionnaire, qui devint celle des Assises.

¹⁶⁶Directeur de l'audit interne de la ville et la Communauté urbaine de Strasbourg, chargé de projet des Assises de la culture de 2008 à 2010, directeur du développement urbain à la CUS de 2007 à 2008, directeur du Schéma de cohérence de Strasbourg de 2000 à 2007, directeur du service de l'urbanisme de 1994 à 1999.

La culture apparaît donc en recomposition politique et l'élu à la culture est entouré des adjoints aux relations internationales, au socio-culturel et à l'animation urbaine, des vice-présidentes de la CUS au développement économique et à la culture et à la lecture publique.

À Stuttgart, face au choix de la ville de réduire les budgets municipaux, dont ceux de la culture, une coalition d'acteurs émerge. Après une parade artistique, cette coalition prend une forme un peu plus structurée avec les premières rencontres sur la culture qui se tiennent en juillet 2010 à l'initiative de plusieurs institutions culturelles, prenant l'initiative de placer la culture au cœur du débat public. La formalisation du processus s'effectue dans les mois qui suivent, comme le résume Jean-Baptiste Joly : « à la suite de ce congrès, on a mis au point avec les conseillers municipaux une motion pendant l'automne 2010 et cette motion proposait la mise en place initiée par les *Sachkundigebürger* [les experts de la Commission culture et médias] avec l'aide de membres du Conseil Municipal et de membres de l'administration culturelle, de ce qu'on a appelé les « Kulturelle Leitlinien », c'est-à-dire des lignes directrices pour la politique culturelle de Stuttgart [...] et le Conseil Municipal sur notre proposition a voté à l'unanimité la mise en place d'une structure de discussion et de dialogue [...]. C'était pas dans la motion, mais c'était marqué que nous demanderions à la *Bürgerstiftung* de s'occuper de la modération de la discussion » (entretien). Le 2 juillet 2011, la troisième phase du processus Kultur im Dialog est donc lancée, avec pour la première fois l'assentiment officiel de la municipalité de Stuttgart, dont la maire adjointe chargée de la culture vient faire l'ouverture du congrès inaugural. Suite à cela, sous l'égide de la *Bürgerstiftung*, six groupes de travail thématiques lancent leurs travaux autour des axes suivants : « formation culturelle et connaissance », « la diversité et la pluralité culturelles comme chance », « espaces pour les arts et la culture – des opportunités pour le développement de la ville », « les artistes dans la ville », « communication et médiation », « perception de soi et conditions d'une politique culturelle communale » (*Bürgerstiftung*, 2012).

La prise de distance avec la municipalité a été constante durant tout le processus, faisant monter le sentiment chez les acteurs culturels d'une présence en pointillés de la municipalité. « Bien sûr, officiellement le Département de la culture était impliqué. Et parfois les gens du Département étaient là. Mais j'avais le sentiment que nous devions tout faire et qu'ils venaient

juste à la fin. Je dirais qu'ils ont été trop peu impliqués et même maintenant, la directrice du Département est partie et ils cherchent quelqu'un d'autre » (Kerstin Schaeffer, entretien). L'impression d'une stratégie d'évitement de la ville, en dépit du vote du processus par le Conseil municipal s'est accentuée durant l'année 2012 avec l'arrêt temporaire du processus : « *la Bürgerstiftung nous a suivi, rappelle Jean-Baptiste Joly, jusqu'au moment où les crédits ont été épuisés et donc on a failli arrêter le processus, il s'est interrompu de mars à novembre 2012 et l'administration du Kulturamt espérait bien qu'on en resterait là, cela fait partie des bâtons qu'on nous a mis dans les roues [...]* Et c'est des membres du Conseil Municipal qui étaient avec nous dans le Kultur im Dialog qui ont fait un petit tour de passe-passe avec un reste de crédits » (entretien). En fin de compte, le processus – achevé à l'été 2013 par la remise des conclusions au nouveau maire de la ville¹⁶⁷ – visant à établir à la fois une nouvelle structuration de la politique municipale et de nouvelles orientations pour cette politique s'est effectué à la marge de l'institution municipale elle-même pourtant dotée d'une commission dédiée à la culture et aux médias.

En définitive, on peut considérer que « *l'attente des événements se transforme en urgence dès lors que l'on prend conscience de la rapidité de l'échéance, comparée aux préparatifs à mener [...]* Les structures de gestion au quotidien de l'évènement sont créées dans le but de répondre à l'urgence. Le modèle de ces comités de pilotage est l'entreprise privée : en effet, le comité en adopte la structure juridique, ses membres sont souvent issus du monde privé et du spectacle (publicité, médias, programmation culturelle) et sa conception du travail se construit en décalage par rapport à celle des institutions publiques qui lui ont donné naissance » (Gravari-Barbas et Jacquot, 2007: 7). Autour de ces structures nouvelles, ce sont en conséquence les principes de l'action publique qui évoluent.

LES NOUVELLES VALEURS DE L'ACTION PUBLIQUE

Autour de ces structures, ce sont donc de nouveaux processus décisionnels qui se mettent en place, de nouvelles manières d'appréhender l'action publique. Elle se caractérise

¹⁶⁷Lors de cette présentation du processus au maire de Stuttgart, la défiance de l'administration vis à vis-à-vis du processus était encore importante. Ainsi, Rüdiger Meyke, directeur de l'action culturelle du Kulturamt, « *a commencé son discours en disant à tout le monde combien de temps il avait passé sur ce processus alors que tous les participants l'ont fait sur leur temps libre. Donc c'est ça son attitude : « regardez combien d'heure j'ai fait »... il a compté les heures...* » (Petra von Olschowski – entretien).

dorénavant par plusieurs orientations et valeurs nouvelles de l'action publique. Ces valeurs peuvent parfois naître des acteurs locaux eux-mêmes, mais dans d'autres cas, ce sont des principes retraduits d'un contexte plus global, d'attentes implicites ou explicites de commanditaires extérieurs.

Nous pouvons d'abord évoquer le développement progressif d'un fonctionnement de l'action publique qui se calque sur celui de l'entreprise et de la démarche managériale. Le processus décisionnel public s'inspire du mode d'action privé, qui n'est plus celui d'une bureaucratie trouvant des solutions suivant des processus d'action routinisés en interne. Comme nous l'avons précédemment précisé, cet éloignement des structures municipales incarne aussi une forme de distanciation formelle du politique. Car si le politique demeure présent et à l'initiative des projets, il s'écarte plus volontiers de la gestion effective qui prend inspiration de la gestion de projet du secteur privé, à l'instar de la prise de distance dans la gestion concrète du dossier de Strasbourg 2013 par Robert Grossmann ou la segmentation formelle entre l'ICUB et l'équipe municipale de Barcelone.

Le processus s'appuie désormais d'abord sur la base d'un diagnostic, d'un état des lieux. C'est d'ailleurs en ce sens que la dimension compétitive des projets – implicite, mais parfois explicite – est admise comme une opportunité d'explorer les ressources cachées du territoire, de mesurer ses forces face aux autres territoires et de s'en distinguer. Comme le défend Marc Dondey dans le cadre de la candidature strasbourgeoise « *la notion de compétition en elle-même est intéressante, je mesurais les points forts et les points faibles de Strasbourg, je considérais que ça valait quand même la peine de mener la bataille même si les concurrents étaient sérieux* » (entretien). Comme on le verra ultérieurement cette logique de compétition envisagée lors de Strasbourg 2013 s'incarne désormais dans le montage de projets culturels, comme celui de l'aménagement du môle Seegmuller. La compétition est en outre un instrument d'émulation des villes, les incitant à chercher leurs propres atouts territoriaux et les mettre en avant tout en forgeant des modes d'action collectifs. Une compétition comme celle de la capitale européenne de la culture est à cet égard envisagée à Bordeaux comme une possibilité parmi d'autres dans un schéma d'apprentissage collectif. À la différence d'autres villes, Bordeaux connaissait là son premier grand projet le mettant aux prises avec d'autres villes. Comme le rappelle André Delpont : « *j'ai demandé aux gens à un moment donné,*

quand on a eu perdu, « mais est-ce que Bordeaux des fois, avait déjà été candidate, en concurrence avec d'autres à quelque chose dans n'importe quel domaine ? ». On m'a dit : « non. C'est la première fois » » (entretien, 2009). Dans un cadre tout à fait différent, le dispositif de Kultur im Dialog à Stuttgart s'appuie aussi sur une première phase de diagnostic qui fait appel à l'expertise extérieure pour assurer un état des lieux et donner des lignes de conduite au processus à mener. C'est ce qui est ressorti du congrès culturel mis en place en juillet 2010 par les institutions culturelles de la ville : « on avait invité des gens très intéressants qui nous ont expliqué ce qu'ils avaient fait, eux [...] Et ça donnait une sorte de panorama de ce qui s'est passé en Allemagne ces cinq dernières années. Et à partir de là, on a entendu ce qu'on cherchait, à savoir que le renouvellement d'une politique culturelle passe par un processus de participation, que la culture est une activité transversale à travers toutes les administrations » (Jean-Baptiste Joly, entretien).

L'orientation plus gestionnaire est ensuite marquée par la détermination de programmes d'actions précis, prévoyant des processus d'évaluation tout en disposant d'une gestion financière plus souple et directement ouverte sur le privé. À Barcelone, Ferran Mascarell établit une distinction budgétaire et de gestion avec l'autorité publique : *« l'ICUB se doit d'avoir une ligne, un budget municipal, mais doit aussi aller chercher d'autres fonds, alors il doit obtenir du mécénat, de l'argent des entreprises. Il doit aussi avoir une gestion des politiques des institutions culturelles, parce que si tu as dans ta responsabilité les festivals d'été, ces festivals doivent être bien gérés, tout le monde se doit de payer les choses qu'il doit payer. Finalement avec l'argent du public, et la gestion et le mécénat, tu as un budget différent de ce que tu aurais avec un budget strictement public »* (entretien).

Dans le cas des candidatures européennes, l'UE appuie sur la nécessité à la fois d'une bonne gestion et d'une diversification des financements orientant ainsi les villes candidates vers le mécénat. Les objectifs des associations créées pour la mise en œuvre des projets visent essentiellement, comme l'exprime le dossier strasbourgeois, à *« assurer une représentation équilibrée et ouverte de toutes les forces réunies aujourd'hui autour du projet, ou qui voudraient le rejoindre dans les mois ou années à venir ; [à] assurer l'efficacité opérationnelle du projet en termes de décision et de gestion »* (Association Strasbourg Horizons Rhénans 2013, 2007 : 89). Dans le même temps à Bordeaux, concernant le mécénat

et le partenariat avec des entreprises privées, cela constituait, en quelque sorte, une figure imposée, comme on le résume à la Chambre du commerce et d'industrie : « *il [Richard Coconnier] a suivi une espèce de check-list sur laquelle il fallait voir un certain nombre d'acteurs et les acteurs économiques en faisaient partie* » (Nadine Puyoo-Castaing, entretien, 2009¹⁶⁸) tandis qu'une rubrique entière du financement de l'évènement dans le dossier de candidature est consacrée à la politique dédiée aux sponsors et mécènes (Association Bordeaux2013, 2008c : 102-104).

Par ailleurs, un vaste panel d'outils est mis en œuvre dans la finalité d'une gestion optimale et d'une planification stratégique à Barcelone. Au-delà du plan stratégique pour le secteur culturel, des plans stratégiques sectoriels sont aussi prévus, dont finalement seul celui des bibliothèques voit le jour. En parallèle, l'ICUB assure la rédaction de plans directeurs pluriannuels (Ajuntament de Barcelona, 1997, 2000). *In fine*, à partir de l'an 2000 la ville publie des bilans annuels et pluriannuels et se dote ainsi de dispositifs d'évaluation. On peut retrouver cette même évolution à Stuttgart où « *il y a un « Kultur und Medien Bericht » [rapport Culture et Médias] qui paraît tous les ans, qui est un instrument d'observation très important que les personnalités qualifiées de la commission avaient exigé il y a quelques années et qui est devenu maintenant un des exercices habituels du Kulturamt* » (Jean-Baptiste Joly, entretien¹⁶⁹). La nécessité de rendre des comptes, de présenter une transparence dans la gestion financière et dans la politique culturelle des villes se fait dès lors de plus en plus présente.

Une seconde nouvelle modalité de l'action publique se dégage de la gestion de projet des collectivités publiques autour d'une nécessité ou d'un impératif participatif. Que la contrainte soit explicite – comme lors des candidatures européennes où l'implication des citoyens fait partie des axes essentiels à développer (Commission européenne, 2006) – ou plus implicite, les processus participatifs mis en œuvre lors de ces projets se présentent souvent sous une forme d'apparente naturalité et relevant d'une objectivité en phase avec l'idée que « *la démocratie représentative est en crise et qu'il existe un désir social de participation* » (Blatrix, 2009 : p. 101). L'exigence de cette implication citoyenne se retrouve par ailleurs

¹⁶⁸Secrétaire générale adjointe à l'industrie à la CCI de Bordeaux, chargée du développement durable dans l'équipe Bordeaux2013 durant la seconde phase de candidature.

¹⁶⁹Plus exactement, ce document, existant depuis 2005, est édité tous les deux ans en suivant la périodicité du budget municipal.

dans la structuration de la candidature bordelaise et sa formalisation sous forme associative, puisque « *l'association [...] c'est le garant de la démocratie, le garant d'une gouvernance collective* » (Richard Coconnier, entretien, 2009). Les statuts de l'association énoncent clairement cette finalité participative en précisant les origines de l'association de la manière suivante : « *En vue de rassembler toutes les forces vives intéressées par cet objectif – personnes physiques, collectivités, entreprises, associations et autres – il a été décidé de créer une association régie par la loi de 1901: Bordeaux2013* » (Association Bordeaux2013, 2007). Le déroulement du projet consistait notamment à le rendre appropriable et participatif pour les citoyens, à la fois dans une démarche de marketing de la candidature – comme avec l'invitation à la population à la mobilisation le jour de la venue du Jury – et dans une démarche de co-élaboration du projet artistique sollicitant toutes les forces vives du territoire¹⁷⁰. On retrouve un même mouvement à Strasbourg visant à faire de la candidature un projet inclusif qui intègre le plus largement les acteurs du territoire. Il doit ainsi émerger du projet un acteur métropolitain collectif s'appuyant sur l'unité des composantes internes du territoire, dépassant les enjeux identitaires et s'affranchissant des dissensus.

La démarche participative, au-delà de l'exigence du commanditaire européen, s'inscrit par ailleurs dans l'ordre naturel des choses. Ainsi, à l'occasion des Assises de la culture, on précise à la municipalité de Strasbourg le fait que « *l'on voit bien que l'appétence des gens, leur envie de participer à l'élaboration de leur territoire de vie et sa transformation est un exercice imposé aujourd'hui* » (Robert Hermann, entretien¹⁷¹) construisant ainsi un discours de normalisation du processus. On reconnaît, à contrecœur à Stuttgart qu'« *il s'agit d'une tendance globale que l'on peut retrouver dans d'autres métropoles, qui fait que les citoyens veulent de plus en plus avoir leur mot à dire sur l'utilisation des moyens [...]. Cela fait partie des tendances sociétales. C'est un changement. Ça ne veut pour autant pas dire que cela*

¹⁷⁰La création du « Bureau des passions » devant recueillir les projets et désirs de tous symbolise la nécessaire appropriabilité du projet par tous. Par son intitulé, on peut considérer que cette action relève d'une forme de discours performatif où la proclamation de ce bureau virtuel exprime lui-même une forme de désir et de partage. La démarche participative trouve toutefois des limites à travers le constat d'une participation sélective, comme nous l'aborderons dans la suite de ce chapitre.

¹⁷¹1^{er} adjoint de la ville de Strasbourg, en charge de la démocratie locale et de la proximité ; Vice-président de la Communauté urbaine de Strasbourg, en charge de la gestion du personnel de 2008 à 2014. Robert Hermann procède à une naturalisation du processus et installe le politique dans une posture de réponse à une demande sociale. Or « *la référence à la demande révèle la prégnance des logiques électorales dans la production de « l'action publique »* » (Anquetin et Freyermuth, 2009 : 13), dans le sens où cette action publique est partie intégrante du métier politique de construction, de représentation de la réalité sociale dans la finalité du combat électoral.

deviendra mieux » (Rüdiger Meyke, entretien). Les processus décisionnels ne peuvent de la sorte plus être les mêmes. Dans les processus mis en œuvre, une revendication jaillit autour des anciennes formes de participation, comme c'est le cas à Stuttgart avec la Commission culture et médias, dont son fonctionnement est décrié : *« d'un point de vue formel, bien sûr, tout le monde peut soulever un sujet à cette commission, mais si on regarde d'un point de vue plus informel la manière dont l'agenda est fixé, c'est toujours l'adjointe au maire pour la culture, Mme Eisenmann, qui fixe l'agenda et c'est presque impossible de déterminer un agenda qui incarne une autre approche de la culture. Et pour le dire simplement, l'agenda que nous avons à Stuttgart est particulièrement conservateur »* (Christian Dosch, entretien).

Enfin, à Barcelone, en dépit de l'échec relatif de l'évènement, la démarche instituée pour le Forum universel des cultures se voulait être exemplaire des nouvelles modalités d'action. L'évènement devait ainsi reposer sur la mobilisation d'un grand nombre d'acteurs – à la fois des structures publiques et privées, du secteur culturel ou d'autres secteurs – et sur l'invitation à la participation directe des citoyens. Toutefois l'évènement, dont le contenu devait aussi incarner ces nouvelles valeurs de l'action publique, a en partie échoué par l'absence d'une pleine et entière concrétisation de ces valeurs. Comme nous l'avons évoqué, l'évènement marque ainsi une rupture entre le politique et les associations et se présente finalement comme *« la grande opportunité perdue. C'est un grand projet, mais c'est un projet qui a consolidé la fracture entre la politique locale et la société. Jusqu'au Forum, le lien entre pouvoir public et dynamique sociale existait »* (Jordi Marti, entretien¹⁷²). Il marque ainsi une rupture avec le modèle de Barcelone et l'implication citoyenne dans les projets urbanistiques et culturels. Barcelone se confronte au détour de l'évènement à cet enjeu de participation devenu primordial pour l'action publique.

Comme nous l'avons développé dans le paragraphe précédent, les projets ont permis aux collectivités territoriales de développer de nouveaux cadres de gestion des projets. De la sorte, le processus décisionnel s'est appuyé sur ces nouvelles structures indépendantes, souvent

¹⁷²Même si des évènements se déroulent en dehors de l'espace du Forum (Ballester, 2011), l'impression de rupture entre les citoyens et la ville s'exprime autour de la décision symbolique de clore physiquement l'espace du Forum le temps de l'évènement. Celui-ci n'est alors plus le Forum ouvert qui était envisagé, mais emprunte plutôt à la forme de l'exposition universel et revient à la création d'un espace privé, uniquement accessible avec un droit d'entrée.

multiples, rendant l'action publique plus complexe, plus difficilement lisible tandis que l'imputabilité politique se trouvait être réduite.

Ainsi à Barcelone, on assiste à l'éclatement du processus décisionnel, en quelque sorte libéralisé, entre la mise en place d'une structure projet dédiée au Forum universel des cultures et une organisation indépendante pour le projet 22@. Les acteurs culturels, quant à eux, ne sont associés ni à l'un ni à l'autre. Ferran Mascarell considère que « *le maire a décidé de faire une organisation propre, exclusive pour le Forum et c'est là qu'ont commencé les problèmes, parce qu'ils [les organisateurs du Forum] n'ont pas compris et ils ont fait un évènement sans âme, sans coeur, duquel le projet culturel était absent, et finalement il n'en est resté que l'évènement* » (entretien). Pasqual Maragall a, comme le note Jordi Marti, « *créé une équipe directrice du Forum formée par des personnes absolument indépendantes du monde culturel. À ce moment, c'est le courant, la tendance des managers généralistes, qui peuvent gérer un hôpital, une école, un Forum ou une grande société internationale* » (entretien). Le hiatus avec le monde culturel et l'ICUB est tel que Jordi Marti démissionne en 2003 de son poste de directeur. En parallèle, on constate un développement progressif des institutions culturelles qui forment petit à petit des isolats autonomes¹⁷³. À cela, nous pourrions ajouter le développement parallèle de l'agenda 21 de la culture, qui vient toutefois se greffer très partiellement sur le Forum. Depuis sa création, c'est d'ailleurs CGLU qui assure le secrétariat de l'agenda. On peut en définitive s'interroger ici sur les limites de la structuration nouvelle envisagée par la ville de Barcelone où l'ICUB, créé pour fédérer les énergies culturelles, se trouve être dépassé par des initiatives parallèles, que même son président ne peut véritablement contrôler¹⁷⁴.

À Bordeaux, la structure associative – donc de droit privé – mise en place au nom d'une volonté politique – et initialement celle de la ville de Bordeaux – se trouve être au cœur du

¹⁷³Esteve Caramés note ainsi que « *cela fait presque 10 ans, presque 15 ans que nous sommes dans ce système-là [avec des accords-cadres conclus avec les autres collectivités prenant la forme de consortium pour chacune des grandes institutions culturelles] et c'est vrai que ces grands établissements deviennent un peu plus isolés. On n'a pas perverti le système, mais peut-être qu'on a un peu oublié quel est l'objectif principal de l'établissement qui est de faire des politiques culturelles pour la ville de Barcelone* » (entretien), tandis que de son côté Jordi Pascual parle d'un processus de « *sur-institutionnalisation* » de la politique culturelle barcelonaise dans les années 1990 et au début des années 2000 (entretien).

¹⁷⁴On retrouve toutefois Ferran Mascarell comme acteur cardinal de l'ensemble de ces processus, initiant l'ICUB et le plan stratégique, impliqué au début du Forum universel des cultures, partie prenante au projet 22@ et soutien permanent à l'agenda 21 de la culture. En position de surplomb sur l'ensemble de ces dossiers, il en est toutefois partiellement dépossédé.

processus décisionnel du projet. Outre la gestion en grande partie dans les cabinets des exécutifs respectifs, cette structure nouvelle induit des relations interscalaires complexes avec chacune des collectivités. À la Communauté urbaine on constate le fait qu'« *entre l'association et la structure Communauté urbaine en général, il y a deux ou trois niveaux d'interlocuteurs. Il y a les interlocuteurs service, y a les interlocuteurs exécutifs et y a les interlocuteurs politiques* » (Damien Mouchague, entretien, 2009). Du fait de la complexité du projet et des interventions multiples, la décision se dilue tandis qu'avec la multiplication des participants à l'action publique, comme le rappelle Guy Saez, « *les valeurs d'identité, de responsabilité des élus, d'imputabilité des décisions, de réactivité sont difficiles à percevoir à mesure que la communauté de politique qui prend en charge l'action culturelle s'élargit* » (2003 : 205). *In fine*, même si Jean Marieu considère que la base démocratique est essentielle dans le projet et que c'est par une délibération, une validation des instances démocratique que la projection de la ville se réalise (1998), force est souvent de constater que l'élaboration des projets se fait plus généralement en dehors de ces sphères décisionnelles traditionnelles.

On peut enfin déceler une tendance des politiques publiques à la transversalité, cherchant à dépasser les structurations administratives habituelles pour plus de croisements. À Barcelone, la rédaction du plan stratégique pose les bases de nouvelles formes de coopération mettant en place des groupes de travail thématiques, associant également les villes de l'agglomération. Simultanément, la démarche est celle d'une co-construction de la politique culturelle entre la municipalité et les acteurs privés de la culture, tous secteurs confondus.

À Stuttgart, nous avons mentionné précédemment les différents groupes de travail traitant de problématiques larges et ouvertes à une pluralité d'approches, entre développement urbain, économique ou social, questions de financement public de la culture... Ce dispositif des groupes thématiques a pu être l'opportunité de mettre en œuvre une double transversalité. Cette organisation a d'abord permis une pluralisation interne de l'action culturelle, puisque des représentants des directions du développement urbain et du développement économique ont pris part au processus, surtout lors des réunions du groupe de travail sur les espaces pour l'art et la culture. La transversalité était en outre novatrice pour le secteur culturel lui-même : « *normalement les artistes se connaissent entre eux : les réalisateurs se connaissent, les comédiens entre eux également, mais ils ne discutent pas ensemble. Et c'était là, la première*

fois, je pense, qu'ils ne discutaient pas de leur propre domaine. Donc les workshops étaient très ouverts » (entretien¹⁷⁵).

Lors des candidatures européennes, les porteurs de projet, dans une logique de rassemblement, ont construit des objets culturels fondés sur un sens anthropologique de la culture. En conséquence, ils ont été amenés à solliciter la participation de personnes aux horizons multiples. La candidature bordelaise précise cela en évoquant le fait qu'« *une singularité de notre gouvernance tient au fonctionnement transversal mis en place entre les services et directions des quatre collectivités – culture, communication, affaires internationales, développement économique, développement durable, solidarité, presse, petite enfance, communication interne ou espaces verts – qui ont travaillé ensemble – et avec l'équipe 2013 – dans le cadre de réunions thématiques consacrées à la candidature. Ce mode de concertation nous semble être le réel garant d'une appropriation collective et durable du projet 2013 par les collectivités » (Association Bordeaux2013, 2008c : 88). Cette situation est par ailleurs renforcée par le fait que la CUB a pris la décision de s'investir dans le projet sans toutefois disposer de compétence culturelle. Son implication relève donc de ses compétences habituelles qu'elle oriente vers l'enjeu culturel, apportant nécessairement un regard novateur et transversal. Geneviève Andueza au cabinet du maire de Bordeaux considère ainsi qu'« *autour de Bordeaux2013, on a pu participer, tous, avec une vraie dynamique qui s'est mise en place et qui a permis de décloisonner les habitudes et les modes de faire habituels, à partir du travail qu'a mené l'équipe Bordeaux2013 » (entretien¹⁷⁶).**

À Strasbourg, la candidature a permis la mise en œuvre d'une nouvelle gouvernance de la culture qui n'est plus le fait d'une institution ou d'un individu isolé, mais est le fruit d'une large concertation entre de multiples acteurs. Cette démarche s'inscrit, pour Marc Dondey, dans un continuum, qui se retraduit autour des Assises de la culture et rejoint la conception de l'action culturelle du nouvel adjoint Daniel Payot : « *j'insistais beaucoup à l'époque sur le fait que la politique culturelle c'est un chapitre d'une politique municipale [...] y a pas une autonomie de la politique culturelle et personne n'a intérêt à ce qu'il y ait une autonomie absolue de la politique culturelle » (entretien). C'est la nécessité d'effectuer un travail de médiation en interne afin de rassembler les différentes composantes de la ville pour arriver*

¹⁷⁵Chargée du suivi du Kultur im Dialog au sein du Kulturamt.

¹⁷⁶Conseillère technique culture et développement durable auprès du maire de Bordeaux Alain Juppé.

avec un projet global devant le public qui a retardé le lancement du projet : *« il fallait qu'il y ait une dynamique en interne, il fallait que la Direction de la culture et les différents conseillers qui sont là soient vraiment convaincus, il fallait qu'on travaille bien avec le cabinet du maire, et qu'on s'entende sur les objectifs, il fallait qu'on réussisse à mettre dans le coup, les Relations internationales, le Service du développement économique, parce que cet aspect-là était important et puis tous les réseaux socio-culturels, parce qu'il fallait qu'on arrive avec cette image-là, il ne s'agissait pas de faire simplement les Assises de la Direction de la culture et ça, ça a pris du temps »* (entretien). De la sorte, la volonté d'hétéronomie des Assises de la culture s'incarne autour de quatre directions générales – Direction de la culture, des relations internationales et européennes, de l'animation urbaine et du développement économique – dont le respect des intérêts mutuels doit être assuré.

On peut par ailleurs évoquer une forme particulière de transversalité, plus territoriale, celle d'une relation nouvelle aux espaces transfrontaliers proches. Ainsi, dans la logique de projets pluri-partenariaux, les candidatures bordelaises et strasbourgeoises ont lancé de nouveaux processus dans la direction d'une action publique transfrontalière. Les contacts n'ont pas pu être pleinement approfondis avec les autres territoires du Rhin supérieur, mais la coopération engagée fait partie des éléments structurants voulus par la candidature et qui doivent amener à faire évoluer la mise en œuvre des politiques publiques. C'est ainsi que dans l'après-candidature, les élus *« ont constaté qu'il y avait une vraie mobilisation et de vrais projets. Et donc il fallait continuer. C'est ce qu'on a fait, d'abord en se concentrant sur deux aspects : l'un était malgré tout de créer un grand évènement, d'ampleur européenne et l'autre qui était de développer le volet transfrontalier. C'est ce qui s'est passé pendant l'année 2008 »* (Marc Dondey, entretien). Les Assises de la culture relancent par la suite largement cette question. De la même manière, à l'issue de la candidature de Bordeaux, l'association persiste durant quelques mois pour mener un certain nombre d'études sur des thématiques esquissées lors de la candidature, dont une concerne la dimension transfrontalière.

De ces nouveaux mots d'ordre de l'action publique, de ces nouvelles valeurs et processus décisionnels, on peut en déduire des relations reconfigurées entre les acteurs du champ culturel, de nouvelles manières de construire leurs projets. Il s'en suit alors des

positionnements renouvelés dans le champ culturel, dans les finalités et les constructions opérationnelles.

b) De nouveaux positionnements pour les acteurs du champ culturel

Si la gouvernance est amenée à évoluer, cela induit également la détermination de nouveaux positionnements de la part des acteurs du champ culturel. Le rôle des institutions publiques ou des acteurs privés change nécessairement. Leurs modalités d'interventions peuvent également épouser de nouvelles priorités. On peut, de ce fait, constater un jeu d'ajustement mutuel des différents acteurs de la sphère culturelle. Cette évolution de l'action publique ouvre le processus décisionnel à d'autres acteurs. Le jeu d'acteur qui en est issu n'est toutefois pas entièrement ouvert et libre (Pinson, 2006, 2009). Bien au contraire, il s'appuie essentiellement sur les structures décisionnelles en vigueur pour constituer un processus de pluralisation asymétrique qui se construit en fonction des différentiels de ressources des acteurs. À ce titre, certains acteurs peuvent se trouver dans une position de « gagnants » et d'autres de « perdants » du fait de leurs capacités plus ou moins importantes à mobiliser des ressources nécessaires au développement territorial. La détermination du jeu d'acteurs partie prenante à ces projets est dès lors un enjeu de pouvoir essentiel.

LA VOLONTÉ DE RELATIONS RENOUVÉES ENTRE ACTEURS PUBLICS ET ACTEURS PRIVÉS

Pour les collectivités publiques ou les acteurs culturels, une volonté certaine d'instaurer un nouveau mode de fonctionnement s'exprime par l'intermédiaire des projets, traduisant des rôles attendus différents des deux côtés. Cela n'en exclut pas moins des processus de contrôle du politique, qui prennent toutefois des formes elles-aussi renouvelées.

Nous pouvons d'abord faire état de la volonté nouvelle des collectivités publiques d'être dans une logique de catalyseur, de médiateur des acteurs culturels, sans être les porteurs directs de l'action culturelle.

À Barcelone, après l'expérimentation contingente de la rénovation urbaine par la culture dans le quartier central du Raval, la planification culturelle positionne la politique culturelle sur une nouvelle ligne d'action, sur une nouvelle manière de repenser la culture et son rôle et notamment de revoir le positionnement qui doit être celui de la ville. En ce sens, la planification fait office de rupture dans les politiques publiques de la culture. Dans le cadre du projet « del Liceu al Seminario », la municipalité a été vectrice de renouveau dans le quartier. Sa régénération n'a été finalement que le fait d'acteurs privés ayant pris le relais d'une initiative publique initiale, en l'occurrence sous la forme d'investissements culturels lourds avec le MACBA et le CCCB dans le cadre du processus de rénovation urbaine. La transformation a de ce fait été acquise par l'investissement privé qui a succédé à l'investissement public. C'est cette vision de l'acteur public qu'incarne Ferran Mascarell lorsqu'il déclare : *« je pense que ceux qui font la culture, c'est la société civile, c'est les créateurs et donc la vision du public, c'est d'offrir des opportunités. C'est pas moi, c'est pas nous, qui faisons les choses, nous assurons seulement la création de l'espace rendu pour des opportunités possibles et cela implique d'avoir confiance dans tous les citoyens et acteurs privés, tout le monde a une bonne idée et ces personnes doivent avoir l'opportunité de faire ces projets »* (entretien). Pedro Soler confirme cette vision des choses autour des deux projets majeurs où il est alors impliqué : *« ça a été un des deux grands mouvements que Ferran [Mascarell] a lancés, de soutenir Sonar et Hangar et d'être dans une vision de faciliter la créativité des citoyens de Barcelone »* (entretien).

La conséquence de cette vision est la mise en place de l'ICUB qui peut être considéré comme un organisme relationnel, révélant une logique d'action partenariale, participative et ouverte. Cherchant à la fois à réunir les différents secteurs artistiques et culturels tout en considérant l'équilibre des forces politiques de la municipalité, la démarche est celle d'une structure de médiation entre les différentes composantes de l'action culturelle (Mascarell, 2002a). Ferran Mascarell vise ainsi, en créant cet organisme, à assurer la synergie entre quatre types d'acteurs : les associations, les entreprises des industries de la culture, les entreprises sponsors ou mécènes, les administrations publiques. Les statuts de l'ICUB rappellent l'élaboration de cette conception : *« dans ce contexte [celui d'une complexification de l'action culturelle], il s'est produit une redéfinition du poids de chacun des agents [du champ culturel] et il est chaque fois plus évident que l'administration y joue un rôle non pas tant de*

protecteur-promoteur, mais de catalyseur : une administration qui concentre les efforts, publics et privés, qui mène une politique sur la base de la disponibilité supérieure d'informations et de moyens, qui cherche le compromis avec les autres administrations dans des projets complexes, qui crée par sa propre activité les conditions rendant possible le développement d'autres, mais qui ne se conçoit pas comme une aspiration au dirigisme absolu, ni au contrôle social » (Ajuntament de Barcelona, 1995 : 10). Cette logique se renforce en 2006 avec la création du Conseil de la culture visant à inclure plus largement la pluralité culturelle et faire une place accrue à tous les acteurs dans le processus décisionnel.

La fonction de projets, telles les candidatures européennes, est de faire de chacune des collectivités publiques à l'origine du projet le déclencheur de nouvelles énergies. Ainsi, la candidature Bordeaux2013 « *a ouvert des chantiers, elle a ouvert des perspectives, elle a ouvert un regard différent sur le territoire et sur sa possible évolution* » (Chrystelle Audoit, entretien). L'initiative publique a un rôle de stimulateur du territoire. La mise en route des candidatures européennes donne alors l'opportunité d'asseoir une nouvelle modalité d'intervention publique *via*, là aussi, l'interface d'un organisme de droit privé qui met le public – administratif et politique – quelque peu à distance. On peut à ce titre évoquer le rôle d'assembler assuré par les équipes chargées des candidatures, qui se situent parfois dans un rôle d'entremetteurs entre acteurs du territoire¹⁷⁷, ou parfois dans celui d'accélérateur de commun, cherchant dans la candidature à « *repérer les projets à développer ensemble* » (Marc Dondey, entretien).

Une seconde orientation correspond à la volonté des collectivités publiques d'être plus en prise avec les enjeux contemporains de la société, notamment dans leur interconnexion. De la sorte, nous ne pouvons plus considérer la politique culturelle comme fonctionnant en isolat de la société. Le politique doit, dans cette démarche, exprimer la pluralité de la société. Cela

¹⁷⁷C'est ce que raconte Mathieu Immer de la rencontre entre la coopérative d'artistes Pola et l'agence de communication à l'origine du projet Darwin : « *La fabrique Pola voulait aller à la caserne Niel depuis des années, c'était dans tous ses dossiers et en discutant avec les gens de Bordeaux2013 et notamment avec Nadine Puyoo-Castaing, qui était chargée de la relation aux entreprises et tout ce qui était développement économique, elle me dit « votre projet Pola c'est marrant, ça me rappelle un autre projet qui est plus récent, qui s'appelle Darwin, qui a des similitudes au sens où il s'agit d'un lieu où il y a des coopérations entre des gens du même secteur, ils veulent aussi aller à la caserne Niel, la différence, c'est que c'est pas des gens qui sont dans la culture, c'est plutôt des gens qui sont dans la frange industrie créative de l'économie créative, donc communication, numérique, etc. » Donc elle m'a dit ce serait bien que vous vous rencontriez. Donc on s'est rencontré* » (Mathieu Immer, fondateur de la FEPIA, ancien membre de Pola, coordinateur général de Darwin de 2009 à 2012, directeur de « Territoires parallèles » (Assistance à maîtrise d'ouvrage) – entretien)

correspond par exemple, comme nous en faisons mention plus haut, à la situation de Strasbourg à partir de 2008 où il s'exprime cette « *idée de la politique culturelle au sens large [...] elle traverse beaucoup les politiques de la collectivité* » (Yves Aubert, entretien). Cette nouvelle appréhension de la culture se retrouve particulièrement à Barcelone où l'ICUB fait évoluer ce qui est attendu des politiques culturelles : « *dans les années 90, il y a l'idée que la culture c'est très important pour les bibliothèques et les quartiers, etc., mais c'est aussi un grand secteur de l'économie et c'est un grand secteur qui peut donner l'impulsion, créer de nouvelles formes d'économie, économie de la connaissance, etc. et pour faire cela, nous avons besoin d'une grande institution qui n'est pas une institution faite uniquement pour la gestion des services publics* » (Jordi Marti, entretien).

Au-delà de l'enjeu d'appréhender cette multitude d'attentes sociétales, la politique culturelle se fixe également comme finalité nouvelle de représenter la société et ses différentes composantes. La création de l'ICUB se fait dans l'intention d'incarner la société civile dans toute sa diversité. Ferran Mascarell s'inspire de cela en rappelant que « *cette société civile, intellectuelle, etc. doit être partie prenante et éviter la polarisation politique traditionnelle. Nous avons fait un Conseil d'administration avec la même composition que la mairie, avec une composition proportionnelle, mais avec un certain nombre d'intellectuels ou de personnes de la société civile* » (entretien). Dans le même temps, l'ICUB est constitué comme « *une institution qui établit une politique culturelle, qui a un rôle de dynamisateur du secteur culturel de la ville. Il y a une conception qu'est de penser le secteur comme un écosystème culturel, avec des entreprises privées, des associations, des services publics, des grands équipements, des petits équipements. Et la politique culturelle de l'ICUB serait non seulement de gérer les services publics locaux, mais elle doit aussi avoir pour objectif de dynamiser et approfondir, améliorer l'écosystème culturel de la ville dans toutes ses dimensions* » (Jordi Marti, entretien). L'action publique de la culture doit prendre ici en compte toutes les composantes du système culturel et en assurer son développement harmonieux. La création de la Fondation « Barcelone Culture » est la suite logique de cette politique, en se tournant plus particulièrement vers les investisseurs privés qu'il faut séduire et attirer et avec lesquels il faut œuvrer conjointement (Iung, 2010). La mise en place dans le même temps des consortiums pour les grandes institutions traduit, elle, la démarche de coopération interinstitutionnelle.

Une même volonté de représentation plus grande des différents secteurs culturels – pouvant parfois rejoindre une forme de déhiérarchisation – se retrouve lors des candidatures européennes. Les projets de Bordeaux2013 et Strasbourg Horizons Rhénans, à travers leurs nouvelles structures, visent à cette pluralité des porteurs de projets, tandis que la démarche d'une candidature aux contours souples – à la fois en termes géographiques, identitaires et culturels – permet justement cette appropriation multiple et cette représentativité des tendances en germe dans la société. La pluralité des projets s'entend, en outre, au-delà des hiérarchies habituelles. Le chef de projet Bordeaux2013 précise ainsi sa démarche initiale lors de la mise en route de la candidature : « *la première de mes missions, et ça a surpris les gens, ça a été de mettre à plat les initiatives, de dire que l'Opéra veuille mettre en scène telle grande œuvre n'est pas plus important que le fait que Musiques de Nuit veuille donner une plus grande ampleur à son carnaval ou le fait que la maison de quartier de Bordeaux Bastide a un bon projet. Dans une compétition comme ça, il n'y a plus de hiérarchie et le cloisonnement disciplinaire sur lequel est fondée la vie culturelle habituelle n'a plus de sens à partir du moment où on est dans cette compétition* » (Richard Coconnier, entretien, 2009). Une telle vision rejoint alors la finalité d'une candidature exprimant toutes les ressources du territoire. À Strasbourg, cette démarche de nivellement des relations se retrouve plus particulièrement lors des Assises de la culture. La démarche des Assises en tant que telle vise, dans la symbolique, à créer un nouveau rapport de confiance, une démarche d'horizontalisation de l'action publique où le politique n'est plus dans une position de surplomb, mais est assis, conjointement avec les autres acteurs de la sphère culturelle. Cette dénomination exprime plus fortement l'horizontalisation qu'on ne la décelait dans celle initiale d'états-généraux de la culture où l'autorité publique doit être en position supérieure afin de trancher la décision finale. Le changement sémantique est là particulièrement significatif.

Enfin, nous pouvons évoquer une troisième ligne de renouvellement qui s'appuie plus particulièrement sur la société civile et surtout les acteurs culturels dans une volonté d'être mieux pris en compte et d'établir une politique culturelle sur d'autres bases. Toutefois, cela relève parfois de la rhétorique politique en recherche de justification et d'une légitimation participative. Cette nouvelle orientation est exemplaire dans le cas de Stuttgart où une tendance se dessine à un nouveau rapport de force entre les acteurs culturels et

l'administration ainsi que l'équipe municipale. Cette évolution s'appuie sur la médiation conjointe de la fondation communautaire, des experts de la Commission culturelle et des représentants culture des partis politiques. Autour de l'idée première de développer de nouvelles lignes stratégiques pour la politique culturelle de la ville, l'évolution dans la manière de procéder à la construction des politiques publiques devient vite primordiale. Irene Armbruster pointe le fait que *« ces lignes directrices doivent être développées avec plus de personnes que les quinze personnes habituelles qui sont impliquées dans cette politique. C'est pourquoi ils nous ont demandé, à nous, de le faire, puisque nous disposons de multiples connexions dans la ville et nous avons ainsi invité et demandé aux gens de venir pour partager leur expérience et développer ces lignes directrices »* (entretien).

La démarche vise de cette manière à aboutir à une nouvelle forme de considération pour les artistes et dépasser la situation que peut décrire Markus Merz dans les relations entre la ville et l'écosystème culturel : *« c'est vraiment dommage de voir comme le Département de la culture réagit parce que... oui réagir c'est le mot juste, il ne fait que réagir et il n'a pas trouvé de moyens [d'interagir] ou de discuter avec les personnes importantes qui sont effectivement le monde de l'art et de la culture et qui le représentent. Ils n'ont pas trouvé, au Département de la culture, comment travailler avec eux. Ils réagissent à leurs actions [...] pour les empêcher de faire des choses, pour qu'elles n'aient pas lieu, c'est ça leur politique »* (entretien¹⁷⁸). Le positionnement est donc particulièrement distinct de celui que nous avons évoqué quant au discours politique affiché par les représentants de la ville de Barcelone. Dans le même temps, là aussi à la différence d'autres contextes, le mode d'action précédent Kultur im Dialog se caractérise par un cloisonnement fort qui fait de la politique culturelle un secteur autonome : *« au Département de la culture, ils veulent que la culture soit de la culture et que cela soit séparé des autres départements. Ils ne se soucient pas de cela, que la culture soit pertinente socialement, que cela soit pertinent pour les industries créatives, ce n'est pas leur regard. De ce que j'ai compris, ce n'est pas du tout leur manière de penser, parce qu'ils ont besoin d'une sorte de ligne de décision, comme un processus duquel ils ne sortent pas »* (Christian Dosch, entretien). Là aussi, la démarche de Kultur im Dialog visait à inclure une pluralité sectorielle dans le processus décisionnel, afin de le rendre pluridimensionnel et, en

¹⁷⁸Directeur de l'académie indépendante Merz agréementée par le Land de Bade-Wurtemberg, membre de l'association de préfiguration du cinéma municipal de Stuttgart.

conséquence, en cohérence avec les entrecroisements des enjeux du développement métropolitain.

À Strasbourg, la volonté de faire évoluer les relations avec les acteurs s'incarne principalement à travers les Assises de la culture. La démarche de réconciliation avec les acteurs culturels, qu'ils attendaient fortement, se manifeste à l'occasion de cet événement : « *ça a pu traduire le fait que les gens étaient respectés dans leur fonction, ce qui est le départ de tout dialogue. Je veux dire que s'il n'y a pas de respect de l'interlocuteur, il ne peut pas y avoir de dialogue et donc de co-construction* » (Robert Hermann, entretien¹⁷⁹). Pareille conception traduit, notamment dans le discours politique, l'intention de répondre à une demande implicite des acteurs culturels et associatifs d'un dialogue plus construit avec la municipalité, surtout dans la suite de la municipalité Grossmann où le lien se serait distendu. Les Assises se présentent également comme une réponse implicite à la demande de déssectorisation, alors à même de mieux épouser les contours des enjeux culturels contemporains. C'est sur cette base que s'est construit l'attelage hétérogène du pilotage de l'évènement, comme le résume Michel Reverdy : « *il s'est passé qu'on avait cet attelage assez bizarre de Marc Dondey, Jean-Pierre Schlagg, Marie-Laure Dongois et moi-même, qui venions tous d'univers différents* » (entretien).

Nous pouvons en parallèle de ces réorientations de gouvernance soulever l'enjeu du contrôle par le politique et la manière de se dessaisir du pouvoir sans véritablement le perdre tel que cela s'exprime dans cette recomposition relationnelle. Pour développer ce point, nous nous appuierons plus particulièrement sur les situations strasbourgeoises et barcelonaises.

Dans le premier cas, il convient de souligner l'importance du déterminant politique dans la mise en place des Assises. Ces dernières font en effet partie des projets de campagne du candidat Ries et constituent une composante d'un ensemble de dispositifs participatifs visant à la reconquête du milieu associatif. Comme une volonté de rupture avec la politique de l'équipe municipale précédente s'exprime aux Assises de la culture de Toulouse (Balti et

¹⁷⁹La posture adoptée ici par Robert Hermann, renvoie à l'idée du « *« bon » homme politique* » qu'évoquent Anquetin et Freyermuth (2009 : 18). Le discours politique de Robert Hermann doit ainsi accréditer l'idée d'une réponse aux attentes existantes de la population et renvoie à la mission première de l'élu d'amélioration du cadre de vie des administrés, pour laquelle il serait alors particulièrement efficace. On est loin de l'enjeu de la compétition électorale qui pourtant oriente les cadres d'actions locaux, déterminent les agendas et nécessitent l'exercice du métier électoral au quotidien (Anquetin, 2007).

Sibertin-Blanc, 2009), à Strasbourg, on retrouve cette même finalité de démarcation politique. Elle correspond plus précisément à l'idée acquise par tous que Grossmann n'a pas perdu sur son projet, mais sur la manière de faire. De la sorte, la mise en place des Assises de la culture répondait à une logique tactique – à côté d'autres dispositifs comme les Assises du sport, le développement d'une feuille de route du développement économique sous forme participative. Comme le reconnaît le maire adjoint à l'animation et l'éducation populaire et également secrétaire de la fédération socialiste du Bas-Rhin, Mathieu Cahn : « *moi je ne connais pas quel était le degré de réflexion duquel [Roland Ries] est parti, si c'était une réflexion extrêmement poussée, ou si c'était, ce que je pense plutôt moi, le sentiment instinctif et totalement juste que nos prédécesseurs perdaient parce qu'ils n'avaient pas su écouter suffisamment les habitants, qu'ils perdaient sur leur attitude, plus que sur leur projet, que c'était pas tellement leur bilan qui les plombait que leur manière de faire, une sorte de mépris, de non-écoute des gens* » (entretien¹⁸⁰). La désignation de Mathieu Cahn à ce portefeuille municipal se comprend d'ailleurs du fait de ses fonctions politiques d'importance¹⁸¹. La mise en place de ces Assises ne peut ainsi être détachée de la finalité politique de réaffirmation d'une sphère d'influence dans le secteur culturel et associatif¹⁸². La réduction des risques et le contrôle du dispositif font partie intégrante de la démarche politique comme nous le verrons dans le paragraphe suivant. À ce titre, loin d'un éloignement du politique, les dispositifs participatifs « *peuvent aussi s'inscrire dans une « remise au centre » des élus* » (Neveu, 2011 : 202).

À Barcelone, si nous avons pu faire état de la confiance dans le milieu culturel et la nécessité de mettre au cœur de l'action publique culturelle les acteurs culturels privés eux-mêmes, cela n'obère pas les capacités de la municipalité à s'assurer un contrôle de ces actions. Seulement, celui-ci prend d'autres formes. La reconfiguration des fonctions de contrôle politique se constate autour du triptyque « *contrat, autonomie et évaluation* » mentionné dans le plan stratégique de 1999 (Ajuntament de Barcelona, 1999 : 38). Ainsi, par ce triptyque, la

¹⁸⁰Maire-adjoint de la ville de Strasbourg en charge de la Vie associative, de la jeunesse et des centres socio-culturels, de la lutte contre les discriminations, d'animation urbaine, éducation populaire, Vice-président de la Communauté urbaine de Strasbourg chargé de la politique de la ville.

¹⁸¹En parallèle, la forte implication de Robert Hermann, en tant que premier adjoint en charge de la démocratie locale, dans les Assises et dans les ateliers du spectacle vivant – qui en sont une émanation tardive – confirme l'importance politique du dispositif.

¹⁸²Nous pouvons aussi rappeler le fait que, dans le processus de transversalité, il y avait la volonté de s'extraire de la seule Direction de la culture alors entachée d'un soupçon de connivence avec Robert Grossmann.

ville établit une nouvelle gestion, qui s'inscrit dans le cadre global d'une évolution du gouvernement vers la gouvernance. La municipalité convient ainsi d'accords et de contrats entre structures (publiques et privées). Elle prévoit de fonctionner avec les acteurs culturels sur la base d'une autonomie nécessaire au passage du système au réseau. Enfin, elle met en œuvre des exigences d'évaluation dans une logique d'analyse globale du territoire – activités culturelles, dimension économique de la culture, création artistique, analyse d'impact de la culture sur le système socio-économique – tandis qu'elle prévoit l'évolution des indicateurs associés directement à l'analyse de projets. L'ICUB se veut « *moteur de la ville de la connaissance* », pour reprendre le sous-titre du plan stratégique, et souhaite s'en remettre aux acteurs privés. L'institut n'en demeure pas moins l'acteur cardinal qui orchestre le mouvement.

Cette volonté de conserver une forme de contrôle s'incarne surtout par la mise en place de stratégies visant à déterminer ce qui peut être inclus ou exclu dans le cadre du projet et à décider des ressources à même d'y être apportées. En ce sens, ces nouvelles formes d'actions sont, selon certains auteurs, « *basées sur des représentations explicites d'intérêts fonctionnels* » (Mayer, 1992 : 261).

INCLUSION ET EXCLUSION : DES LOGIQUES D'IMPLICATION DIFFÉRENTIELLE

Nous pouvons d'abord évoquer la détermination d'un cadre d'action délimitant le processus exact du projet. Comme le souligne à Strasbourg, Yves Aubert, « *on n'entre pas dans une concertation, en disant que forcément, tout est possible, il y a un premier cadre à poser* » (entretien). Ce cadre présente des éléments connus de tous et d'autres, plus implicites.

À Strasbourg, les Assises de la culture sont enserrées dans un cadre bien délimité. La faiblesse des moyens financiers attribués à leur organisation réduit d'abord nécessairement la portée du dispositif¹⁸³. En outre, on constate une initiative importante des agents municipaux, y compris dans le dispositif *a priori* plus souple des cafés-cultures. Surtout, le cadre global des Assises était circonscrit. Comme nous l'avons précisé, en lieu et place « d'états-généraux de la culture », comme le programme électoral l'avait évoqué, l'adjoint à la culture a préféré

¹⁸³Michel Reverdy précise ainsi : « *on avait 50 000 euros, c'est rien [...] donc ça a été fait avec des bouts de ficelles [...]. On a essayé d'irriguer la ville [...], mais au bout d'un moment ça se voit, quand vous faites un truc de bout de ficelles. Quand nous on pilotait les ateliers, la ficelle dépassait un peu* » (entretien).

la mise en place « d'Assises de la culture » dont la finalité rompait avec la phraséologie révolutionnaire et invitait plus au dialogue qu'au changement (Daniel Payot, entretien). En outre, le cadre était aussi matériellement circonscrit puisqu'une évolution budgétaire à la hausse pour le secteur culturel n'était pas envisagée à l'issue des Assises¹⁸⁴. Enfin, nous pouvons mentionner le cadre temporel de l'évènement, puisque mis en place plus d'un an après les élections municipales, une forme de dépassionnalisation du débat s'ensuit en s'extrayant du cadre électoral. De la sorte, le cadre est suffisamment déterminé pour que le politique contrôle le processus.

À Stuttgart, les acteurs culturels cherchent à déterminer des lignes directrices pour les politiques publiques : « *il y a eu de larges coupes budgétaires, notamment pour les institutions culturelles et à la suite de cela, les institutions et les artistes se sont rassemblés et ont dit* » nous ne voulons pas que tous les ans, nous ayons les mêmes coupes, nous voulons avoir des lignes directrices, à partir desquelles la ville peut décider d'une manière plus appropriée » » (Irene Armbruster, entretien). C'est alors dans ce sens particulier que la ville a conçu l'exercice participatif du Kultur im Dialog. Comme le rappelle Jean-Baptiste Joly, « *c'est M. Meyke qui utilise cet argument : « mais si cette proposition de réduction de budget de 2009 était si grave et que cela entraînait Kultur im Dialog, alors pourquoi est-ce que Kultur im Dialog ne nous propose pas les arguments qui nous permettraient de mieux réduire le budget ? » »* (entretien¹⁸⁵). Le Département de la culture a principalement appréhendé le processus dans ce cadre gestionnaire, celui de la nécessité de réduire des budgets, quitte à faire quelques ajustements dans le cadre participatif. Les acteurs culturels participant au processus ont, quant à eux, cherché à élargir le débat à d'autres enjeux. L'entrée en projet et la manière de définir ce dernier influent sur son déroulement jusqu'à son achèvement marqué par le constat d'un désaccord significatif sur deux points : celui de la détermination d'objectifs lors des contractualisations effectuées avec les structures culturelles subventionnées et celui de l'établissement de meilleures lignes de conduite dans la communication entre les acteurs

¹⁸⁴C'est le dilemme qu'évoque ainsi Dimitri Konstantinidis : « *la question a été posée dès le départ, comment avec un budget qui reste le même ou qui se rétrécit, pour dire clairement les choses, on pourrait continuer à financer le projet culturel de la ville de Strasbourg et en même temps donner un bon coup de pouce à des projets innovants et émergents et aider toute nouvelle initiative intéressante venant de la société civile ?* », (entretien).

¹⁸⁵Rüdiger Meyke corrobore ces propos en nous expliquant que « *la véritable problématique c'est : qu'est-ce que l'on fait quand nous devons de nouveau faire des coupes budgétaires ? Cela est resté en dehors [de Kultur im Dialog]. Cela n'a pas été thématiqué dans le processus. Nous connaissons à présent de nombreux souhaits qui sont présents et qui viennent en plus de cela. Mais le véritable problème n'est pas résolu* » (entretien).

culturels et le Département de la culture. Ainsi, à l'issue du processus, une dichotomie forte entre les acteurs culturels et l'administration s'exprime, faisant montre d'une approche gestionnaire restreignant les possibilités d'évolution.

Les candidatures européennes, quant à elles, se présentent sous la forme d'un schéma prédéfini, d'un évènement suivant les recommandations et attentes de l'UE. De ce fait, comme nous l'avons exposé plus haut, le cadre européen pèse dans l'élaboration du projet et ses orientations. Il s'impose dans l'appréhension globale du projet pour lequel l'Union européenne insiste tout particulièrement sur les effets de long terme – en amont de l'année européenne (et dès la phase de candidature) ainsi qu'à l'issue de celle-ci. Elle prend par ailleurs fortement en compte les efforts de structuration de la gouvernance des territoires. Dans cette matrice européenne, « *la qualité du processus, à savoir la production d'un sens territorial, importe autant que la validité des fins* » (Pinson, 2002 : 235). Une nécessité d'opérer un important travail de terrain s'impose ainsi à l'élaboration d'une nouvelle gouvernance. Par ailleurs, c'est le passage en politique d'un impératif de résultat à un impératif de moyen puisque le processus supplante la finalité. L'adjoint à la culture bordelais incarne cette nouvelle appréhension de l'action publique : « *moi j'ai toujours dit [...] on n'a pas gagné, mais on n'a pas perdu. On n'a pas gagné, parce qu'il y a pas d'ex aequo, et c'est Marseille qui a gagné, et c'est bien. On n'a pas perdu, parce qu'on a gagné, nous, toute cette réflexion, cette animation, cet engouement. C'est quelques années après et tout le monde s'en rappelle encore. Et quelque part, c'est vrai que ça a donné un autre regard sur la dynamique des quartiers, sur la proximité, sur la transversalité des disciplines, sur la diversité culturelle, sur la culture dans le développement durable, enfin tous ces thèmes qui aujourd'hui associent à la fois, patrimoine, culture et urbanisme et donc ça, c'est indéniablement, sur le fond, il y a eu une suite* » (Dominique Ducassou, entretien). Il importait surtout, comme nous l'évoquerons plus loin, de bâtir un consensus local en capacité d'incarner le projet dans la durée et dans une territorialité large et renouvelée.

Ensuite, l'inclusion et l'exclusion du projet s'effectuent en suivant les ressources potentielles à apporter dans ce cadre particulier et s'accomplissent alors en fonction des positions dans le champ culturel. De la sorte, le processus mobilise et sollicite plus ou moins certains acteurs et crée des logiques d'affiliations différentielles. L'évènement est

particulièrement emblématique de cette logique et l'on peut considérer qu'il « *n'est pas l'émanation simple de la ville, mais est soutenu par des acteurs locaux, des groupes sociaux, des porteurs de projets qui ont leurs objectifs propres. Ceux-ci entrent souvent en conflit avec les objectifs ou les valeurs d'autres acteurs ou groupes sociaux* » (Gravari-Barbas et Jacquot, 2007 : 3).

À Barcelone, nous pouvons évoquer l'échec relatif du Forum universel des cultures et l'établissement de positionnements divergents des acteurs du champ culturel. Le Forum sonne ainsi le glas de la logique d'adéquation entre un projet de ville et la prise en compte des attentes à la fois des citoyens et des groupes sociaux qui composent la société. La dichotomie créée entre la mairie et les associations – en partie en lien avec le changement entre Maragall et Clos – instaure un décalage complet avec les acteurs culturels, loin de l'idée novatrice initialement voulue pour le Forum d'un projet partagé et en mesure d'incarner le dialogue des cultures. Un même constat s'effectue également au sein de l'ICUB : « *la raison de l'échec de 2004, c'est que cela a été fait un peu à l'arrière du secteur culturel de la ville de Barcelone, ça a été construit comme un grand projet culturel, mais n'a pas été fait forcément à l'écoute du secteur culturel de la ville de Barcelone. C'est quelque chose que nous, on a beaucoup critiqué ici, qu'il n'a pas existé cette complicité* » (Esteve Caramés, entretien). La détermination de l'évènement avant tout comme projet urbain et comme démarche de visibilité de la ville ne rendait pas, de fait, la mobilisation des forces culturelles barcelonaises essentielle pour la mise en œuvre du projet. Le Forum marquait par ailleurs un tournant important et surtout un coup d'arrêt dans l'établissement de la vitalité des fêtes et festivals dont l'essor a été croissant depuis la fin du franquisme. Cette expansion s'appuie surtout sur la légitimité fonctionnelle de trois acteurs : les associations culturelles comme productrices des évènements culturels, les municipalités comme facilitateur de cette implication citoyenne et associative, les entreprises privées comme soutiens financiers pour donner plus d'envergure à ces initiatives populaires (Crespi-Vallbona et Richards, 2007 : 117).

Les acteurs du champ culturel sont de ce fait en grande partie exclus du processus de mise en œuvre qui incombe à une équipe projet distincte : « *les gens qui assument les responsabilités du Forum sont d'un côté ceux de l'équipe olympique qui a la nostalgie de ces bons moments et une partie des gens qui viennent du monde de l'université, avec un niveau de*

professionnalisme très bas ou au moins très différent de la tradition de la culture » (Eduard Miralles, entretien). Seul Ferran Mascarell fait un temps le lien entre l'équipe-projet et l'ICUB, mais il est vite dépassé par cette dualité organique. La finalité de l'évènementiel, vecteur d'image pour la ville et pour le maire, a ainsi supplanté la dimension culturelle de l'évènement : *« il a pensé qu'avec une direction stratégique du Forum directement liée au maire, cela peut finalement donner à un maire une position commode pour les prochaines élections. Il a fait un rapprochement de la direction du Forum sans une idée claire de sa dimension culturelle* » (Ferran Mascarell, entretien). Le continuum des évènements mis en œuvre à Barcelone, qui intègre le Forum universel des cultures, ne s'avérait pas compatible avec une démarche pleinement participative. Des tensions concluent cette séquence, en se cristallisant autour du choix controversé d'entreprises partenaires du projet¹⁸⁶ et dont les valeurs n'étaient pas celles de la paix promue par le Forum. Des positions se sont alors affirmées par rapport à ces choix : *« quand la société civile, les associations ont perçu qu'elles n'étaient pas respectées dans ce moment précis, elles ont cherché des aspects de l'organisation que l'on puisse critiquer* » (Carles Duarte, entretien). Le positionnement des acteurs et les ressources à mobiliser s'effectuent alors en fonction des orientations du projet.

On peut évoquer le même processus d'exclusion lors de la mise en place de 22@ qui dessine un choix particulier des acteurs cardinaux pour la municipalité. Comme le rappellent Gravari-Barbas et Jacquot, *« l'analyse et la prise en compte des coalitions permettent de saisir les accords, souvent illustrés par des structures d'organisation avec des représentants des différents acteurs, mais aussi les divergences d'objectifs et les conflits* » (2007 : 3). Dans le cadre de ce projet, il apparaît ainsi que la municipalité a privilégié son ouverture plutôt vers les entreprises et les investisseurs immobiliers que les acteurs culturels en dépit d'une forte présence dans le quartier. Ainsi, la volonté d'attirer une nouvelle classe créative dans le quartier de Poblenou ne correspondait pas à ce terreau local : *« le genre d'associations qui étaient là, ce n'était pas le genre de celles que les agents immobiliers apprécient [...] [cette présence artistique] ce n'était pas un argument pour les investisseurs* » (Antoni Oliva, entretien). La société 22@ qui gère le projet ne visait pas en priorité à instaurer ce dialogue, en témoigne la concession faite par Josep Miquel Piqué : *« c'est intéressant, la manière dont nous avons lancé le projet au départ, le fait que nous ne gérons pas bien du tout les activités*

¹⁸⁶Nous pouvons principalement évoquer le cas d'Indra, entreprise de TIC, engagée dans le conflit irakien de 2003.

culturelles » (entretien). Ainsi, l'inclusion de la culture s'est surtout faite implicitement, comme élément incorporé dans les activités présentes dans 22@, comme un *input* de la chaîne de production. De manière explicite, elle est quasiment absente du rapport « *Ciutat Digital* », qui établit les bases du projet (Aparici, 2012), ainsi loin de l'idée d'un cluster culturel comme peuvent le concevoir le plan stratégique de la culture et Ferran Mascarell. L'intégration de la culture dans la mise en œuvre est dès lors très modeste. Elle se conçoit essentiellement en lien avec le référentiel de développement économique établi pour le projet, en dépit de la filiation forte avec le plan stratégique de la culture de 1999 : « *Il y avait deux types d'aspects culturels [au sein de 22@] : l'industrie et l'économie du design et nous avons l'industrie culturelle des médias [...], mais tout cela c'est de l'économie. Une autre chose est le rôle des aspects sociaux, de l'environnement culturel. C'est ce que nous avons fait plus tard avec les acteurs culturels, mais ce n'était pas là à l'origine* » (entretien).

Face à cette conception d'un projet urbain avant tout conçu dans une démarche d'attractivité de la classe créative, les acteurs culturels ont pu diversement réagir. Nous pouvons synthétiser les différentes positions selon les alternatives présentées par Hirschman, *d'exit*, *voice* et *loyalty*. L'*exit* est avant tout celui des artistes faisant face à la gentrification du quartier et en recherche d'autres lieux correspondant à leurs moyens financiers et relevant généralement de formes d'activités artistiques plus classiques. La démarche de *voice* a été celle incarnée par la mise en place d'associations de défense du quartier ou de manière plus emblématique, celle de la défense de Can Ricart et des artistes qui ont rejoint le lieu¹⁸⁷. Enfin le choix de la *loyalty* est celui – généralement ponctuel – d'artistes qui ont fait le choix de développer des coopérations avec 22@ à l'image du festival Inside 22@ mis en place en 2008 et 2009 ou le développement plus récent d'une initiative citoyenne et artistique nommée « *Mapa creatiu de Poblenou* » qui tente de se rapprocher de l'association 22@Network. Ce mouvement s'intègre alors à la démarche souhaitée de 22@ d'installer une identité de quartier, une ambiance attractive¹⁸⁸. La tendance de *loyalty* est, dans le même temps, celle de nouveaux artistes et acteurs culturels, notamment en connexion avec la sphère du digital, qui

¹⁸⁷Une des raisons de l'importance prise par ce conflit est notamment celle de l'expulsion d'une école de cirque par le propriétaire du terrain qu'elle occupait et qui rejoint alors le site de Can Ricart.

¹⁸⁸Dans un effort d'accroître ce sentiment d'identité dans le quartier, il a été mis en place des prix pour des initiatives développées dans le quartier. Ces prix se nourrissent de la mémoire de personnes de l'ère industrielle ou de lieux marquants de cette période et tentent ainsi de renouer avec son identité historique (Aparici, 2012).

s'implantent plus volontiers dans le quartier et participent incidemment du mouvement de revitalisation et de gentrification du quartier.

Dans le cadre des candidatures au titre de capitale européenne de la culture, les projets et acteurs sont, *a priori*, relativement larges, suivant une démarche d'ouverture très importante. Un tel penchant répond ainsi pleinement à la finalité du projet en tant que telle : « *projeter, c'est chercher à habiter un espace significatif en développant avec cet espace ou avec certaines de ses composantes, une relation préférentielle faite de connivence et de symbolisation* » (Boutinet, 2006 (1993) : 71). En recherchant à construire une unanimité des acteurs, le processus de projet instaure même une forme de naturalité dans le soutien à lui apporter. Il se développe ainsi une forme de présomption de validité du projet, nécessaire au bien public, que nul ne doit remettre en cause, sous peine de décrédibilisation. À Bordeaux, un conseiller municipal de l'opposition socialiste inscrit son soutien dans une forme de rationalité incontestable : « *qui peut être contre Bordeaux2013 ? Qui peut être contre que sa ville soit capitale européenne de la culture? Un schizophrène héroïnomane peut-être, mais bon, pas nous* » (Jean-Michel Pérez, entretien, 2009¹⁸⁹) tandis qu'Alain Juppé évoquait en Conseil municipal le fait qu' « *on retiendra ceux qui ont aidé à cette candidature et ceux qui s'y sont opposés* »¹⁹⁰.

La construction de ces relations de projet est par ailleurs effectuée sur des bases restreintes afin de conserver une forte adhésion interne. Ainsi à Bordeaux, une nouvelle forme de gouvernance s'est instituée à l'occasion de ce projet. Elle s'est toutefois limitée à l'objet précis de la candidature. N'impliquant qu'un pluralisme réduit, elle laisse la communauté artistique dans un relatif éloignement du projet. La visibilité effective des acteurs culturels a pu être mise en question, que ce soit l'enjeu de sa représentation au sein des structures de gouvernance du projet – soulevant certes la question de la représentativité des personnes qui seraient alors choisies¹⁹¹ – ou que ce soit la position particulière du chef de projet également directeur d'une institution culturelle majeure. Le rôle des artistes devenait alors avant tout celui de fournisseurs de contenus pour le projet artistique de la candidature. Dans le même temps, la conception de l'architecture intellectuelle du projet leur échappait – avec la création

¹⁸⁹Conseiller municipal socialiste de Bordeaux.

¹⁹⁰Procès-verbal du conseil municipal du 22 octobre 2007 : 119.

¹⁹¹La gouvernance ne prévoit quoi qu'il en soit aucune forme d'intégration des forces culturelles dans le dispositif de gouvernance.

envisagée d'un comité artistique constitué de conseillers artistiques et culturels extérieurs. Enfin, l'importance de la participation vis-à-vis de l'extérieur était portée sur d'autres acteurs, essentiellement économiques¹⁹². Néanmoins, la contribution des acteurs économiques s'avérait être limitée à certaines fonctions précises, essentiellement celle symbolique, de son soutien financier et du mécénat. On souligne ainsi à la CCI de Bordeaux, à l'issue de la première phase de candidature que : « *Richard Coconnier est reparti, avec l'idée qu'il avait du monde derrière lui, du monde prêt à s'investir [...]. Et côté chambre du commerce, donc notre milieu économique, on est resté dans l'attente [...]. Lui il a rendu son dossier et on a attendu la réponse. Et la réponse a été positive [...]. Entre le moment où il était passé et le moment où il a eu une réponse, il ne s'est rien passé [...]. Aussi bien côté chambre que du côté des entreprises qui ont été mobilisées, il y a eu une espèce de doute parce qu'il nous a sollicités, mais il nous a rien demandé. En tout cas, aucun ne s'est senti retranscrit dans ses propositions, dans le document qui a été produit et là, je crois que certains d'entre eux ont mis en doute le vrai intérêt du porteur de projet pour les entreprises, au-delà du simple apport qu'elles pourraient constituer en matière d'apport financier* » (Nadine Puyoo-Castaing, entretien, 2009).

La gouvernance établie ici paraît être plutôt fonctionnelle – celle de la réponse à un problème de gestion d'un projet complexe et lancé tardivement – plutôt qu'une démarche de rénovation du processus décisionnel. La structure de cette gouvernance est en conséquence celle d'un fonctionnement en étoile, convergeant vers l'association et non celui d'une gouvernance horizontale favorisant les échanges directs entre partenaires. Dans cette configuration, chaque acteur était essentiellement porteur de ressources lui étant propres, mais peu en mesure d'en produire de nouvelles suivant l'échange avec d'autres acteurs. La construction de la gouvernance renvoie alors à l'illusion de l'unité du projet, quand, dans la réalité, le projet s'avère être une agrégation d'actions dissociées les unes des autres. On peut ainsi parfois évoquer plutôt l'idée d'un « *inventaire à la Prévert qu'un ensemble cohérent* » (Idt, 2012 : 76).

¹⁹²On peut à ce titre noter le fait que la candidature évoque les 300 entreprises parties-prenantes au collège des membres associées, sans que ne soit fait mention l'implication des structures culturelles (Association Bordeaux2013, 2008c : 86).

Enfin, dans le cas de Stuttgart, les ressources liées au projet d'une refondation des politiques culturelles locales se trouvent finalement chez les acteurs privés plus qu'au sein de la municipalité de Stuttgart, relevant d'une forme de détachement de la ville du dispositif. Toutefois, la question de l'inscription de la ville dans ce processus varie selon les acteurs internes à la ville et dans le temps. On peut à ce titre évoquer l'évolution du positionnement des partis politiques du Conseil municipal – et notamment les représentants politiques à la Commission culture et médias. Ils ont d'abord soutenu les coupes budgétaires avant de progressivement s'impliquer dans le processus, en commençant par prendre part à l'Art-parade et manifestant contre leur propre décision¹⁹³. Plus tard, la plupart des partis politiques soutiennent la mise en place de Kultur im Dialog avant de s'y impliquer, comme ce fut le cas des représentants de la commission.

En parallèle, la maire adjointe chargée de la culture présente une position de réticence dès les premiers temps avant d'évoluer, comme on le souligne au sein du Département de la culture : « *d'abord, elle n'y était pas favorable, ensuite, elle l'a accepté* » (Sabine Vogel-Schuster, entretien). Malgré tout, son implication demeure limitée tout le temps du processus jusqu'à être suppléée par le nouveau maire, Fritz Kuhn, pour le discours inaugural lors de la remise des préconisations en juillet 2013. Cela traduit en fin de compte son faible intérêt pour l'art et la culture. « *Susanne Eisenmann, c'est une vraie professionnelle de la politique, et elle est très organisée et connaît tout des enjeux de pouvoir et de décision. Mais je dirais que l'art n'est pas ce par quoi elle est intéressée* » (Petra Von Olschowski, entretien). Ce positionnement rejoint alors celui du maire CDU Wolfgang Schuster, comme l'enjeu du financement du processus vient en témoigner : « *même le maire de Stuttgart, l'ancien maire n'a pas bougé le petit doigt pour financer la suite du processus* » (Jean-Baptiste Joly, entretien). De son côté, le Département de la culture s'est montré circonspect jusqu'à l'achèvement du processus. Depuis le changement à la tête de la municipalité il s'est donc créé un décalage certain : « *le maire de Stuttgart [Fritz Kuhn] s'est rendu compte à quel point son administration, l'administration de sa mairie, elle, reculait sur ce truc-là, alors que lui, il est, en tant qu'homme politique Vert, quelqu'un qui est fondamentalement pour la concertation et pour les processus participatifs* » (entretien).

¹⁹³Les Verts, alors majoritaires au conseil municipal, ont de ce fait validé cette décision de réduction budgétaire tout en prenant part, quelques mois plus tard, à l'Art-Parade.

En parallèle, le positionnement des acteurs culturels est lui aussi pluriel et inclut plus ou moins certains d'entre eux. L'investissement dans le processus est d'abord celui des grandes institutions, premières touchées par les coupes budgétaires alors que les artistes n'étaient concernés qu'au deuxième degré. C'est ce que résume l'artiste Doris Graf : « *au début, ça ne nous a pas touchés les artistes. On a vu cela avec les institutions et on a soutenu les institutions, on est allé avec eux lors de l'Art-parade* » (entretien). L'implication des artistes était alors quelque peu délicate à faire perdurer dans le processus, comme poursuit Doris Graf : « *moi comme artiste, j'étais souvent seule et s'il y en avait d'autres c'était très peu* » (entretien). Dans le même temps, la structuration des secteurs artistiques a pu influencer directement sur la participation des artistes isolément : « *certaines artistes plasticiens n'étaient pas présents tout le temps, dont certains parce qu'ils n'espéraient pas un dialogue particulièrement constructif, ils étaient un peu réticents du fait de mauvaises expériences à Stuttgart* » (Kerstin Schaeffer, entretien¹⁹⁴). En dépit d'un intérêt direct pour le processus, celui-ci n'a pas pu impliquer la totalité du champ culturel de manière constante tandis que les intérêts à agir ne sont pas les mêmes pour tous.

Au final, la structure du projet permet d'envisager la mise en place de nouveaux organes de gouvernance qui dessinent des processus décisionnels renouvelés tandis que les relations entre acteurs publics et privés de la culture se régénèrent. Le processus d'ouverture de la décision publique s'avère toutefois contraint par le contexte précis du projet qui en donne les bornes et détermine les limites, principalement en s'appuyant sur les ressources pouvant être apportées par les acteurs locaux. De la sorte, l'implication s'avère parfois être restreinte.

Cette implication se comprend également dans le cadre de projets qui visent à la détermination d'un cadre consensuel et partagé. Comme nous l'avons évoqué, la démarche processuelle prime sur la finalité de l'action. La recherche de l'harmonie interne dans la construction du projet devient un élément prédominant et constitue une caractéristique de la démarche de projets métropolitains visant à la constitution d'acteurs collectifs.

¹⁹⁴ C'est d'ailleurs de cet enjeu de la visibilité et de la représentativité des artistes plasticiens dans le processus qu'est née l'idée de créer l'association visant à rassembler ces artistes, le collectif FUKS.

2- La détermination d'un cadre de projet rassembleur

La gouvernance évolue entre les acteurs du champ culturel. Le domaine d'intervention de la culture se modifie également, sujet à de nombreux impératifs que les projets doivent intégrer afin de faire la place la plus large possible aux divers acteurs. « *Il apparaît que le projet vaut aussi, sinon avant tout, par ses effets latéraux : la constitution de réseaux d'acteurs, l'établissement de rapports de confiance entre ces acteurs ou encore la construction d'identités collectives [...] Il n'a pas forcément vocation à être finalisé, à être sanctionné par un vote produisant des effets réglementaires ni à déboucher sur un document indiquant clairement des déclinaisons opérationnelles* » (Pinson, 2009 : 208). Le projet est donc un espace virtuel de négociation, de constitution de nouvelles coalitions d'acteurs, dont les positionnements vont alors pouvoir évoluer. Il n'en exclut pour autant pas la constitution de leadership, mais il s'agrémente généralement de processus de médiation et de traduction afin de conserver la cohérence du projet commun.

Le projet est alors un instrument permettant aux villes à la fois de répondre à la complexification de la société demandant un traitement pluriel et collectif des problèmes ainsi qu'aux attentes des autorités nationales et internationales qui souhaitent s'appuyer sur des structurations locales pluralisées et rassemblées. La constitution de réseaux locaux – notamment de villes dans une perspective d'aménagement – a pu épouser, un temps, la finalité de l'État de contrôler cet espace du local (Jouve, 2002). Le développement des réseaux devient aujourd'hui un élément de son autonomisation par la détermination d'un cadre collectif d'action par les acteurs locaux eux-mêmes.

a) La multiplication des impératifs portés par les acteurs du champ culturel

Dans la logique des projets métropolitains dont nous faisons ici l'étude, si le champ d'intervention de la culture a pu progressivement s'élargir, la culture se trouve dans une posture centrale qui la pose en situation de répondre à de nombreuses attentes. De cette posture de centralité, la culture hérite dans le même temps, paradoxe de son nouveau rôle, d'une forme de marginalisation en se trouvant être instrument des logiques externes. Qu'ils soient ainsi publics ou privés, les acteurs culturels sont porteurs de volontés de renouveau que

le cadre des démarches de projet cherche à concilier. Dans le même temps, ces acteurs sont porteurs de dynamiques plurielles qui redéfinissent les contours des agendas urbains autour de nouvelles priorités d'actions. Les ressources dont sont porteurs les acteurs urbains voient alors leurs rôles évoluer, étant pour certains revalorisés, pour d'autres, dévalués. Gilles Pinson évoque, en d'autres termes, « *des processus de démonétisation/valorisation de ressources politiques et sociales* » (2006 : 620).

LA FORMATION DE COALITIONS D'ACTEURS PUBLICS

Le cadre de ces projets prend généralement forme autour de l'espace de la ville-centre. Toutefois, soulevant des questions de développement métropolitain, les projets assurent l'implication de nombreux autres acteurs publics, dans la logique d'une politique publique interscalaire à même de dépasser la centralité urbaine originelle.

Autour du projet de Bordeaux2013, on peut ainsi faire état de l'implication de toutes les collectivités locales, chose quelque peu inédite dans le contexte politique local, amplifié par des priorités divergentes entre collectivités : « *c'est la première fois [...], [que] nous avons eu un tour de table des partenaires [qui soit] apaisé, constructif et complet. Non seulement, nous avons la ville de Bordeaux, ce qui est essentiel, nous avons le Département, la Région, la CUB et c'est la première fois que la CUB rentrait [dans le jeu] et on a vu apparaître des propositions et en particulier des propositions qui étaient tout à fait intéressantes et qui touchaient à la nature même des projets puisqu'on est sorti du spectacle vivant et on est rentré dans des questionnements-là qui étaient au cœur des compétences de la CUB puisqu'on s'est mis à parler d'urbanisme, d'architecture, on a parlé d'utilisation de la ville* » (Véronique Daniel-Sauvage, entretien). Le projet se construit en effet autour d'une nouvelle gouvernance territoriale – symbolisée par l'accord sur une participation financière égale de toutes les collectivités – constituant une opportunité de saisir l'enjeu culturel autrement, puisqu'il s'adossait aux compétences des différentes collectivités. C'est d'ailleurs cette gouvernance que le dossier de candidature met en avant : « *les quatre collectivités se retrouvent au sein du Comité de pilotage. Cependant – et c'est probablement l'une des singularités de notre projet – chacune des collectivités approfondit plus particulièrement un champ thématique choisi à partir de ses compétences propres. Il ne s'agit pas de travailler séparément, mais de donner*

toute sa place à tel ou tel point (innovation, paysage, accessibilité) qui peut ainsi trouver pleinement sa place dans le projet global » (Association Bordeaux2013, 2008c : 88). Il est en effet nécessaire, dans cette construction plurielle d'un projet de faire en sorte que chacun des acteurs dispose d'une autonomie suffisante afin qu'il puisse y investir des ressources à même d'enrichir le projet. Laisser chaque acteur public se positionner à partir de ses compétences cœur de métier, de « *domaines réservés* » (Dache, 2008 : 55 et s.) et mettre en avant sa spécificité institutionnelle, c'est lui reconnaître une capacité d'auto-détermination, de définition de sa propre norme d'action qui lui permet d'investir le projet.

À Strasbourg, « *malgré les positionnements différents des uns et des autres [...] tout le monde pouvait se retrouver derrière l'idée de faire avancer cette candidature* » (Marc Dondey, entretien), ce qui a pu se faire en s'appuyant sur les différents centres d'intérêt et compétences habituelles des collectivités territoriales, comme l'édition, l'innovation ou le tourisme pour la Région.

En parallèle de ces positionnements en fonction des compétences spécifiques, l'intervention des autres collectivités s'établit sur une base territoriale élargie et doit permettre un nouvel équilibre du territoire. Leur implication relève d'abord d'une finalité de rattrapage quant au développement à d'autres échelles que celle de la ville-centre. Comme nous l'avions évoqué dans la première partie, Bordeaux concentre tout particulièrement les investissements culturels tandis que le reste de la Région souffre de lacunes structurelles, un constat qui peut être effectué également à la seule échelle métropolitaine¹⁹⁵. Cela s'appuie ensuite sur une démarche accrue d'articulation des territoires, comme on le souligne à la Région Aquitaine : « *ce qu'on a essayé de faire, c'est que cette candidature dans une métropole soit à même d'irriguer le territoire* » (Alexandre Péraud, entretien, 2009). L'articulation entre les territoires apparaît alors renouvelée, posée sur d'autres bases, avec une capitale bordelaise jouant pleinement son rôle de capitale régionale : « *on reconnaissait à ce territoire un vrai pouvoir d'attraction et un rôle de locomotive qui n'avait jamais été posé comme tel et qui, au*

¹⁹⁵Comme nous l'avons évoqué dans notre première partie, ce retard métropolitain est toutefois plus complexe que la vision que peut en avoir la ville-centre qui considère ainsi que « *si demain l'agglomération devait financer, de façon équitable, en termes d'offre culturelle, elle donnerait 90% de ses subventions à Bordeaux* » (Chrystelle Audoit, entretien). La constitution d'un système productif culturel métropolitain aboutit à des formes de spécialisations territoriales qui font de la métropole un espace plus complexe que strictement centralisé.

contraire, avait toujours été regardé par la Gironde comme une sorte de concurrence déloyale » (Véronique Daniel-Sauvage).

De la même manière, l'intervention supra-métropolitaine se justifiait à Strasbourg par une démarche intégrative de tous les territoires, comme on peut l'évoquer pour le Département où *« il y avait la volonté de contribuer [au projet] de par nos interventions [...]. C'était perçu aussi comme étant une opportunité pour développer une action culturelle sur le territoire du bassin rhénan donc avec des bénéfices probablement pour le territoire bas-rhinois »* (Alexandre Michta, entretien). L'enjeu de l'intégration territoriale prenait par ailleurs une complexité supplémentaire avec la nécessité de rallier aussi les territoires d'outre-Rhin et d'y tisser des collaborations à même de faire exister concrètement cet espace culturel du Rhin Supérieur.

On peut globalement considérer un affaiblissement du rôle joué par l'État – y compris de son service déconcentré de la DRAC – que l'on peut faire remonter au renforcement déjà bien acquis des collectivités territoriales et leurs équipes culturelles. La mise en place d'un projet majeur comme celui d'une capitale européenne de la culture s'inscrit dans ce continuum. À l'aune d'un projet de territoire comme celui-ci, nous assistons à une nouvelle formulation du rôle de la DRAC, comme ses représentants en témoignent : *« les services de l'État ne sont franchement pas au cœur de la réflexion, ni en première ligne »* (Véronique Daniel Sauvage, entretien). L'État et la DRAC laissent ainsi la primauté du projet aux acteurs locaux, sans être en mesure d'apporter ni les financements ni les référentiels qui sont les siens¹⁹⁶. Gilles Pinson observe que *« si l'État est présent, c'est d'avantage en tant qu'acteur local inscrit dans des dispositifs locaux de négociation interinstitutionnelle, qu'en tant que médiateur externe, porteur d'une vision substantielle de l'avenir du territoire. La vision que les services déconcentrés de l'État peuvent porter est une vision produite localement, en fonction d'un contexte territorial, et non plus d'une déclinaison d'un quelconque référentiel national »* (2007 : 284). La seule intervention possible de la DRAC Aquitaine peut se résumer à la structuration du dialogue, à la coordination de certaines réflexions thématiques sur des

¹⁹⁶La présentation d'une capitale européenne de la culture permet d'ailleurs un large dépassement des champs sectoriels du ministère de la Culture, s'attachant à une définition bien plus labile de la culture et visant au recoupement d'autres enjeux extra-culturels. De ce fait, le projet n'obéit pas au même référentiel que celui du ministère de la Culture. On peut ici effectuer la différence entre ce projet et celui de label Unesco où la DRAC pouvait véritablement servir de relais des ambitions locales et les représenter au niveau national et international.

domaines relevant plus proprement de ses champs traditionnels d'intervention. Toutefois, l'inscription de la DRAC dans le processus demeure importante, du fait de ce rôle de régulateur, de position de l'État de « *tiers-médian* » (Véronique Daniel-Sauvage, entretien). Ses ressources relationnelles sont essentielles pour la mise en route de cette gouvernance et le sont plus encore à l'issue du projet, dans une finalité de pérennisation des relations, comme nous l'évoquerons dans notre troisième partie.

À Barcelone, en parallèle de la planification stratégique – mais en s'inscrivant dans une même démarche de concertation à long terme – la ville développe un corollaire plus particulièrement institutionnel en mettant en place les consortiums liant les différentes collectivités publiques. Ces dernières se trouvent de la sorte associées au développement culturel métropolitain et prennent une place plus essentielle sur ce territoire. La ville de Barcelone cherche dès lors à inclure les autres autorités publiques à la gouvernance territoriale de la culture. Cela dépasse alors la nécessaire cohésion à donner à des institutions parfois nées de manière hasardeuse du fait de partenariats avec des structures publiques ou privées. La formalisation de ces coopérations interinstitutionnelles s'avère par ailleurs être une opportunité d'élargir la participation à d'autres administrations publiques, comme celle du ministère de la Culture espagnol – entre autres dans le consortium du MACBA ou du CCCB dont il était originellement absent. L'État assure ainsi une forme de rééquilibrage du fait d'un soutien relativement plus discret aux institutions barcelonaises qu'aux madrilènes.

Par ailleurs, dans la suite des JO, le Forum universel des cultures permet l'implication de la Catalogne grâce à la détermination de lignes particulières afin d'assurer le respect de l'identité catalane. Le projet, né fortuitement de l'incompatibilité avec le calendrier prévu par le Bureau international des expositions, s'est d'ailleurs construit très rapidement dans une coalition d'acteurs publics locaux. Après l'abandon du projet d'exposition universelle, « *Pasqual Maragall a proposé un projet différent, mais ils ont fait une réunion à Montjuïc, où M. Samaranch, M. Saragoza, M. Pujol, M. Maragall ont considéré différentes possibilités comme alternatives à une expo [universelle]* » (Carles Duarte, entretien¹⁹⁷). À l'occasion du Forum, l'État espagnol décide là aussi de se positionner, en dépit des réticences émises lors de

¹⁹⁷Certaines de ces personnes, si elles ne représentent pas d'institutions publiques locales, du fait de leur enracinement dans la société locale barcelonaise et leur influence internationale permettent d'apporter quelques ressources extérieures à la mise en place du projet (celle du CIO pour Samaranch, et de l'Unesco pour Zaragoza).

la candidature à la capitale européenne de la culture. L'évènement apparaît à la fois comme une opportunité de rayonnement pour l'État espagnol en capitalisant sur la renommée naissante de Barcelone tandis que la démarche de contrôle des ambitions locales semble vaine, comme le souligne Jordi Marti : « *l'État a pensé à ce moment qu'il était mieux d'être là que de ne pas y être, parce que si Barcelone veut faire un projet, il le fera, parce que l'importance de Barcelone, après les JO est formidable, extraordinaire : « les meilleurs JO du monde », comme cela était dit [donc] tout le monde veut venir à Barcelone* » (entretien). La démarche de projet permet là aussi l'association de divers acteurs, aux priorités intrinsèques divergentes, mais pouvant tirer parti d'un projet commun. Le projet, par sa labilité et la nécessité d'allier différents acteurs, apparaît comme l'opportunité pour tisser de nouvelles alliances et dépasser les conflictualités. Comme nous l'exprimions précédemment, que ce soit les JO ou le Forum, les divergences dans l'appréhension de la culture catalane et son degré d'ouverture à l'autre s'effacent pour une construction commune.

La situation de Stuttgart et de Kultur im Dialog est en revanche celle d'un projet plus particulièrement centré sur la ville elle-même et ne présente pas la même implication des autres collectivités territoriales¹⁹⁸. Les seules jonctions s'effectuent sur l'action culturelle de la ville. Elles sont alors soit implicites soit indirectes. Il s'agit ainsi d'abord du contexte politique né de l'élection en 2011 d'un gouvernement Vert au Land de Bade-Wurtemberg, relayant la majorité Verte du Conseil municipal de Stuttgart (depuis 2009), parti qui cherche à favoriser les dispositifs participatifs. C'est aussi l'héritage d'une culture politique locale ayant abouti, comme nous l'évoquions lors de la première partie, à la mise en œuvre d'une *Kunstkonzeption*. Celle-ci est renouvelée dans une visée à la fois de bilan et de prospective, sous l'intitulé « *Kultur 2020* », fruit d'un exercice participatif mené en 2009. Ensuite, l'implication des autres collectivités publiques est indirecte du fait de la forte mobilisation des grandes institutions de la ville dont certaines dépendent entièrement ou partiellement du Land de Bade-Wurtemberg. Les académies, sous la tutelle exclusive du Land, ont notamment pu présenter un investissement essentiel dans l'avènement du processus et sa continuation. Cette situation tient au fait que de nombreux aspects généraux de la coopération interinstitutionnelle

¹⁹⁸Il convient toutefois de rappeler que structurellement ces coopérations ne peuvent inclure que peu d'acteurs. Ainsi, le Bund ne dispose que de rares attributions culturelles, tandis qu'en situation urbaine, la ville de Stuttgart est fusionnée avec le Kreis sous la forme du Stadtkreis. Enfin, la structure déconcentrée du Land – le *Regierungspräsidium* – ne dispose que de peu de prérogatives en matière de culture et n'exerce aucune influence à Stuttgart, étant capitale du Land.

ont été réglés par traité et que les coopérations entre niveaux décisionnels s'instaurent alors essentiellement par le biais des institutions culturelles elles-mêmes. L'existence d'une Commission culture et médias à l'échelle de la ville est par ailleurs une arène de médiation importante entre les deux échelles tandis que les processus de concertation mis en œuvre au niveau du Land relèvent de la même fonction d'échanges interscalaires, dans un sens ascendant cette fois-ci.

Gravari-Barbas et Jacquot rappellent que « *chaque type d'acteur non seulement produit, à travers sa participation à l'évènement, sa légitimité sur les espaces urbains, de manière complémentaire (« partenariats ») ou opposée, mais aussi fait sa propre lecture de la temporalité qui lui est nécessaire pour le faire : inscription dans la durée ou « coup de projecteur » rapide. Les évènements urbains représentent ainsi un moyen de légitimation des différents acteurs présents sur la scène urbaine : ils visent non seulement à positionner la ville dans le contexte urbain régional, national ou international, mais aussi à produire un discours valorisant à usage interne »* (2007 : 6). Comme nous venons de l'envisager sous différentes modalités, cela intègre les collectivités publiques. Il en est de même des acteurs privés, qui, dans le jeu des projets sont incités à la participation. Dès lors, ils apportent leur propre approche du projet.

LE PROJET COMME LOGIQUE D'IMPLICATION PLURIELLE

La mise en œuvre de projets doit être une possibilité, pour ses promoteurs, d'intégrer les acteurs de la société dans la plus grande des pluralités. Les projets permettent alors de favoriser des stratégies à partir desquelles les acteurs pourront chacun, individuellement ou collectivement, se positionner. C'est bien en faisant de tous, des acteurs doués d'intentions (Boutinet, 2006 (1993)), que le projet vise à l'intégration de tous en tant que porteurs de ressources, servant *in fine* au développement du territoire. Le projet de ce fait assure la mobilisation du plus grand nombre. L'enjeu du processus décisionnel est alors celui de garantir l'implication du plus grand nombre d'acteurs, quels que soient leurs qualités, leurs statuts. L'impératif est surtout celui de garantir une participation élargie, moins que de disposer des acteurs supposément compétents pour « bien » décider (Pinson, 2009). Là encore, la teneur exacte de la décision finale importe moins que la manière dont la décision

est prise, à savoir sous une forme collective. L'objectif est par ailleurs celui de multiplier les échanges entre ces acteurs du territoire et de viser à la création de coalitions qui puissent, si possible, être durables afin de stabiliser la gouvernance au fur et à mesure du projet, voire de s'appuyer dessus lors d'autres projets.

La démarche de plan stratégique de Barcelone correspond directement à cette logique de processus délibératif, dans le sens où la primauté est portée sur la négociation, la prise en compte de la pluralité d'acteurs. La rationalité de l'administration de la ville n'est plus la seule en vigueur et d'autres formes de justifications peuvent être prises en considération. Esteve Caramés rappelle ainsi que « *l'idée de plan stratégique [de la ville] a été bien développée et nous, à la culture, on a décidé de faire ce plan stratégique de 1999, avec deux idées : l'idée bien sûr de se doter d'une stratégie, d'une vision pour la politique culturelle [...] avec une autre idée très forte qui est celle de la participation des agents culturels dans la configuration de la politique culturelle. Le fait que le plan stratégique a été discuté par plus ou moins 500 personnes du secteur culturel de la ville, ça a été fondamental pour son développement* » (entretien). La détermination d'une ligne de conduite pour la politique culturelle devient ainsi un élément partagé auquel de nombreux acteurs adhèrent, car ils en sont directement partie prenante. C'est la nuance qu'apporte Jordi Marti sur le sens de cette planification : « *le plan stratégique culturel de Barcelone [...] c'est un document qui n'est pas un plan stratégique concentré sur la mairie, c'est un plan stratégique sur la ville et la mairie est comme un dynamisateur de tout cela* » (entretien).

La prise en compte de la pluralité d'acteurs répond par ailleurs à une logique d'échange devant favoriser l'interconnaissance, processus duquel doit naître une décision issue d'un contexte devenu incertain et complexe. La logique pour les acteurs est alors celle de « *réassurer des représentations, des identités et d'y établir des relations durables de coopération* » (Pinson, 2009 : 228). Ainsi, la construction d'une planification permet de déterminer des objectifs de politiques publiques partagés par les autres acteurs. L'unité du secteur culturel, au-delà des différenciations internes au domaine¹⁹⁹, permet également une affirmation par rapport aux autres secteurs des politiques publiques comme on le défend au sein de l'ICUB : « *les plans stratégiques qu'on a faits pour le moment, ça nous a servi pour*

¹⁹⁹D'autant plus que l'ICUB avait développé l'idée, à partir de 1995, de plans sectoriels qu'il paraissait nécessaire de dépasser afin de donner une plus grande cohésion et dynamique globale à l'action culturelle.

dire : la culture, c'est une politique centrale de la ville de Barcelone » (Esteve Caramés) tandis que l'enjeu culturel était initialement peu présent lors de la planification stratégique de la ville. La planification permet d'unifier les représentations du secteur culturel et d'en donner une visibilité accrue dans le développement métropolitain. Comme le note Ferran Mascarell, la planification stratégique de la culture « *a permis à l'ensemble du secteur culturel de s'identifier comme protagoniste du développement stratégique de la ville* » (Mascarell, 2008 : 77).

La construction des projets de capitales européennes de la culture par leur vaste processus de consultation et de concertation permet d'incarner cette même maïeutique culturelle. La candidature se conçoit alors à la fois comme état des lieux et diagnostic du territoire, à tel point que certains considèrent à Bordeaux que l'exercice d'évaluation réalisé isolément est d'une utilité limitée, entre autre en comparaison du voisin toulousain mettant en œuvre des Assises de la culture à l'issue de la candidature dans la perspective d'en faire un bilan concerté²⁰⁰. De la construction d'un projet partagé il en découle là aussi une centralité nouvelle de la culture et une visibilité renforcée dans le portage collectif²⁰¹. On considère par ailleurs que la candidature a ouvert « *la question de la culture comme étant au cœur, on va dire, un petit peu des politiques publiques, c'est-à-dire, elle a fait prendre conscience à Bordeaux que le sujet culturel n'était pas un sujet réservé* » (Chrystelle Audoit, entretien). Bordeaux2013 apparaît, de fait, comme une opportunité de développer des projets nouveaux pour des acteurs culturels – notamment associatifs – peu pris en considération jusqu'alors. *A contrario*, le passage à « l'après » du projet se manifeste par un retour à des formes de mises à l'écart²⁰². Autour de ces acteurs nouvellement considérés, un certain nombre d'innovations thématiques émergent. Elles se retrouvent dans le programme de candidature et traduisent alors une

²⁰⁰C'est ce qu'envisage Alexandre Péraud : « *j'ai le sentiment que l'opération Bordeaux2013 au long cours, deux ans de préparation a servi un peu d'audit et que les Assises culturelles, sans le vouloir, on les a un peu faites* » (entretien, 2009).

²⁰¹Il convient, à cet égard, de noter le fort soutien des médias locaux jouant un rôle de caisse de résonance aux projets, soit en étant directement intégrés à la structure projet – comme c'est le cas des deux titres de la presse quotidienne régionale alsacienne – soit en relayant vigoureusement le projet, à l'image du quotidien Sud Ouest à Bordeaux. Une telle candidature incarne en effet un des « *sujets capables de flatter une sorte de chauvinisme local* » (Taliano-des Garets, 1995 : 290).

²⁰²C'est notamment le cas emblématique de la Fabrique Pola, que l'insertion possible au sein du projet Darwin met en exergue. L'échec de la candidature met alors en suspens le projet culturel lié à Darwin – celui économique, plus autonome des collectivités se poursuit plus aisément – et relègue la Fabrique Pola au second plan des acteurs culturels locaux. La relégation est alors d'abord physique avec une relocalisation contrainte en dehors du centre-ville bordelais.

ouverture de la culture sur de nouveaux domaines d'activité, entre autres de l'économie créative, ou relevant de la diversité culturelle ou de l'enjeu environnemental et paysager.

Enfin dans la démarche initiée par la municipalité de Strasbourg et par les experts de la Commission culture et médias de Stuttgart, la visée était explicitement celle d'associer la pluralité des acteurs du champ culturel et de sortir de l'exercice participatif avec une considération accrue pour la culture dans la ville et une vision renouvelée. Dans le contexte de Strasbourg, le processus permet de mettre en exergue le « *besoin de reconnaissance [...], qui est apparu dans l'ensemble des débats [...] [reconnaissance] des pratiques amateurs, des petites structures de création, mais aussi reconnaissance de la légitimité de l'ensemble des acteurs culturels à participer à la définition du projet culturel de la ville* » (Ville de Strasbourg, 2009 : 7). Toutefois, le point de départ d'un budget à niveau constant rend l'opérationnalité de la démarche délicate. À ce titre, la méthode de rassemblement n'était que partielle et aboutissait, durant les débats, à un rapport frontal entre institutions et autres structures culturelles. Enclenchée dans un cadre moins institutionnel, l'approche participative de Stuttgart a abouti à la création d'un réseau d'acteurs fondé sur des relations non hiérarchiques, horizontales et où les valeurs, les logiques de réciprocité, les processus de narration priment sur la coercition. La démarche d'implication à Stuttgart peut également s'analyser à l'aune du seul secteur culturel et de ses différentes composantes. Le processus se présente alors comme celui d'une incitation aux subdivisions du secteur culturel à se mobiliser et à se structurer. Nous pouvons à ce titre en référer au secteur des arts visuels avec la création d'un mouvement propre issu de cette mobilisation générale pour la culture à travers la création du collectif FUKS²⁰³. Avec la mise en place de ce mouvement, on voit plus particulièrement poindre la constitution d'un groupe qui permet la représentation d'acteurs – jusqu'à intervenir en leur nom propre lors de la remise du document programmatique au maire de Stuttgart en juillet 2013 – et s'inscrire alors dans une temporalité longue de négociations.

L'association des composantes de la société dans la démarche de projet s'exerce tout particulièrement à destination des acteurs économiques, dans un contexte où le référentiel de

²⁰³Kerstin Schaeffer, à l'origine du collectif, explique ainsi que « *nous voyions que chacun avait sa structure : les gens du théâtre, ceux de la musique contemporaine etc. tandis que les artistes plasticiens n'étaient pas visibles dans le processus. Parfois, cela fait honte ou nous met mal à l'aise de se sentir ne pas être vus. Donc nous avons décidé d'instituer une assemblée générale, une table-ronde où nous nous rencontrons, où nous découvrons ce que font les autres, ce que nous devrions apporter dans ce processus [de Kultur im Dialog]. Et nous découvrons alors que ce processus en lui-même est bénéfique pour nous* » (entretien).

marché dispose d'une influence essentielle sur les référentiels sectoriels (Muller, 2008 (1990)). Dans cette logique, le rôle de la ville s'oriente également vers un soutien de l'écosystème culturel devant lui-même favoriser le développement économique de la ville. Outre l'enjeu de représentation sectorielle due à une revalorisation du secteur culturel, la planification telle qu'elle se conçoit alors invite au positionnement des acteurs économiques et à leur coopération à l'écosystème culturel. Au-delà de l'incitation au mécénat, un rôle de soutien idéologique incombe notamment à l'ICUB – acteur parapublic – et se manifeste singulièrement pour le projet 22@ mené par une entreprise afin d'attirer des acteurs privés proches des enjeux de créativité pour certains, mais plus éloignés pour d'autres. De la même manière, le Forum se conçoit d'abord comme un objet culturel, mais se révèle surtout être au service du développement urbanistique et de l'image de la ville. Ainsi, ces deux projets apparaissent avant tout comme des instruments de développement territorial où la dimension culturelle permet de rallier une multitude d'acteurs locaux sinon effectivement, du moins dans l'image à laquelle elle contribue²⁰⁴. De tels projets permettent alors d'établir une légitimité désormais reconnue de l'intervention des acteurs économiques, considérés comme essentiels afin d'assurer le développement métropolitain et pouvant bénéficier directement des politiques d'attractivité.

À Strasbourg, au-delà de leur finalité politique première, les Assises de la culture sont le lieu de jonction avec d'autres enjeux, notamment celui de la question économique au sein du développement culturel. Cette thématique est fortement portée par l'ancien chef de projet de la candidature Strasbourg 2013, Marc Dondey, depuis rattaché à la Direction du développement économique. Selon lui, « *c'était important, de travailler tout particulièrement ce point-là dans le programme des Assises de la culture, parce qu'il apparaissait clairement que c'était un endroit qui était un peu en jachère, pour le secteur des entreprises culturelles* » (entretien), tandis que sa mission nouvelle sur les économies créatives le met dans une posture permettant la jonction entre économie et culture. Plus globalement, il souligne que l'exercice « *c'était que*

²⁰⁴Dans le cas de 22@, la ville s'est positionnée dans une logique de régulation économique, où son action doit amener, par des normes globales, à l'investissement d'acteurs privés qui font le développement opérationnel du quartier. Le fait que le projet consiste essentiellement en un changement d'une norme d'urbanisme – passage de la norme 22a à celle de 22@ permettant une utilisation autre qu'industrielle des terrains – inscrit la ville dans un pouvoir normatif encadrant le développement du projet, mais sans le contraindre. C'est à partir de ce cadre structurant que se positionnent les acteurs – dont certains, sous forme d'*exit* comme nous l'avons évoqué pour les artistes qui ne sont pas en mesure de faire face à ce changement urbanistique et ce qu'il implique économiquement.

la Direction de la culture se décroïssonne et moi j'étais déjà dans cette fonction transversale, donc en effet, sur chacun des quatre ateliers, on a sollicité des gens, qui travaillaient pas seulement dans d'autres services, mais aussi dans d'autres secteurs, donc c'était très important que ce soit pas la culture parle à la culture » (entretien).

À Stuttgart, les politiques publiques de la culture se sont longtemps cantonnées à des domaines traditionnels et les économies créatives ont émergé tardivement en tant que problème public. C'est alors autour du projet Kultur im Dialog que cette ouverture s'affirme plus fortement et oriente le développement de la culture dans de nouvelles directions, notamment en lien avec des enjeux d'urbanisme. C'est ensuite l'enjeu économique qui s'ouvre autour de cette problématique sans présenter toutefois de solution évidente. En effet, la prééminence du développement économique sur une base industrielle rend délicate l'émergence de nouveaux modèles. D'un côté, l'évolution peut se dessiner vers une économie artistique de la marge et de l'innovation, dans le sillon de Berlin évoluant de la « *ville-vitrine* à [la] *ville de création et d'innovation* » (Grésillon, 2003 : 263). Mais ce changement est rendu difficile par l'emprise foncière encore exceptionnelle de l'industrie qui demeure la priorité des politiques publiques. Il peut, d'un autre côté, être question de l'émergence d'un autre modèle de développement économique, celui de l'économie de la connaissance, toutefois cantonnée à un rôle secondaire et limité à quelques secteurs déjà anciens et bien intégrés. L'évocation de cet enjeu a alors constitué un important vecteur d'implications multiples et de transversalité.

Enfin, dans la méthode de projet construite autour d'une intentionnalité collective, l'entretien du sentiment d'incertitude et l'imbrication des enjeux sont à même de légitimer l'implication de tous les acteurs de la société. Cela peut signifier la multiplication des démarches d'expertises, de productions de rapports, de prospectives voire de renouvellement de l'exercice de planification. C'est ce à quoi procède l'ICUB en 2006 en mettant en avant des éléments nouveaux de complexité que le premier plan n'avait pas considérés. L'enjeu de la diversité culturelle se manifeste ainsi du fait de la donne migratoire exponentielle alors qu'elle était quasiment nulle lors de la préparation du plan de 1999. Celui du développement durable, dont la rédaction de l'agenda 21 de la culture a fait un élément central²⁰⁵, prend aussi de

²⁰⁵Dans le même temps, dans un contexte urbain changeant et avec une forte attractivité de la ville, l'enjeu du foncier disponible pour les artistes s'est aussi posé avec une plus grande vigueur nécessitant l'intégration plus

l'importance. C'est également une démarche d'adaptation à de nouvelles priorités dans le contexte mondial des politiques culturelles où la seule dimension économique – centrale en 1999 – n'est plus tant primordiale et serait alors suppléée par d'autres conceptions comme celles du développement durable. Jordi Marti en fait ainsi état : « *je crois qu'il y a cette orientation au niveau international. À mon début professionnel dans la culture, toutes les personnes, experts internationaux, etc., parlaient de marketing culturel, de public culturel, de gestion entrepreneuriale de la culture, mais maintenant, tout le monde – vous allez à n'importe quel congrès international tout le monde parle de la dimension sociale de la culture, de la diversité culturelle, des droits culturels, etc. – il y a une autre orientation, plus humaniste* » (entretien²⁰⁶). *A contrario*, à titre d'exemple, l'enjeu de la cohésion sociale pour les politiques culturelles pouvait être plus en retrait dans le contexte espagnol du tournant du millénaire. Le retard tenait alors à une forte place laissée à la structure familiale, un plus faible développement de l'État-providence ou des politiques économiques et sociales variables selon les communautés autonomes (Pascual, 2002).

Les candidatures européennes se traduisent elles aussi par la construction d'une expertise devant permettre la mobilisation plurielle des acteurs à même d'intervenir dans le champ culturel. Si elles s'appuient en amont sur cette production de rapports²⁰⁷, cette démarche s'exprime plus particulièrement dans la fin du processus, puisque chacune des deux associations respectives sert de point d'appui au lancement d'études complémentaires à partir de domaines d'action négligés en amont de la candidature et que celle-ci a pu mettre en avant²⁰⁸. Cette continuation permet alors le maintien d'une mobilisation entre les acteurs

importante de cette dimension du développement culturel. Ce second plan traduit ainsi, à différents titres, une réponse à la nécessité de prendre acte de nouveaux paramètres dans la construction des politiques publiques.

²⁰⁶Cette conception qu'évoque Jordi Marti renvoie à l'idée évoquée en Catalogne par le chercheur Nicolás Barbieri sous l'intitulé de « *valeur publique de la culture* » (*Valor pública de la cultura*), cherchant à apporter des bénéfices multiples et pluriels à la cité (2011).

²⁰⁷C'est ainsi le cas dans le domaine des économies créatives où Bordeaux2013 commande à l'été 2008 un rapport sur cette thématique à José Darroquy, fondateur d'un journal culturel avant de devenir consultant, sans faire alors appel à la sphère universitaire ou à une expertise clairement établie (2009). Ce choix semble alors répondre à une urgence de disposer de quelques références sur le sujet. À la suite de cela, au niveau local, ce sont deux autres études qui paraissent sur le sujet : Institut des Deux Rives (sous la direction de) (2009), *Economie créative, une introduction*, Mollat éditeur ; et Gombault, A. et Livat-Pécheux, F. et Durrieu, F. (sous la direction de) (2009), *AlphaBEM des industries créatives*, Bordeaux Ecole de Management éditeur.

²⁰⁸À Bordeaux, il s'agit ainsi de l'économie créative (avec un nouveau rapport de José Darroquy), de la boîte à outil européenne (rapport de Sandrine Julien, coordinatrice de l'association Bordeaux2013 après l'échec de la candidature), des friches artistiques et culturelles (rapport de Richard Coconnier), de la politique événementielle (rapport d'Anne-Marie Autissier, maîtresse de conférence en sociologie de la culture) et de l'estuaire de la Gironde (rapport de Sabine Haristoy, architecte-paysagiste). À Strasbourg, les objets sont plus resserrés et concernent uniquement les questions de l'événementiel et du transfrontalier.

publics du projet – même si cela n'empêche pas les divergences de rapidement émerger au sein des structures dédiées. Avec la perte de l'objet de la coopération, la désunion entre les quatre collectivités territoriales bordelaises apparaît notamment très rapidement. Ces prolongations du temps du projet sont là aussi l'expression d'une ouverture vers d'autres acteurs, pour dessiner de nouvelles lignes d'horizon.

Même si nous avons toutefois pu préciser plus haut que ces démarches axées sur la constitution de processus de dialogue et de pluralisation de la décision publique ne sont pas exemptes de formes d'exclusions, elles visent en définitive à atteindre le consensus. C'est de celui-ci que doit émerger la métropole alors au cœur du projet. Elle doit se constituer en tant qu'acteur de son propre développement, comme acteur collectif à même de représenter le territoire métropolitain à l'extérieur. La pluralité des impératifs et des attentes placées dans ces projets est une des conditions essentielles de la création globale du consensus. L'existence de marges programmatiques à chacun des acteurs est alors nécessaire afin qu'il puisse s'inscrire complètement dans le projet. L'existence d'un certain flou structurel entre différentes entités nouvelles et des niveaux pluriels d'intervention est justement ce qui permet l'inclusion des acteurs – qui peuvent alors intervenir à divers niveaux – tandis que la direction du projet peut jouer de ces marges organisationnelles. Comme le relève Joël Idt, la « *fragmentation des dispositifs de pilotage contribue paradoxalement à structurer l'action collective, notamment quant à l'organisation de l'interface entre les niveaux technique et politique* » (2012 :79).

b) Création du consensus, phénomènes de médiation et traduction entre acteurs

Malgré la spécificité de chaque contexte et de chaque projet, la démarche de projet vise essentiellement à l'instauration d'un consensus. De la sorte, « *le project management inaugure une méthodologie du changement tout à fait spécifique ; il substitue en effet au changement pensé et imposé par le haut un changement horizontal pensé et implanté par le côté ; le latéral prend le pas sur le vertical* » (Boutinet, 2006 (1993) : 51). C'est en effet par le développement de projets labiles, facilement appropriables et souples qu'il devient plus aisé de rassembler un certain nombre d'acteurs, porteurs de leurs propres approches, de leurs dynamiques spécifiques dans une relation plus horizontale. La réunion d'acteurs s'avère d'autant plus nécessaire que le contexte actuel est celui où « *les acteurs et les groupes sociaux*

sont de plus en plus réticents aux logiques du commandement hiérarchique, de l'imposition de valeurs et de représentations du monde par un tiers institutionnel jouant, dans un processus d'action collective, un rôle d'éducateur ou de tuteur du social » (Pinson, 2003 : 44). Le jeu institué par la démarche de projet donne plus de latitude aux acteurs pour trouver une position qui leur soit propre.

Le projet, au-delà de la mobilisation d'acteurs, vise à déterminer un sujet à même d'incarner la vision du projet (Marieu, 1998). Il implique alors l'existence d'un leadership qui puisse donner cette vision et assurer la mobilisation. Toutefois, le leadership doit être pluriel et se construire dans des formes de dialogue qui font des projets des espaces partagés. Comme le souligne ainsi Hassenteufel et Smith, *« la variable « leader politique » apparaît très difficile à isoler en tant que telle du fait des interactions fortes avec les autres acteurs et du poids du contexte dans lequel se déploie son intervention »* (2002 : 67). Le contexte relève alors notamment de la création de situations de consensus. Nombre de ces projets s'incarnent à travers des plans, des présentations. Mais *« ce n'est pas tant le contenu de ces documents qui importe, il est en général bien mince en termes de réalisations concrètes. Par le biais de la production de symboles, de références collectives, il s'agit davantage de créer les conditions cognitives à l'établissement d'une coalition entre intérêts publics et privés »* (Jouve, 1998 : 233). La culture vient servir de lien, de secteur central permettant de relier différentes dimensions et attentes. C'est par ailleurs, *via* sa dimension sensible, que la culture se fait élément de cohésion au cœur de projets complexes.

DES PROJETS DE COHÉSION

Dans la primauté apportée à la manière dont le processus de projet se construit et dans la mobilisation la plus large possible – en tous les cas présentée comme telle – les porteurs de projets doivent diviser le moins possible et présenter à la fois dans le contenu et dans la gouvernance des éléments de rassemblement.

Le consensus est d'abord social et s'appuie sur la mise en place de projets souples dans la détermination de leur sens permettant une adhésion large de la population et des acteurs locaux. C'est à ce titre que la question du faire-ensemble, de la création d'une coalition

d'acteurs prime sur celle du contenu du projet. Il y aurait alors, pour revenir aux éléments introductifs de cette partie, un glissement du « *management de projet* » au « *management par projet* » où la construction prime sur ce qui est à construire (Boutinet, 2006 (1993)). Si des projets peuvent néanmoins voir le jour dans le cadre du « *management par projet* », leur intérêt quant au contenu est plus limité puisqu'il n'en constitue pas la finalité. Celle-ci se trouve à la fois dans l'idée de projet elle-même – autour de la capacité à se projeter personnellement, ainsi que dans celle du territoire-support – et dans le processus de construction du projet. Le contenu, lui, est en quelque sorte interchangeable et peut revendiquer un certain flou.

Ceci est le cas des candidatures européennes qui permettent de développer un vaste panel d'activités, d'aborder des thématiques attrayantes ou présentées comme telles. Nous pouvons en rendre compte par exemple autour de la question de l'esclavage repensée à l'aune de l'identité atlantique et africaine de Bordeaux ou de la reconstruction d'une identité humaniste et rhénane dans le cas strasbourgeois afin d'établir un espace commun. Quelques éléments plus concrets renforcent la démarche consensuelle en envisageant des constructions de lieux culturels qui seront à même d'engager les collectivités autour du projet. À Bordeaux, on souligne alors le fait que l'essentiel du projet réside dans le fait de promouvoir « *de la concertation, de la volonté de travailler ensemble, parce qu'il est clair que la candidature, elle, a été un peu au départ présentée comme cela par la ville de Bordeaux, de toute façon c'est un emballage : les projets qui sont dans la candidature, ils existent déjà, ça permet de rassembler, de donner une dynamique* » (Sylvain Gautier, entretien, 2009). C'est d'ailleurs un des phénomènes notoires de cette candidature et une des revendications principales de ce projet que d'avoir réuni les quatre collectivités territoriales autour d'un projet commun. Derrière le projet commun, il y a surtout, comme nous le rappelions plus haut, le souci de garantir l'autonomie de chaque acteur et ainsi de répondre à ses attentes individuelles. L'important est aussi de construire cette image et cette gouvernance de consensus. La démarche d'une candidature s'y prête plus particulièrement puisqu'elle laisse une certaine liberté dans les projets à construire dans la virtualité dans laquelle ses promoteurs se trouvent. Dans ce cadre, « *il s'agit de construire des orientations d'action, des visions d'ensemble qui auront fait l'objet d'un consensus au fil de processus interactifs et d'ajustements mutuels entre les acteurs impliqués* » (Pinson, 2007 : 20). L'horizon des possibilités est alors le plus large et

permet à une multitude d'acteurs de s'y raccrocher et d'y apporter leurs ressources, sans que, toutefois, cela n'engage trop de concessions dans la co-construction du projet et l'établissement d'une action collective. La démarche vise à exclure les seules tendances les plus extrêmes ou en mesure de produire du conflit et à bâtir, selon l'expression d'Yves Sintomer, un « *consensus raisonnable* » (cité par Pinson, 2009 : 377).

La même logique de souplesse du dispositif et de sa finalité est à l'œuvre dans la planification stratégique, et plus particulièrement dans sa phase initiale de préparation du document-cadre. Plus globalement, cet outil du plan stratégique est primordial dans la construction du consensus autour des politiques publiques. Il inscrit le processus dans la durée et en fait un élément partagé par tous les acteurs de l'écosystème culturel. Ainsi, comme le souligne Eduard Miralles, au-delà des deux autres justifications précédemment évoquées – à savoir la nécessaire rationalisation et la mise en cohérence interne d'une structuration disparate – la finalité de partage entre acteurs est essentielle : « *ce qui est important dans cet exercice de planification, c'est la nécessité de construire un certain consensus social entre les acteurs concernés, ceux de la culture à l'échelle de la ville. À mon avis, le plan de l'année 1999, comme pas mal de plans de la culture, est plus fort dans cette idée de construction d'un accord collectif entre des acteurs, entre les acteurs de la culture de la ville qu'un bon document ou un document très sophistiqué sur la planification. La planification est plutôt un outil de consensus* » (entretien).

La nécessité de partager le consensus et de l'inscrire dans la durée prend une place importante dans la démarche barcelonaise, puisque le plan stratégique est amené à être revu, comme ce fut le cas en 2006 où, tant le décalage avec de nouvelles réalités que la rupture entre la ville et les acteurs culturels, ne permettent plus au consensus de 1999 de perdurer. De nouvelles bases sont alors à trouver, en l'occurrence en élargissant le spectre référentiel de la planification au-delà de la centralité économique. La création du nouveau cadre du Conseil de la culture de Barcelone à l'issue de ce plan est également un enjeu de poids dans la capacité alors renforcée de rendre le consensus modifiable et ajustable à travers le temps. À la différence des candidatures européennes qui étaient plus particulièrement liées à la mise en œuvre d'un événement, Barcelone a inscrit dans le temps et sous des formes durables une gouvernance du consensus. Cette démarche de plus long terme est nécessairement celle des

acteurs culturels de Kultur im Dialog visant originellement à mettre en œuvre une autre gouvernance, où la discussion entre l'administration et les acteurs culturels aurait une place accrue. Le contexte initial d'une décision financière crée d'abord une cause et un intérêt direct à agir en commun. En outre, l'identification claire d'une opposition incarnée par l'adjointe à la culture et son administration favorise cette création d'une unité de vue et de principe entre les acteurs culturels mobilisés. Comme nous l'avons précisé plus haut, cela a alors incité à une pluralité d'implication et de nouvelles formes de dialogues au sein même du secteur culturel alors qu'il peut parfois être divisé.

La recherche du consensus social est également présente dans le cas du Forum universel des cultures et plus particulièrement dans le choix des thématiques, puisque l'évènement est construit autour de la paix, de la tolérance et de la diversité, comme de grandes valeurs communes auxquelles tout le monde ne peut qu'adhérer. Par ailleurs, comme nous en faisons état plus haut concernant l'État espagnol et la Catalogne, le simple fait de construire un grand évènement permet de rallier de nombreux acteurs, l'intérêt de tous autour de celui-ci étant, *a priori*, plus facile à établir. C'est alors à l'aune de cette question du consensus que l'on peut évoquer des éléments de réponse quant à l'échec de l'évènement. C'est en effet d'un intérêt général trop lâche et trop labile que naît la dissension entre des acteurs présentant une très grande pluralité. Mettre en place un évènement associant des entreprises-mécènes investies dans la guerre en Irak et des acteurs culturels alternatifs ne peut se faire qu'en excluant une partie de ces acteurs ne s'intégrant pas au consensus raisonnable. Les organisateurs du projet peuvent alors recourir à des formes de délégitimation de la critique. Carles Duarte déplace ainsi l'enjeu éthique de l'origine des financements privés vers les tensions politiques entre la municipalité et les associations en déclarant : « *c'est vrai qu'Indra n'était pas la meilleure option, mais en tout cas, cette critique, trouve son origine dans la crise [entre la ville et les associations]* » (entretien). L'organisation de l'évènement et ses valeurs ne peuvent ainsi que difficilement être mises en doute.

Le second enjeu de consensus est celui de l'établissement d'une ligne politique commune, qui puisse être partagée par tous les acteurs politiques investis dans le projet. Cela s'avère crucial dans l'instant-même du lancement du projet, même si les effets de structuration du champ politique perdurent dans le temps et établissent de nouvelles lignes d'action.

Dans le cas des candidatures européennes, la construction d'un sens partagé du territoire et du projet nécessite, comme nous l'avons vu, la mise en place d'autres structures décisionnelles à même d'exprimer ce sens commun et une logique fondée sur le consensus à la différence d'instances délibératives classiques. En reprenant la terminologie de Jane Mansbridge, dépasser la « *démocratie adversariale* » doit permettre d'emprunter les voies d'une « *démocratie unitaire* » et de ne plus s'appuyer sur le processus décisionnel d'une instance de débat politique traditionnelle (cité par Pinson, 2009 : 399). Il convient au contraire d'emprunter des chemins institutionnels parallèles où l'on peut présupposer un intérêt commun des acteurs et où, les acteurs cherchent à bâtir des positions communes, du fait de cet intérêt commun à agir et d'une structuration plus souple et atténuée. Là aussi, l'essentiel est de construire un processus intégratif qui permette au projet de voir le jour. Comme nous l'avons mentionné plus haut, la gouvernance de ces projets s'est adossée à de nouvelles structures, s'appuyant souvent sur l'existence de la zone grise des cabinets des exécutifs, à la frontière entre le politique et l'administratif.

La temporalité même des projets, l'urgence et le retard des candidatures face à d'autres villes déjà lancées ont accentué le consensus ou en tout cas ont rendu légitime la recherche d'une telle finalité par les acteurs des projets. De la sorte, une union sacrée s'incarne pour défendre le territoire et nécessite de mettre de côté les différends politiques, voire les oppositions électorales. Ainsi, à Strasbourg, la candidature doit être lancée quoiqu'il arrive, quels qu'en soient les obstacles : « *Strasbourg a posé tardivement cette candidature et a expérimenté l'une ou l'autre formule de portage de cette candidature qui se sont avérées compliquées ou infructueuses* » précise Marc Dondey lorsqu'il évoque la période précédant son arrivée à la tête du projet. C'est d'ailleurs finalement d'une suggestion de Catherine Trautmann que Marc Dondey est sollicité par la municipalité UMP pour porter cette candidature. Dans le même temps, Robert Grossmann fait également le choix d'inviter l'ancienne mairesse de Strasbourg à rejoindre l'association Horizons Rhénans 2013, à la fois en qualité d'ancienne ministre de la Culture, mais surtout en qualité de conseillère municipale de l'opposition²⁰⁹.

²⁰⁹L'association de l'opposition au conseil municipal à Bordeaux n'est jamais envisagée, au regret de certains des conseillers municipaux socialistes.

L'enjeu politique est encore plus présent à Bordeaux où l'achèvement de la première phase de la candidature coïncide avec les débuts de la campagne municipale, opposant dans la ville-centre Alain Juppé et Alain Rousset, ce dernier alors président du Conseil régional d'Aquitaine et de ce fait partie prenante à la candidature bordelaise au titre européen. La coïncidence des deux calendriers est alors favorable à la candidature au label européen qui se poursuit dans l'union des forces politiques locales, comme l'exprime Richard Coconnier : « *Je ne suis pas loin de penser, et je sais que c'est partagé par bien d'autres [...], quand Bordeaux s'est qualifié pour le deuxième tour, trois mois avant les municipales, Rousset était privé d'emblée de tout angle d'attaque sur la politique culturelle et je dirais même sur l'image de Bordeaux et sur l'image du maire, qui du coup apparaissait comme consensuel, innovant... à partir du moment où on a été qualifié, ça c'est sûr... même si on ne parlait pas de culture dans la campagne, tout d'un coup, c'était réglé* » (entretien, 2010). Malgré la campagne électorale au cœur de la temporalité du projet, le consensus s'est pleinement déployé.

La question du consensus politique dans le cadre du plan stratégique est également considérable. Ainsi, au-delà de la période de lancement du premier plan stratégique, cette question a permis d'inscrire la démarche engagée et ses priorités dans un continuum politique. C'est ce que précise Ferran Mascarell : « *nous avons développé l'idée que la culture, c'est le centre de l'identité et du futur de la ville et c'est très intéressant parce que maintenant le maire de Barcelone, et ce n'est pas le même parti que lorsque nous avons fait cela alors, maintenant il parle de la culture comme d'un élément constitutif de la ville. Donc nous avons gagné la bataille des idées à Barcelone et la culture pour ce gouvernement, c'est un élément constitutif* ». Il ajoute en outre que « *le plan stratégique a été très important parce que finalement, tous les partis politiques de Barcelone ont fait du plan stratégique le contenu de leur programme [...]* [Faisant en sorte que] « *le plan stratégique [soit] à la disposition de tous et tout le monde a fait le plan [...]* *si nous avons une bonne structuration du plan stratégique, tous les partis politiques vont faire la copie de cette même chose* » (entretien).

Dans un contexte plus frontal et marqué par des oppositions plus franches, Stuttgart ne présente qu'une situation de consensus partiel, celui des partis majoritaires au Conseil municipal de Stuttgart (partis de gauche) opposés au maire CDU de la ville²¹⁰. Ainsi les

²¹⁰Les élections du conseil municipal et du Maire étant dissociées, la situation peut parfois être celle d'une cohabitation entre les deux composantes de la municipalité.

sociaux-démocrates et les Verts présentent un front uni face à Wolfgang Schuster et bénéficiant ponctuellement du soutien des membres CDU, et à plus forte raison les représentants politiques du parti au sein de la Commission culture et médias.

Ainsi, si le projet en tant que tel peut présenter des éléments permettant le ralliement de nombreux acteurs, entreprendre un important travail de traduction normative est nécessaire entre les différents acteurs présents. Cette traduction rejoint parfois la question des passerelles à créer entre différents secteurs et intérêts à agir des acteurs ainsi qu'entre composantes territoriales plurielles. Au cœur de ce travail de traduction se trouvent généralement des personnes à même d'assurer la médiation, ce qui peut parfois impliquer la prise en compte des leaderships préexistants ou en cours d'émergence.

L'EXISTENCE DE LEADERSHIPS ENTRE TRADUCTION ET MÉDIATION

Avant de plus particulièrement prendre en compte la dimension de leadership, il convient de mettre en avant les processus de médiation développés, processus à même d'assurer la conciliation entre la pluralité d'acteurs engagés dans les projets. La médiation est une condition essentielle du consensus.

La médiation est d'abord interscalaire et prend la forme d'un processus de traduction normative qui s'incarne singulièrement à travers les candidatures de Bordeaux et de Strasbourg. Ces candidatures correspondent en effet à un double processus de traduction : c'est d'abord celui de normes européennes dans un contexte local. Le processus de traduction permet de faire correspondre des attentes européennes dans un territoire local. La médiation réside ensuite dans le partage des normes de fonctionnement culturel entre différents acteurs dont les définitions et les attentes divergent. Ce double processus ne peut s'effectuer qu'au prix de conceptions relativement floues et larges, car aucun échange ne serait alors possible. À Strasbourg, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, le chef de projet Marc Dondey assure essentiellement cette démarche de traduction normative. Son action vise à conjuguer les attentes de la ville de Strasbourg – notamment celles du politique – avec la matrice européenne. Il fait en outre siennes les conceptions européennes – tant dans la procédure que dans les orientations programmatiques – pour les intégrer dans le projet de candidature.

Richard Coconnier se trouve dans une même posture à Bordeaux, lorsqu'il rappelle d'abord le fait que cette candidature n'est pas conçue pour parler du patrimoine immobilier, tout en invoquant dans le projet des éléments patrimoniaux constitutifs d'une identité territoriale appropriable. Il met ainsi en place une traduction ascendante. Dans le même temps, il effectue le processus inverse d'une traduction descendante, en incluant les priorités de la commission européenne – implicites ou explicites – dans la construction du projet bordelais.

Ensuite, en s'attachant plus particulièrement au cas de la candidature de Bordeaux2013, nous pouvons mettre en exergue le travail de médiation horizontale, d'abord assuré par le chef de projet. Richard Coconnier assure en effet la connexion entre les différentes collectivités publiques, ainsi qu'entre les domaines concernés par une candidature labile et ouverte sur de nombreuses questions. Cette mission est primordiale vis-à-vis des élus pour lesquels les tensions peuvent renaître aisément, surtout dans les périodes les plus cruciales, où leur rôle de représentation est plus particulièrement en jeu (visite du jury, oral de présentation...). La mission du chef de projet est alors de dépasser les institutions créées – notamment celles où la place du politique prime – pour réduire les conflits. Richard Coconnier rappelle ainsi qu'« *il y avait le comité de pilotage qui se réunissait tous les quinze jours et des liaisons constantes entre nous. Et c'est vrai que moi j'ai fait beaucoup le go-between [...] j'ai été constamment le facilitateur de relations qui autrement ne se passaient pas* » (entretien, 2009²¹¹). Les élus des collectivités lui reconnaissent d'ailleurs ce travail de liens et de mise en relations des différentes attentes des collectivités territoriales : « *Richard Coconnier a pas mal œuvré en travaillant avec les uns et les autres faisant apparaître ce qui faisait les spécificités et les raisons d'accompagner cette candidature au niveau de chacune des collectivités* » (Dominique Ducassou, entretien, 2009).

Au-delà des politiques, le porteur du projet se trouve dans une posture de garant de l'équilibre entre les intérêts pluriels que le projet associe pour disposer de toutes les ressources disponibles. L'enjeu premier est précisément de faire « *une candidature poétique et non politique* » (Richard Coconnier, entretien, 2009) et cela a nécessité un important travail de maïeutique avec les acteurs culturels, une démarche de narration du projet et de

²¹¹La mise en place de ce comité de pilotage permet la constitution d'un « *lieu d'échanges extra-hiérarchiques entre élus et techniciens propre au projet* » (Idt, 2012 : 80), où les relations horizontales prévalent, où la structure administrative est mise de côté, facilitant alors les concessions interinstitutionnelles.

déhiérarchisation des acteurs culturels comme nous l'avons relevé au chapitre précédent. La candidature doit être présentée comme l'émanation directe de toutes les forces culturelles du territoire, de toutes les ressources cachées que le chef de projet ne fait que mettre au jour. La médiation avec les acteurs économiques s'inscrit plus particulièrement dans cette gouvernance en étoile telle que nous y avons référé précédemment : elle se construit entre les structures du projet et les acteurs économiques, sans mise en forme plus transversale. Cette médiation a pu être aléatoire et parfois peu construite. Elle a toutefois pu bénéficier dans la seconde phase de l'implication d'une employée de la CCI au sein de l'équipe-projet, rendant cette médiation bilatérale plus aisée.

À Strasbourg, Marc Dondey s'est positionné d'une manière similaire en intermédiaire, en passeurs de valeurs et de territoires. Dans la configuration strasbourgeoise, l'enjeu territorial est en effet bien plus affirmé. Les rivalités politiques sont moindres puisque toutes les collectivités locales sont alors de la même étiquette politique. Travailler les positionnements institutionnels respectifs n'est pas moins nécessaire afin de les faire entrer dans le cadre du projet. Marc Dondey instaure de ce fait une structure d'échange, qui, par la suite a fait défaut lors de démarches plus institutionnelles, comme le note Francis Gelin : *« c'était un moment sur ce dialogue finalement entre acteurs politiques d'échelons différents, qui aurait pu être salutaire [...] ça aurait sûrement beaucoup aidé la réflexion sur la collectivité unique »* (entretien). Ce cadre ouvre alors des espaces nouveaux de négociations et d'ajustements mutuels, notamment alors entre Département et Région. En outre, la dimension territoriale est marquée par une forte orientation transfrontalière, où le chef de projet doit alors installer un nouveau cadre de travail propice à la coopération, cadre d'autant plus essentiel que cette collaboration est jusqu'alors très restreinte. La mise en place de cette démarche transfrontalière engage un travail spécifique de médiation et de traduction, incluant surtout des divergences de structurations institutionnelles dans le champ culturel et des intérêts là aussi différents entre la capitale du Land de Bade-Wurtemberg et des territoires plus ruraux.

À la suite de cette candidature, Marc Dondey poursuit son rôle de médiation à partir de sa nouvelle mission axée sur l'économie créative. De son expérience personnelle, de l'entremise de Catherine Trautmann, devenue vice-présidente de la CUS chargée du développement

économique²¹², il ouvre un nouveau front culturel au coeur de la Direction du développement économique. Il se trouve alors à faire la jonction des deux dimensions et de leurs dispositifs respectifs : « *Si je suis à cheval entre le culturel et le développement économique, je vais participer à la stratégie culturelle et je vais participer à la stratégie de développement économique, comme ça je ferais la passerelle entre les deux* » (Marc Dondey, entretien). Il s'implique alors à la fois dans les Assises de la culture pour lesquelles il apporte des éléments forts en ce qui concerne l'économie créative, éléments qu'il intègre également dans la « Feuille de route éco 2020 » à laquelle il participe également.

Marc Dondey assure aussi une transition temporelle entre la candidature européenne et les Assises de la culture puis les dispositifs d'économie créative²¹³. La médiation dans le seul processus des Assises de la culture peut, elle, plus particulièrement poser question. L'articulation avec la notion de leadership est d'ailleurs alors essentielle dans cette configuration où la Direction de la culture est « *curieusement absente* » (Michel Reverdy, entretien). En conséquence, la médiation repose, pour partie, sur des dispositifs de mise en scène du débat. Ces dispositifs permettent de créer l'ouverture à une pluralité d'acteurs, quitte à déplaire aux seuls acteurs culturels : « *on avait pris des animateurs qui n'étaient pas des spécialistes de la culture, du coup les gens de la culture qui ont un égo surdimensionné chacun se sont dits « mais c'est qui ces mecs-là? »* » (entretien), tandis que le dispositif du café-culture permet un vaste spectre de propositions dépassant le cadre d'une Direction de la culture.

À Barcelone, la construction d'une médiation est également essentielle. Elle doit d'abord être celle de l'institution dédiée, à savoir l'ICUB. Toutefois par le dépassement organique de la centralité envisagée pour l'ICUB, l'exercice de la médiation peut apparaître défectueux. Ferran Mascarell, l'adjoint à la culture, assure initialement cette fonction. Toutefois, la mise à l'écart progressive de l'Institut de certains projets, combinée au changement politique à la tête de la

²¹²Elle fut déjà fortement intéressée par l'enjeu des industries culturelles et de l'économie de la culture dès le début des années 1990, en mettant en œuvre plusieurs dispositifs allant en ce sens à Strasbourg.

²¹³Il considère dans cette nouvelle position, que « *là, la problématique devient réellement celle du développement économique, mais c'est elle qui tire quand même des éléments de contenu à la fois du côté culture et du côté développement économique, et aussi l'aménagement urbain. Le processus, la méthodologie est quand même héritée du travail qui avait été fait depuis 2007, et les projets eux-mêmes, pas de manière d'ailleurs toujours mécanique, renvoient aussi à ce qui avait été développé* » (entretien).

ville, signe la fin du dialogue avec le domaine culturel. Ce changement sera aussi un élément essentiel dans la crise de confiance avec le milieu associatif.

Dans la situation de Stuttgart, la fonction de médiation est explicitement demandée en premier lieu par les membres de la Commission culture et médias de la ville, qui exigent l'intervention de la fondation communautaire. Cette demande est alors relayée par les partis politiques de la majorité comme le regrette Rüdiger Meyke « *ce sont les Verts et le SPD qui se sont fortement prononcés pour [l'existence d'une modération du processus] et comme la fondation se trouvait être proche des deux partis, on a demandé à celle-ci de le faire. À travers cela tout le processus a été très fort en matière de participation citoyenne, et aussi avec des personnes, qui certes sont çà et là partie prenante à des activités culturelles, mais qui n'ont pas de compétences spécialisées ou de qualification* » (entretien). À leur manière, les personnalités qualifiées de la Commission culture et médias ont pu jouer un premier rôle de médiation, en relayant et mettant en œuvre le processus, avant que la fondation communautaire ne l'encadre. La fondation a alors pu assurer une pédagogie permettant de dépasser les seules institutions, en s'appuyant sur son expérience en tant que plateforme pour soutenir ou mettre en place des projets locaux²¹⁴. Elle a pu aussi inciter au rapprochement entre des artistes qui ne se côtoyaient pas et surtout elle a renforcé « *la relation [des artistes] avec les politiques. Travailler avec des artistes et des politiques, c'est souvent deux réalités très différentes. Quand le politique dit « je ne sais pas ce que les artistes font pendant que nous faisons tout le boulot » alors que les artistes disent « personne ne nous parle, personne ne communique avec nous ».* Ce genre de processus aide à rapprocher ces deux réalités » (Irene Armbruster, entretien).

Dans la constitution du consensus tel que nous l'avons envisagé dans nos précédents développements, des formes variées de leadership s'incarnent généralement. Si elles servent l'avancée du projet, elles doivent être encadrées afin justement de laisser s'exprimer la pluralité des acteurs.

À Bordeaux, la mise en œuvre du consensus politique sous la forme d'un accord entre partis politiques traduit l'exercice du leadership politique d'Alain Juppé et n'est pas aussi neutre qu'il peut paraître. Outre l'usage directement électoral d'un projet qui en fait un homme

²¹⁴La prééminence des institutions a toutefois pu perdurer et la place des artistes était parfois réduite au sein des dispositifs institués.

tourné vers l'avenir et un homme de rassemblement, le réseau d'acteurs du projet se constitue autour de lui. Le leader est ainsi également celui qui se trouve en mesure de construire les coalitions. Comme le souligne Borraz : « *le leadership assure par conséquent la construction collective du sens : le sens d'une communauté ou d'une action collective ; le sens de la participation des membres à celle-ci ; le sens de la place de cette communauté ou action collective dans la société* » (2003 : 134). C'est ainsi la ville de Bordeaux qui fixe le cadre de cette candidature, ses objectifs, surtout centrés sur l'ambition de continuer la mutation de la ville et d'accroître sa visibilité. Durant la première phase, avant la constitution tardive de l'association Bordeaux2013, c'est d'ailleurs la ville de Bordeaux elle-même qui pilote le projet depuis la Direction générale des services et la Direction générale des affaires culturelles. Dans le cadre d'un projet territorial élargi, « *on assiste à l'émergence de figures d'élus locaux qui dépassent l'image classique de la représentation territoriale (celles du maire et du Conseil général) en s'investissant dans des projets de territoires dépassant les frontières explicitement municipales* » (Genieys, 2003). Par le leadership territorial de la ville de Bordeaux et son maire, la médiation territoriale se fait en fonction des intérêts du centre.

Dans le cas de Barcelone, la mise en œuvre du consensus politique s'incarne plutôt dans la durée même si la participation des différentes forces politiques du Conseil municipal à l'ICUB permet de les associer à la décision dans le temps présent. Ce consensus constitue alors une légitimité politique certaine pour Ferran Mascarell dont l'héritage politique est partagé par tous²¹⁵. La régulation et la médiation autour de ce leader – notamment dans sa figure de facilitateur d'échanges stabilisés entre acteurs – sont d'abord intrinsèquement liées au concept de projet qui doit laisser la place à l'ajustement. Ainsi, si la prééminence de Mascarell s'est confirmée à travers le temps, elle s'est surtout incarnée par la légitimité donnée à la forme du dispositif de la planification, moins à son contenu, qui a pu être amené à évoluer. Le plan de 2006 marque cette évolution programmatique. L'élaboration de ce plan est d'ailleurs le moment d'une divergence appuyée et la confirmation d'un autre leadership personnel autour de Jordi Marti, comme l'explique Carles Giner : « *Ferran Mascarell a dit qu'il nous fallait un nouveau plan, que nous devons travailler là-dessus. Mais quand nous avons commencé cette planification, au milieu du processus, il est parti pour la Catalogne et à ce moment, il est*

²¹⁵On peut en outre souligner le fait que Ferran Mascarell jouissait d'une image à la fois d'élus compétent – en ayant occupé les plus hautes fonctions de l'administration culturelle municipale – tout en étant considéré comme soucieux des artistes, et en ce sens, disposait d'une certaine popularité.

apparu que Jordi Marti a été plus particulièrement lié à l'avènement de cette nouvelle conception. Mais ce ne sont pas des visions opposées, seulement différentes. Et je pense que l'élément commun entre les deux, c'est l'agenda 21 de la culture » (entretien²¹⁶). Jordi Marti, ayant initié l'agenda 21 de la culture au début des années 2000 a imposé une nouvelle vision, plus complexe et complète des enjeux culturels et de la planification, vision que le plan de 2006 met en forme au niveau barcelonais. Ferran Mascarell et de Jordi Marti présentent tous deux cette « *capacité du leadership à assurer une coordination ainsi qu'à insuffler des valeurs dans un espace politique en transformation* » (Borraz, 2003 : 126) et par celles-ci ils se trouvent à même d'introduire des formes de médiation.

À Stuttgart, le nouveau leadership local des Verts s'est renforcé avec cet exercice de dialogue partiellement unitaire²¹⁷ qui outre le rapprochement des préoccupations électorales d'une partie de ses électeurs²¹⁸, relevait d'une logique participative essentielle à la ligne politique défendue par le parti. Ce leadership politique a permis d'étendre la participation, en s'appuyant sur les réseaux constitués autour de la fondation communautaire de Stuttgart. À l'inverse, comme nous l'évoquions plus haut concernant les Assises de la culture, la médiation s'est avérée plus délicate à Strasbourg, notamment compte tenu de l'absence d'un leadership politique fortement assumé et incarné. Outre l'évolution sémantique des états-généraux pour la configuration d'Assises de la culture, le manque d'investissement initial de la part de l'adjoint à la culture, Daniel Payot, et des responsables de la Direction de la culture a pu être plus problématique. De la sorte, la Direction de la culture s'est partiellement exclue du dispositif au lieu d'y prendre une pleine place à partir de laquelle son évolution pouvait être pensée, tel que les Assises de la culture l'envisagent. Dans cette configuration, l'adjoint à la

²¹⁶Directeur adjoint du plan stratégique de la culture de 2006 et directeur des nouveaux projets de l'ICUB, secrétaire du Conseil de la culture de Barcelone depuis 2007, en charge de la coordination des usines pour la création au sein de l'ICUB depuis 2013.

²¹⁷Certains suggèrent même que l'élection du Vert Fritz Kuhn peut être due à sa forte considération pour le mouvement culturel alors engagé : « *Moi je pense que le candidat CDU M. Turner a perdu parce qu'il n'a pas su traiter avec la culture et qu'on l'a fait savoir [...]. On leur a demandé [aux différents candidats], si vous êtes élus, la culture qu'est-ce que vous en faites ? [...] le Turner a dit que « bon, deux cents personnes qui se réunissent de temps en temps pour discuter de culture, ça ne lui faisait pas vraiment peur » et ça l'intéressait pas vraiment et puis Fritz Kuhn, il a dit, « oui, avec cette dimension participative, on ne peut pas faire comme si... On ne peut pas négliger tous les efforts qui ont été faits... on ne pas faire comme si ça n'existait pas »* » (Jean-Baptiste Joly, entretien).

²¹⁸Le parti des Verts – singulièrement dans le Bade-Wurtemberg – est toutefois marqué d'une scission idéologique entre des positionnements politiques libéraux et d'autres plus conservateurs – entre autre pour des franges plus rurales du parti.

culture n'a pu s'incarner en leader, comme celui qui doit « *être capable de jouer les arbitres en interne et les ambassadeurs vis-à-vis de l'extérieur* » (Borraz, 2003 : 127).

CONCLUSION DE LA PARTIE

Des éléments que nous avons développés au fil de cette partie, nous voulons ici, en conclusion, souligner l'intérêt que peut représenter le projet pour l'action culturelle métropolitaine, devant ainsi contribuer au développement de la métropole. Ainsi, grâce à l'outil du projet, les villes considérées tentent soit de parfaire leur inscription dans le processus de métropolisation, soit, a minima, pour certaines d'entre elles, de s'y inscrire ou de rattraper leur retard de développement. Comme l'analyse de projet urbain permet de l'envisager, on se réfère alors souvent à une idée de changement dans l'espace, dans les échelles d'action (dans une dimension d'action publique plus interscalaire), dans les temporalités en s'appuyant sur les structures passées, mais se projetant fortement vers l'avenir (Tsiomis et Ziegler, 2007). On peut alors mettre en exergue un certain nombre d'éléments au titre des apports du management de projets par les villes pour le développement métropolitain.

Nous pouvons d'abord évoquer le fait que la démarche de projet incite à l'affirmation d'une identité de territoire, parfois appuyée sur des interventions artistiques (Saule-Sorbé, 2000), généralement bâtie sur une image renouvelée, des formes de concertations et d'implications larges et souples permettant la constitution de réseaux de politiques publiques en marge des instances traditionnelles. Par cette identité nouvellement affirmée, les territoires métropolitains établissent les formes de leur différenciation territoriale devenue essentielle à l'ère de la concurrence internationale. Toutefois, des formes de conformisme à des impératifs globaux s'expriment dans ce processus de reterritorialisation : participation, diversité culturelle, régénération des centres-villes...

Cette identité de territoire s'appuie sur des éléments labiles, aisément valorisables à l'extérieur – pouvoir de distinction, incarnation de valeurs positives... – et surtout facilement appropriables localement. L'objet du projet doit ainsi permettre de rassembler de nombreux acteurs et leur laisser une autonomie suffisante pour qu'ils déterminent leurs propres positions et disposent de suffisamment d'intérêts à agir. Comme le soulignent Lascoumes et Le Bourhis, *« toute référence à « l'intérêt général » ou au « bien commun » est d'abord un construit*

indissociable du contexte dans lequel il est invoqué » (1998 : 43). La mise en place de projets devient alors l'occasion de mettre en exergue des dimensions jusqu'alors peu prises en compte. Ainsi, à Strasbourg, l'orientation transversale de la candidature européenne a pu assez rapidement se matérialiser et se concrétiser autour des économies créatives, comme locomotive du développement économique. Outre le consensus du projet et de la démarche, l'implication plurielle doit par ailleurs nécessiter des processus de médiation à même de s'appuyer sur un leadership, qui effectivement porte une dimension collective.

La mobilisation d'acteurs doit toutefois faire sens dans l'optique d'une stabilisation du jeu d'acteurs. Les villes en projets accaparent plus de ressources et plus rapidement et disposent de plus de poids vis-à-vis de l'extérieur. Ainsi, les villes répondent aux exigences des financeurs comme les États et l'UE, qui appellent ces sociétés locales à se mobiliser et à se rassembler. La stabilisation du jeu d'acteurs permet en outre de gagner en certitude dans un environnement instable et de mieux répondre aux défis actuels. Comme nous venons de l'évoquer, l'affichage d'une orientation vers les économies créatives à Strasbourg est essentiellement dû à la stabilisation des échanges entre acteurs. Ainsi, la présence constante de Catherine Trautmann assure une continuité en participant à l'association Horizons Rhénans et devenant ensuite Vice-Présidente de la CUS chargée du développement économique et de l'université. Son implication aux Assises de la culture sur le volet économique, avec l'appui de Marc Dondey, a permis de faire la transition entre le projet initial et l'après-projet. C'est de cette structuration interne plus affirmée que doivent naître de nouvelles initiatives de développement à l'extérieur – rejoignant notamment le volet transfrontalier et européen.

Nous pouvons, en conséquence de cette pluralisation et de cette recherche de mise en cohérence du jeu d'acteur, attester de la création d'une action collective où le processus décisionnel doit s'appuyer sur une large participation et sur les dispositifs les plus délibératifs possible. Cela rejoint ainsi la dérive vers un « *management par projet* », dont la finalité réside essentiellement dans le processus. La situation bordelaise est emblématique de cette nouvelle configuration, puisqu'en dépit du retard initial et du risque déjà connu d'un échec, la candidature a été lancée avec la perspective de constituer une action collective locale autour de nombreux acteurs. Martine Moulin-Boudard, alors en contacts réguliers avec le ministère de la Culture, accrédite cette idée : « *j'ai eu tout de suite la conviction profonde que ce n'était*

même pas la peine d'essayer [...]. En plus on avait déjà eu le soutien de l'État jusqu'à l'assemblée [de l'UNESCO] donc je savais que de toute façon, c'était Marseille qui l'aurait. Je le sentais rien qu'aux conversations que j'avais eues pendant deux ans avec les gens du ministère » (entretien). L'essentiel n'est alors plus tant dans le contenu du projet que dans le processus et sa gouvernance collective.

Il ressort par ailleurs de cette partie, différents éléments afférents à chacun des contextes sur lesquels nous allons revenir dans la troisième partie. Dans un premier cas, Bordeaux2013 peut apparaître comme un véritable point d'entrée, comme la mise en place d'un processus nouveau, comme l'évolution des lignes entre les collectivités elles-mêmes et avec les divers acteurs du champ culturel. Après cet événement, un retour à la situation ancienne ne peut plus être envisageable. La situation, qui suit l'évènement et perdure jusqu'aux élections municipales de 2014, est alors celle d'une évolution en cours, d'une recherche de stabilisation du jeu d'acteurs en dehors du cadre du projet. Suite à la mise en place de la candidature, de nombreux mécanismes sont revenus à leur fonctionnement antérieur. Mais le système d'acteurs a évolué à partir de positionnements anciens affermis ou l'expression de nouveaux positionnements. Cette dichotomie s'est entre autres cristallisée autour de l'émergence de la Communauté urbaine de Bordeaux dans le jeu culturel après son investissement novateur dans la candidature.

À Strasbourg, la construction de la transversalité, dans une logique d'intégration de la culture au référentiel de développement local, est avant tout la réponse à des impératifs de mondialisation. Ces derniers sont relayés par les politiques publiques mises en œuvre par l'UE que l'on retrouve traduits dans le contexte local à l'occasion de la candidature de Strasbourg 2013 avant d'être de nouveau esquissés lors des Assises de la culture. L'enjeu repose alors sur la traduction de ces impératifs dans l'action publique « ordinaire ». Ce questionnement peut plus particulièrement s'envisager grâce à l'impact du duo politico-administratif formé par Catherine Trautmann et Marc Dondey. Une mission dédiée à l'enjeu des économies créatives est certes instituée. Le défi demeure néanmoins dans l'opérationnalité du dispositif et son extension sous d'autres formes institutionnelles et fonctionnelles au sein de la ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg.

Ensuite à Barcelone, dès le milieu des années 1990, la ville a mis en œuvre un processus de planification culturelle s'inspirant dans son contenu d'un certain nombre de tendances alors essentielles dans les politiques culturelles, notamment de dimensions économiques. Cette orientation s'est intégrée à la démarche de développement de la ville, soit par le biais de projets de régénération urbaine, soit par celui de grands événements couronnant le processus de rénovation de la ville. Toutefois, de ce processus, des impensés nécessaires à prendre en considération apparaissent. La dimension métropolitaine et les relations entre Barcelone et son aire urbaine posent singulièrement question. Par ailleurs, l'enjeu réside dans la gestion de la pluralisation du jeu d'acteur dont nous avons pu voir, à l'aune du Forum universel des cultures, qu'il incitait à la désagrégation du champ culturel. Ces deux éléments amènent ainsi à dépasser le cadre établi de la planification culturelle du milieu des années 1990.

Enfin à Stuttgart, d'une discussion budgétaire, les acteurs culturels et leur mobilisation ont mis l'enjeu de la culture dans le développement de la ville en position de centralité. Au-delà de la mise en œuvre du processus de Kultur im Dialog, le défi de visibilité et de prise en compte de la culture pose la question là aussi de l'articulation des différents niveaux de la métropole, de la cohésion et de concertation entre l'échelle des quartiers et l'échelle régionale, comme Kultur im Dialog a pu le poser lui-même. En outre, l'enjeu de la concertation entre acteurs en dehors du cadre d'un dispositif participatif se trouve être en suspens.

TROISIÈME PARTIE : LE PROJET FACE À LA STRUCTURATION INSTITUTIONNELLE : LA QUESTION DE L'INSTITUTIONNALISATION D'UN PROCESSUS DE CHANGEMENT

Notre troisième partie vise à analyser plus profondément la manière dont les projets peuvent impacter les cadres d'action des politiques publiques. Notre démarche consistera à voir comment les institutions retraduisent ces projets et trouvent à s'incarner dans leur fonctionnement. Certains auteurs considèrent que *« le résultat ne se réduit pas à la victoire radicale d'un point de vue sur l'autre, mais organise plutôt un changement relationnel entre des positions à l'intérieur d'un système de relation stable. Quand ce nouveau positionnement est solidifié par des actions de valorisation et de diffusion, il peut être considéré comme une base d'accord susceptible de conserver une validité dans le temps et de fournir une référence pour d'autres tournois »* (Lascoumes et Le Bourhis, 1998 : 43)²¹⁹. Nous analyserons ici ces autres tournois afin de voir quelle stabilisation du jeu d'acteur peut naître des démarches de projet.

En effet, comme nous l'avons développé au fil de la seconde partie, nous pouvons considérer avec Gilles Pinson que *« le projet est pour les villes, à la fois un outil d'affirmation, de construction de leur espace de légitimité face à une altérité institutionnelle (autres villes, Régions, États, Union européenne), mais aussi un outil permettant d'organiser l'action collective en leur sein selon des modes potentiellement innovants »* (2002 : 234). L'enjeu de l'autonomie de la politique culturelle métropolitaine se trouve derrière la question de l'insertion de la culture dans la stratégie métropolitaine *via* la démarche de projet. Insérée dans des logiques complexes, répondant à des finalités plurielles et à des interventions multiples, la politique culturelle ne peut pas pleinement se présenter comme une catégorie d'intervention publique autonome. Dans cette nouvelle orientation qu'incarne le projet,

²¹⁹Les tournois s'entendent alors pour les deux auteurs comme différentes arènes de confrontation des acteurs et leurs identités plurielles permettant de donner une signification du bien commun à travers le temps. Ces espaces procèdent ainsi d'une logique d'apprentissage entre les acteurs.

l'action culturelle s'est extraite du cadre institutionnel préexistant, fruit de la constitution d'administrations culturelles structurées autour des différents secteurs de la création, en réponse au mouvement de professionnalisation culturelle et des exigences de qualité du marché culturel national (Saez, 1990) qui dessinait un modèle « *d'exemplarité culturelle* » (Matz, 2009 : 63). Les évolutions, qui ont pu s'envisager dans le cadre d'un management distinct de politiques publiques, se trouvent alors en confrontation directe avec le cadre institutionnel, tel que nous en avons développé les caractéristiques dans la première partie. Les nouvelles modalités d'action culturelle explorées dans la deuxième partie entrent en conflit avec la structuration institutionnelle initiale. Parmi ces confrontations, nous pouvons ici évoquer la question de l'existence d'un phénomène de verrouillage ou de « *lock-in* ». Le projet constitue ainsi un événement qui « *bloque complètement le développement [...] à l'intérieur d'un sentier spécifique dont il constitue le point de départ* ». Un phénomène d'« *excess momentum* » peut de la sorte parfois se produire comme « *auto-renforcement du sentier par lui-même* » (Fouilleux, 2002 : 260).

En outre, comme nous l'avons esquissé dans la deuxième partie, les démarches de projets questionnent la nécessaire médiation entre les différents acteurs publics et privés et les formes que peut prendre l'autonomie relationnelle. La présente partie vise à démontrer que l'enjeu de l'autonomie de la politique culturelle se transfère dans des problématiques de gouvernance et interroge la structuration du champ culturel à l'issue des démarches de projet. Le questionnement se pose à l'égard des liens qui peuvent s'effectuer entre institutions et au sein de chacune d'entre elles dans des espaces métropolitains en structuration, souvent reposant sur des administrations métropolitaines propres encore récentes et aux compétences parfois floues et partielles. L'affirmation du fait métropolitain en termes institutionnels vient alors mobiliser la question culturelle à cette échelle supra-communale. L'émergence institutionnelle de la métropole pose ensuite l'enjeu des relations avec les autres collectivités. Elle amène aussi à de nouvelles modalités de fonctionnement avec les acteurs culturels privés et associatifs. La logique partenariale à l'œuvre dans la politique publique est ainsi fortement reconfigurée et engage de nombreuses réflexions sur le sens que cela dessine quant à l'autonomie d'action.

Pour explorer ces dimensions, notre cinquième chapitre envisagera la manière dont la structuration métropolitaine du champ de la culture peut s'entendre dans la suite des démarches de projet. Nous appuierons le fait que cette structuration s'établit entre tentatives d'institutionnalisation de la métropole comme nouveau lieu d'affirmation des politiques culturelles et reconfiguration ou réticences à cette évolution de la part des différents acteurs du champ culturel. Le sixième chapitre analyse le processus de pluralisation à l'œuvre dans les politiques culturelles du fait d'une multiplication des acteurs, dont le positionnement pour chacun d'entre eux évolue, notamment celui des pouvoirs publics dans une fonction de mise en relations des acteurs suivant une logique de maïeuticien.

CHAPITRE 5 : QUELLE NOUVELLE STRUCTURATION POUR LA CULTURE ?

Notre deuxième partie mettait en avant une logique de projet qui vise à rendre les métropoles autonomes dans un monde complexe où l'État est partiellement absent. Comme le rappelle Thierry Baudouin, « *quand l'intérêt général n'est plus imposé par une technocratie d'État, les coopérations des citoyens dans la cité deviennent indispensables. Patrons ou travailleurs, élus ou habitants des quartiers doivent s'accorder pour faire ces choix et les mettre en œuvre* » (2010 : 41). Le management de projet a permis la prise en compte accrue de la pluralité des acteurs à même d'intervenir pour construire les territoires. L'inscription dans un système de compétition entre villes à l'échelle internationale rend dans le même temps la logique de coopération entre les acteurs d'un même espace métropolitain encore plus forte et nécessaire. La finalité de notre cinquième chapitre est d'explorer l'un des défis du projet de « *pérenniser les jeux coopératifs entre acteurs* » (Pinson, 2002 : 246) à travers le temps, dans et en dehors des contextes favorables à ce que les acteurs de la métropole établissent des alliances.

Dans ce chapitre, nous reviendrons sur l'évolution des modalités d'action issue des projets. Comme le souligne Sylvie Biarrez, « *l'institutionnalisation du réseau est une donnée importante pour comprendre si les gouvernements locaux sont en voie de changement* » (1999 : 46). Il s'agira de voir comment ces processus peuvent se traduire ou être réutilisés au sein de l'institution, et ce, d'abord *via* les nécessaires tentatives de refonder le cadre métropolitain. Du fait des contraintes de réforme pesant sur ces systèmes métropolitains, l'enjeu de transformation des institutions va surtout se traduire par des formes d'adaptation, de logiques incrémentales de changement institutionnel. Dans la suite du chapitre, nous envisagerons les efforts entrepris afin de mettre en œuvre des traductions pérennes des démarches de projets au sein du système métropolitain. Cela passe alors notamment par des formes d'institutionnalisation de fonctions métropolitaines et des processus de routinisation des nouvelles orientations issues du temps du projet. Entre adaptation et innovation, le cadre métropolitain se trouve dans la nécessité de s'adapter.

1- La nécessaire évolution de la gouvernance métropolitaine

L'enjeu de l'évolution des structures métropolitaines que nous aborderons ici renvoie à certains impératifs plus particuliers dans les configurations françaises. En effet, à la fois la question de la compétence culturelle communautaire et celle de la structuration de l'espace métropolitain se posent avec plus d'acuité dans les cas français du fait d'un déficit relatif de dimension métropolitaine, de renommée et de développement culturel. L'existence de structures d'agglomération anciennes – les communautés urbaines pour les métropoles dites d'équilibre – renvoie à ce besoin de structuration des espaces urbains français. Ce besoin est ancré dans la construction de « *discours volontaristes, voire performatifs* » partagés par de nombreux acteurs afin d'assurer l'avènement de ces « *métropoles en devenir* » fruits de démarches d'abord de prospective puis de planification spatiale (Ben Mabrouk, 2006). L'insistance sur la réalisation d'une métropolisation institutionnelle est présente dans une moindre mesure au niveau des métropoles espagnoles et allemandes, même si la mise en place des Régions métropolitaines européennes en Allemagne pose d'importantes questions de portage institutionnel de ces vastes espaces de coopération (Becker, 2006). L'enjeu de la gouvernance métropolitaine se présente toutefois avec une même vigueur dans tout le contexte européen, avec une nécessité d'opter pour un positionnement fort et cohérent à l'échelle des grandes aires urbaines pour inscrire ces portes d'entrée du développement local dans les grandes tendances internationales.

Ainsi, face au développement des logiques métropolitaines, aux échanges devenus de plus en plus nombreux à l'échelle de toute la métropole, au développement de logiques de développement séparées dans les différentes micro-territorialités métropolitaines, la question de la réforme institutionnelle du système métropolitain se pose avec vigueur. Le développement de nouvelles structurations pourrait alors apparaître comme l'hypothèse la plus susceptible d'apporter la cohésion nécessaire à ce système urbain complexe. Toutefois, cette orientation se confronte aux réalités institutionnelles en place, où jeu politique et intérêts territoriaux pluriels empêchent les formes potentielles de changement radical.

a) La tentation du changement radical

En visant l'adaptation institutionnelle de la métropole à la fois à la réalité socio-économique locale et aux impératifs de la mondialisation pour se constituer en acteur collectif, les territoires métropolitains sont confrontés à l'enjeu de leur structuration. Visant à faire advenir ces territoires métropolitains, la logique réformiste s'inscrit dans une démarche de transformation institutionnelle d'envergure faisant la part-belle au changement produit par la décision publique, quitte à mettre de côté « *les opportunistes, les ambiguïtés et les résistances politiques ou administratives* » (Ben Mabrouk, 2006 : 33). La fusion communale peut s'avérer taboue dans un certain nombre de pays d'Europe – y compris en Allemagne qui a pu, un temps, la mettre en œuvre – relevant de « *l'impossibilité pour l'État d'intervenir de manière autoritaire dans la transformation de l'institution municipale* » (Le Saout, 2009 : 59). D'autres initiatives ont tenté de favoriser la structuration forte des espaces métropolitains.

La gouvernance métropolitaine en tant que telle peut être en jeu. La question culturelle se pose également, essentiellement en ce qui concerne les compétences à l'échelle métropolitaine face à la prééminence des institutions d'autres niveaux. La démarche légaliste apparaît dès lors comme la solution d'abord privilégiée, comme celle appuyant la reconnaissance d'une politique publique par l'existence d'un cadre juridique déterminant ses contours.

LES DÉMARCHES DE RÉFORMES INSTITUTIONNELLES

Les réformes institutionnelles des collectivités locales en France se situent entre établissement d'un cadre général et adaptation aux contextes locaux. Cette démarche traduit une évolution des processus d'aménagement territorial en France dépassant le référentiel keynésien de l'aménagement national du territoire par l'État. Elle s'incarne au travers du statut de Métropole suivant les deux lois successives des 16 décembre 2010 et 27 janvier 2014. Quelles que soient les formulations envisagées, ces réformes doivent permettre d'assurer la construction de pouvoirs urbains forts aux compétences élargies tout en tenant compte de certaines spécificités manifestées par plusieurs statuts dérogatoires. L'application de ce changement peut toutefois être concrétisée diversement.

Nous pouvons d'abord considérer la spécificité de Strasbourg avec la mise en place de l'eurométropole, dans le contexte d'une effervescence institutionnelle de dispositifs de coopérations transfrontalières à l'échelle du Rhin Supérieur (Reitel, 2006). Inscrite dans le cadre de la réforme des collectivités territoriales et plus précisément la loi de « *modernisation de l'action publique territoriale et d'affirmation des métropoles* » du 27 janvier 2014, l'instauration de ce statut est la suite du constat régulièrement effectué par les instances politiques françaises des faiblesses structurelles françaises à l'échelle des agglomérations. Le texte évoque alors « *la concurrence importante des autres métropoles européennes* », nécessitant une évolution profonde du statut des agglomérations françaises. Ces intentions prennent un sens particulier dans les cas transfrontaliers de Strasbourg et Lille du fait des échanges existants entre les territoires de deux États. Cette particularité est plus forte à Strasbourg où la dimension transfrontalière s'adosse à la symbolique institutionnelle européenne (Peyrony, 2014). Dans les premiers temps de discussion de la réforme des collectivités territoriales, la dénomination d'eurométropole s'avérait être surtout un critère quantitatif pour les plus grandes villes françaises, étant alors envisagé pour Lyon, Marseille et Lille. Elle trouve finalement un sens plus territorial et articulé sur le transfrontalier comme le traduisent les deux statuts de Lille et Strasbourg, respectivement Métropole européenne de Lille et Eurométropole de Strasbourg. Dans ce dernier cas, cette structuration permet initialement d'envisager l'élargissement de la structure aux territoires allemands, soit à la seule ville de Kehl, soit de prendre le relais du GECT Strasbourg-Ortenau, comme cela est prévu en amont de la rédaction de la loi. Le nouveau statut doit être l'opportunité d'assurer un renforcement institutionnel métropolitain plus en phase avec le mouvement de métropolisation, incluant ainsi une approche transfrontalière. La frontière, comme le note Bernard Reitel, se dote alors d'une fonction de légitimation pour des institutions quelque peu en retrait : l'EPCI, côté français et le Kreise, côté allemand. Ces deux structures, au cœur de la fonction relationnelle de la frontière, apparaissent comme les acteurs clés de ce processus de rapprochement (2006).

Dans le même temps, si Bordeaux Métropole se présente comme l'application du statut de droit commun, la mise en œuvre n'est pas moins empreinte de l'histoire métropolitaine locale. La finalité commune à la loi de renforcement du pouvoir métropolitain renvoie tout particulièrement à la situation bordelaise qui a pu prévaloir durant toute l'ère Chaban-Delmas.

Le système Chaban se met en place dès son arrivée dans la capitale girondine où il instaure une dépendance des villes de banlieues à Bordeaux en s'appuyant à la fois sur son charisme de chef de la Résistance et d'élus nationaux pouvant apporter des ressources au territoire local en incarnant le schéma classique du notable. Avec la création de la CUB en 1966, une situation de troc communautaire s'instaure autour de l'espace de l'agglomération où s'établit une « *régulation consensuelle communautaire* » (Savary 1998). Cette situation induit une absence d'action collective à l'échelle de la ville et un affaiblissement de la ville-centre face au développement des banlieues.

En conséquence de ces éléments ainsi que des incohérences alors créées pour le développement économique, c'est la solution du changement institutionnel profond qui est prônée au début des années 1990. C'est la CCI de Bordeaux et son président d'alors, Paul Glotin, qui initie cette évolution en créant l'association du Grand Bordeaux. Dans la perspective de faire de Bordeaux une métropole européenne, le président de la CCI milite pour une évolution de la CUB et défend essentiellement l'idée de la constitution d'une entité intermédiaire de 400 000 habitants à partir de la ville-centre. Dans le même temps, il rejoint les principes de la loi PLM (Paris-Lyon-Marseille) du 31 décembre 1982 qui permet la création d'arrondissements dans la ville. Ainsi les communes de la périphérie seraient fondues dans ce « Grand Bordeaux ». Cette ligne de conduite correspond aux orientations alors prises par l'Association des Maires des grandes villes de France défendant, face à une politique d'aménagement centrée sur le rural, le statut de Collectivité Territoriale pour l'agglomération avec un regroupement des compétences intercommunales et départementales et le Suffrage universel direct pour le Conseil d'agglomération. Les choix politiques nationaux excluent ces pistes tandis que localement, à partir de 1995, Glotin se trouve être marginalisé avant de finalement quitter la CCI. L'arrivée en 1995 d'Alain Juppé marque une démarche de centralisation très forte – entre autres au travers du projet urbain – qui constitue une rémanence de l'orientation du Grand Bordeaux. Son attention pour le développement et la promotion de l'agglomération en font par ailleurs un fort soutien des pouvoirs économiques (Benz et Frenzel, 1999a). La réforme des Métropoles, si elle ne répond pas à l'impératif territorial du renforcement du centre – rendu toutefois moins nécessaire par l'action initiée par Alain Juppé – permet d'envisager l'extension des compétences dotant l'agglomération d'une institution en mesure de donner une visibilité nouvelle à Bordeaux. Ces démarches plurielles,

inscrites dans l'histoire locale, répondent à l'impératif de constitution d'un pouvoir d'agglomération (Bergeron, 2009).

Dans le cas de Stuttgart, en termes terminologiques, l'enjeu du développement métropolitain se confond avec celui du développement régional, en raison d'une délimitation géographique effectuée au niveau de la région urbaine. Cependant, l'enjeu métropolitain de Stuttgart est relativement ancien et s'articule initialement autour des tentatives précoces de fusions municipales, puis de la mise en œuvre de premières formes de coopération intercommunale. Ainsi, à la suite des différentes extensions géographiques et démographiques de Stuttgart à la fin du XIX^e siècle jusqu'aux années 1930 – ce qui épuise alors les Kreise voisins qui demandent le versement d'indemnités – l'association de planification du district de Stuttgart (Berzirksplanungverband Stuttgart) se met en place en 1931, chargée de la planification en concertation intercommunale. Cette initiative prend toutefois fin avec la prise de pouvoir du parti nazi qui supprime la libre-administration communale. En 1956, une nouvelle structure de coopération de planification est recrée (la Kommunale Arbeitsgemeinschaft für den Stuttgarter Raum), mais doit faire face à une grande méfiance des villes de la périphérie de Stuttgart qui conservent la mémoire de la structuration des années 1930 et 1940 et plus particulièrement de l'établissement d'un Grand Stuttgart (Große Stuttgart) par le régime nazi (Hoffmann-Martinot, 1994). Tandis que les années 1970 voient une réforme des villes et des Kreise, aboutissant à une réduction drastique de leur nombre, une nouvelle structure de coopération régionale est créée autour de Stuttgart et cinq Kreise : la communauté régionale de Stuttgart (Regionalverband Stuttgart) (Benz et Frenzel, 1999b). Cet organisme correspond à l'idée de la région de planification mise en place en Allemagne à partir de 1981 et qui construit les orientations d'aménagement, dans un jeu d'échange entre les orientations de différents niveaux de collectivités locales et où le Land est le chef d'orchestre. À partir des années 1990, la volonté de promouvoir plutôt un développement spatial, plus endogène, plus thématique, plus informel et moins hiérarchique se répand et marque alors le passage de l'idée d'aménagement du territoire à celle de développement local (Quéva, 2007 : 46).

Ainsi, en 1994, une nouvelle structure aux compétences élargies est mise en place : la Communauté régionale de Stuttgart (Verband Region Stuttgart – VRS), en dépit des réticences

du gouvernement du Bade-Wurtemberg. La crise économique que traverse la région au début de la décennie 1990 et l'investissement parallèle de l'État allemand auprès des nouveaux Ländern de l'Est rendait en effet nécessaire une intervention plus importante et plus concertée. La régionalisation tout comme la métropolisation suivent à ce titre un caractère organisé et apparaissent dans les circonstances de mondialisation comme des réponses idoines. Même les milieux économiques soutiennent la mise en place de cette institution régionale (Basten, 2011 : 279). Cette création correspond à la logique d'apporter une réponse institutionnelle à un problème politique, qui était alors celui de la restructuration économique et partiellement urbaine de la région de Stuttgart (Benz et Frenzel, 1999b). Dans une démarche « *d'innovation pragmatique* » (Hoffmann-Martinot, 1994 : 512), cette nouvelle structure constitue un véritable renforcement de l'échelon régional sans s'ériger en une institution trop imposante, en tenant compte de certaines réticences politiques au niveau national et des craintes des territoires ruraux.

Le nouvel organisme se trouve essentiellement en charge de fonctions d'aménagement, de développement économique et de transports. Les missions y priment sur la gestion, réussissant alors à concilier la logique du *public choice* et du gouvernement puissant, s'adaptant ainsi à la souplesse requise par la mondialisation. Dans le même temps, ces démarches institutionnelles répondent aux nécessités de dynamisation de la région urbaine de Stuttgart vis-à-vis de l'extérieur. En effet, le souci de l'internationalisation ne s'est manifesté qu'à partir des années 1990 avec l'organisation des championnats du monde d'athlétisme et un concours floral, articulés autour de projets de rénovation urbaine, permettant ainsi de fixer « *de nouveaux horizons d'action et de nouveaux référents collectifs* » (Wolfram, 2004 : 77). La VRS porte ensuite partiellement la démarche de visibilité de la ville, entre autres autour du projet Stuttgart 21²²⁰ dont elle est l'acteur clé. L'insertion de ce nouvel organisme régional dans les impératifs d'internationalisation s'est par ailleurs confirmée avec la mise sur pied en 2002 d'un bureau européen à Bruxelles, quitte à court-circuiter les prérogatives du Land de Bade-Wurtemberg doté d'un très important bureau européen (Blatter, 2006).

²²⁰Il convient, par rapport à ce projet de souligner, qu'outre l'évolution de la gare centrale – et les gains de trajet obtenus ainsi que la rénovation urbaine envisagée – il inclut également une amélioration de la desserte de l'aéroport couplée à une délocalisation de la foire à proximité de l'aéroport. L'ensemble du projet doit garantir une meilleure intégration de la ville et la région urbaine à l'espace européen.

À Barcelone, après les phases d'expansion démographique des années 1950 et la nouvelle charte municipale de 1960, un plan d'aire métropolitaine de 148 communes est proposé. Le plan de 1974 réduit presque à néant la démarche, limitant à 26 communes et se centrant principalement sur des missions de planification, avec la volonté sous-jacente de limiter l'accroissement de la ville par le pouvoir franquiste (Carreras, 2002). Cette volonté demeure constante après le passage à la démocratie puisque la Catalogne supprime la Corporation métropolitaine de Barcelone (CMB), arguant justement d'une volonté de démocratisation et de l'intention de s'extraire du passé franquiste. Par ailleurs, l'opposition politique était constante au sein de la Corporation entre PSUC et PSC : le parti socialiste y incarnait le leadership de l'élite barcelonaise, que contestaient les villes communistes revendiquant plus d'autonomie. La Corporation est alors remplacée par trois structures, de coopération intercommunale (Mancomunidad), de gestion des transports métropolitains et de missions relevant de politiques d'environnement. Les institutions métropolitaines apparaissent alors peu visibles aux yeux des citoyens (Subirats et Tomàs, 2007), tandis que disposer d'un instrument au service à la fois des communes et de la métropole dans son ensemble semble de plus en plus nécessaire. Il se répand par conséquent un besoin essentiel de permettre aux villes d'être compétitives et collaboratives : compétitives dans leurs relations avec les villes extérieures et collaboratives au sein de l'espace métropolitain.

L'instance prenant la suite de la CMB visait d'abord à une simple collaboration intercommunale. Elle s'est avérée peu contraignante et surtout sans compétence de planification. Toutefois en 2004, le PSC gagne les élections autonomiques et l'ancien maire de Barcelone, Pasqual Maragall, devient président de la Generalitat avec un gouvernement de coalition. Dans ce contexte, une grande partie du personnel, des cadres, des programmes et des compétences que la Diputació de Barcelona avait exercées depuis le début des années 1980, avec une certaine logique de contre-pouvoir, passe à la Generalitat de Catalunya. S'appuyant sur de nouveaux cadres d'action, sur un intérêt fort de la Province pour le territoire barcelonais, l'arrivée de Pasqual Maragall à la tête de la Catalogne marque la perspective d'un fort changement à l'échelle de la métropole barcelonaise. La création de l'Aire métropolitaine de Barcelone et la rédaction du Plan territorial métropolitain de Barcelone, découlant du Plan général de la Catalogne, reflètent cette nouvelle appréhension du cadre métropolitain (Nel·lo i Colom, 2010).

Dans le même temps, cette évolution à l'échelle métropolitaine prend place dans un contexte de relative incertitude quant aux autres pouvoirs intermédiaires et la volonté de la part de la Catalogne d'apporter des changements profonds, surtout dans une volonté d'affaiblissement des Provinces, ce qui vise implicitement celle de Barcelone. Les comarques, créées en 1987, cherchent essentiellement à mieux diviser le territoire catalan pour le contrôler plus aisément, en ravivant ces anciennes divisions administratives. Nous pouvons rapprocher cette initiative de la menace qui a pu un temps peser sur les Provinces elles-mêmes, d'abord sur leurs compétences puis sur leur existence même (Daligaux, 2005). Cette démarche s'est par la suite poursuivie avec la volonté de la Catalogne de substituer les comarques par les *veguerias*, d'anciennes dénominations territoriales en vigueur jusqu'au rattachement de la Catalogne au Royaume d'Espagne en 1716 et qui présentent de ce fait une dimension identitaire forte²²¹.

MÉTROPOLISATION CULTURELLE ET RÉFORMES STRUCTURELLES

Les configurations métropolitaines apparaissent dans la nécessité de se réformer afin de mieux structurer leur territoire et le positionner. L'extension territoriale des politiques culturelles invite elle aussi à une structuration nouvelle.

La démarche la plus ambitieuse s'exprime dans le contexte le plus démunie de structuration : Barcelone. La ville et la Province de Barcelone ont en effet pensé un nouveau cadre d'action à l'échelle métropolitaine afin d'atteindre trois objectifs assignables à la politique culturelle métropolitaine : un meilleur équilibre de vie des habitants, un accroissement des capacités créatives et une contribution importante des industries et services culturels pour le développement économique et social. Le Forum métropolitain de la culture vient concrétiser en 2002-2003 cette réflexion alors que le plan stratégique du secteur culturel de Barcelone en 1999 avait initialement intégré la donne métropolitaine (cf. encadré *infra*). Par la suite, la ville et la Province lancent le projet de Forum métropolitain, tenant compte de la nécessité d'assurer une meilleure coordination des politiques culturelles de plus en plus

²²¹C'est ce que souligne ainsi Eduard Miralles, qui met en balance la Province avec la démarche actuelle : « *les pulsions prioritaires de l'actuel gouvernement [de la Catalogne] sont plutôt dans l'idée de mettre en place ces Veguerias, ce niveau intermédiaire entre la Province et la comarque, qu'ils considèrent comme plus authentiques et traditionnelles* » (entretien).

importantes en périphérie de Barcelone. Comme le rappelle Jordi Font : « *cela a été une initiative conjointe, d'une part par moi et Joan Francesc Marco qui était adjoint à la Province chargé de la culture et moi commissaire à la présidence pour la culture à la Province, qui étions tous deux, ceux qui avaient initié le Département de la culture de L'Hospitalet. Et d'autre part, il y avait Ferran Mascarell [...], qui était conseiller à la culture de la ville [de Barcelone]* ». Les deux institutions s'adjoignent le concours des villes de l'agglomération pour la mise en œuvre de cette réflexion.

Dans ce cadre, une coalition d'acteurs se forme, chacun autour d'intérêts différents, mais rendus compatibles par le Forum. D'un premier côté, les villes de la périphérie barcelonaise se trouvent en recherche de reconnaissance de la part de la ville-centre quant au développement culturel, dans une volonté d'être pleinement intégrées au système culturel métropolitain de Barcelone. De son côté, la Province de Barcelone, en vertu de son rôle d'administration de second rang, avait développé une action culturelle fondée sur la mise en réseau et l'assistance aux communes. L'éventualité d'un changement institutionnel a renforcé son intérêt à agir. En effet, au cours des années 1990, la Province est susceptible de voir son organisation territoriale évoluer, en étant scindée entre une Province rurale et une Province urbaine, essentiellement métropolitaine. C'est notamment cet élément qui a déclenché, pour elle, la nécessité de repenser son action sur ce territoire. Enfin, la ville de Barcelone répondait principalement à une logique hégémonique de centralité métropolitaine. Comme le souligne Jordi Font, « *dans la vision de Barcelone d'articuler le Grand Barcelone, il était positif de créer quelques dynamiques allant en ce sens sur le terrain culturel* » (entretien). Le leadership incarné par le conseiller à la culture, Ferran Mascarell, accentuait cette orientation. Les trois acteurs, mus par différentes motivations, trouvèrent dans le dispositif de Forum porté collectivement la possibilité de lancer ce processus de métropolisation.

Comme nous le mentionnions dans le paragraphe précédent, ce Forum s'intègre à un contexte institutionnel particulier qui en renforce sa nécessité : la volonté de réforme des institutions locales. Une forte volonté catalane de se défaire du carcan de ses quatre Provinces prend son essor, alors que l'institution provinciale est décriée pour sa déconnexion territoriale des réalités actuelles et son image écornée par le franquisme. Comme le précise Jordi Font, « *depuis la transition démocratique, se profilent des spéculations pour le passage des quatre*

Provinces à six, sept ou huit régions au sein de la Catalogne. Alors une des possibilités a été que la Province de Barcelone soit divisée en deux. Ça ne s'est jamais construit, sinon seulement envisagé comme laboratoire. Cela donnait une Province plutôt d'ordre rural, qui est ce qu'il reste quand vous séparez l'aire métropolitaine de la Province. Ainsi, la perspective métropolitaine était quelque chose de très présent à l'échelle de la Province, parce qu'il pouvait venir le jour où il se créerait une Diputació qui occuperait le reste de la Province et la Diputació de Barcelone qui se convertirait en Diputació métropolitaine » (entretien).

Le Forum métropolitain de la culture apparaît alors comme un laboratoire de la construction de l'espace de la métropole barcelonaise, à la croisée de plusieurs alternatives quant à la structuration institutionnelle. Une des perspectives envisagées lors de ce cycle de réflexion était celle d'un Conseil métropolitain de la culture, qui aurait fonctionné sans administration propre, sur les bases de la coopération intercommunale, sur des objectifs de coordination. C'était ainsi une solution plus proche des conceptions de la ville de Barcelone. Dans le même temps, la démarche réactive de la Province face à la menace de son démantèlement appuie une structuration plus forte de l'espace métropolitain, comme l'évoque Jordi Font : *« si la Diputació de Barcelone se réduit à l'espace métropolitain, il pouvait, entre autres choses, se concevoir une véritable administration culturelle métropolitaine ».*

Quelle que soit l'alternative considérée, cette période de réflexion sur la métropolisation culturelle atteste d'une profonde évolution de l'appréhension du territoire métropolitain par sa pluralité d'acteurs et en dessine de nouvelles lignes. C'est d'abord un nouveau positionnement de la ville de Barcelone, car alors, *« on réalise que si la ville de Barcelone ne s'engage pas comme centre de la métropolisation, ça n'ira pas [...] ». Pour la première fois, un personnage comme Ferran Mascarell s'engage dans cette question. La grande nouveauté c'est que la ville de Barcelone réalise ce rôle de capitalité »* (Eduard Miralles, entretien). Le Forum permet en outre de s'extraire des structurations institutionnelles en vigueur et d'initier des recompositions territoriales, plus en prises avec la métropolisation. Nous pouvons ainsi noter que ce Forum dépasse le périmètre de l'Aire métropolitaine de Barcelone et s'établit sur un espace plus large incluant 39 communes, dont celles de Sabadell et Terrassa, importants centres secondaires de la seconde couronne. En outre, entre les deux éditions du Forum il était

prévu de mettre en place un comité permanent, se chargeant de développer un réseau de dialogue avec producteurs et créateurs culturels. Ainsi, ce processus devait assurer la reconnaissance d'une métropole complémentaire et polycentrique, présentant des formes d'équité territoriale, se déployant comme un espace de diffusion culturelle élargie et comme un territoire de coopération entre les villes et les différents échelons de collectivités (Font, 2010). En fin de compte, le Forum incarnait une tentative d'affirmation de la région métropolitaine pour elle-même et pour se positionner sur le devant de la scène espagnole et européenne.

Texte 13: du plan stratégique de la culture au Forum métropolitain de la culture

Les préludes du Forum métropolitain de la culture se trouvent dans le plan stratégique de 1999, qui, outre l'association d'un certain nombre de communes au processus de réflexion, envisage des actions directement liées au territoire métropolitain. Le cinquième axe stratégique vise à « *articuler Barcelone comme espace culturel singulier et métropolitain* ». Par le biais d'une logique de coordination incluant les acteurs publics et privés, la création d'un véritable système métropolitain est envisagée avec des complémentarités entre lieux, avec la possibilité de mettre en avant certaines centralités, d'en recréer d'autres afin d'aboutir à un équilibre du territoire. Cette finalité se décline en suivant quatre objectifs. Le premier est de créer un système de coopération, mis en œuvre par le biais de plusieurs projets comme celui d'un consortium local de la culture – constitué afin de rassembler les différentes institutions qui opèrent sur le territoire régional et participent à son aménagement – ou celui de l'extension de la démarche de « *Barcelona Plató* », comme organisme centralisateur sur le cinéma. Le second objectif est la mise en cohérence d'une stratégie culturelle territoriale, articulée autour du projet de plans culturels de territoires – incluant les districts de Barcelone, prévoyant des espaces de centralités, des niveaux d'action opérationnels et de nouvelles fonctions et typologies culturelles territoriales. Le troisième objectif est de promouvoir la coordination entre secteurs culturels en cherchant leur insertion dans les réseaux globaux des villes et trouve sa traduction sous la forme de réseaux métropolitains pour les festivals et les centres culturels polyvalents. Le dernier objectif est de développer l'accessibilité aux offres et services culturels, tout comme l'information culturelle *via* un programme métropolitain de la promotion culturelle. Nous pouvons aussi rappeler que le plan s'organise autour de trois instruments structurels : le Conseil métropolitain des arts et de la culture de Barcelone, l'observatoire d'évaluation et de prospective du secteur culturel de la métropole et une agence dédiée aux industries culturelles.

Comme le rappelle Eduard Miralles, à partir de 1997, dans le cadre de la section de travail du plan stratégique orientée vers la question métropolitaine, « *il y avait dessiné un triangle sur ce plan, avec l'Institut de la culture, qui est la machine qui produit de la culture, l'observatoire de la culture – et dans ce cas, l'idée, en petit comité,*

était de partager ces travaux d'observation avec le CERC – et le Conseil, comme la base sociale de la culture à Barcelone » (entretien). Cette dimension métropolitaine, alors constitutive d'une nouvelle appréhension des politiques culturelles locales, s'avérait toutefois fortement imprégnée de l'ADN de la Province, dont il s'agissait d'une des lignes d'action essentielle, là où la ville pouvait encore montrer quelques réticences, comme en témoigne Eduard Miralles : *« je crois que ni pour Ferran Mascarell ni pour la ville de Barcelone c'était une priorité, cette question métropolitaine [...] Il existe depuis longtemps un Festival Grec avec un financement et tout, et je crois à partir de l'année 1998 [...], la Province de Barcelone met comme condition pour mettre de l'argent au festival d'été, cette question de la métropole [...]. Le premier Grec métropolitain, c'est alors une exigence de la Diputació de Barcelone et à partir de cela, on récupère la réflexion sur l'espace métropolitain, sur la culture* » (entretien). La Province se saisissant de l'existence d'un festival se fait ainsi porteuse d'une dynamique métropolitaine mise à l'agenda politique par la ville de Barcelone lors du plan stratégique. La Diputació devient alors la structure motrice pour poursuivre la dynamique sous la forme d'un Forum métropolitain de la culture.

Les objectifs du Forum reprennent logiquement les lignes d'action envisagées par le plan stratégique de 1999 et correspondent à un certain continuum de politiques publiques. Les axes établis sont alors de faire de Barcelone une capitale culturelle polycentrique ; d'instaurer un système métropolitain de proximité ; d'établir une offre culturelle d'ordre métropolitain ; de mettre en place un parc métropolitain de production culturelle ; de développer un observatoire métropolitain de la culture ; de mettre sur pied un Conseil métropolitain (Mascarell, 2004).

Dans le cas de Stuttgart, l'enjeu institutionnel de la métropolisation culturelle s'incarne dans un premier temps autour de l'émergence de l'organisme KulturRegion Stuttgart. La structure a été fondée en 1991 et est une émanation issue d'une commission culturelle. Celle-ci avait été mise en place en 1987 lors de la candidature que souhaitait lancer la région de Stuttgart pour les Jeux olympiques. Stuttgart a finalement dû laisser la place à la candidature berlinoise pour les Jeux olympiques de 2000²²². Les 19 villes qui avaient initié ce travail coopératif commun ont tout de même souhaité maintenir cette action sous la forme d'une association de soutien culturel de la région de Stuttgart (Kulturförderung Region Stuttgart e.V.). L'association désormais intitulée KulturRegion Stuttgart compte 43 membres, dont 39 communes. À ces communes s'ajoutent des institutions telles que la VRS.

La finalité principale de cette structure a été originellement de permettre le développement d'actions en commun et d'envisager des formes de synergies au niveau de ce territoire métropolitain autodéterminé. Son action se concrétise surtout par la mise en place d'un projet

²²² Stuttgart a par ailleurs déposé un autre dossier de candidature pour les Jeux Olympiques de 2012, candidature que le Comité Olympique Allemand a écartée au profit de Leipzig.

annuel, souvent avec des thématiques entrant en résonance avec la région, répondant à la fois à la volonté de maintenir une subsidiarité – l’organisme ne souhaitant pas se suppléer aux actions municipales en matière de culture – et de créer un sens commun de l’action au travers de coopérations régionales. L’association s’est en outre avérée être un accélérateur de développement pour les communes de l’espace métropolitain, qui, par l’entremise de ces événements communs, ont saisi l’opportunité d’initier de nouvelles actions dans le champ culturel²²³. Par ailleurs, les projets, relevant généralement de la culture légitime, permettaient la diffusion de grandes œuvres dans l’ensemble du territoire régional et notamment ses composantes les plus rurales. La création de la structure répondait notamment aux attentes des maires de villes petites et moyennes de l’agglomération, leur permettant d’économiser de l’argent et du temps sur des projets mis en œuvre conjointement. Il semble, à ce titre, que cette dimension de synergie intercommunale primait sur la dimension de structuration globale offrant des opportunités de visibilité à l’extérieur, comme le dossier olympique l’aurait initialement permis.

Toutefois, la création de la Verband Region Stuttgart en 1995 et son soutien à l’association culturelle inscrivent cette dernière dans une structuration régionale qui vise à mieux s’incorporer à la compétition internationale. C’est également ce contexte nouveau qui invite l’agence de développement économique de la région (la Wirtschaftsförderung Region Stuttgart) à initier des actions dans divers secteurs de l’économie créative (cf. texte 21, chapitre 6). D’un côté comme de l’autre, il apparaît progressivement la nécessité de réformer les modes de fonctionnement et d’assurer un rapprochement entre les différents impératifs posés, entre cohésion métropolitaine, diffusion de la culture et visibilité ou projection internationale.

À Bordeaux, le contexte fut longtemps celui d’un « *système anarchique marqué par l’absence de complémentarité voire la concurrence entre les projets municipaux, avec, par exemple, plus de dix salles de spectacle en périphérie de Bordeaux (soit un chiffre équivalent à celui de Bordeaux centre)* » (Ségas, 2009a : 22). La situation est aussi confuse au-delà des frontières administratives de la CUB, frontière d’ailleurs délicate à repousser tant le système communautaire incitait les communes extérieures à des formes de « *paranoïa collective* »

²²³C’est le cas de la ville de Leonberg, qui, à la suite d’un projet d’exposition de sculptures s’étant déroulé en 1992, a fondé une galerie afin de pérenniser son action.

(Touzain, 2003). La candidature de Bordeaux2013 a alors fait émerger de nouvelles ambitions en ce qui concerne l'action culturelle métropolitaine. Le projet a permis de dépasser l'image de la ville-centre comme cœur d'une culture élitaire et peu accessible, qui s'était imposée dans les représentations collectives, jusqu'à symboliser l'image de toute l'agglomération (Zellner, ND). La connexion entre l'enjeu métropolitain de la culture et la candidature se fait notamment en suivant le parcours de son chef de projet, Richard Coconnier. Après sa mission consacrée aux friches artistiques et quelques collaborations ponctuelles sur des projets dont certains étaient issus de la candidature, il se trouve dans un dilemme quant à l'échelon où peut s'incarner cette priorité nouvelle et aux volontés politiques sous-jacentes. Ainsi, il souligne que « *et Vincent Feltesse et Alain Juppé ont exprimé le souhait à la fois qu'on prolonge les acquis de Bordeaux2013 [...] et ils avaient tous les deux exprimé à titre plus personnel l'envie que je travaille avec eux* » (entretien). Disposant alors d'un contrat à la ville de Bordeaux, mais avec la perspective de travailler également pour la Communauté urbaine, la question est finalement tranchée : « *y a eu une rencontre entre Alain Juppé et Vincent Feltesse où ils ont entériné le fait qu'il valait mieux que la CUB m'héberge [...] c'était vraiment le moment où la réflexion métropolitaine s'amorçait à tous les niveaux, où on lançait la démarche Bordeaux Métropole 3.0²²⁴, où il y avait cette amorce de réflexion et où il [Vincent Feltesse] pensait qu'il y avait vraiment besoin d'être mobilisé sur cette question culture-métropole qui n'avait jamais, jamais été ni défrichée, ni approchée* » (entretien).

Une mission exploratoire lui est alors confiée pour envisager la manière dont l'enjeu culturel peut être investi par la Communauté urbaine. L'une des conclusions est alors que cette action doit s'inscrire dans le cadre des compétences en vigueur à la CUB. Elle n'en prend pas moins pour acquis le fait que « *la culture et la création doivent servir à la construction du fait métropolitain [...]. C'est ça aussi le vrai progrès de cette mission, il n'y aura pas de construction sérieuse du fait métropolitain si on ne prend pas en compte ce qui peut lui donner du sens, de la vie et notamment la présence des artistes, le fait d'avoir de la création, de la culture* » (Richard Coconnier, entretien, 2010). La mission établit alors quatre axes d'actions : le principe d'une plateforme de rencontre entre acteurs culturels de la métropole (dans une ouverture progressive au-delà des institutions municipales) ; l'enjeu de

²²⁴Bordeaux 3.0 est un processus de prospective métropolitaine lancé par la Communauté urbaine en 2008 et s'est décliné sous plusieurs formes au fil des années, cherchant à assurer une large implication de la société civile.

l'évènementiel en clarifiant les quelques interventions existant jadis au titre du développement économique pour mieux soutenir les événements culturels ; l'économie créative en établissant alors une répartition entre secteurs culturels et secteurs relevant du développement économique ; et une ligne d'action intercommunale ou transcommunale visant à soutenir les initiatives allant dans le sens d'une construction horizontale du territoire. L'instauration de cette mission de préfiguration vise alors la définition de nouvelles orientations et doit, de cette façon, préparer des changements plus radicaux, ce que défend alors Richard Coconnier en 2010 : *« on va expérimenter pendant 3 ans, jusqu'aux élections, et le jour, en 2014, quand ça va être posé, avec une nouvelle mandature, la question de la compétence, je pense qu'il y aura une expérience qui sera là. À l'heure actuelle, c'est pris de manière idéologique, donc c'est pas la peine d'aller sur ce terrain-là »* (entretien, 2010). Le positionnement de la CUB pour Bordeaux2013 s'est présenté pour celle-ci par conséquent comme une fenêtre d'opportunité pour se saisir d'une nouvelle dimension du développement métropolitain, même si l'enjeu institutionnel ne semblait alors pas entièrement résolu.

À Strasbourg, la prise en compte progressive de la question culturelle marque l'évolution institutionnelle. On peut ainsi faire état de modifications des compétences de l'agglomération en 2003, régularisant certaines d'entre elles, déjà de fait exercées autour de la lecture publique. La CUS s'est ainsi dotée d'une compétence culturelle partielle en matière de lecture publique, visant à mieux solidariser les territoires, à constituer une action plus cohérente. Somme toute, elle s'attèle à une question d'aménagement culturel du territoire. Cette compétence est marquée par deux actions : tout d'abord, la construction de quatre équipements d'agglomération, répartis sur l'ensemble du territoire et venant augmenter très fortement la surface globale des espaces de lecture publique de l'agglomération. La seconde priorité est la mise en réseau des équipements de lecture publique (Hincker et Specht, 2010). Parmi les quatre établissements construits, la médiathèque Malraux, localisée à Strasbourg, fait figure d'établissement à vocation régionale, donc d'équipement d'attractivité et de rayonnement. Ainsi, cette politique d'aménagement culturel de la lecture publique se veut passerelle entre les deux logiques antagonistes des métropoles : la proximité et l'attractivité (Faure et Négrier, 2004). Par ailleurs, la CUS ouvre une ligne budgétaire afin de soutenir les équipements culturels les plus importants de l'agglomération sous forme de fonds de concours. Dans le même temps, une compétence est votée afin de construire puis gérer – *via*

délégation de service public – une salle Zénith, relevant pour cet équipement d’« *un intérêt partagé, d’un intérêt commun, de toutes les communes* » (Robert Grossmann, entretien). Cette communautarisation dépasse par ailleurs la notion de charges de centralité, puisque l’équipement est construit en dehors de Strasbourg.

L’affirmation de ce cadre institutionnel autour de la CUS est aussi symbolique, d’abord dans la configuration du tandem UMP de 2001 à 2008 où Robert Grossmann, président de la CUS, est également maire délégué de la ville. Ce titre ne correspond certes pas à un statut juridique, mais l’établit dans une forte prééminence vis-à-vis des autres adjoints. Dans ses fonctions, il est alors notamment chargé de l’action culturelle, y donnant une forme de préséance symbolique, comme lors des Conseils municipaux. Sous une autre forme, l’affirmation de la culture à l’échelle métropolitaine se confirme après 2008 avec la nomination d’une Vice-présidente chargée exclusivement de la culture et de la lecture publique, Souad El Maysour.

Enfin, comme nous évoquions plus haut la problématique du développement transfrontalier, l’enjeu culturel à cette échelle passe, après 2008, du seul symbolique – marqué par exemple par l’ouverture du jardin des deux rives – à l’institutionnel par la mise en place de l’Eurodistrict. Ce dernier dispose alors de fonds pour les projets culturels transfrontaliers et devient en ce sens un échelon institutionnel de plus en plus pertinent pour les acteurs culturels : « *c’est vrai que depuis que cet Eurodistrict a fait savoir qu’il avait de l’argent, et qu’en parallèle, les collectivités en ont quand même de moins en moins, en tout cas certaines collectivités ou des organismes de l’État type DRAC [...] on sent que les associations recherchent des financements et sont plus enclines à monter des projets transfrontaliers dans le domaine culturel, parce qu’elles savent que là, il y a encore de l’argent et ce rôle de carotte financière, il est avéré* » (Isabelle Ullmann, entretien). La construction de cet espace institutionnel nouveau, joignant des intérêts politiques et socio-économiques différents nécessite l’affirmation d’une identité culturelle forte, tandis qu’elle est également un atout de valorisation pour cette métropole transfrontalière en construction. Ces financements pour la culture peuvent alors apparaître comme une première traduction.

Ainsi, à la fois dans la structuration de l'espace métropolitain lui-même ou dans la manière d'envisager la métropolisation culturelle, la volonté de changements radicaux se fait jour, en suivant des chemins institutionnels propres aux différents contextes. C'est également de cette dépendance au contexte que proviennent les entraves au changement.

b) Les contraintes du changement

Si la question de la réforme institutionnelle se pose et qu'elle nécessite une intégration aux modes de fonctionnement préexistants, l'adaptation de la gouvernance métropolitaine a tendance à se réduire à quelques adaptations dans le fonctionnement des structures existantes. Cela tient à deux séries de facteurs, relevant d'abord des rapports de forces territoriaux entre la ville-centre, les communes de la métropole et parfois les collectivités supra-métropolitaines. L'explication se trouve par ailleurs dans le jeu politique inhérent à cet espace, où s'exprime généralement un fort leadership des maires et élus municipaux qui peut rentrer en conflit avec les autres acteurs du territoire. En outre, comme le rappelle Fabien Desage, porter la focale sur la décision et ainsi sur un supposé « *volontarisme réformateur* » dans l'analyse du changement néglige les raisons des échecs des réformes antérieures et les facteurs structurels. Comme il le formule alors, « *pourquoi les réformes d'aujourd'hui parviendraient-elles à réaliser ce que celles d'hier n'ont pas réussi à faire ou à changer ?* » (2010 : 91). De la même manière, dès la constitution des Communautés urbaines, il apparaît que « *le gouvernement veut aboutir à des solutions qu'il pourra mettre en œuvre [et] il demande donc de toujours préférer des solutions techniquement et politiquement réalisables à des solutions théoriquement sans défaut, mais difficilement applicables dans la pratique* » (Kessler et Bodiguel, 1968 : 259). La recherche d'un optimum fonctionnel est de ce fait rarement la finalité des politiques publiques, tandis que des modalités d'organisation pratiques sont souvent occultées (Le Saout, 2009 : 66-67).

La construction de systèmes productifs culturels locaux invite en outre à une nécessaire contextualisation du changement. Outre la centralité du cœur métropolitain, les « *stratégies de valorisation et d'affirmation municipales au sein des agglomérations* » (Sibertin-Blanc, 2003 : 103) conditionnent, plus globalement, les marges de manœuvre de changement.

DÉPENDANCE DE LA VILLE-CENTRE ET INTÉRÊTS TERRITORIAUX PLURIELS

Nous avons pu évoquer les fortes vellétés de réformes institutionnelles dans les cas français autour des structures d'agglomération. Les réalités de mise en œuvre dessinent certaines contraintes territoriales. Comme certains auteurs le rappellent ainsi, « *lorsqu'ils s'engagent dans l'action, les acteurs voient leur libre choix largement encadrés par des routines : nous dirons que le problème se trouve formaté par l'état des techniques, par des réglementations, par des normes et des solutions juridiques* » (Le Galès et Lorrain, 2003 : 314).

Dans le cas de Strasbourg, nous avons mentionné la spécificité du cadre transfrontalier. Toutefois, cette coopération demeure fortement en retrait des discours politiques, et à plus forte raison dans le secteur culturel. Ainsi, la mise en œuvre d'une politique culturelle à l'échelle de toute la région du Rhin supérieur se confronte à des obstacles lourds de structuration des champs de l'action culturelle, d'évolutions institutionnelles divergentes ou d'un enjeu culturel peu mis sur l'agenda politique des politiques de coopération transfrontalière (Lhoutelier, 2011)²²⁵.

À l'échelle-même du GECT strasbourgeois, la mise en œuvre d'un fonds de soutien aux projets culturels souffre d'importantes lacunes. On peut à ce titre d'abord invoquer des éléments financiers, comme le souligne un des conseillers du maire Ries : « *il ne peut pas y avoir de financement croisé, par exemple, si vous avez un financement Eurodistrict, vous ne pouvez pas disposer d'un financement ville en plus* » (entretien avec Jean-Pierre Schlagg²²⁶). S'il pointe des progrès dans l'établissement de critères de la part de l'Eurodistrict, il avance également la nécessité de disposer d'orientations politiques à donner face aux demandes croissantes : « *ils sont en attente et le problème c'est qu'il va falloir à un moment ou un autre passer le cap et de dire : « nous, on veut orienter nos aides vers ça, parce qu'il nous semble*

²²⁵Cette priorité relative de l'action culturelle nous est par ailleurs confirmée à l'échelle de l'espace transfrontalier métropolitain par la Direction des relations internationales et européennes de Strasbourg : « *dans le cadre de nos échanges, ou avec Kehl ou avec d'autres villes proches, et avant que l'on mette en place une structure juridique vraiment dédiée à l'Eurodistrict, on avait fait une petite analyse des domaines sur lesquels on coopérait le mieux, etc. et ceux sur lesquels on était le plus saisi par les acteurs. Et on s'était rendu compte qu'en effet la culture, c'était vraiment un parent pauvre et qu'on avait peu de sollicitations* » (Isabelle Ullmann, entretien).

²²⁶Conseiller technique en charge de la culture (culture régionale, spectacle vivant) auprès du Maire de Strasbourg Roland Ries, fondateur des TAPS (Théâtre actuel et public de Strasbourg).

que c'est ça qu'il faut faire, politiquement, socialement, culturellement » » (entretien). Dans le même temps, la structure transfrontalière apparaît encore trop récente et dépend encore fortement de ses collectivités fondatrices et de leur volonté politique à s'investir dans cette orientation (Wendel, 2005).

La difficulté à coopérer tient également à la différenciation territoriale entre Strasbourg et le Kreis de l'Ortenau. Outre les intérêts divergents des territoires plus ruraux de la partie allemande, ce territoire ne correspond pas aux attentes des institutions strasbourgeoises qui se tournent plus volontiers vers Karlsruhe ou Stuttgart. Cette situation correspond *in fine* à un volontarisme politique limité en matière de renforcement de la coopération transfrontalière. À ce titre, le passage au statut d'Eurométropole ne se traduit pas, à court terme, par une intégration de territoires d'outre-Rhin à la métropole strasbourgeoise. Seul le Conseil de développement durable que la métropole se doit d'instituer prend en compte cette dimension avec quinze membres représentant les collectivités territoriales allemandes et les instances européennes.

En outre, au seul niveau de la CUS, après les avancées importantes en matière de compétences apportées durant le mandat de Grossmann et Keller, nous pouvons faire état d'une forme de palier institutionnel et d'une relative absence de volonté interne de mettre en place de nouvelles compétences. Le constat pouvait déjà être effectué par Robert Grossmann chez qui l'on décèle une forme d'impensé de la communautarisation radicale de la culture : *« je ne sais pas si l'on peut parler de limite critique, mais il y a au fond le respect des textes, de lois et autres et je ne sais pas s'il était possible, on n'a pas réfléchi à cela, de transférer l'ensemble de la compétence culture qui est ville, qui est commune, au niveau de l'intercommunalité »* (entretien). Si à la mission intercommunalité de la CUS, on considère que l'institution communautaire est loin de cette taille critique, l'évolution envisagée ne peut qu'être incrémentale dans une situation où *« l'on est plutôt dans le statu quo sur la politique culturelle. La ville de Strasbourg a une très forte politique culturelle, les communes importantes ont aussi une forte politique culturelle et donc il n'y a pas de demande particulière pour modifier le curseur et donner davantage de compétences à la Communauté urbaine, ni d'ailleurs, de principe pour dire, on ne donnera rien à la Communauté urbaine »*

pour la culture » (Guy Chevanne, entretien²²⁷). Face à une centralité culturelle importante et dans un contexte où les identités communales prévalent encore, l'évolution de la question institutionnelle demeure sujette à une politique des petits pas, d'une progression telles celles des prérogatives de l'UE suivant la logique de *spillover effect* des théories néofunctionalistes.

À Bordeaux, l'émergence d'une mission de préfiguration sur l'action culturelle à l'échelle de la CUB, puis sa pérennisation dans l'organigramme, fait naître une divergence profonde entre la ville-centre et l'agglomération. La ville exprime alors le sentiment latent de voir la CUB desservir les intérêts de la ville-centre, tandis que celle-ci concentre la plupart des financements et des activités culturelles. Or, dans le contexte de prééminence du fait culturel municipal, l'orientation de la CUB ne peut se réaliser sur les mêmes lignes d'action que les villes. Elle se doit alors de présenter un positionnement distinctif, comme le rappelle Richard Coconnier : *« on n'a pas ouvert un guichet de plus et l'on ne va pas faire une politique culturelle. On fait le contraire, on mène une politique territoriale, et dans cette politique territoriale, on ne veut pas que la culture soit oubliée, C'est un peu comme l'Union européenne, qui n'a pas de politique culturelle au sens strict, même si depuis deux ans elle a ouvert quelque chose, mais on sait bien que le gros de la politique culturelle de l'Union européenne, elle est dans les autres compétences, elle est dans les programmes décentralisés »* (entretien, 2010).

L'intérêt de la CUB est ainsi différent et se positionne sur d'autres dynamiques, partiellement extra-culturelles. Cette définition de l'action culturelle s'incarne d'abord dans l'établissement du service culturel de la CUB sous l'intitulé de *« Mission urbanité-culture(s) »* alors rattaché au pôle des *« dynamiques urbaines »* alors que son intégration au pôle *« attractivité et rayonnement métropolitain »* avait aussi été envisagée. Comme le considère alors Richard Coconnier quant à ce choix, *« c'est sans importance parce que, par définition, la mission elle est à la fois, très transversale entre les pôles et très autonome dans son fonctionnement. On est là, mais on aurait pu être ailleurs. Ça change assez peu de choses »*. La CUB, s'extrayant alors de l'enjeu de la compétence culturelle, cherchant à éviter le positionnement sur la question des équipements culturels, s'immisce dans une logique qui vise à *« essayer d'aller plutôt sur les modes de vie »* (entretien). Pareille posture permet, en

²²⁷Directeur de la mission intercommunalité de la ville et la Communauté urbaine de Strasbourg.

interne, de créer des rapprochements sectoriels autour d'objets initialement culturels et artistiques pour certains ou déconnectés de cette ligne d'action, avant qu'elle n'y soit insufflée.

In fine, deux visions du territoire et deux visions de la coopération métropolitaine s'expriment autour de l'émergence d'une mission culturelle au sein de la CUB, à l'instar de ce que résume Sébastien Ségas : « *l'histoire de Bordeaux apparaît peut-être moins marquée par l'absence ou la présence d'un projet intercommunal que par la tension récurrente entre deux visions de la coopération : celle de la ville-centre qui voit l'agglomération essentiellement comme une extension de la ville de Bordeaux et la CUB comme un outil afin de (re)placer la ville dans la compétition nationale et internationale entre les grandes villes, surtout dont le leadership est fort ; celle des communes de banlieue pour qui la CUB représente à la fois un ensemble de services techniques utiles, un « guichet commode », voire, à l'occasion, un « bouc émissaire » à qui imputer la hauteur des charges fiscales locales* » (2009a : 33). L'enjeu est alors de trouver la connexion entre ces deux conceptions, où, comme le considère Richard Coconnier, il faut se confronter au « *vrai problème passant ici par l'articulation avec la ville-centre qui a le pouvoir culturel et symbolique. Il faut trouver le bon mode de discussion. Je ne suis pas sûr qu'on le trouve, il faut être lucide* » (entretien, 2010).

À Barcelone, si différents intérêts ont pu se retrouver autour du développement du Forum métropolitain de la culture, cela n'a tenu qu'à une « fenêtre d'opportunité » (*policy window*) pour reprendre le concept de John Kingdon. On décèle en effet alors la combinaison de « *trois éléments pour comprendre la mise sur agenda d'une politique publique : les flux des problèmes (qui correspondent à l'évolution d'un enjeu de politique publique), les flux des politiques (qui correspondent à l'évolution de la configuration institutionnelle et des acteurs d'une politique publique) et les flux politiques (qui correspondent aux cycles électoraux)* » (Hassenteufel et Smith, 2002 : 66). En l'occurrence, le Forum n'avait finalement pu voir le jour qu'avec quelques conditions particulières. Il n'était ainsi pas concevable que cet événement se fasse directement sous l'égide de la ville de Barcelone, qui aurait alors été considérée en train de phagocyter l'espace métropolitain. La situation a donc incité la Province à en prendre plus nettement la direction. La prééminence de la Province explique également que Mascarell ne pouvait que difficilement relancer seul le processus après le

départ de Joan-Francesc Marco de la Province pour la direction du Liceu et celle de Jordi Font pour l'Institut du Théâtre. En outre, Mascarell s'intéressait alors, comme nous l'évoquerons dans le paragraphe suivant, aux élections autonomiques. Partant, les changements de personnel et l'arrivée de nouvelles préoccupations individuelles ainsi que l'absence de concrétisation de la réforme territoriale de la Province, ferment cette fenêtre d'opportunité. Il importe aussi de souligner que l'intervention de la Province était particulièrement liée à cette potentielle réforme territoriale même si la Province ne s'envisageait pas dans une action pérenne sur le territoire métropolitain ni même comme instance métropolitaine de substitut. Jordi Font souligne que l'hypothèse d'une Province métropolitaine ne peut qu'être qu'une *second-best decision* : « *la Diputació métropolitaine ne peut combler les attentes d'un gouvernement métropolitain, ce n'est qu'une solution intermédiaire* » (entretien).

Toutefois, face au pouvoir d'initiative de la Province et d'influence sur les autres communes, la centralité de Barcelone fait que son implication est tout aussi essentielle à obtenir afin de faire aboutir une telle réforme. Comme le souligne l'ancien coordinateur du secteur culturel de la Province : « *vous avez besoin d'avoir l'accord de la Province et de la ville de Barcelone. Quand la Province et la ville s'accordent pour faire quelque chose, les conseillers des autres villes s'y joignent aussi* » (Esteve Léon, entretien²²⁸). Le Forum métropolitain est le fruit de cette interdépendance. Il est d'abord l'aboutissement d'un lobbying métropolitain de la Province : « *dans une certaine mesure, c'est le jeu des petites pressions, comme l'argent du grec festival... cela fait partie de cette logique* » (Eduard Miralles, entretien). Dans le même temps, elle demeure dépendante de son bon-vouloir. Les importantes considérations pour l'espace métropolitain du plan stratégique de 1999 ne sont pas reprises en 2006, alors que l'on considère aisément que « *pour le développement métropolitain, Barcelone a la capacité mécanique de résoudre ses problèmes et n'a pas besoin d'un système pour mieux les résoudre* » (Esteve Léon, entretien).

En outre, les villes de l'espace métropolitain étaient aussi réticentes, finalement peu enclines à construire un réel système culturel à cette échelle. Nous avons pu rappeler la mise en place de plusieurs sessions dans différentes villes de l'espace métropolitain. La forme

²²⁸Coordinateur du Département de la culture de la Province de Barcelone, coordinateur et membre de l'organisation d'Interraccio (biennale des politiques culturelles de la Province de Barcelone) entre 1994 et 2006, commissaire pour la prospective sociale et culturelle du département présidentiel de la Province de Barcelone depuis 2006.

choisie d'un Forum délocalisé répondait plus particulièrement à l'impératif de respect des différents territoires métropolitains. L'objectif était d'éviter l'hégémonie naturelle de Barcelone et de s'extraire de son emprise. Le projet de Forum a pu dans un premier temps voir le jour, tenant au fait que seul le secteur culturel concevait cet intérêt à coopérer au niveau métropolitain, tandis qu'au-delà de l'intérêt sectoriel, les craintes étaient nombreuses de la part de villes souhaitant disposer de leur propre développement et de leurs propres projets pour se valoriser et faire de leurs territoires des centralités nouvelles de l'espace métropolitain. Les quelques réticences d'édiles municipaux lors de la clôture du Forum traduisent une position de retrait, comme le souligne Jordi Font : « *quand il est devenu évident que le projet prenait forme lorsqu'eut lieu la séance de clôture à la mairie de Barcelone avec la proposition de créer un Conseil métropolitain de la culture, etc. je crois qu'à ce moment-là, en même temps, s'est a contrario incarné une méfiance des maires [...] sans le dire, mais je crois que cela a instauré une pause sur cette thématique* » (entretien). Le retour à des formes d'autonomisme municipal rappelle finalement ici l'intérêt politique très relatif pour cette évolution. Comme l'analyse Yves Schemeil, « *un problème trop tôt posé par un individu ou un service (et même par un mouvement social ou un parti politique) n'en est pas un, tant qu'il n'est pas inscrit à l'ordre du jour des délibérations publiques. Une solution prématurée, d'avant-garde, neutralisée durant des années puis ressortie le moment venu montre que son inventeur avait eu raison trop tôt* » (2002 : 225). L'enjeu de cette mise à l'agenda des problèmes publics s'avère toutefois particulièrement complexe dans le cadre des politiques culturelles où les agendas de plusieurs collectivités doivent coïncider.

Si le projet a pu voir le jour, cela ne tient qu'à l'établissement d'un juste positionnement de la ville de Barcelone, partie prenante, mais pas partie invitante, tandis que la Province, surtout incarnée par deux personnalités issues de cet espace déconsidéré de la périphérie barcelonaise, pouvait assurer la médiation nécessaire au ralliement des communes. La Province se situe alors dans un rôle de contre-pouvoir métropolitain, d'agrégation des intérêts collectifs de territoires pluriels face à une potentielle hégémonie centripète.

Dans le cas de Stuttgart, une forte différenciation des intérêts à l'échelle régionale se manifeste progressivement autour de l'association KulturRegion Stuttgart qui traduit deux visions de l'action métropolitaine en matière de culture. Les villes périphériques de la région

de Stuttgart peuvent s'appuyer sur cet organisme de coopération pour renforcer leurs moyens d'action, mutualiser leurs efforts et mettre en œuvre des actions de diffusion de haute-culture. De son côté, la ville de Stuttgart ne voit que peu d'intérêt à cette structure dont l'action, de fait, ne concerne peu ni son territoire administratif ni ses institutions ou acteurs culturels.

La scission atteint son paroxysme lorsque la ville de Stuttgart décide, en 2009, de réduire son financement auprès de l'organisme dans un contexte budgétaire contraint – la même année où interviennent les coupes budgétaires du secteur culturel. S'appuyant sur cette divergence d'intérêts autour de l'organisme régional, la ville décide de faire passer son engagement de 48 000 à 9000 euros²²⁹ : « *le Conseil [municipal] a dit : « L'association KulturRegion Stuttgart est très bien, elle propose beaucoup de culture. Pour les habitants qui ne sont pas intéressés par ce qui se passe à Esslingen ou Böblingen, ils restent à Stuttgart et la ville participe ici aux activités culturelles, ce n'est pas important pour nous [cette organisation] », c'est pour cela qu'il y a eu cette décision* » (Sabine Vogel-Schuster, entretien).

D'autres municipalités profitent alors de cette mise au second plan de la ville-centre pour se retirer également de l'association et de ce fait répondre à la fois aux réticences durables de certains élus ou électeurs – qui s'incarnent autour du groupe politique des *Frei Wähler* (cf. encadré *infra*) – et au contexte de crise économique pour lequel des réductions budgétaires sont jugées nécessaires dans de multiples secteurs. Certaines villes faisant face à de grandes difficultés sociales font ce choix, comme Böblingen, à côté d'autres communes comme Weinstadt, Schwäbische Hall ou Leonberg.

Toutefois, l'organisme est réinvesti par d'autres municipalités autour d'une démarche de refonte de l'organisme KulturRegion Stuttgart qui s'oriente sur de nouvelles priorités d'action et modalités de travail avec l'intention de « *positionner l'art plutôt comme quelque chose de tangent aux autres domaines de la ville métropolitaine* », en rejetant dès lors l'ancienne conception centrée sur l'idée de « *l'art pour l'art* » (Magdalen Hayes, entretien). C'est pourquoi ces villes incarnent une autre vision de la métropole tandis que s'exprime un autre leadership métropolitain autour de quelques villes d'importance de la région urbaine. On peut

²²⁹Le montant de cette contribution est fonction du nombre d'habitants de la ville.

ainsi observer la contestation de la place centrale de la ville de Stuttgart par d'autres villes, comme Ludwigsburg ou Esslingen, s'appuyant sur des traditions d'interventions culturelles anciennes, ou Ostfildern profitant d'une forte volonté politique incarnée par la présidence de KulturRegion Stuttgart par son maire Christoph Bolay de 2008 à 2013.

La stratégie envisagée pour l'organisme régional s'appuie également sur des connexions nouvelles à créer avec les autres organismes régionaux – outre la VRS, elle réunit l'agence de développement économique et l'agence de développement touristique et marketing (*Regio StuttgartMarketing- und Tourismus GmbH*). Hormis le lien avec la finalité nouvelle d'inscrire l'action culturelle plus intimement dans le développement régional sous toutes ses formes, ce rapprochement permet d'incarner là aussi des contrepoids à la centralité de Stuttgart. L'agence de développement économique – et essentiellement son département dédié aux économies créatives – paraît être une force motrice dans cette évolution. L'agence chargée du tourisme semble, elle, plus méfiante au regard de la stratégie antérieure qui ne permettait pas de positionner clairement la région dans une démarche de marketing métropolitain. L'implication la plus directe est surtout celle du choix de la VRS de s'engager plus fortement financièrement dans l'association culturelle, jouant alors comme effet levier pour réengager la ville de Stuttgart dans la structure. Ainsi, le soutien supplémentaire de la VRS permet d'apporter des gages à la ville de Stuttgart, de lui garantir plus de qualité dans les événements produits et ainsi plus de connexion avec son territoire administratif. Le président de l'association défend cette position lors du lancement du processus de refonte : « *ma thèse, c'était qu'une association régionale culturelle de Stuttgart sans la capitale Stuttgart n'avait aucun sens. De ce fait, il était indispensable de convaincre la ville de Stuttgart, mais aussi de montrer dans le contenu que l'association culturelle régionale de Stuttgart a un sens régional* » (Christoph Bolay, entretien²³⁰). L'association doit ainsi se présenter à plusieurs titres comme un catalyseur de développement culturel régional, reliant les logiques d'action propres à une pluralité d'acteurs (voir texte 17, chapitre 5).

Néanmoins, ce développement demeure à la merci du volontarisme municipal de Stuttgart, étant l'acteur central de la région et donnant tout son sens à une action de coopération régionale pour la culture. « *L'assemblée régionale est vraiment en faveur* [du projet de

²³⁰Oberbürgermeister d'Ostfildern depuis 2005, président de l'organisme KulturRegion Stuttgart de 2008 à 2013.

restructuration de l'association culturelle régionale] *et ils ont toujours été en soutien. Ce côté-là, schématiquement, est garanti. [...] Le point critique est vraiment la ville de Stuttgart. Là, je suis en train de parler aux conseillers municipaux, les personnes qui, à la fin, décident du budget* » (Magdalen Hayes, entretien). La question du leadership métropolitain s'incarne ainsi autour de la problématique de la coopération régionale culturelle.

Texte 14: Les limites structurelles du développement régional à Stuttgart

La création de la VRS s'est pour bonne part appuyée sur un dispositif électif devant donner à la nouvelle institution une assise démocratique suffisamment forte pour qu'elle soit plus efficace que les seuls organismes de gestion qui l'ont précédée. L'assemblée régionale est par conséquent élue au Suffrage universel direct, à la proportionnelle, avec scrutin de listes bloquées. Il doit alors permettre de donner une légitimité suffisante à la structure et qu'elle ne soit pas dirigée par les intérêts locaux comme ce fut le cas antérieurement. En outre, elle peut s'appuyer sur un territoire large, qui était celui du Regionalverband. Enfin, elle dispose de larges domaines d'action. Ainsi, dans le secteur de la planification, elle peut aller outre l'avis d'une commune et peut imposer des modifications aux documents d'urbanisme plus locaux (Hoffmann-Martinot, 1994).

Toutefois, la région se caractérise d'abord par son manque de moyens humains et financiers, que sa structuration, sous la forme d'agences spécialisées, ne peut contrebalancer²³¹. Cela répond certes à l'impératif d'une structure publique légère, qui soit adoptée à la fois par les communes et les forces économiques, mais n'en rend pas moins l'administration régionale parfois peu puissante. La région se caractérise alors par une certaine difficulté à faire imposer les décisions régionales aux communes : « *le problème de la région était, et est encore aujourd'hui, la forte position des communes. Les 179 villes et communes ont leurs propres responsabilités et leurs propres compétences et veulent le moins possible en confier à la communauté régionale. Ils veulent le faire eux-mêmes. Et notre mission est, dans le dialogue, dans les négociations établies avec les communes, de déterminer ce que font les communes, ce que nous faisons* » (Udo Goldmann, entretien²³²). Comme le souligne alors Arthur Benz, « *même lorsque la Région offre [aux communes] des contreparties compensatoires [pour des choix défavorables d'aménagement régional du territoire], ce qu'elle peut faire en vertu de ses compétences élargies, l'entente n'est pas facile à atteindre* » et nécessite des négociations en marge du processus décisionnel (2003 : 506).

En parallèle, le développement régional peine pleinement à s'imposer à la fois dans l'édifice institutionnel et

²³¹ Ainsi en 2008, la Verband Region Stuttgart avait un budget de 270 millions d'euros et 40 salariés (Lefèvre, 2009). À titre de comparaison, Christian Lefèvre mentionne les 12,5 milliards d'euros de la Communauté autonome de Madrid, dépassant allègrement les 2,5 milliards d'euros de la ville.

²³² Conseiller régional CDU (Christliche-Demokratische Union) à la Verband Region Stuttgart, porte-parole de la commission planification.

dans les mentalités politiques locales. Dans ce contexte, on peut plus particulièrement souligner une importante réticence à la fois des élus et des électeurs à ce processus de régionalisation. On peut souligner la place de l'association des électeurs libres (Frei Wähler Gemeinschaft) au niveau des élections municipales, rassemblant 40% des maires élus dans le Bade-Wurtemberg. Ce parti non idéologique assure, lors de ces élections, ainsi que celle de la région, un soutien inconditionnel à la souveraineté municipale (Wolfram, 2004 : 82).

La posture des *Freien Wähler* se concentre ainsi sur l'enjeu de la répartition des pouvoirs et s'imisce peu dans les politiques publiques en tant que telles : « *les Freien Wähler n'ont pas de programme de parti. La CDU, le SPD, Les Verts, nous avons un programme de parti. Nous affichons de ce que nous voulons. Nous essayons aussi de les réaliser. Les Freien Wähler disent : « non, tout va bien aller et les communes doivent pouvoir décider elles-mêmes ».* C'est un conflit dans tout le Bade-Wurtemberg, pas seulement dans la région de Stuttgart, mais les Freien Wähler sont fondamentalement conservateurs, comme la CDU – là nous avons cela en commun –, mais ils sont fondamentalement contre une planification venant d'en-haut » (Udo Goldmann, entretien).

Les contraintes de ce développement régional et la forte place d'élus réticents à la mutualisation se retrouvent également au sein des institutions satellites de la Verband Region Stuttgart où l'on constate cette même prééminence du développement communal : « *dans l'association culturelle régionale, de très nombreuses communes se sont décidées pour mettre en œuvre des projets culturels en commun [...], mais ce sont les communes qui sont compétentes pour la culture. La commune décide ce qu'elle veut faire en matière de culture [...]. Ainsi, la compétence reste entre les mains des communes et nous ne pouvons agir que par des suggestions de coopération, afin de dire comment la région culturelle peut se développer* » (Udo Goldmann, entretien).

L'enjeu des territoires et des collectivités publiques disposant d'une pluralité d'intérêts à agir est essentiel. C'est également dû au fait que cette situation repose sur un jeu politique local, rendant les changements de la gouvernance métropolitaine plus délicats.

LA CONTRAINTE DU JEU POLITIQUE MÉTROPOLITAIN

Comme le rappellent Emmanuel Négrier et Alain Faure dans le contexte français, la « *dimension politique [est] décisive dans le cheminement vers l'intercommunalité culturelle* » (2001 : 20). S'agissant d'un marqueur politique fort comme l'est la culture à l'échelle de la ville, l'enjeu de son intégration à l'espace métropolitain ne peut que se considérer à l'aune de cette politisation du fait culturel local.

Dans le contexte de Barcelone, des facteurs structurels se retrouvent derrière la mise en place du Forum métropolitain de la culture. Ils sont d'abord l'équilibre des forces politiques à l'échelle de l'agglomération. Ainsi, les réticences entre ville-centre et périphérie rejoignent

l'ancien clivage entre parti socialiste et parti communiste. Le clivage durant les années 1990 a pu s'atténuer. Il s'incarne toutefois toujours sous la forme de la prééminence à Barcelone du courant que nous évoquions plus haut, de la « Gauche divine ». Cette mouvance s'appuie sur la moyenne bourgeoisie et s'est partiellement détachée de la classe ouvrière. Elle se présente par ailleurs, dans la géopolitique locale, dans un certain désir d'hégémonie culturelle à l'échelle de la métropole tandis que les élus du reste de l'aire urbaine se raccrochent plus aux éléments fondateurs du socialisme catalan, où l'on retrouve des traces d'anarchisme, de Guesdisme et un fort ancrage municipal de l'action publique. Par effet de mimétisme dans la représentation politique, la Province se trouve incarner ces positions plus radicales. Comme nous avons précédemment évoqué le rôle joué par Marco et Font en tant qu'anciens responsables d'une ville de la métropole, leur positionnement correspond plus globalement au jeu politique local lié à l'institution provinciale. Comme le note Eduard Miralles, « *il ne faut pas oublier que les députés provinciaux sont des élus des villes et l'espace métropolitain avec une Diputació de Barcelone à gauche a une forte présence des maires et des élus des villes de la métropole, donc finalement, c'était une demande exprimée pour les élus des villes de la métropole* » (entretien).

L'enjeu politique autour de cet événement est toutefois surtout conjoncturel et tient en partie à la figure de Ferran Mascarell. Comme le pointe Jordi Font : « *Mascarell est une personne très ambitieuse et c'est certain qu'il cherchait à être « le roi du pétrole »²³³ [...] il cherchait à avoir le rôle principal, mais il était prêt et savait minorer cela, au moins dans les premiers temps* » (entretien). C'est ainsi une fenêtre politique nouvelle qui aura raison de son implication dans le dispositif et dans la question métropolitaine : « *au début de l'année 2003, avec les élections en ligne de mire, Mascarell qui souhaitait être conseiller de la culture avec Maragall [à la Communauté autonome de Catalogne], sa préoccupation était alors toute autre, c'était celle du programme culturel du gouvernement... la campagne électorale, l'élaboration, le programme et finalement quand il s'est mis en place le gouvernement de coalition de Maragall et que le conseiller à la culture n'était pas Mascarell²³⁴, en effet, je pense qu'il s'était déjà écoulé trop de temps et il y avait alors un facteur atmosphérique lié à ces éléments* » (Jordi Font, entretien). Le départ des hommes-clés du projet du côté de la

²³³Notre interlocuteur qualifiait exactement Mascarell de « *Rey del mambo* », expression idiomatique que nous avons choisi de traduire en « *Roi du pétrole* ».

²³⁴Le conseiller fut un élu d'un parti allié au PSC afin de répondre aux exigences du gouvernement de coalition.

Province et les priorités politiques autres pour Ferran Mascarell se conjuguent alors à l'enjeu de l'évolution du cadre institutionnel en cours qui ne permet pas les avancées envisagées, comme le fait ressortir Jordi Font : *« je crois que la possibilité d'articuler quelque chose... se connectait avec la possibilité de recentrer la Diputació de Barcelone sur l'espace métropolitain et que les Diputaciones évoluent et s'adaptent au schéma régional proposé par le parlement de Catalogne et parmi ces régions, était la région métropolitaine »* (entretien).

Ainsi, le contexte politique plus global est également celui du gouvernement de Pasqual Maragall, qui, en dépit de la volonté de mettre l'accent sur la dimension métropolitaine²³⁵, peine à construire ce volet de la politique territoriale de la Catalogne. Cette difficulté s'incarne avec la détermination extrêmement tardive d'un plan territorial métropolitain par la Catalogne. En conséquence, le développement métropolitain se fait surtout via la démarche du plan stratégique étendu à toute l'aire urbaine (cf. texte 16, chapitre 5). De nombreux membres de la Province rejoignent alors l'administration catalane. Les ambitions régionales ne se mettent néanmoins pas en œuvre lors des deux mandats de la gauche, notamment mobilisée sur d'autres enjeux politiques comme la révision du statut de la Catalogne. Cette question s'avère particulièrement complexe et engage la Communauté autonome dans une bataille politique et juridique à l'échelle nationale. La Generalitat ne parvient dès lors pas à s'incarner dans une action territoriale propre ni même à s'appuyer sur les institutions aux politiques déjà territorialisées comme la Province. Cette dernière est en effet en plein questionnement, après avoir été vidée de sa substance par la Generalitat.

De son côté, Bordeaux a souvent tâtonné sur la question de la compétence culturelle, jusqu'à créer un clivage politique profond entre les deux responsables politiques de la Communauté urbaine et de la ville, Vincent Feltesse et Alain Juppé. Si *« la plupart des décisions dans une administration à deux niveaux supposent des ententes entre « associés-rivaux » sur des perspectives communes de développement de l'agglomération »* (Sorbet, 2009 : 97), le contexte électoral de 2014 vient faire évoluer l'équilibre entre les deux vers une situation avant tout de conflictualité. Les élections municipales de 2014 à Bordeaux opposant les deux hommes se situent en outre dans le contexte institutionnel de réformes des

²³⁵Cette volonté se traduit toutefois dans la législation, catalane, puisque le nouveau statut d'autonomie approuvé en 2006 vient combler le manque de cadre légal par la mention de la question métropolitaine dans son article 53. Il sera alors la base juridique de la création de l'Àrea metropolitana de Barcelona en 2010.

collectivités territoriales et dessine ainsi un renforcement de l'agglomération. Dans ce contexte, un hiatus apparaît être de plus en plus important entre le projet de Feltesse souhaitant un profond renforcement de l'échelon métropolitain tout en l'articulant au développement communal ou de celui des quartiers et le projet de Juppé qui fait de l'échelon communal le niveau central avec un fort relais infra-communal, s'appuyant pour beaucoup sur les Conseils de quartier qu'il a lui-même institué à Bordeaux. Dans ce cadre-là, l'intervention progressive de la CUB dans le domaine culturel est un élément essentiel, donnant un autre sens à la réalité métropolitaine, dépassant les seules questions techniques que la CUB était accoutumée à traiter et se dotant également d'un élément de visibilité essentiel pour un homme politique. C'est à ce titre que les interventions culturelles de la CUB ont pu être contestées par la ville de Bordeaux ne faisant, d'après elle, que profiter des structures existantes pour réaliser une mise en forme sommaire et récolter les lauriers d'actions visibles. Elles incarnent par ailleurs pour la ville une crainte de voir se renforcer « *l'autonomisation croissante des représentants élus par rapport à leurs mandants dans la production de l'action publique locale* » (Desage et Guéranger, 2010 : 20) en confiant des compétences à une structure à la faible légitimité politique. Il se construirait alors une « *séparation entre les sphères de la représentation politique et de l'action locale* » (Bué et alii, 2004 : 41).

La CUB a par ailleurs fortement inclus cette dimension culturelle dans la construction d'un récit d'agglomération, entre autres, à travers la mise en place du projet participatif et de prospective de la Fabrique métropolitaine, suite du dispositif de Bordeaux 3.0. La dimension culturelle devient, dans ce contexte, un élément compris dans « *un « récit » capable de ramasser le projet culturel dans un énoncé relativement synthétique, illustré par des réalisations concrètes et soutenu par des scénarios concernant le futur du territoire* » (Teillet, 2008b : 165). L'inscription dans le projet métropolitain permet d'abord d'inclure une dimension sensible à un développement d'agglomération qui n'était jusqu'alors qu'avant tout technique. Secondairement, elle permet d'en tirer des profits politiques en capitalisant sur une image culturelle, comme on peut le rappeler concernant son président : « *Vincent Feltesse a toujours pensé que la culture devait être un des axes de développement à la Communauté urbaine. Il est beaucoup moins prisonnier des compétences [qu'Alain Rousset]. Vraiment depuis toujours il a pensé que... à partir du moment où la Communauté urbaine parle aux habitants, on ne voyait pas comment on ne pouvait pas leur parler culture [...] c'est pas*

qu'un outil technique qui fait des tuyaux et tout le reste, c'est quelque chose qui parle à la vie des habitants [...] ça c'est une conviction qu'il a depuis toujours » (Françoise Cartron, entretien²³⁶). Dès lors, la culture permet de donner un sens nouveau à l'action communautaire, une marque plus identitaire. Elle permet à la fois d'accroître l'attractivité pour la population pouvant venir s'installer et la visibilité pour les habitants de l'action communautaire. L'inscription de la culture aux enjeux communautaires s'inscrit ensuite dans une rhétorique de la proximité citoyenne en répondant aux attentes des habitants de la métropole. C'est ce que précise ainsi Richard Coconnier : *« dans tous les dispositifs mis en place par la fabrique, depuis les entretiens affinés, jusqu'à la consultation et autres... la question effectivement culturelle [...] fait partie des quatre-cinq enjeux que posent systématiquement les habitants : il faudrait que la CUB s'occupe de culture. Donc il y a une dichotomie, mais que l'on croise souvent entre les attentes des habitants qui vivent la culture au quotidien souvent de manière métropolitaine et puis des priorités de gestion de maires qui pensent que ça se joue au niveau communal. Il faut trouver l'articulation des deux »* (entretien).

Ce clivage politique se cristallise tout particulièrement autour de la mise en route du portail des médiathèques de la CUB. Ce projet correspond à l'élaboration, avec l'implication forte de l'agence régionale pour l'écrit (ECLA) et de la DRAC Aquitaine, d'un portail numérique de toutes les médiathèques publiques de l'agglomération, dont la première étape est informative avant d'envisager la mise en ligne d'un catalogue commun. Les techniciens des établissements de lecture publique étaient tout particulièrement favorables et les élus ne l'étaient pas moins. Toutefois, la ville de Bordeaux qui participait aux travaux depuis la genèse du projet, a décidé, dans la dernière ligne droite, d'en sortir. Même si la CUB avait envisagé que la ville de Bordeaux puisse être porteur du projet, les risques perçus sur le plan de l'image et de la récupération politique ont eu raison de la participation de la ville-centre. Ainsi, après la réalisation des premières études de faisabilité, elle s'est concentrée sur son propre portail qui était déjà en germe²³⁷. À l'occasion de cette affaire, la ville de Bordeaux et

²³⁶Vice-Présidente de la CUB déléguée aux relations avec les communes, contrats territoriaux et rayonnement d'agglomération, sénatrice de Gironde.

²³⁷Le décalage entre la nature de la concrétisation du portail et l'ampleur des craintes illustre bien son enjeu politique. Comme le note Richard Coconnier : *« quand à l'arrivée on voit que c'est un site internet qui donne des informations pratiques, des éléments factuels, alors quand je pense à tous les fantasmes que cela a pu alimenter, à imaginer que la CUB voulait contrôler les contenus, des choses comme ça... Même si on avait voulu, on avait aucun moyen humain... et puis c'est faire peu de cas de l'indépendance des directeurs de médiathèques qui sont des gens un peu responsables »* (entretien). Comme on le précise au cabinet du maire de Bordeaux : *« il aurait peut-être fallu une solution autre où Bordeaux portait le portail accompagné par la communauté urbaine. C'est*

Alain Juppé ont dénoncé la récupération politique effectuée par la CUB en se dotant d'un portail sans financer les structures de lecture publique, tandis que l'initiative de la CUB leur paraissait comme un passage en force, sans validation politique suffisante des communes. C'est ce risque politique qu'évoquent Négrier et Faure en soulignant le fait que, concernant l'aspect symbolique de ces questions culturelles, une agglomération pourrait chercher à jouer sur le terrain de la communication politique autour d'ambitions culturelles importantes et se faire ainsi attribuer les profits autrefois tirés par les villes (2001 : 33). En parallèle, la CUB et Vincent Feltesse mettaient en avant la réalisation d'un outil territorial correspondant aux pratiques métropolitaines des habitants.

Au détour de cette affaire se dessinent donc deux visions assez différentes de l'action culturelle et notamment celle de la géographie de la culture. Quand Alain Juppé met en avant la création de nouvelles bibliothèques de quartier, Vincent Feltesse veut travailler la mise en réseau des équipements à l'échelle métropolitaine. Outre ces positionnements politiques territoriaux, une forte différenciation se dessine alors entre la ville-centre et les autres communes, comme le manifeste le soutien des villes de l'agglomération au portail de la CUB lorsque Bordeaux décide de s'extraire du projet pour concrétiser le sien : *« là y a eu une vraie réaction de solidarité des communes qui ont dit, « on continue le travail, c'est pas parce qu'il y a eu cette réaction, que personne n'a comprise ». Et je dois dire que ça a dépassé les clivages politiques parce qu'Alain Juppé, à un moment donné, a dit « on va proposer aux communes de venir sur notre portail » et il a écrit à toutes les communes, et toutes, y compris des communes comme Villenave-d'Ornon, Le Bouscat, Gradignan ; donc des communes qui sont de son bord politique, ont dit « on reste sur le portail de la CUB, parce qu'il est né d'un effort collectif »»* (Richard Coconnier, entretien). L'enjeu territorial devient alors primordial et rejoint celui de l'exercice du leadership métropolitain, qui s'incarne alors autour de Vincent Feltesse et sa démarche de modernisation de l'édifice institutionnel. Par voie de conséquence, dans le contexte d'une institutionnalisation des lignes politiques dressées par Bordeaux2013, la question institutionnelle de la métropole peine à se traduire sous une forme stabilisée et plus particulièrement se manifeste par un flou certain en matière de compétence (cf. encadré ci-dessous).

des questions de préséance, mais qui après ont des vraies implications aussi financières et politiques » (Geneviève Andueza, entretien). L'enjeu qui se pose alors ici est avant tout celui du leadership territorial et politique entre les deux exécutifs municipal et communautaire.

Texte 15: l'enjeu politique et territorial de la compétence culturelle communautaire à Bordeaux

Dans un contexte où la compétence culturelle n'était pas d'actualité à la Communauté urbaine de Bordeaux, Richard Coconnier résumait l'ambition métropolitaine ainsi : *« la question que nous allons maintenant nous poser c'est de voir comment on peut faire de la culture sans en avoir le droit »*, autrement dit, sans doter la CUB d'une compétence nouvelle (Coconnier, 2010). Logiquement, le vote de cette compétence, dans le cadre d'un processus plus large de révision des compétences, d'abord le 8 juillet 2011 (autorisation de l'évolution des compétences) puis le 25 novembre (mise en œuvre de l'évolution) a soulevé de nombreux enjeux politiques et cristallisé d'importantes oppositions. Il a alors fait sortir la gouvernance métropolitaine du jeu d'acteur stabilisé qui était le sien. Richard Coconnier met ainsi en avant le fait qu'*« il y a eu ce qu'on appelait « l'accord de cogestion » [entre la majorité socialiste à la CUB et l'opposition UMP], qui avait défini des axes de travail, dont effectivement, en cours de mandature, la réflexion sur l'élargissement des compétences, des données nouvelles avec la rédaction du projet métropolitain qui ouvre des éléments nouveaux d'avancée et qui n'étaient pas dans l'accord de cogestion et qui peut expliquer le raidissement là-dessus »* (entretien). Autour de cette compétence intitulée *« soutenir et promouvoir une programmation culturelle des territoires »*, outre la poursuite d'une campagne de 1% artistique, l'objectif est surtout de répondre aux demandes des communes pour leurs manifestations culturelles en se gardant toutefois bien de s'ingérer dans la gestion des structures. Elle borne son champ d'intervention au soutien aux manifestations en établissant la classification suivante : *« les évènements métropolitains, les manifestations communales, les manifestations trans-communales et un évènement d'agglomération »*.

Ainsi, visant à réduire l'enjeu politique, le vote de cette compétence s'appuie sur un socle minimal²³⁸ afin d'obtenir un accord politique de tous, comme le relève Richard Coconnier : *« on l'a posée de manière bien limitée, et ça a été des débats à n'en plus finir, je sais pas combien on a eu de lectures et de relectures, je crois que j'ai eu quatorze versions de la compétence pour arriver, mot par mot, à négocier. L'objectif étant bien évidemment que tout le monde vote cette compétence et qu'elle ne soit pas une compétence votée par une minorité. Donc tout le monde a voté, mais il a fallu faire un certain nombre de concessions dans le texte »* (entretien). Dans le même temps, la CUB a alors éludé l'enjeu des équipements, qu'ils soient équipements de centralité déjà en place et pour lesquels la ville de Bordeaux réclame un soutien ou qu'ils soient nouveaux équipements culturels, d'économie créative, de fabriques artistiques, etc. Pour ces derniers, l'intervention demeure soit celle d'un soutien indirect soit celle d'un dépassement admis des compétences, jouant d'une forme de réinvention des textes (Négrier, 2004). L'insistance de la ville de Bordeaux pour une application stricte des compétences peut, à ce titre, lui être défavorable considérant les projets en cours. De la sorte, l'enjeu s'est essentiellement recentré sur la question des manifestations culturelles, sous la forme d'une mise à jour des interventions préexistantes au titre de l'attractivité économique. La ligne événementielle a toutefois pu laisser la place à une innovation symbolique, celle de la création d'un évènement d'agglomération : l'Été métropolitain.

²³⁸Celui-ci répond toutefois également à quelques nécessités juridiques : il faut ainsi souligner le contexte juridique national du milieu de la décennie quant aux interventions culturelles des EPCI, marqué par les arrêts successifs de la Cour administrative d'appel de Lyon en 2008 puis du Conseil d'État suite à des subventions accordées à des festivals par Saint-Etienne Agglomération, finalement jugées illégales, car ne correspondant pas aux compétences effectivement exercées.

En parallèle, l'avancée se trouve dans la formulation relativement souple envisagée par la délibération et son annexe, essentiellement autour de l'idée de « *favoriser le travail en commun des structures culturelles* », correspondant alors pour la CUB et ses services à l'idée qu' « *on ne peut pas avoir l'initiative de créer un réseau, en revanche si des partenaires associatifs [...] se réunissent et constituent un réseau, nous avons capacité à les aider. Sur les médiathèques, c'était très très tangent* » (Richard Coconnier, entretien). C'est sur cette démarche d'une action culturelle réticulaire que se manifeste une forme de spécificité de l'action culturelle métropolitaine.

Les différentes composantes du territoire métropolitain perçoivent alors diversement ces enjeux. D'un côté, comme le souligne Richard Coconnier, « *avec les autres communes [que Bordeaux], il y a strictement eu aucun problème, tout le monde reconnaissait bien l'enjeu. Avec la ville-centre, je pense que ça a été très compliqué, mais bon ça a été des négociations politiques que j'ai initiées, mais que je n'ai évidemment ensuite pas menées, ça a été mené au plus haut niveau* » (entretien). De l'autre côté, la mairie de Bordeaux conteste le flou institutionnel alors instauré. La contestation est d'autant plus importante que l'application concrète qui est faite de cette compétence relèverait parfois d'un dépassement, comme on le constate avec véhémence à la Direction générale des affaires culturelles (DGAC) : « *l'ouverture des compétences est minime sur le papier. Ça c'est la vision minimaliste sur la délibération. En pratique, cela va bien au-delà de la délibération [...]. C'est devenu du soutien à l'évènementiel en direct aux associations, voire, puisque c'est inscrit, vous prendrez une délibération accordant des subventions à la CUB, voire une obligation de chacun des acteurs subventionnés à travailler en réseau commun avec l'ensemble des acteurs subventionnés par la CUB et sous coordination de la CUB* » (Christelle Audoit, entretien²³⁹). Ce positionnement est pour la ville encore plus problématique du fait de la situation institutionnelle : « *ce qui est un peu gênant, politiquement parlant, c'est l'espèce de passage en force. C'est-à-dire que pour moi [...], la Communauté urbaine de Bordeaux, ça reste un EPCI, dans la réalité. Demain, ce sera peut-être une Métropole et là on pourra poser les choses différemment [...]. Un EPCI, c'est un établissement public de coopération intercommunale, donc pour moi, c'est schématiquement, des maires qui décident de se mettre ensemble parce qu'ils sont plus forts sur une compétence donnée qu'ils désignent. Et à partir du moment où ils donnent la compétence, ils se la retirent* » (entretien). Cet exercice partagé, outre l'enjeu juridique soulevé (Heumel et Roth, 2002) vient alors questionner les prérogatives des territoires et des élus, plus particulièrement dans une situation où la CUB ne peut avoir la pleine légitimité à agir, sans pouvoir s'appuyer sur le suffrage universel direct. Dans un contexte politique qui n'a pas permis de faire des Communautés urbaines des collectivités territoriales de plein droit (Baraize et Négrier, 2001 ; Le Lidec, 2008), l'exercice de la compétence culturelle relève alors de formes de bricolage juridique et institutionnel.

La construction d'une autre forme d'intervention culturelle sur une territorialité renouvelée remet là aussi en question la légitimité de l'action culturelle des villes, que ce soit celle, professionnelle, des services culturels municipaux et plus particulièrement la DGAC, ou que ce soit celle des élus municipaux à la culture. Ainsi, le dialogue entre la CUB et la Municipalité a régulièrement été parasité par cette dernière, comme la CUB en présente l'accusation : « *la DGAC a joué un rôle totalement néfaste dans cette affaire [...], de nier notre*

²³⁹Sur les années 2012 et 2013, une seule convention de subvention de la CUB fait toutefois mention de cette obligation de « *travailler en réseau avec les autres associations soutenues par la Communauté urbaine de Bordeaux, [d'] échange de données, [de] participation aux réunions d'animations du réseau* ».

existence, de nier notre rôle, notre fonction et puis, après avoir essayé de la casser et de faire des notes pour le maire de Bordeaux... là où en toute logique, la ville-centre aurait dû s'emparer de ce projet et dire, « bah voilà, c'est une chance pour nous que tout d'un coup la métropole se mette là et comment on va pouvoir y participer, quel intérêt on va en retirer pour nous-mêmes » [...] Je suis tout à fait d'accord qu'il y a une part forte de la compétence culturelle, la part la plus forte, la part de l'initiative reste celle des communes, mais justement parce que je le sais bien, on n'a jamais mordu là-dessus » (Richard Coconnier, entretien).

La formalisation réduite de cette compétence culturelle obéit avant tout à des raisons politiques et notamment aux réticences d'Alain Juppé. L'exercice d'une telle compétence remet en question les processus de stabilisation de l'action culturelle municipale, la construction de sa centralité et de sa capacité à mobiliser les acteurs. Par ailleurs, par la remise à plat des aides qui étaient alors distribuées aux manifestations culturelles, c'est aussi une remise en question de la centralité symbolique bordelaise – qui bénéficiait alors d'une large majorité des financements communautaires – qui est mise en œuvre et laisse l'opportunité d'un rééquilibrage du territoire.

Strasbourg présente une situation politique elle aussi complexe, mais plus particulièrement liée aux enjeux internes à l'équipe municipale et communautaire. Après la période Keller-Grossmann et la présence exacerbée de ce dernier dans les enjeux culturels, le passage à d'autres modalités de fonctionnement est complexe. Faisant le choix de dissocier les deux échelons communal et communautaire, l'équipe socialiste met également en avant une démarche de concertation et d'effacement relatif de la culture à l'échelle communale, comme le synthétise Michel Reverdy : *« le mandat précédent de Robert Grossmann [...] avait été plutôt marqué par les réalisations du hard, c'est-à-dire, la médiathèque Malraux, 53 millions d'euros, le Zénith, 53 millions d'euros [...] Forcément par balancier, le mandat actuel est plus pour conforter l'humain, de dire les structures, on les a »* (entretien). Le nouveau positionnement politique ne s'accompagne toutefois pas d'une réelle affirmation d'un leadership métropolitain autour de la Vice-présidente chargée de la culture et la lecture publique, Souad El-Maysour, qui se trouve être mise à l'index par l'équipe politique dont elle fait partie : *« on m'a d'ailleurs, évoque-t-elle carrément convoqué pour me dire que en gros, la culture n'existait pas au niveau de la Communauté urbaine et donc je devais dégager, quoi, en gros [...] on m'a dit « la culture c'est la ville de Strasbourg, c'est pas la communauté urbaine ». Je dis, oui, mais je vois pas en quoi c'est antinomique [...] chaque ville a sa compétence, mais on n'est pas là en compétition, on est là en co-construction »* (entretien). Le développement des actions culturelles qu'elle peut mener se voit alors réduit, tandis que les aspects tangents avec, à titre d'exemple, le secteur économique, relayé par Catherine Trautmann, bénéficient d'une autre considération. Comme Souad El Maysour le résume,

« c'est aussi assumer la compétence culturelle, politiquement, qui est impossible. Donc naturellement, ça se fait de l'autre côté [celui de l'économie] » (entretien). Toutefois, quelques secteurs apparaissent comme déjà sanctuarisés, naturalisés au niveau communautaire par les acteurs du champ culturel, s'appuyant soit sur la rationalité de la mutualisation – comme la lecture publique à Strasbourg – soit sur celle de formes de déversement sectoriel en prenant appui sur des compétences techniques déjà affirmées au niveau communautaire – comme l'archéologie à Bordeaux. Une compétence culturelle en tant que telle ne peut alors que difficilement s'imposer dans l'enceinte politique.

L'enjeu se retrouve également – comme cela était aussi le cas à Bordeaux – au niveau des services, au-delà de la stricte dynamique des élus. Là encore, l'enjeu de l'expertise se joue entre la ville-centre, l'espace métropolitain dans son ensemble et les autres communes de la CUS. C'est ce que précise Souad El-Maysour : « aujourd'hui, si on veut créer des dynamiques sur la Communauté urbaine, il faut qu'il y ait une modestie, pas une prise de pouvoir sur les autres, mais une co-construction et ça, si les services, par exemple, se posent en tant qu'experts d'emblée, par rapport aux autres communes voire aux autres salles, c'est quelque chose qui est très mal vécu » (entretien).

À Stuttgart, la mise en place de la VRS en 1994 avait déjà été l'objet d'importantes batailles politiques (Hoffmann-Martinot, 1994), aboutissant à un équilibre sous-optimal, où ni les Kreise ni les municipalités n'ont été supprimés, tandis que l'espace régional aurait pu être étendu, interrogeant alors sur la connexion possible entre VRS et région métropolitaine européenne (Blatter, 2006). De son côté, l'enjeu politique par rapport aux évolutions institutionnelles qu'incarne la rénovation lancée pour l'association culturelle régionale s'exprime sous la forme de blocage fort et en partie idéologique de l'équipe conservatrice de la municipalité de Stuttgart. C'est ainsi la politique adoptée par l'adjointe à la culture Susanne Eisenmann autour de la métropolisation de la culture sous une forme institutionnelle – et publique – qui rappelle cette réticence politique. Comme on le signale au Département de la culture à ce sujet, « il y a aussi une association régionale pour le sport et ils ont un autre mode de financement. Ils ont beaucoup d'argent pour les projets... provenant de l'industrie et un peu des adhérents. À l'association régionale pour le sport, Stuttgart paye 9000 euros et les autres villes payent également moins et ils font seulement des projets avec le soutien qui ne

vient ni des villes, ni des membres de l'institution, mais des industries, des partenaires sportifs. Et notre adjointe à la culture veut une structure pour l'association régionale culturelle comme celle du sport » (Sabine Vogel-Schuster, entretien). En prenant exemple sur le sport, fonctionnant sur la base de mécénats privés, l'adjointe à la culture incarne une position conservatrice et traditionnelle visant à restreindre l'intervention publique en matière de culture et interrogeant sa légitimité²⁴⁰.

En fin de compte, « c'est donc à partir de constructions partielles, tenant à des approximations géographiques, à des idées d'aménagement et à des jeux politiques que la culture surgit sur l'agenda communautaire » (Négrier et alii, 2008a : 243). Le développement de compétences culturelles dans les institutions existantes ou la mise en place de nouvelles structurations métropolitaines s'inscrit dans un contexte politique et territorial particulier. C'est de cette réalité locale que découlent les formes de la métropolisation culturelle. Si ainsi la volonté, la nécessité voire parfois la rationalité apparente de la réforme radicale ne peuvent se concrétiser, cela tient pour partie à cette confrontation aux structures institutionnelles en place. « L'intercommunalité, culturelle ou non, reste un « construit politique » plus qu'une évidence fonctionnelle, même si certains secteurs semblent plus naturellement communautaires que d'autres » (Négrier et alii, 2008a : 43). Le changement institutionnel se comprend avant tout sous forme d'adaptation ou d'évolution progressive.

2- L'adaptation incrémentale des structures existantes

Confrontée à la construction locale des pouvoirs publics, la démarche réformiste est délicate à mettre en œuvre et limite les ambitions de la réforme institutionnelle, loin de l'idée d'une « *profonde mutation politique* » (Kessler et Bodiguel, 1968 : 262)²⁴¹. Par conséquent, « *les tentatives visant à instaurer un pouvoir d'agglomération interpellent directement les*

²⁴⁰Cette posture peut apparaître particulièrement radicale dans un contexte électoral municipal qui l'a maintenu en poste après les élections municipales de 2012, voyant les Verts arriver en tête. Dans un système électoral local où les postes d'adjoints sont distribués en fonction de la représentation des groupes politiques au conseil municipal, le groupe des Verts se trouve, depuis 2012, lésés d'un poste d'adjoint, tandis qu'aucun candidat ne s'est présenté contre Susanne Eisenmann en 2012, relevant alors à la fois d'une forme d'accord entre partis et d'une coutume politique de maintenir en poste les adjoints n'ayant pas fait preuve d'incompétence notoire.

²⁴¹C'est ce que traduisait le refus du gouvernement français de faire des Communautés urbaines créées en 1966 des collectivités locales pour n'être que des établissements publics. Pareil choix permettait de ne pas remettre en question les principes et modalités de la démocratie locale.

intérêts politiques et institutionnels liés à des territoires et [...] ces intérêts influencent en retour le processus de structuration d'un pouvoir d'agglomération » (Ben Mabrouk, 2006 : 171). C'est donc en même temps, inscrit dans les structurations institutionnelles, et dans « *l'accumulation des formes du passé* » de la construction de la trame urbanistique de la ville (Augustin, 1998 : 10) que doit s'analyser le processus de changement.

Cet enjeu du changement, de son ampleur et ses modalités, s'avère plus particulier si l'on analyse le secteur culturel. En effet, comme le rappelle Claude Sorbets, ce secteur ne fait pas l'objet d'une forte « *normalisation* » à l'image « *d'autres secteurs de politiques publiques locales* » (1998 : 34). Ainsi, le socle juridique établissant les bases de fonctionnement des politiques culturelles n'est que peu important. De la sorte, l'institutionnalisation des politiques culturelles municipales s'est surtout effectuée sur la base de volontés politiques, de projets de certains acteurs du système local. Le changement envisagé sous les habits d'une réforme du cadre légal des collectivités territoriales se retrouve alors nécessairement en confrontation avec des modes de fonctionnement dont la justification ne se trouvait pas dans la législation déjà en vigueur.

Ainsi, si l'on a pu évoquer l'hypothèse d'une réforme radicale permettant une rupture dans les politiques publiques, il sera question ici de voir dans quelle mesure cette rupture se normalise, tout en donnant une nouvelle orientation aux politiques publiques de la culture en poursuivant l'objectif de renforcer le positionnement culturel de la métropole.

a) L'adaptation partielle des structures préexistantes

Face aux difficultés rencontrées dans la mise en œuvre d'une nouvelle structuration institutionnelle, la réponse est plus souvent celle de l'adaptation des structures fonctionnant d'ores et déjà, mais pouvant être à même d'apporter de nouvelles orientations au développement métropolitain. La réalisation d'un optimum fonctionnel apparaît délicate à envisager et la sphère politique métropolitaine n'émerge que lentement. Le mode de fonctionnement de cet échelon doit alors s'appuyer sur des formes d'ajustement, notamment avec les espaces municipaux. De telle manière, le fonctionnement se base sur « *un jeu de*

négociation accepté et de compromis partagé entre les différentes communes membres » (Le Saout, 2009 : 66).

Le mouvement d'adaptation des structures s'accompagne par ailleurs de dispositifs de médiation, de simplification des relations. Simultanément, le mouvement naturel de métropolisation apporte lui aussi des changements à la gouvernance métropolitaine, quoiqu'il puisse alors généralement plutôt s'agir d'actions ou de modalités de fonctionnement propres aux villes-centres des métropoles. Elles cherchent alors à étendre leur emprise sur l'espace métropolitain et y exercer elles-mêmes un pouvoir de régulation implicite.

ENTRE MÉTROPOLISATION ET EXTENSION DE DISPOSITIFS CENTRIPÈTES : LES ADAPTATIONS DE L'AMÉNAGEMENT MÉTROPOLITAIN

Dans le contexte de Barcelone, si nous avons pu analyser dans les paragraphes précédents les tentatives de réformes de l'espace métropolitain, tant en matière d'institution que de gouvernance culturelle, nous voulons ici présenter des processus accélérant le rapprochement des entités métropolitaines essentiellement sous l'influence de la ville-centre. Toutefois, avant d'aborder ces tendances, nous souhaitons en premier lieu rappeler l'empreinte de la centralité barcelonaise sur le processus de Forum, traduisant ainsi sa prééminence symbolique. Lors de ce Forum, nous devons par conséquent porter l'analyse sur la manière de présenter l'espace métropolitain culturel. Si l'on tente d'en reconnaître la pluralité²⁴², il est surtout marqué par une instrumentalisation barcelonaise à des fins de projections, dans un emboîtement d'échelles. L'espace métropolitain doit être en mesure d'incarner la dynamique barcelonaise, elle-même devant magnifier une forme de catalanité, qui pourra être projetée à l'échelon national et international. Face à cette tendance, la mise en place d'un « *pacte culturel métropolitain* » a toutefois pu être abordée afin d'agréger différents acteurs de l'espace métropolitain (Navarro i Morer, 2002) ou pour souligner le fait que la polycentricité culturelle de l'agglomération supprime toute idée de périphérie (Rodès i Inés, 2002). Ainsi, une autre forme de métropolisation tente également de s'exprimer à l'aune de ce Forum, cherchant à s'extraire de l'hégémonisme centralisateur du développement barcelonais.

²⁴² Cette pluralité est notamment identitaire en soulignant qu'« *il n'y a pas de contradiction entre l'idée locale et le regroupement métropolitain* » (Mascarell, 2002b).

Au-delà du Forum et de la centralité barcelonaise en matière d'équipements et de pratiques culturelles (Manito, 2000), cette métropolisation, que l'on pourrait hâtivement qualifier de naturelle, n'est toutefois que le fruit du rapport de force local et s'exprime essentiellement sous la forme d'un hégémonisme barcelonais que le Forum métropolitain n'a pas pu atténuer. Il s'agit alors principalement d'un mouvement de mimétisme métropolitain depuis le centre. Nous pouvons à cet égard évoquer des formes d'homogénéisation des modes de gouvernance. Si on constate le fort développement de plans stratégiques de la culture dans l'espace provincial et à plus forte raison dans l'aire métropolitaine, comme le rappelle Eduard Miralles, « *le précédent [de ces] plans stratégiques des villes moyennes, c'est le plan stratégique de Barcelone. La ville de Barcelone fait son premier plan en 1999 et comme toujours, si Barcelone fait une chose, les autres villes ont besoin de faire la même chose, et cela veut dire qu'à partir de l'année 1999, dans le dialogue avec les villes, apparaît cette nouvelle question des plans stratégiques de la culture. Et à notre avis, ça c'est une façon de planifier qui est souple, c'est-à-dire, personne ne discute sur la possibilité qu'il y ait des soutiens de la Province, les villes font leur processus de réflexion, sur un secteur déterminé, arrêtent des conclusions opérationnelles* » (entretien). L'influence conceptuelle de la planification stratégique trouve même une résonance encore plus importante autour de la planification du développement de la ville, comme l'incarne la métropolisation du plan stratégique de Barcelone (cf. texte 16, chapitre 5). De la même manière, la démarche de coopération entre public et privé s'est progressivement imposée à travers l'espace métropolitain.

Il en est de même sur le contenu des politiques publiques de la culture. C'est le constat que peut faire Esteve León à la Province : « *je pense que la ville de Barcelone a vraiment influencé les politiques culturelles des autres villes. Les autres villes, à l'échelle locale, suivent, chacune avec ses possibilités, ce que Barcelone fait. Quand Barcelone a créé dans les années 1990 les centres culturels, de nombreuses autres villes ont développé leurs centres culturels comme l'a fait Barcelone. C'est une réelle influence* » (entretien). Dans le même temps, l'action menée par la Province à travers son outil de l'Office de diffusion artistique (ODA) rappelle la forte différenciation de l'espace central du reste du territoire métropolitain et l'influence indirecte du premier sur le second. L'économie artistique locale révèle ainsi cette métropolisation par le centre. C'est ce qu'évoque Oriol Picas quant à l'action de l'ODA

en mentionnant le fait que « *nous travaillions à Barcelone, mais nous travaillions surtout [...] pour organiser des tournées pour aller en dehors de Barcelone* » (Oriol Picas, entretien²⁴³). L'intérêt est alors essentiellement d'assurer des débouchés économiques pour les productions théâtrales barcelonaises, principalement issues du secteur privé.

De la même manière, le développement des économies créatives et la connexion avec la rénovation urbaine font partie des éléments ayant inspiré les autres villes de l'agglomération. Entre autres, L'Hospitalet fait de la culture un axe majeur de son troisième plan stratégique de la ville et reprenant quelques orientations du plan pour la culture de Barcelone de 1999. Le développement de cette ligne d'action s'est toutefois accompagné d'une forme de différenciation métropolitaine, où la ville de Barcelone demeure le cœur qui abandonne progressivement certaines des activités des industries culturelles et créatives les moins innovantes. Une forme de hiérarchisation métropolitaine des activités se maintient ainsi. Des aspirations des villes métropolitaines émergent pour ce nouveau volet d'activités créatives et s'inscrivent dans cette chaîne hiérarchique de valeur ajoutée. L'extension des activités d'économie créative se réalise ainsi de la ville-centre et les communes de première couronne vers la seconde. Cependant les fonctions avancées demeurant plus que jamais à Barcelone (Bonet, 2009), dans une logique d'impulsion et de pépinière. Un tel mouvement dessine une métropole polycentrique (Parellada et Viladecans-Marsal, 2008), qui n'en est pas moins marquée, pour l'espace périphérique proche, par une forte dépendance au centre (Herce, 2004). C'est en cela que la stratégie du projet 22@ peut se comprendre : ce doit être un outil pour retenir l'expansion métropolitaine des services et activités des TIC – et du secteur créatif d'une manière générale – et en conserver le cœur de métier. C'est alors une manière d'attirer des flux d'immigration de personnes qualifiées, occupant ces emplois, qui, par la suite, deviennent destinataires des produits culturels de la ville créative.

Le centre-ville barcelonais s'érigerait à cet égard dans une fonction d'impulsion de nouvelles activités. Celles-ci vont rejoindre la périphérie en prenant leur essor, et en nécessitant davantage d'espaces. Pareil mouvement invite alors à repenser l'espace métropolitain. Le rôle de la ville-centre se modifie : il doit être, d'une certaine manière, lui

²⁴³Travaille au CERC de la Province de Barcelone de 1993 à 1997, puis à l'office de diffusion artistique de la Province de 97 à 2007 (dont il est directeur de 2004 à 2007), sous-directeur général de la coopération culturelle du Département de la culture de la Catalogne en 2007, sous-directeur général des équipements culturels de 2008 à 2010, employé au service du patrimoine depuis 2010.

aussi spécialisé et doit produire les services avancés nécessaires à toute l'agglomération. C'est ainsi que les activités les plus industrielles – fussent-elles liées aux nouvelles technologies – quittent le centre de l'agglomération, remplacées par des activités de pointe. Carlo Marmolejo parle à cet égard d'une dualité entre la « *knowledge city* » et les « *new technological suburbs* » (Marmolejo, 2007 : 16). Le projet 22@ incarne tout particulièrement cette logique de nouvelles activités, dans un secteur central de la ville. Dans le but de diffuser la connaissance – et indirectement ensuite d'en produire plus – une polycentricité est nécessaire en matière de production de connaissances, nécessitant la multiplication des implantations universitaires et un processus de monumentalisation de la périphérie devant rendre l'espace métropolitain globalement plus attractif et venant créer de nouvelles centralités. La société de la connaissance doit donc se diffuser à toute l'aire métropolitaine, en développant par ailleurs les moyens de coordination à cette échelle territoriale (Trullen, 2000).

Dans le cas de Strasbourg, si des démarches sont progressivement entreprises au niveau de la CUS afin d'accroître les liaisons entre les territoires de la métropole, en suivant l'économie artistique locale, l'emprise demeure celle de la ville-centre. On peut à ce titre évoquer les dispositifs de fonds de concours mis en place pour les salles de spectacle vivant, pour lesquelles l'équipe municipale souhaite donner des premières formes de cohérence d'ensemble, des lignes d'action au-delà des lignes budgétaires déjà en place. Cette cohésion est alors initiée autour de la thématique du Jeune Public avec le CDN du Théâtre Jeune Public de Strasbourg comme point focal. Pour Souad El-Maysour, « *l'idée était de dire, on est identifié comme tel, on est identifié jeune public aujourd'hui, on ne peut plus être que nous à le faire, et est-ce que l'ensemble des salles ne pourrait pas y réfléchir, et qu'on fasse un projet un peu commun avec une vraie qualité, une démarche entre les compagnies, entre les différentes salles ?* » (entretien). Ce sont alors les priorités essentielles de la ville quant à l'action artistique qui guide la mise en place de ce dispositif plus que les attentes des villes et des lieux eux-mêmes²⁴⁴.

Dans l'économie artistique locale, l'enjeu se pose également pour les économies créatives et se manifeste autour de la volonté d'étendre les nouveaux dispositifs mis en place (Tango et Scan), que nous évoquerons plus précisément lors du chapitre suivant. Pour ces deux outils

²⁴⁴Le projet a toutefois dû être mis à l'index du fait du changement à la tête du CDN et des priorités du nouvel arrivant.

visant à rapprocher acteurs économiques et acteurs culturels, une des voies de développement est ainsi le développement métropolitain transfrontalier. Ce dernier se confronte toutefois alors à la réalité structurelle des différences socio-économiques à l'échelle du GECT et plus généralement à la difficulté d'imposer un dispositif préexistant sans adaptation aux nouveaux territoires concernés. Comme le spécifie Isabelle Ullmann : *« il faut faire attention, la coopération n'est pas forcément l'extension de dispositifs nationaux. On n'a pas forcément de grandes chances de réussite si on présente un produit fini à un partenaire de la partie voisine. On présente déjà ce qu'on fait plutôt que d'annoncer... mais dans l'idée c'était très bon, trouver des prêts à des entreprises créatives, à hauteur de 200 000 euros [...], c'est pas mal comme carotte, ça suppose aussi que vous ayez bien un tissu industriel suffisant, donc ça se fera pas sur Strasbourg-Kehl, ni même sur Offenbourg, il faut trouver un équilibre dans le partenariat »* (entretien).

À Bordeaux, la question événementielle vient engager le territoire métropolitain et nécessiter une nouvelle articulation territoriale. Logiquement en matière événementielle, la prééminence est celle de la ville-centre dont la force de frappe financière et la nécessité de visibilité sont plus importantes. Cet enjeu prend un tour particulier dans la configuration bordelaise avec une réflexion réitérée autour de l'événementiel artistique. De l'impératif politique de disposer d'un événement artistique de grande ampleur – qui puisse renouveler l'inspiration de l'ère Chaban-Delmas – Alain Juppé s'est d'abord attaché à la mise en place d'un événement des arts du spectacle qui puisse agréger les programmations des grandes institutions bordelaises : Novart. Il s'est par la suite intéressé au secteur de l'art contemporain avec Evento, alors que le domaine avait été quelque peu délaissé avant la période d'intérim assuré par Hugues Martin qui relance l'action municipale dans ce secteur (Baron, 2008). Evento, annoncé à la suite de l'échec de la candidature Bordeaux2013, voit sa première édition se dérouler en 2009. Toutefois, l'événement s'inscrit dans une temporalité plus longue. Ainsi, comme le note Dominique Ducassou, *« y a eu pas mal de discussions, de réflexions même bien avant que l'on ne pose la candidature de 2013. Alain Juppé avait réuni par petits groupes le milieu associatif, un autre groupe des Bordelais, un autre des professionnels du milieu du spectacle pour savoir ce qui... bon je dois avouer qu'il n'en est pas sorti grand-chose de cela, si ce n'est la notion de « carte blanche » »* (entretien, 2009)²⁴⁵. L'événement

²⁴⁵L'idée de la carte blanche sera alors conservée pour Evento pour l'appliquer à un événement articulant l'art contemporain et l'urbain.

dont l'implantation locale peine à se faire – entre élitisme, éloignement des acteurs culturels locaux lors la première édition et confusion et manque de qualité lors de la seconde en 2011 – pose la question de l'articulation des territoires entre ville et métropole. Certes la ville développe des résonances métropolitaines à l'évènement afin de bénéficier d'un soutien financier de la CUB lors des deux éditions de la biennale. Comme on le souligne à la DGAC, « *forcément si on veut aller chercher des subventions à la CUB, vaut mieux qu'il y ait un rayonnement ou un parcours qui touche la CUB* » (Chrystelle Audoit, entretien). Malgré tout, cette extension du territoire de l'évènement apparaît particulièrement instrumentale et peu significative en ce qui concerne la construction d'un sens commun de la métropole. De fait, l'évènement est particulièrement axé sur l'urbain et sur l'affirmation d'une certaine centralité bordelaise²⁴⁶.

Dans le même temps, la démarche communautaire, si elle s'appuie sur des formes de soutien aux manifestations des communes, s'incarne plus particulièrement à travers son évènement de l'Été métropolitain. Autour de cet évènement, la CUB voit une possibilité d'incarner une pluralité territoriale et des dynamiques sectorielles nouvelles, à l'image des intentions de Richard Coconnier : « *Les gens pensaient que ce serait juste un label que l'on mettrait sur quelques évènements, un peu à la manière des Scènes d'été en gironde*²⁴⁷. *Mais moi, ce n'est pas du tout mon intention, mon intention est que cela devienne vraiment un terrain d'initiatives pour la métropole et qui s'en empare sur la base de ses compétences. Aujourd'hui, on va être sur les croisements [...] de la culture, de la nature, de la mobilité, de la solidarité, puisqu'on est aussi sur la politique de la ville sur l'Été métropolitain [...]. On est sur un objet qui, aujourd'hui, commence à coller très bien aux préoccupations métropolitaines* » (entretien). La dynamique territoriale et sectorielle s'exprime différemment à l'échelle métropolitaine qu'à l'échelon de la ville, où les finalités sont plus traditionnelles.

²⁴⁶Cette dimension territoriale était plus particulièrement exacerbée en 2009 qui présentait des expositions dans les grandes institutions bordelaises (CAPC, Grand-Théâtre), tandis que des œuvres prenaient place, le temps du premier week-end, sur les quais, devenus alors espace de loisir ouvert (Baudry, 2011), un espace aménagé comme un prolongement de l'esplanade des Quinconces (Godier et Tapie, 2007). Durant la semaine suivante, les œuvres partaient en itinérance dans la ville et plus épisodiquement dans l'agglomération. L'inscription d'un cœur urbain dans le projet était alors particulièrement appuyée.

²⁴⁷Dispositif du Conseil général qui permet aux communes – essentiellement les plus petites – d'accueillir à moindre coût des manifestations culturelles durant la période estivale.

Ce hiatus entre les deux logiques d'action se traduit par une impossible coopération entre les services des deux institutions lors de la seconde édition du festival en 2013. C'est ce que résume Françoise Cartron, de son point de vue d'élue communautaire, en évoquant le fait que « *la coopération elle marche bien tant que c'est Bordeaux qui décide et qui conduit. Là la CUB, elle doit être partenaire, financeuse et autre. Si c'est la CUB qui propose, Bordeaux pense qu'on va venir empiéter sur ses prérogatives et donc, ils ne sont pas particulièrement coopératifs* » (entretien). Le changement d'échelle est de cette façon ici synonyme de deux constructions possibles. Pour la ville de Bordeaux, le changement d'échelle ne peut affecter les modalités d'action de l'échelle municipale et seulement s'agit-il alors d'une adaptation du territoire. Dès lors, la rupture essentielle est celle de l'échelle sans une profonde mutation de l'agir politique. Par le passage au niveau communautaire de la question culturelle, de nouveaux dispositifs se développent, mais en conservant les mêmes objectifs et modes d'action que ceux de la structure municipale. De l'autre côté, pour la CUB, le changement d'échelle signifie une évolution des politiques publiques qui ne peuvent pas être simplement répliquées à une nouvelle territorialité. On peut à ce titre parler d'une « *plus-value communautaire pour la culture* » (Négrier et alii, 2008a : 18).

Enfin à Stuttgart, face à l'emprise de la ville-centre, les agences régionales accompagnent le processus de métropolisation en mettant en valeur les autres territoires métropolitains ou en y apportant les structurations manquantes. Elles effectuent de ce fait une réelle mission d'aménagement du territoire régional, corrigeant certaines tendances « naturelles ». C'est le sens de l'action de l'agence de développement économique et plus particulièrement de son département d'économie créative, visant à faire de la région un lieu d'accueil de la classe créative et présentant un environnement culturel et créatif riche. Comme cela, selon les secteurs, développer des activités au-delà de la ville-centre peut apparaître nécessaire. Ainsi, un programme d'action vise à développer des espaces créatifs dans les différentes municipalités de la région, trouvant alors les lieux afin d'héberger ces activités et sollicitant les acteurs de la filière pour assurer des implantations en dehors de Stuttgart. Cette même logique d'action s'incarne à l'échelle de la ville, comme en atteste l'investissement de l'agence dans le projet Medienosten dans le quartier de Stuttgart-Ost. L'agence de tourisme et de marketing de la région adopte une posture similaire. Si elle accorde une primauté à la ville de Stuttgart, qui doit permettre de donner de la visibilité à l'extérieur et faire office de produit

d'appel pour des choses plus localisées, son action vise à articuler les deux niveaux. Son directeur précise ainsi que « *la région de Stuttgart signifie Stuttgart et la Région, les deux* » (Armin Dellnitz, entretien²⁴⁸). La région, en matière de tourisme – y compris culturel – n'est alors plus considérée que comme un ensemble continu, un espace commun à présenter dans son unité.

C'est par certains de ces processus d'aménagement du territoire que l'on peut déceler des formes de médiations territoriales, de démarche construisant un espace métropolitain commun.

L'ÉMERGENCE DE FONCTIONS D'INTERFACE ET DE MÉDIATION MÉTROPOLITAINES

Ces espaces de médiation et d'interface peuvent être de multiples formes et se rattacher à différents niveaux institutionnels. Ils permettent en tous les cas de pallier certaines défaillances de la gouvernance métropolitaine et ainsi mettre de l'huile dans les rouages institutionnels.

Dans le cas de Barcelone, en l'absence d'une institution métropolitaine véritable et que la mise en œuvre du plan stratégique métropolitain a tenté de compenser (cf. encadré *infra*), cette fonction est avant tout assurée par la Province. Ce rôle s'explique d'abord en raison de ses fonctions d'aide et d'assistance aux communes, ensuite pour son important intérêt – quoique décroissant – pour l'espace métropolitain. Les trois agences de la Province incarnent d'abord des formes de médiations territoriales techniques : l'office de diffusion artistique (ODA), l'office du patrimoine culturel (OPC) et le centre d'études et de recherches culturelles (CERC). Dans le cas de ce dernier, la coopération est plutôt de l'ordre des relations bilatérales entre une ville et le CERC apportant une expertise technique sur les développements culturels de la ville. La planification culturelle a pu faire l'objet d'une incitation de la Province, mais cela ne s'est pas manifesté sous une forme de concertation entre villes proches – à quelques très rares exceptions près – ni même à une échelle plus grande, comme le constate Eduard Miralles : « *ce qui est étonnant c'est que la Province devient un acteur qui contribue à la*

²⁴⁸Directeur de l'agence régionale du tourisme et du marketing, (Stuttgart-Marketing GmbH Regio Stuttgart Marketing- und Tourismus GmbH).

planification au niveau local, mais maintenant la Province de Barcelone n'a aucune idée de planification au niveau provincial » (entretien).

Aux niveaux plus opérationnels, la coopération entre villes a pu être plus importante, la Province jouant alors un rôle de coordinateur entre villes. C'est ce que rappelle ainsi Oriol Picas concernant le fonctionnement du travail de diffusion de l'ODA : *« nous faisons des assemblées de l'ensemble des techniciens, on travaille sur des questions spécifiques, quand nous organisons les tournées des spectacles, avec les commissions, nous nous retrouvons avec 80 techniciens de la culture de toutes les villes qui font partie du circuit de l'ODA »* (entretien). Le travail de l'ODA correspond de la sorte à un processus de collégialité entre les villes, mais la question de l'autonomie des municipalités n'est pour autant pas encore résolue. Comme le précise ainsi Oriol Picas, *« notre travail c'est d'être un peu prescripteur, recommander aux théâtres des villes, quels spectacles sont les plus intéressants pour eux. Il y a beaucoup de techniciens spécialisés en théâtre, ils gèrent le théâtre, mais en même temps, ils gèrent les fêtes de la ville et tout ça, ils n'ont pas l'accès à l'information ni la spécialisation, donc on fait un travail de conseiller »* (entretien)²⁴⁹. L'emprise symbolique – et économique – de la création artistique barcelonaise est par conséquent certaine et nécessite l'intervention de la Province en tant qu'institution de médiation territoriale.

Au niveau politique, la Province effectue ce même rôle, à l'image de sa table ronde des élus rassemblant les responsables et élus culturels de presque toutes les grandes villes de la Province et certains élus de villes petites et moyennes. Dans ce cadre *« avec l'élu de la Diputació de Barcelona, il était question de prendre en considération les grandes lignes de travail de la Diputació. Cette table ronde, cela se déroulait deux-trois fois par an [...] elle [la Province] explique ce qu'elle va faire, ce que les villes peuvent demander, dire [...], on peut corriger quelques actions »* (entretien). Alors qu'au tournant du siècle, ce forum de discussion se voulait être un véritable espace de co-construction entre municipalités et Province (Diputació de Barcelona, 2000), le rôle de la Province s'est avéré là encore être finalement dominant et *« c'est une participation un peu réactive pour la part des élus et responsables politiques des villes, parce que le poids de la technocratie de la Diputació est très*

²⁴⁹Le constat d'une faible prise en charge de l'action par les villes se retrouve également au niveau du réseau de musées et celui des bibliothèques. Le terme de réseau correspond en l'occurrence à une forme descendante de constitution et non à une logique d'autonomisation par le bas (Fundacio Interarts, 2002).

important » (Oriol Picas, entretien). Un forum remplace cette table ronde en 2007, alors que le dispositif de concertation avec les municipalités s'est progressivement épuisé pour laisser une place plus importante à la Province, comme Carles Prats le note au CERC : « *son fonctionnement s'est dégradé. C'est nous en fait qui faisons en sorte que cela existe, c'est nous qui faisons le travail, et on a donc laissé les élus à la culture [des villes] moins impliqués* » (entretien) tandis que dans certaines villes, on note que « *depuis six ans, ses fonctions [du CERC] sont en crise et actuellement il se limite essentiellement à l'administration des aides [...] il y a un vide d'espace au niveau politique et au niveau technique pour favoriser la coopération* » (Pietat Hernandez, entretien). La rupture entre les territoires municipaux et la Province comme instance de médiation et de représentation s'est renforcée depuis 2011 et le changement politique avec l'élection d'une équipe CiU à la tête de la Province, parti dont les priorités en matière de culture ne sont plus à la concertation ou la proximité.

Texte 16: le plan stratégique métropolitain de Barcelone

Originellement, la démarche du plan stratégique n'était que municipale. La planification stratégique se construit à la croisée des chemins de plusieurs démarches : entre la gestion de l'après-Jeux olympiques (Borja, 2004b), la décentralisation progressive dans les districts – entre 1971 et 1991 – et la mise en place de coopérations public-privé. La planification stratégique – initiée officiellement à partir de 1987 – s'inspire grandement des modes de faire du milieu entrepreneurial (Santacana, 2000) et a permis d'agrèger acteurs publics et privés. Elle donne ainsi de la cohésion à des projets disparates et une vision commune du territoire pour les différents acteurs mobilisés (Salet, 2007). Les plans successifs ont pu mettre l'accent sur des priorités définies collectivement. Outre que cela a pu constituer une des bases de référence du modèle de Barcelone – comme pour le Programme des Nations-unies pour le développement ou pour la Banque Mondiale dans les pays Ibéro-américains –, ce processus a surtout permis de développer une nouvelle gouvernance urbaine, bientôt étendue au tournant du siècle, à une aire géographique plus vaste grâce à la métropolisation du plan.

Ainsi, en 2003, le plan devient le fruit d'une élaboration collective au niveau des 36 communes du centre de la métropole, afin de répondre à trois problématiques : la coordination entre des acteurs très nombreux ; la nécessité de penser le développement et l'efficacité métropolitains dans un espace homogène, car urbanisé et sans espace disponible ; l'adaptation à la ville vécue où le politique doit désormais gérer la complexité des problèmes publics urbains comme le logement, la congestion urbaine, la pollution, le développement économique... Autour de ce dispositif coordonné par une association (PEMB), se met en place une nouvelle gouvernance. Une synergie entre acteurs, sans force contraignante directe se développe et repose sur quatre principes : consensus, collaboration public-privé, leadership partagé, absence de conventionnalisme. Le plan aspire à bâtir un « *leadership relationnel ou expressif* » (Santacana et Madrigal, 2007) reposant sur la capacité à

représenter le territoire, à ce qu'il fasse sens collectivement et à le projeter vers le futur. Le plan renforce par ailleurs la création des synergies, notamment autour de certaines thématiques clés. Ainsi en est-il de la plateforme « *Barcelone connaissance, innovation et croissance* ». Par ailleurs, cette structuration de la planification stratégique au niveau métropolitain a induit un changement de perspective et d'autres modes de relations avec les communes de la métropole que Barcelone ne pouvait plus considérer comme de simples annexes de son action, comme de simples villes-dortoirs. C'est d'ailleurs avec l'extension métropolitaine de la planification stratégique que la nécessité de remettre au goût du jour la question de l'urbanisme sur le territoire métropolitain et de constituer un gouvernement métropolitain a été exprimée. C'est le cas des sept communes principales de la seconde couronne de l'agglomération qui, suite au plan métropolitain de 2003, ont demandé à faire partie du mouvement institutionnel de métropolisation, notamment pour des raisons de planification et de mise en place de nouvelles infrastructures (Subirats et Tomàs, 2007).

Dès les débuts de cette association, la Communauté de commune de Barcelone (Mancomunitat de municipis de l'àrea de Barcelona) est également partie prenante. C'est d'ailleurs de la structuration du PEMB que s'est préfiguré le renforcement de la structuration intercommunale aboutissant à la création de l'Àrea metropolitana de Barcelona (AMB) en juillet 2011 (en suivant une loi catalane de décembre 2010). Avec la mise en place de l'AMB, retrouvant peu ou prou les mêmes pouvoirs que la Corporation Métropolitaine de Barcelone, tout en disposant de l'aire géographique du PEMB, ce dernier évolue d'une structuration basée sur une logique municipale avec des partenariats privés à une logique plus territorialisée (Manero, 2010).

À travers ce prisme métropolitain, d'ordre technico-économique, il est intéressant de constater la manière par laquelle se met en place le pouvoir métropolitain. Celui-ci s'établit ici autour d'une gouvernance proche de la logique de projet, en marge des espaces politiques habituels, mais apportant pour autant des avancées dans le système institutionnel. La construction du territoire métropolitain se fait ainsi en partie sur les bases d'une gouvernance, en certains points proches de celle de l'UE – reprenant notamment l'idée d'une relative souplesse des objectifs à retraduire concrètement par les différents acteurs qui prennent part à l'élaboration de ces finalités. Le système est également proche d'une logique participative, avec un large éventail de participants, tant quantitativement que qualitativement.

Sur le plan culturel, le PEMB, surtout dans son édition 2010 fixant l'horizon de l'action à 2020, ne considère la culture qu'à l'aune des industries créatives et la manière dont cela devra permettre de donner une plus grande compétitivité à la région métropolitaine. À ce titre, on invoque la nécessité d'améliorer l'identité culturelle de la ville et de la métropole. Ainsi, la question de l'image de la ville à l'international est primordiale (Associacio Pla Estratègic Metropolità de Barcelona, 2010). Ce postulat s'ancre dans une conception proche de celle de la ville créative, avec l'intention d'attirer des classes sociales particulières, vectrices de talent et donc de croissance. Le plan fait par exemple mention d'un programme visant à attirer « *mille talents* ». Toutefois, le plan n'en oublie pas

la culture dans sa dimension de cohésion sociale, en cela très proche des priorités qu'a pu exprimer la ville de Barcelone. Malgré tout, le plan met plus volontiers l'accent sur la dimension de Barcelone comme ville globale, cherchant principalement à positionner la ville au niveau international. Dans les tendances de long terme, ce plan marque une continuité quant à la place accordée à la culture dans le développement économique et social de la métropole. Ainsi, comme nous avons pu le souligner, le plan stratégique économique et social de 1990 considérait la culture comme étant d'un poids secondaire et s'intéressait à la fourniture de service, tandis que le second plan stratégique de 1995 – avec l'échéance de l'an 2000 – se fonde sur la ville de la connaissance, faisant à cet égard appel à la culture, via l'invocation de la créativité, la participation et l'interaction, la capacité à transformer l'information en connaissance, via les nouvelles technologies. C'est cette tendance que poursuit le plan stratégique de 2010 en se centrant essentiellement sur cette dimension d'économie de la connaissance, mettant de côté de nombreuses autres problématiques culturelles (PEMB, 2010).

À défaut d'institutions métropolitaines qui puissent pleinement prendre acte des développements culturels métropolitains, Strasbourg et Bordeaux mettent en place des mécanismes internes de coopération entre les villes.

À Strasbourg, cela passe principalement par la mission intercommunalité – dont les pouvoirs ont été renforcés après les élections de 2008 – qui se saisit partiellement de questions culturelles. Comme le souligne son directeur, *« on aide l'émergence des questions culturelles dans les compétences de la Communauté urbaine, qui, petit à petit, prend des compétences culturelles »* (entretien). La mission joue par ailleurs un rôle de médiation. Son action relève d'abord de la fonction de lien entre le niveau communal et intercommunal, comme le précise Guy Chevanne : *« on s'apparente un peu aux directeurs de la proximité de la ville de Strasbourg, sauf que nous, c'est avec les communes, on essaye d'assembler tous les sujets et de répondre au mieux aux attentes de nos communes »* (entretien). Cette médiation se fait également selon les secteurs dans une forme d'accompagnement et de conseil dans le cas où des services souhaiteraient apporter des modifications dans l'exercice des compétences. La fonction de médiation au sein de l'institution communautaire s'avère particulièrement essentielle à deux titres. Son importance provient d'abord de la situation de fusion entre l'administration municipale et communautaire. Cette configuration nécessite une répartition du temps de la Direction de la culture de la ville, qui, partiellement, intervient aussi au nom de la Communauté urbaine. L'enjeu de la fonction de médiation s'impose également par le terrain culturel dont l'évolution des compétences se fait lentement et incite au développement de formes plutôt d'intercommunalité que de supracommunalité. C'est ce que l'on peut

analyser à l'aune de l'enseignement musical pour lequel « *la Communauté urbaine est le lieu où vont se rencontrer le responsable strasbourgeois des écoles de musique, ses collègues et on va réfléchir ensemble à des solutions communes pour régler ces problèmes [...] il n'y a pas d'investissement de la CUS, mais par contre, il y a une vraie synergie, c'est-à-dire que c'est la CUS qui sert de lieu pour justement faire cette réflexion [...] qui ne se traduira pas forcément par un transfert de compétence, mais c'est vraiment de l'expertise, de l'ingénierie, de la mise en réseau, qui ne coûte rien, mais qui a un vrai apport* » (Guy Chevanne, entretien).

La fonction de médiation au sein de la CUS s'exerce aussi par le biais plus direct des missions de la Communauté urbaine. Face aux difficultés de faire progresser la dimension métropolitaine de la culture, Strasbourg et la CUS développent ainsi d'autres approches qui constituent des outils de médiation territoriale. On peut, à ce titre, évoquer les logiques d'action mises en œuvre sur le champ de la lecture publique, permettant de développer pour la CUS une fonction de proximité, de réseau en répondant plus particulièrement à une logique de prise en compte des intérêts des villes de la métropole. Cette action se distingue de celle qui vise à donner une ligne de conduite aux salles de spectacle, au-delà du soutien qu'elle leur apporte. Les intérêts sont plutôt ceux de la ville-centre dans ce dispositif à destination des salles de spectacle, alors qu'ils sont plus partagés pour l'outil de la lecture publique. Cette démarche correspond à une forme de décentralisation et incarne également un moyen de mieux considérer la pluralité des territoires métropolitains. « *C'est un dispositif, comme l'exprime Guy Chevanne, qui met de l'huile dans les rouages, un certain nombre de maires protestaient contre l'importance des moyens alloués aux grandes médiathèques et le peu de moyens qu'ils avaient [sur les petites médiathèques]* » (entretien). Dans ce cas de figure où un effet de seuil a pu être atteint au niveau communautaire, la démarche est d'asseoir les politiques déjà en place – soit en corrigeant les équilibres territoriaux sur les médiathèques, soit en cherchant un sens commun au territoire métropolitain sur les salles de spectacle. Les actions publiques alors mises en œuvre constituent des formes de médiation territoriale à l'échelle métropolitaine, entre les villes, entre la centralité strasbourgeoise et d'autres espaces de l'agglomération.

Dans le contexte bordelais, nous pouvons également faire état d'une situation de temporisation. Comme l'indique Richard Coconnier en 2013, « *aujourd'hui on ne va pas chercher à aller plus loin sur la question culturelle, la feuille de route que moi j'ai du président depuis l'an dernier [c'est] de stabiliser la compétence qu'on a prise et de réfléchir à l'enjeu culturel de la prochaine mandature [...] [avec la réforme] c'est les métropoles elles-mêmes qui vont définir ce qui est d'intérêt métropolitain, jusqu'à maintenant, ce sont les communes qui définissent et transfèrent ou définissent l'intérêt métropolitain* » (entretien). Dans ce contexte, disposer d'outils de médiation politique et territoriale apparaît essentiel. Il est d'abord question d'instances politiques nouvellement établies afin de donner une certaine légitimité aux projets mis en œuvre et d'en obtenir la validation de tous en Conseil de communauté. D'un côté, un Comité de projet chargé du suivi de la compétence culture s'est mis en place sur les bases de la répartition politique de la CUB. Cette instance non officielle, mais pourtant existante pour tous les grands sujets de débat de la CUB, a pu présenter un fonctionnement très aléatoire, mobilisant les élus – choisis par les partis – uniquement sur les sujets majeurs. Ainsi, à part sur le portail des médiathèques et le règlement d'intervention liée à la compétence culture, peu de réunions ont pu avoir lieu. En parallèle, un groupe informel des adjoints à la culture s'est constitué, dont la fonction semble celle-ci plus essentielle. Comme le note Richard Coconnier : « *il est utile parce qu'il donne une légitimité de terrain aux choses. Françoise Cartron a toujours eu ce souci-là, de ne jamais avancer sans avoir un consensus des communes. Même si un adjoint à la culture en réunion d'adjoints dit « oui, oui, je trouve ça bien », ça ne veut pas dire que son maire pense la même chose, mais ça donne quand même de la légitimité* » (entretien). Si le débat sur la compétence culturelle peut être posé en Conseil de CUB, cette instance apparaît comme un lieu nécessaire pour déminer les conflits. Elle peut permettre de préparer le terrain pour les votes et obtenir un relatif consensus suivant la logique de constitution de « *compromis institutionnalisés* » qui visent notamment à la « *neutralisation des différends* » et maintenir la suprématie communale (Desage, 2009)²⁵⁰.

²⁵⁰En parallèle, la situation du Conseil de développement durable (C2D) peut être intéressante à analyser. En effet ce dernier a pu se saisir de dossiers touchant à des questions d'identités et de construction de l'espace métropolitain, avec une saisine sur la question des projets culturels transcommunaux (C2D, 2012), une autre sur l'identité métropolitaine (C2D, 2010). Il peine toutefois à trouver une place réelle dans le processus décisionnel et à avoir un certain poids. Il est également à noter le regret au sein de l'édifice communautaire qu'il ne se positionne pas suffisamment fortement sur ces sujets sociétaux. Ainsi, le C2D ne peut pas pleinement incarner ce rôle de médiateur du territoire – y compris dans la dimension relationnelle entre habitants et élus – ni même jouer le rôle d'une instance de proposition pour le territoire.

En parallèle, un dispositif concret permet cette médiation territoriale : les contrats de co-développement. Dans un contexte, comme nous le rappelions précédemment, où la CUB ne souhaite pas suppléer les communes dans l'exercice de leur compétence culturelle, l'élaboration de ces contrats triennaux entre la CUB et ses communes apparaît comme un instrument de planification et de concertation interscalaire dans lequel l'enjeu culturel s'est immiscé progressivement à partir du vote de la compétence²⁵¹. À partir de la détermination de certaines lignes d'action spécifiques, permettant le développement local au niveau de la commune et celui de la métropole dans son ensemble, les contrats doivent permettre « *d'arriver à un développement polycentré de la métropole* » (Richard Coconnier, entretien). Mise à part la concertation territoriale – établie sur un fonctionnement certes bilatéral – ces contrats apparaissent être des instruments de prospective territoriale en travaillant des perspectives de développement culturel à la fois pour des événements et des projets stratégiques. Dans le cas des manifestations, cette inscription dans un cadre territorial et temporel large a en effet permis une montée en puissance et une professionnalisation. Les contrats ont par ailleurs permis de poser les bases de projets stratégiques pour certaines communes de la CUB autour de projets structurants devant assurer des perspectives de développement de moyen ou long terme tant pour les villes que pour la métropole²⁵². L'outil des contrats de co-développement s'inscrit alors dans la perspective communautaire de « *(ré)instaurer des « centralités d'attraction »* » (Ségas, 2009b : 127)

Enfin, à Stuttgart, l'interface territoriale à l'échelle métropolitaine est plurielle et s'exerce *via* l'émergence d'un pouvoir métropolitain autour des industries culturelles et créatives alors que le développement économique passe encore nettement par l'industrie traditionnelle. L'insertion de la culture dans une stratégie économique métropolitaine peine à trouver suffisamment de légitimité alors qu'elle cherche à s'incarner dans un jeu d'agence à l'échelle régionale. Comme le rappelle Wolfram, la VRS, tout comme d'autres instances régionales – la

²⁵¹Là aussi, un blocage de la médiation territoriale entre la CUB et Bordeaux persiste, puisqu'outre deux villes de taille modeste ne disposant pas de manifestation d'envergure communautaire à proposer pour ces contrats et une autre ne souhaitant finalement pas inscrire d'événements, seule la ville de Bordeaux a refusé le dialogue initié par la Mission urbanité-culture(s) pour cette concertation des contrats de co-développement. C'est pourquoi aucune co-construction n'a pu s'envisager sur la manière d'articuler les deux échelles et de traduire le sens d'un espace commun entre la ville et la métropole.

²⁵²Le dispositif permettrait alors de structurer des tendances lourdes de la spécialisation territoriale dans l'espace métropolitain, en donnant des lignes d'orientation, au secteur du cirque à Bègles, à celui de la photographie à Mérignac...

WirtschaftsförderungRegion Stuttgart, le Forum Region Stuttgart²⁵³ ou la chambre de commerce et d'industrie ayant fusionnée ses entités pour disposer de la même assise territoriale que la Région – peuvent officier dans un rôle de médiation, pouvant ainsi assurer la traduction de certaines idées pour les diffuser au sein d'autres scènes politiques (2004)²⁵⁴. Le développement régional de Stuttgart peut ainsi s'appuyer sur l'émergence d'une société civile régionale qui structure de nombreux enjeux directement à cet échelon (Blatter, 2006).

Sur le terrain culturel, cette médiation régionale – avant d'être plus fortement incarnée par l'association culturelle régionale suite à la refondation de son fonctionnement (cf. encadré ci-dessous) – s'exprime essentiellement par le biais des actions de l'agence de développement économique et dans une moindre mesure par l'agence touristique. En ce qui concerne la WRS, son action plurielle permet d'établir un centre de gravité régional pour les économies créatives. Autour de la fondation de l'organisme du PopBüro, la région de Stuttgart vise au suivi de toutes les étapes de la filière des musiques actuelles et cherche à se structurer comme un lieu d'émergence pour les jeunes créatifs du secteur. La création sous son égide de la Filmkommission permet ce même travail de filière, établissant la région comme lieu de production cinématographique tout en s'appuyant sur les structures déjà établies par les autres autorités publiques (cf. texte 21, chapitre 6). Dans ce contexte, l'économie créative n'est pas définie comme une catégorie d'intervention publique internationale, suivant des standards déjà étrennés, mais bien plutôt comme relevant d'une logique de développement endogène local. C'est d'ailleurs précisément dans ce rôle que se construit l'action de la WRS, dans une finalité « *d'offrir des ressources et de développer des projets venant de la base* » (Veit Haug, entretien). Le rôle de l'agence, et plus particulièrement de ce département, reste ainsi celui de conseil, de structuration des secteurs des économies créatives et d'intervention quand elle dispose des structures pour le faire. Elle épouse alors l'idée communément admise en Allemagne aujourd'hui d'une région qui se comprend plutôt dans la relation tissée entre acteurs locaux que comme délimitation topographique (Quéva, 2007). Cette structuration s'inspire ainsi de la fonction de subsidiarité qui peut être attendue d'une structure publique supracommunale dans une optique proche de celle du courant du *public choice*. Dans le même temps, autour de cette activité d'économies créatives, la démarche est également de mettre

²⁵³Instance fondée par des personnalités locales afin de valoriser la région et son développement.

²⁵⁴Cette fonction de médiation peut être considérée comme la suite logique de l'association régulière des acteurs privés au processus de mise en place de la VRS lors des consultations développées au début des années 1990 à ce sujet (Hoffmann-Martinot, 1994).

ensemble les secteurs concernés et principalement d'établir les passerelles entre artistes et acteurs économiques et faire de la région un espace de créativité.

En parallèle, l'agence de développement touristique cherche à assurer à la fois la médiation entre les acteurs du tourisme et des activités culturelles et entre les différentes territorialités de l'espace régional. La démarche vise en premier lieu à garantir une interconnaissance régulière entre acteurs culturels et touristiques afin d'inclure au mieux la donnée culturelle dans les stratégies touristiques et dans les choix effectués par les touristes eux-mêmes. En second lieu, l'agence valorise la diversité culturelle de la région et en tient compte dans l'élaboration des axes d'orientation du tourisme régional, en fonction des caractéristiques des différentes formes de tourisme. Ces modalités de fonctionnement relèvent ainsi de formes de traduction entre acteurs aux intérêts plus ou moins compatibles, comme l'évoque Armin Dellnitz au sujet des musées : « *durant les cinq ou dix dernières années, les lieux culturels et les musées par exemple, se sont plus ouverts aux gens du tourisme. Donc le marketing devient de plus en plus professionnel et ils veulent de plus en plus travailler avec nous* » (entretien).

Texte 17: la fonction de catalyseur de KulturRegion Stuttgart.

En suivant les lignes dressées par Oliver Scheytt²⁵⁵, mandaté par la VRS pour assurer la réflexion autour de l'évolution de l'association culturelle régionale, celle-ci se construit dans une logique de centralité, à même de rassembler une pluralité d'acteurs et de territoires.

Oliver Scheytt explique de cette façon les directives qu'il a reçues pour la mise en place de sa mission de réflexion : « *le maire d'Ostfildern, le président de la KRS, m'a demandé de faire une analyse pour savoir ce qui pouvait être fait pour récupérer de nouveau l'argent [des membres de l'association²⁵⁶] et ce que pourrait être le concept pour l'avenir de l'association qui pourra faire que toutes les parties prenantes et tous les actionnaires disent « d'accord, nous allons de nouveau participer au financement » et ce sera le concept d'avenir* » (Oliver Scheytt, entretien²⁵⁷). Le projet envisagé s'est construit de manière à répondre aux attentes des différentes

²⁵⁵Le choix de cette personne afin d'assurer la mise en place de ce processus relève de la « *dimension réputationnelle des choix de collaborateurs* » (Vion, 2002 : 110), en s'appuyant ainsi sur un spécialiste reconnu à l'échelle nationale et dotée d'une grande visibilité du fait de ses anciennes responsabilités pour le projet de capitale européenne Essen-Ruhr 2010.

²⁵⁶Outre les villes que nous avons précédemment mentionnées, l'agence touristique de la région avait également l'intention de sortir de l'association régionale.

²⁵⁷PDG de Kulturexperten GmbH, ancien directeur de la candidature d'Essen pour être capitale européenne de la Culture 2010 et directeur du programme Ruhr 2010.

communes et plus particulièrement de la ville de Stuttgart, comme nous le mentionnions plus haut. L'enjeu est globalement alors d'établir un projet incarnant un sens partagé du territoire métropolitain tant pour les communes que pour les habitants ou touristes ciblés par les démarches de reconfiguration des événements sous la forme de projets biannuels d'envergure. Comme le note Klaus Kunzmann, « *il y a une forte interdépendance entre l'image extérieure d'un espace et l'identification interne avec cet espace* » (2004b : 7). La mise en œuvre d'un événementiel de ce type permet de répondre à cette dialectique.

Dans le même temps, Oliver Scheytt a incité à la concertation entre les différentes agences régionales afin de se construire comme catalyseur régional. Le dialogue inter-institutionnel nécessite alors une adaptation des modes de fonctionnement et priorités alors établies. C'est ce que note Armin Dellnitz quant à la question touristique : « *jusqu'à présent, nous avons différentes voies, différentes bases de travail. Pour nous, il est important d'avoir des événements culturels importants [...] des structures culturelles puissantes [...] Pour la KRS, c'est plus important d'avoir tous les petits événements et c'est une grande différence [...] Mon travail est de donner une impulsion pour que les gens voyagent à Stuttgart et si les gens viennent à Stuttgart, ils doivent alors voir toutes les possibilités existantes, tout ce qu'ils peuvent faire. Là, commence alors le travail de la KRS pour leur montrer les différentes possibilités, mais pas pour le marketing brut, pas en premier ressort* » (entretien). De la même manière, l'agence de développement économique a pu envisager à partir de cette restructuration un travail de co-construction autour des espaces créatifs de la région. En parallèle, l'association culturelle régionale cherche, pour la construction de ses manifestations, à associer les acteurs économiques via les réseaux de l'économie créative de l'agence de développement. La directrice de la KRS résume ainsi la démarche globale envisagée et la rupture avec les modes de fonctionnement antérieurs : « *le problème que l'association culturelle régionale avait c'est que toutes les communautés n'y prenaient pas part [...] maintenant, mon espoir est pour le futur de chercher à créer des liens avec d'autres domaines, comme les transports publics, voir à les impliquer, ou l'université, ou intégrer l'agence de développement économique, donc ces personnes qui s'assurent que les industries s'implantent ici. Je pense qu'il y a du potentiel pour trouver des effets de synergie* » (entretien).

En définitive, le fonctionnement de la KRS pour la mise en place des événements envisagés, doit s'inspirer de nouveaux processus pour articuler les différents acteurs de la région. Magdalen Hayes a par conséquent décidé d'établir cette programmation à partir de plusieurs idées abstraites pouvant incarner des valeurs communes autour de la région et renvoyant à une identité commune. Ce processus plus souple permet ainsi à chacun des acteurs de se positionner plus aisément autour des projets, selon leurs propres intérêts. La démarche sensible et souple établie par ce mode de fonctionnement doit ainsi être à même de créer une adhésion de tous les acteurs régionaux et d'assurer ce que certains nomment processus de « *mise en scène spatiale* » comme « *un*

enchantement, une artificialisation, qui ne prend pas pour point focal les besoins pratiques et durables d'un espace, mais joue plutôt sur l'existant pour le charger de nouveaux charmes et de nouvelles significations » (Clemens, 2000 : 203). Enfin, en faisant le choix de la démarche événementielle en mettant en œuvre des événements à échéance bisannuelle et en visant en arrière-plan une candidature au titre de capitale européenne de la culture en 2025, la Région fait le choix d'un instrument de construction de consensus territorial. Cette démarche reprend en outre le processus de construction d'un espace régional commun et de sa visibilité internationale constaté dans la région de la Ruhr, avec le point culminant de la *Kulturhauptstadt 2010* épousant les contours régionaux (Scheytt, 2006).

Les lieux d'interface que nous avons pu évoquer dans ce paragraphe, même si certains sont soit embryonnaires soit provisoires, permettent de construire de nouvelles relations entre institutions, entre services voire entre fonctions culturelles, comme nous l'envisagerons dans le chapitre suivant à travers la construction d'une fonction métropolitaine de la culture. Ces instances de médiation ont pu voir le jour de manière à traduire de nouvelles modalités de gouvernance, de structurer autrement l'action culturelle dans la suite des orientations posées par la gestion de projet. L'enjeu de la transversalité souligne la difficulté à mettre en œuvre ces démarches nouvelles.

b) Les tentatives de reconfiguration interne entre intégration au schéma institutionnel et traduction de la transversalité

Nous voulons analyser ici l'enjeu de l'intégration des nouvelles orientations de la démarche de projet dans la routine institutionnelle, la manière dont à la fois les nouvelles priorités envisagées lors des projets et leur gouvernance peuvent s'incarner dans la structure institutionnelle. Cette problématique intègre à la fois des questions relatives à l'agir politique et au fonctionnement des bureaucraties culturelles, dont la constitution à l'échelle municipale, a pu être appréhendé comme un important facteur d'autonomisation des politiques culturelles locales. C'est d'ailleurs sur cette base, essentiellement sectorisée, que s'est constitué le champ culturel.

Le mouvement de reconfiguration inclut notamment la transversalité qui fait figure d'élément essentiel du management de projet et dont l'intégration aux structures de gouvernance métropolitaine pose nécessairement question. La transversalité permet certes de développer des lignes d'innovation et de renouvellement des institutions, mais elle montre la

limite des évolutions possibles à l'issue des projets. Elle est ainsi révélatrice de certaines limites structurelles au changement.

L'INNOVATION OU L'ÉMERGENCE DE MARGES

Nous pouvons d'abord évoquer la manière dont la candidature de Bordeaux2013 a pu impulser de nouvelles orientations et s'institutionnaliser lentement au sein des collectivités territoriales. Comme nous l'avons précisé plus haut, la CUB en s'appuyant sur ses compétences a instauré une Mission urbanité-culture(s) qui doit se présenter dans une posture de transversalité. Ainsi établie au sein d'un Pôle des dynamiques urbaines, cette implantation relève d'une appréhension désormais plurielle de la construction métropolitaine. C'est ce qu'invoque Jean-Yves Meunier : *« ça s'est pas posé totalement par hasard ici parce qu'il y avait une articulation assez évidente avec des projets urbains, avec des initiatives qu'on prenait sur l'ensemble du territoire [mais] ça aurait pu se poser ailleurs aussi. Il faut être très pragmatique, réaliste et juste par rapport à cela. Il fallait lui trouver un ancrage [...], qu'elle ait quand même une certaine liberté de parole et de transversalité d'intervention et qu'elle ait quand même une approche au plus près de ceux qui portent les projets urbains »* (entretien²⁵⁸).

L'intégration de la culture à la structure communautaire se présente alors d'abord sous la forme d'un « supplément d'âme » aux politiques de la Communauté urbaine de Bordeaux surtout dans ses dimensions de développement économique. C'est d'ailleurs ce qu'il ressort de la mise en route du projet métropolitain (Communauté urbaine de Bordeaux, 2011a, 2011b) issu de la coopérative métropolitaine, qui se présente à la fois sous la forme d'un projet territorial déssectorisé et sous celle d'un récit agrégeant les différentes dimensions attendues. Jean-Yves Meunier évoque ainsi la présentation de ce document : *« c'est un document littéraire [...] on est un certain nombre que ça a beaucoup, entre guillemets, non pas troublé, mais y a aucune carte, aucun schéma, et dans une culture plutôt territorialisée, très territoire, on a envie qu'il y ait un peu une représentation du territoire, alors y a une représentation du territoire à travers le jeu littéraire qui est tout à fait sympathique [...] C'était la manière de voir du président Feltesse, de le faire de cette manière-là et de ne pas reprendre chacune des*

²⁵⁸ Directeur du Pôle Dynamiques urbaines de la Communauté urbaine de Bordeaux, membre du comité de pilotage de Bordeaux2013.

politiques thématiques de la CUB ». L'enjeu devient alors de savoir « *comment les questions culturelles aident à la définition de morceaux de ville voire de l'agglomération, là y a eu des croisements qui sont assez évidents* » (entretien).

Mais comme nous venons de le préciser, au-delà de l'enjeu d'une nouvelle manière de construire l'aménagement urbain, cette mission est conçue dans une subsidiarité par rapport aux compétences communales et cherche à construire ses prérogatives en dehors des domaines artistiques²⁵⁹. Dans une appréhension large de la chose culturelle, Marco Franchi, qui prend progressivement la suite de Richard Coconnier à la direction de la Mission urbanité-culture(s)²⁶⁰ fait ainsi la distinction entre la dimension artistique et culturelle : « *il est normal que le milieu artistique porte un certain nombre de choses et on en a vraiment besoin. Et nous notre boulot, c'est pas de rentrer à cet endroit, c'est de faire la distinction entre le sens artistique, l'orientation artistique, la question artistique et la question culturelle et du faire ensemble* » (entretien). Implicitement, il dessine ici une distinction avec la construction des politiques culturelles municipales qui ont suivi la même tendance que celle du ministère de la culture avec Jack Lang, considéré alors comme un « *ministère des artistes* » (Saez, 2008). C'est de cette construction de la mission et ses instruments (les contrats de co-développement et l'Été métropolitain) qu'une finalité autre qu'artistique doit s'établir, évitant le fonctionnement en un nouveau guichet de subventions pour les artistes. L'institution communautaire se doit alors de dépasser la « *Crainte [...] du renoncement à l'excellence* » (Blouët, 2008a : 55) qui marque le fonctionnement des institutions et acteurs culturels.

La nouvelle appréhension des objets culturels nécessite toutefois une intégration aux divisions administratives de l'édifice communautaire. Richard Coconnier indique alors : « *on est la plus petite direction de la CUB, mais on arrive peu à peu à imposer, peut-être pas à imposer, mais à faire en sorte que la culture trouve sa place dans d'autres directions, dans d'autres stratégies. On arrive maintenant à discuter avec la direction de l'attractivité économique, avec la direction de la nature bien sûr, avec les relations internationales* »

²⁵⁹De la même manière, l'élaboration d'une compétence a minima renforce la nécessité de disposer d'une légitimité au-delà de l'enjeu culturel. L'action culturelle de la CUB – y compris dans ses éléments considérés les plus légitimes comme le 1% artistique et le nouveau volet archéologie – tient ainsi à son acceptation sociale – et notamment celle du champ culturel – dans l'insertion de ses champs habituels de compétence.

²⁶⁰Il est d'abord recruté par la CUB afin d'assurer la mise en œuvre de l'Été métropolitain sous la direction de Richard Coconnier en 2013 avant de gérer entièrement l'édition suivante et prendre la direction de la mission. Nous revenons plus loin sur cette évolution interne de la Mission urbanité-culture(s) (cf. texte 22, chapitre 6).

(entretien). Sur certains objets particuliers, l'évolution se fait ainsi sentir, vers une prise en compte progressive de la transversalité que peut apporter l'action culturelle. Dans cette optique, l'ouverture d'un nouveau pont sur la Garonne a pu se traduire par la mise en place d'un groupe projet au sein de l'institution communautaire dans lequel une ligne culturelle a pu être réfléchie pour donner une signification particulière à l'évènement. L'orientation aurait pu être, quelques années auparavant, d'externaliser la commande politique d'un évènement à une société extérieure qui n'aurait pas alors traduit cette valeur supplémentaire.

Dans le cas de Strasbourg, lors la candidature de Strasbourg 2013 et des Assises de la culture, l'enjeu de la transversalité avait été ouvertement posé et faisait figure d'axe majeur de développement de l'action culturelle locale. Établie dans son fonctionnement de mode projet lors des Assises, la transversalité se présente même comme un élément intrinsèque à la gestion des politiques culturelles locales. La transversalité s'est partiellement établie au sein de la Direction de la culture autour d'objets qui ont pu être envisagés lors des Assises, à l'image de l'interculturalité pour laquelle des postes de chargés de mission ont été établis par la Direction de la culture.

Toutefois, la transversalité s'est essentiellement initiée en dehors de la Direction de la culture, parfois l'intégrant au processus, qui se fait de la sorte partiellement à son détriment. Dans ce contexte, nous pouvons faire état de l'inscription de la culture dans une stratégie plus globale, incarnant une transversalité en cours. Cette transversalité aboutit ainsi à une minoration des politiques culturelles traditionnelles. Un processus de distinction progressive de la gestion culturelle s'établit entre services. Les fonctions de la culture s'en trouvent segmentées, comme nous l'envisagerons dans le chapitre suivant. Certaines demeurent « de nature » municipale, plus difficilement traduites à l'échelle de la Communauté urbaine de Strasbourg, dont l'action ne progresse plus véritablement sur le cœur des actions culturelles après les progrès des années antérieures, entre autres effectués autour de la lecture publique.

La conquête de la CUS sur la culture se fait en conséquence, pour une part essentielle, via l'économie créative et le rôle de Catherine Trautmann et de Marc Dondey. C'est au sein de cette direction que s'établissent les deux appels à projets Tango et Scan, visant à réunir d'un côté des créatifs et de l'autre des entreprises autour de projets communs. Comme l'analyse

alors Souad El-Maysour, ce positionnement dit quelque chose de la manière d’appréhender les objets politiques : « [si Tango et Scan étaient gérés par la Direction de la culture] *ça voudrait dire du coup qu’on l’appuie sur ce sens-là, qu’on lui donne un sens [culturel] [...]. Je pense que c’est une question d’assumer politiquement les choses* » (entretien). L’appréhension de Marc Dondey pour ces appels à projets est en effet autre que celle de l’action culturelle traditionnelle. Il fait d’ailleurs de ces appels à projets – mis en œuvre sous la forme de connexion entre sphères d’activité différentes – un élément fondateur de cette conception nouvelle de l’action culturelle : « *y un point de bascule important, entre 2009 et 2012, c’est le moment où on a mis en place ces deux actions qui sont les appels à projets Tango et Scan [...]. C’est le moment où, grâce à ces appels à projets, on a travaillé sur la manière dont les industries culturelles et créatives pouvaient opérer un effet de développement pour les entreprises d’autres secteurs d’activité que celui des entreprises culturelles et créatives [...]. C’était un projet pilote, mais il a permis de prendre conscience de ces enjeux, dans un langage qu’était celui du développement économique, pas celui de la culture* » (entretien). Par la mise en place de ces appels à projets, Marc Dondey et la CUS visent à mettre en avant les éléments déjà sous-jacents lors des Assises de la culture, à savoir la capacité de la culture et des économies créatives et ses sous-secteurs à créer de la valeur ajoutée pour tous les secteurs de l’économie. Dans cette démarche démonstrative, la Direction du développement économique a fait en sorte que l’appel à projets puisse incarner la diversité de ces sous-secteurs, ainsi valorisés dans une fonction économique.

Dans ces appels à projets, la Direction de la culture est associée, mais ne porte pas le projet. Dans le cas de la rénovation et reconfiguration de l’ancien entrepôt Seegmuller, le porteur de projet est la Direction de la culture, même si l’origine est plus fortement celle de la Direction du développement économique (cf. encadré ci-dessous). Yves Aubert indique ainsi que « *le dossier économie créative fait partie de la feuille de route éco 2020 et est très bien porté et impulsé par la Direction du développement économique et de l’attractivité et entre autres Catherine Trautmann [...]. Il y a le projet spécifique Seegmuller, où là avec Marc [Dondey] on a complètement mis en place dès le départ une équipe projet commune aux deux directions. C’était un peu une première, il a fallu un peu que chacun se découvre, que la culture entende parler d’économie, que les économistes entendent parler de culture et que c’était pas forcément incongru, que chacun avait le droit d’avoir des convictions différentes*

au service du projet. Mais ça s'est bien développé, il a fallu un peu de temps, pour s'approprier réciproquement [...]. Seegmuller, pour nous, c'est vraiment le lieu du décloisonnement et du croisement » (entretien). Dans ce cas-là, si la transversalité se construit avec la Direction de la culture et sous sa tutelle aujourd'hui, le sens du projet a toutefois été initialement celui porté par la Direction du développement économique dans le cadre de la stratégie de développement économique de la CUS. La transversalité ne peut pas, dans ce contexte comme dans d'autres, être uniquement analysée dans la construction d'un partenariat entre deux structures situées sur un pied d'égalité. La construction des processus de co-construction révèle des rapports de force spécifiques qui impactent la détermination du sens des projets.

Dans ce processus de transversalisation de l'action publique, Strasbourg peut s'appuyer sur le rôle des médiateurs que sont Marc Dondey et Catherine Trautmann. Du fait leurs parcours, la perte de centralité du seul champ culturel n'apparaît que marginale pour la Direction de la culture. Dondey et Trautmann opèrent ainsi comme des garants des intérêts mutuels et plus particulièrement de la culture. La transversalité s'inscrit ainsi dans des postures personnelles. Yves Aubert, le directeur de la culture, note à ce titre que « *Catherine Trautmann, elle est précieuse pour cela, parce que [...] s'il y en a une qui a une vision, c'est bien elle [une vision] vraiment croisée entre la culture et l'économie [...] elle a toujours eu cette position, elle a toujours eu cette attitude de lien entre culture et économie* » (entretien). En conséquence, autour de ce binôme et dans la suite de la gestion de projets, il s'est construit une nouvelle ligne d'action autour des économies créatives, qui fait partiellement sortir l'action culturelle à la fois de son champ d'intervention habituel et de sa structuration administrative.

Texte 18: Le projet Seegmuller : work in progress de la transversalité

Les entrepôts Seegmuller situés sur les bassins d'Austerlitz cessent leur fonction industrielle et commerciale en 2000 et font alors partie du projet de rénovation urbaine entrepris par la ville de Strasbourg. Dans cette réhabilitation où sont prévus à la fois des appartements dans la partie supérieure du lieu et l'aménagement d'un espace à vocation culturelle dans l'essentiel de l'espace bâti, la ville et la Communauté urbaine de Strasbourg lancent d'abord un appel à promoteur afin de proposer un plan d'aménagement. Dans ce cadre, comme le rappelle Dimitri Konstantinidis, « *c'est au promoteur d'amener toutes les solutions de financement de cet aménagement. Le cahier des charges se met en place et dans celui-ci, la question d'une dimension culturelle par*

rapport à ce projet d'aménagement architectural et urbanistique est bien inscrite » (entretien)²⁶¹. C'est dans ce cadre que le promoteur Icade s'entoure d'artistes et d'acteurs culturels afin de concevoir le volet culturel du projet. Dimitri Konstantinidis, directeur de l'association d'art contemporain et d'échanges d'artistes Apollonia, est alors porteur d'un projet « *E-cité* » présentant une forte dimension internationale, d'échanges artistiques notamment tournés vers l'Europe de l'Est. D'une exigence de pluralité de la ville, Apollonia ouvre le projet à d'autres acteurs culturels. La ville retient finalement le projet d'Icade incluant la proposition E-cité.

Malgré ce choix, la gestion du lieu est en fin de compte envisagée sous la forme d'une régie municipale. Ainsi un malentendu naît des intentions divergentes autour du projet entre les acteurs culturels et la ville de Strasbourg. Marc Dondey note à cet effet qu'« *il n'appartenait pas au promoteur de décider de cela. Et ça a créé une situation vraiment compliquée, parce que s'agissant d'un projet public et pas d'un projet privé, s'agissant du choix d'un promoteur, et pas d'un promoteur avec un programme, c'était pas ça le concours [...]. Apollonia était tout à fait légitime à conduire un projet après l'avoir suggéré au promoteur. Mais dans les faits, le projet qui intéressait Apollonia, c'était le projet d'Apollonia et qu'à un certain moment, on s'est dit, c'est pas exactement pour ça qu'on va dépenser x millions d'euros. Y a des enjeux-là qui sont intéressants à exploiter si Apollonia accepte d'ouvrir et de complexifier un peu son objet, et c'est pas un jugement sur ce que fait Apollonia. Apollonia a sa place dans le projet, mais c'est pas toute sa place et c'est pas exclusivement sa place et la ville n'a pas les moyens de donner un lieu et de donner ce lieu à Apollonia* » (entretien). Dès lors, la Direction de la culture dirige le projet, en copilotage avec la Direction du développement économique. La co-gestion du projet rend alors sa gouvernance plurielle, comme l'évoque Géraldine Farage, la cheffe de projet : « *il y a un comité de pilotage avec les élus notamment, les élus porteurs, Payot, Trautmann [...] ensuite il y a un comité de suivi, là c'est plus avec des directeurs généraux [...]. Ensuite il y a la coordination, à cet échelon, le directeur de projet, c'est Yves Aubert, le directeur de la culture, le chef de projet, c'est Marc Dondey et puis après il y a moi qui suis rattachée au service de l'action culturelle, donc à Didier Coirint. Donc il y a moi qui suis au centre de tout cela et en lien avec des sortes de groupes de travail* » (Géraldine Farage, entretien²⁶²).

Le projet se veut ainsi emblématique pour la Direction de la culture du décloisonnement et du travail conjoint entre directions sur des sujets et objets transversaux. Le projet constitue par ailleurs un emblème dans la temporalité de développement des projets à Strasbourg, car il se doit d'être une sorte de première étape, de galop d'essai avant la mise en route du projet de restructuration de l'ancienne Manufacture de tabac devant lier développement culturel, économique, formation et enseignement supérieur. Seegmuller a valeur de test et se présente comme un objet de visibilité politique à l'approche des élections municipales de 2014.

À Stuttgart, la mise en place du processus Kultur Im Dialog a elle aussi rapidement posé l'enjeu de la transversalité. D'un côté, le dispositif ambitionnait de donner une place plus centrale à l'action culturelle dans la ville, à en faire un élément de son développement et de son identité. Cette ambition soulevait alors nécessairement des enjeux de connexions entre

²⁶¹Si l'approche culturelle irrigue les différentes orientations du projet, elle se matérialise également plus singulièrement sur certains aspects, comme celui de résidences et ateliers d'artistes, point auquel le projet d'Apollonia fait fortement écho.

²⁶²Cheffe de projet du Pôle Seegmuller (« lieu du numérique pour tous à Strasbourg »).

divers domaines d'intervention publique. D'un autre côté, le mode de fonctionnement de la concertation a permis aux acteurs eux-mêmes de créer des formes de croisements, de rencontre et de synergie. La question que nous abordons ici est celle de sa traduction dans un cadre d'action renouvelé au niveau de la ville. Cette évolution se situe dans un contexte particulier avec l'émergence d'un nouveau leadership politique des Verts – au Conseil municipal puis à la tête de la mairie – favorisant les processus participatifs et faisant de la culture un élément clé de leur programme d'action, tandis que dans le même temps, l'adjointe à la culture CDU y demeure réticente. De ce rapport de force en évolution et des éléments issus du processus participatif, on voit poindre des changements en matière de transversalité, dénotant de nouvelles appréhensions de l'action culturelle. L'enjeu de la diversité culturelle fait partie de ces fronts pionniers de l'action municipale. L'héritage des politiques publiques entreprises par Manfred Rommel sur l'enjeu de la gestion de l'immigration – initialement par le biais d'une politique urbanistique proactive évitant la ghettoïsation de la ville – poursuivi et élargi dans les dimensions sociales et économiques par Wolfgang Schuster autour de son « *plan pour l'intégration* », est réinvesti dans une nouvelle ligne d'action : l'enjeu culturel. Ainsi, la question fortement abordée lors des groupes de travail s'est traduite par des financements supplémentaires pour les deux grandes structures associatives œuvrant au dialogue interculturel, tandis que le Département de la culture est désormais susceptible d'apparaître comme un chef de file pour certains projets jusqu'alors coordonnés par le Département de l'intégration. En outre, ce processus a aussi permis aux institutions culturelles elles-mêmes de mieux considérer l'importance de l'enjeu pour leur propre développement qui nécessite une restructuration autour des « 3P » du public, du programme et du personnel²⁶³.

En parallèle, le processus avait fait des lieux artistiques disponibles, notamment pour des courants d'expressions artistiques alternatives, une de ses principales thématiques. Elle a pu se traduire par une évolution, avec l'arrivée d'une nouvelle employée au sein de la Direction du développement économique afin de recenser et de proposer les locaux venant à être libérés et pouvant être utilisés pour des usages temporaires pour les artistes ou d'autres acteurs du secteur créatif. Ainsi, à l'image de ce que nous évoquons dans le cas de Strasbourg pour les économies créatives, la transversalité s'installe là aussi plus particulièrement en dehors de la

²⁶³Cette réflexion pourrait toutefois se confronter à une réalité délicate à appréhender. En effet, lors de la consultation municipale sur l'offre culturelle à Stuttgart menée en 2007, parmi les groupes particuliers pour lesquels une offre plus étendue devait être développée, les migrants étaient le moins important. Dans le même temps, certains prônaient même une réduction de l'offre culturelle qui leur est destinée (Gieck, 2008).

Direction de la culture. L'intention est certes de disposer d'espaces disponibles pour les artistes et créatifs. Mais cela répond d'abord à une finalité de développement économique, relevant plutôt de nouvelles utilisations de l'espace urbain ainsi conservant une activité, assurant la création de nouvelles activités innovantes, que de l'intention de fournir de nouveaux lieux pour les artistes et leur donner les moyens matériels de créer. La transversalité n'est là non plus neutre dans les finalités : certes, les objectifs sont pluriels, mais ils s'orientent plus volontiers vers des logiques de développement économique et de territoire.

Dans le contexte de Barcelone, à la suite du Forum universel des cultures, on peut assister à la tentative de l'ICUB de retrouver une nouvelle dynamique culturelle via le plan stratégique publié en 2006, car comme on l'affirme à l'ICUB « [le plan de] 2006, *c'est un peu la réaction au Forum universel des cultures de 2004* » (Estevé Caramés, entretien). Le plan s'inspire alors fortement de l'agenda 21 de la culture – pouvant être considéré comme une externalité positive du Forum universel des cultures – et qui incarne une ligne d'action constituant un des éléments de leadership de Barcelone au niveau international²⁶⁴. La culture s'envisage alors comme un quatrième pilier du développement durable. Par ailleurs, dans la configuration de défiance des acteurs culturels, de détachement des stratégies economicistes de la ville, l'ICUB et la ville dessinent de nouvelles priorités de transversalité. Ces nouvelles lignes visent à s'extraire de la dominante économique du plan de 1999, cherchent à retravailler le lien au territoire qui ne doit plus être un instrument au service du développement global de la ville, mais lieu de traduction d'un développement endogène et relevant d'un impératif de proximité. Ces nouvelles priorités et cette articulation renouvelée des finalités de l'action publique s'expriment avec une plus grande vigueur dans le secteur urbain de Poblenou, là où l'orientation vers le développement économique des politiques culturelles avait été finalement la plus prégnante (cf. encadré *infra*).

L'orientation d'une politique culturelle retrouvant, dans le cas barcelonais, la finalité originelle d'être au cœur du développement de la ville s'appuie par ailleurs sur de nouveaux états de fait du développement urbain. D'un côté, une des orientations nouvelles s'avère être la diversité culturelle comme une réponse à l'évolution démographique de la ville sujette à de

²⁶⁴La démarche de mimétisme est d'ailleurs pleinement reconnue au sein de l'ICUB : « *notre finalité était de traduire l'agenda 21 de la culture à Barcelone. Et en termes de développement culturel à Barcelone, ce qui était nécessaire, c'était d'essayer de concrétiser tous ces enjeux. Et un Conseil de la culture est connecté à ces idées de développement culturel et de profil de la politique culturelle* » (entretien).

forts mouvements migratoires. Cette ligne d'action se construit sous des formes ponctuelles d'abord – comme le programme pour l'année européenne du dialogue interculturel co-organisée par l'ICUB et le Département de l'intégration – puis sous des formes plus établies – à l'image du plan interculturel. L'intérêt pour cette problématique relevait par ailleurs d'une volonté politique forte, traduisant une démarche de visibilité de l'action à l'échelle européenne, comme le permettait plus particulièrement l'année européenne du dialogue interculturel.

Dans le même temps, les enjeux de développement économique de la ville doivent également être pris en considération. Si globalement celui-ci se ralentit, à l'échelle du secteur culturel, la question de la pertinence du surinvestissement de la culture dans le développement économique se pose. Comme le souligne Estevé Caramés, « *la culture a un fort impact sur l'économie de la ville [...], mais l'économie de la ville n'a pas de fort impact sur l'économie culturelle. C'est pas réciproque. L'idée qu'il faut investir sur les projets culturels, que c'est important de les associer à l'économie, cette idée n'a pas été concrétisée* » (entretien). L'acte de création et le soutien aux artistes se trouvent alors revalorisés dans un certain retour à l'acte artistique gratuit qui n'est pas nécessairement adossé au développement économique.

Enfin, comme nous l'évoquerons dans le chapitre suivant, un retour vers la dimension sociale s'opère également par l'intégration des centres civiques à vocation culturelle à l'organigramme de l'ICUB. Ce qui fut jadis une des pommes de discorde entre socialistes et communistes s'insère à l'agenda politique lors de la mandature socialiste de Jordi Hereu de 2006 à 2011 et se réalise après 2011 et l'accession au pouvoir du parti CiU. Ce rapprochement organique porte alors un retour à des formes de proximité et des croisements supplémentaires avec les pratiques citoyennes et/ou amateurs.

Texte 19: Le renouvellement des politiques culturelles territorialisées dans le quartier de Poblenu

Le quartier de Poblenu incarne tout particulièrement la logique de rééquilibrage à l'œuvre dans la politique culturelle municipale, surtout à l'égard de l'enjeu du développement économique ou de celui du développement territorial.

L'ICUB, *via* le plan stratégique de 1999, avait fait de l'économie de la connaissance un élément de son développement. Cela n'a pas été véritablement le cas dans la mise en œuvre, essentiellement assurée par la

société 22@ et sous l'égide du développement urbain et économique. Mais à partir de 2006, avec le retour de Jordi Marti à l'ICUB après son intermède au CCCB, une nouvelle vision de la culture s'incarne, proche de l'agenda 21 de la culture, dont il fut le promoteur. Jordi Marti se trouve, pour ainsi dire, en position d'assurer « le service après-vente culturel » du projet 22@. L'ICUB revient ainsi sur le devant de la scène, pour repositionner le curseur sur d'autres dimensions que celle du développement économique.

Comme un des enjeux de cette transformation du quartier avait été celui de l'identité locale, une des caractéristiques de cette action nouvelle est la préservation du patrimoine. Pedro Soler loue ainsi les efforts de Jordi Marti : « *c'est lui qui a vraiment chapeauté ce processus de patrimonialisation du patrimoine industriel, les usines pour la création, c'est vraiment lui qu'il faut remercier pour tout ce processus-là* » (entretien). Jordi Marti a en effet soutenu les démarches initiées au sein du district afin de faire reconnaître cette mémoire ouvrière et l'inscrire comme patrimoine à préserver, même si cela a pu s'avérer imparfait, comme nous l'évoquions quant à la symbolique parfois vide des édifices préservés.

C'est par ailleurs en situant la créativité artistique dans une position plus centrale que l'ICUB de Jordi Marti renoue avec l'identité d'un quartier qui fut un lieu essentiel d'accueil de formes artistiques alternatives. La mise en place des usines pour la création comme nouveaux lieux de fabrique artistique alliant développement artistique et reconversion urbaine apparaît par ailleurs comme une réponse à la fois au projet 22@ et au Forum universel des cultures – et la crise de confiance avec les acteurs culturels qui s'en est suivi. L'élaboration de ce nouvel outil de la politique publique de la culture permet précisément une distanciation de 22@. Au sein de l'ICUB, on considère ainsi que « *notre intervention, elle a été dans l'après 22@ [...] nous avons vu son succès, qui porte aussi la transformation d'un quartier qu'est Poblenou, mais qui a produit aussi un processus de gentrification du quartier et qui a risqué l'expulsion de certains secteurs artistiques et créatifs du quartier. Et c'est là que nous sommes intervenus et c'est là que nous, nous avons dit, « attention, il ne faut pas qu'un projet de transformation économique d'un quartier élimine tout ce qui est le secteur artistique du quartier, tous les ateliers, tous les espaces de répétition pour les gens du cirque ». Et c'est là que nous avons créé ce programme des fabriques culturelles [...], dans l'idée de dire, attention on ne doit pas seulement créer des plateformes d'accueil des industries culturelles, il faut créer des plateformes d'accueil pour les artistes* » (Estevé Caramés, entretien).

L'évolution du discours et de l'action trouve une traduction directement urbanistique dans la construction d'une trame urbaine contrastant avec les développements alors en vigueur. Comme le précise Jordi Marti : « *nous avons fait un plan que le gouvernement actuel a continué, qu'est l'autre diagonale de Poblenou²⁶⁵, qu'est Pere IV [...]. Et pour moi, si l'autre c'est l'espace du business, celle-ci est l'espace culturel. Et nous avons fait plusieurs projets pour la récupération de quelques espaces présents ici, par exemple la Sala Beckett dans un petit bâtiment [...], nous avons fait l'extension de la fabrique de création de Can Ricart-Hangar, nous avons fait quelques projets dans le quartier pour mettre ensemble la logique économique et la logique culturelle* » (entretien). Dans le même temps, symboliquement et même si cela n'a pas nécessairement suscité une adhésion

²⁶⁵Jordi Marti réfère ici à l'avenue Diagonale, partie intégrante du plan urbanistique de Cerdà qu'il ne put faire réaliser de son vivant et qui trouve un plein achèvement avec les plans successifs du village olympique, de 22@ et de Diagonal Mar autour de l'espace du Forum. Cette avenue exprime alors le front pionnier de la modernisation post-fordiste de la ville, rattachant les anciens quartiers ouvriers et en déshérence de Poblenou et de La Mina au centre de la ville et en pariant sur leur développement tertiaire pour assurer celui de la ville.

pleine et entière des acteurs culturels concernés, l'espace central du Forum a été reconverti en espace culturel pour plusieurs activités alternatives, partagé entre l'accueil de festivals musicaux et la relocalisation d'un centre du cirque. L'espace du Forum, y compris dans son héritage urbain, doit pareillement incarner une autre logique de fonctionnement et se retrouver autour d'une finalité de création.

LA TRANSVERSALITÉ OU LA CONFRONTATION DES MARGES AU SYSTÈME

Nous avons pu mettre en avant certaines évolutions dans les modalités de fonctionnement interne aux collectivités vers une plus grande transversalité. Elle se confronte toutefois à la bureaucratie en place ainsi qu'aux finalités des politiques publiques qui demeurent liées aux catégories d'intervention établies.

La Mission urbanité-culture(s) de la CUB fut instituée de manière hasardeuse dans le Pôle des dynamiques urbaines et aurait pu être localisée en un autre point de l'organigramme. Cela n'en demeure pas moins son rattachement premier et ne se révèle ainsi pas anodin dans la manière d'incarner cette transversalité. Cette direction incarne ainsi avec une certaine force les compétences techniques de l'intercommunalité. Elle renvoie à certaines des fonctions les plus établies de l'institution, qui l'ont relayé au rang d'une technocratie dénuée de prise sur des enjeux plus sensibles. Comme l'argumente ainsi Richard Coconnier, « *le Pôle des dynamiques urbaines se retrouve un peu prisonnier de ses directions opérationnelles autour de la nature, du foncier, de l'habitat, de l'urbanisme et qui mènent des politiques lourdes. Et la porosité de tout cela, est pas évidente, sauf peut-être à travers l'Été métropolitain où on arrive à faire du transversal* » (entretien). Avec les autres secteurs, la routinisation est particulièrement progressive et se confronte aux manières d'intervenir et aux référentiels des différentes directions. Ainsi en est-il de la dimension des économies créatives qui aurait dû être un des champs d'intervention de la Mission urbanité-culture(s), mais a notamment dû faire face à l'atonie de la Direction du développement économique, comme l'indique Richard Coconnier : « *il aurait dû y avoir un directeur de mission ou un directeur de projet sur l'économie créative au sein de la Direction du développement économique, qui n'a jamais été nommé. Donc la direction de l'attractivité et des entreprises s'est réorganisée sans prendre en compte à ce jour la question de l'économie créative* » (entretien).

Dans le cas bordelais, l'enjeu de transversalité se double également de celui de la gestion des échelles territoriales. On retrouve d'abord une même complexité interne, un même cloisonnement sectoriel qui rend le dialogue entre directions délicat voire impossible à l'échelle municipale. Cette segmentation se double d'enjeux et de rivalités personnelles entre les deux directrices de la Culture et de l'Aménagement²⁶⁶ et s'exprime à travers l'enjeu de l'intégration du développement culturel au projet urbain de la ville. Ainsi, à l'occasion de la rédaction du projet urbain pour 2030 – qui établit des objectifs importants en matière de croissance démographique de la ville de Bordeaux – la réalisation d'un Plan d'aménagement culturel du territoire (PACT) est prévue, plan qui doit tenir compte des évolutions démographiques de Bordeaux pour envisager les futures implantations d'équipements culturels. À travers cette problématique la connexion entre urbanisme et culture « *doit être, selon Geneviève Andueza au cabinet du maire, prise en compte au-delà des équipements, parce que sinon, ça fait un peu planification de l'époque des pays de l'Est, du genre : je mets la maison des danses ici, la maison de telle autre discipline là et ainsi de suite. Bon ça me semble pas très satisfaisant, même si j'ai déjà vu plusieurs plans de Bordeaux avec ce type de propositions. Par contre, je pense que le travail qui est mené par la direction de l'aménagement un peu quartier par quartier, sur tous les quartiers en devenir, se doit d'être tout à fait effectué en collaboration avec la Direction de la culture* ». Elle précise à ce sujet : « *je ne suis pas certaine qu'elle soit évidente, je pense qu'elle serait fortement souhaitable, mais cela se passe peut-être sans que je le sache, je ne sais pas tout [rire]* » (entretien). Ainsi, le projet urbain établi par Alain Juppé, et revu au fur et à mesure des années, vise à présent une intégration de la culture plus manifeste. Le fonctionnement municipal ne semble toutefois pas permettre de dépasser le discours incantatoire du politique.

Par ailleurs, l'enjeu de la transversalité se retrouve dans la gestion des échelles entre ville et Communauté urbaine et services sectoriels. La complexité à innover dans les modes de fonctionnement se présente là sous une forme paroxystique et traduit le fait que, dans le domaine culturel à Bordeaux, seuls deux types de régulation ou de concertation sembleraient exister : la régulation de crise qui amène les collectivités à dialoguer et la régulation institutionnalisée, sous la forme des Conseils d'Administration de grandes institutions. La

²⁶⁶La directrice de la culture, Brigitte Proucelle est arrivée en 2007 à l'issue de l'affaire Terrasson qui a d'abord touché l'adjointe à la culture (puis au patrimoine) Martine Moulin-Boudard puis son directeur de la culture Jean-François Lhéréte. La directrice de l'aménagement Michèle Laruë-Charlus fut d'abord conseillère culture et urbanisme au cabinet d'Alain Juppé à partir de 1995.

gouvernance de Bordeaux2013 fait dès lors figure de songe passé et renvoie à la fonction de rupture dans l'organisation institutionnelle de la gestion de projet. La complexité de la transversalité interscalaire s'exprime plus particulièrement autour de la seconde phase de l'aménagement de l'ancienne caserne Niel en lieu culturel. Nous évoquerons plus longuement les ressorts de ce projet dans le chapitre suivant et mentionnons seulement ici les difficultés à associer institutionnellement les différentes dimensions et composantes administratives du projet (cf. texte 20, chapitre 6). Autour de celui-ci, se retrouvent ainsi quatre services et « *les avis ne sont pas forcément la ville d'un côté et la CUB de l'autre. Y a un service urbanisme à la ville et à l'agglo et y a un service culture à la ville et presque à l'agglo [...]. Y a les services urbanisme de la CUB qui sont assez neutres sur le contenu du projet, qui sont très factuels [...]. Après il y a clairement une alliance entre les services urbanisme de la ville et le service urbanité-culture de l'agglo. Et ensuite il y a l'opposition assez claire du service culture de la ville de Bordeaux qui lui n'a jamais voulu de ce projet à cet endroit-là et qui fait contre mauvaise fortune, bon cœur, parce que maintenant que c'est lancé, ils ne peuvent pas dire non* » (Mathieu Immer, entretien). L'intégration de la transversalité nécessite de ce fait la connexion entre les territoires et leurs institutions faisant du passage d'une configuration territoriale à l'autre impérativement le lieu d'une évolution des modalités d'action publique.

À Strasbourg, on peut également évoquer la progressive, mais non moins délicate répartition des fonctions et actions entre services villes et communauté – essentiellement entre direction municipale de la culture et direction communautaire du développement économique et direction municipale de l'animation. Ce découpage épouse à la fois des rivalités politiques personnelles et des enjeux d'échelles entre ville et Communauté urbaine.

Dans le domaine des économies créatives, le copilotage est particulièrement aléatoire et variable. C'est ce qu'exprime le directeur de la culture, Yves Aubert : « *sur un projet comme Seegmuller, moi j'étais directeur de projet et Marc Dondey était chef de projet, et ça c'était vraiment la mise en route [...] maintenant qu'on arrive en phase opérationnelle, on a choisi que ce soit plutôt un rattachement à la Direction de la culture, mais qui fonctionne toujours comme projet transversal. En fonction du sens et de la vie du projet, on choisit la bonne formule* » (entretien). La justification du côté de la Direction de la culture semble se faire selon le sceau du bon sens. Elle paraît plus aléatoire encore au niveau de la Direction des

entreprises et de l'attractivité, où Marc Dondey considère lapidairement que « *Yves Aubert voulait pouvoir porter un projet intéressant* » (entretien). Comme nous l'évoquerons lors du chapitre suivant, cette segmentation aléatoire des projets entre les deux directions jette un certain soupçon de la part des acteurs culturels sur les intentions véritables des collectivités strasbourgeoises. Surtout, la concession que semble faire Marc Dondey à la Direction de la culture en lui laissant la direction du projet renvoie essentiellement à une désectorisation qui n'est pas le fruit de la Direction de la culture.

Ce positionnement de la Direction de la culture vis-à-vis de la transversalité se rencontre également autour du nœud gordien du lien entre l'animation et la culture. L'adjoint à l'animation a rapidement pris position dans ce dialogue, comme il le précise : « *on a beaucoup travaillé ensemble [avec l'adjoint à la culture] en début de mandat, parce que j'avais une vision de ma délégation qui n'était pas tout à fait la même que ceux qui m'avaient précédé [...]. Pour moi, la culture, c'est un ensemble, et quand on fait nous de l'animation, on essaye d'être, plus grand public, plus accessible, mais on essaye aussi de porter une qualité artistique, une qualité culturelle* ». Cette ouverture freine toutefois au niveau administratif. Comme il le note « *s'il y avait que Daniel Payot et moi, je pense qu'elle serait beaucoup plus opérationnelle [la transversalité], mais y a l'administration [...]. La Direction de la culture est une espèce de bunker où chacun est assis sur son pré-carré, où il y a un conseiller par domaine, très jaloux de ses prérogatives et c'est extrêmement compliqué* » (entretien). Dans le même temps, on concède au sein de la Direction de la culture que la transversalité « *ne se fait que parce qu'il y a des contacts entre personnes, [mais globalement] il n'y a pas de relations personnelles* » (Philippe Gintzburger, entretien)²⁶⁷. Cet enjeu de la coopération entre culture et animation a par ailleurs été rendu plus confus par la mise en place par la Direction de la culture de l'évènement des *Europhonies*, seul modeste fruit de la réflexion lancée à l'issue de la candidature Strasbourg 2013 autour de l'évènementiel. Cet évènement de rentrée fait essentiellement appel à des formations musicales d'amateurs et marque la rentrée culturelle de la ville. L'évènement du fait de son coût – 300 000 euros – fait polémique tandis que l'organisation est mise en cause. Cet évènement, qui, de l'aveu de nombreux protagonistes, aurait dû être géré par la direction de l'animation entraîne une forme

²⁶⁷Directeur de projets à la Direction de la culture de la ville et la Communauté urbaine de Strasbourg. Il reconnaît par ailleurs volontiers que les seules formes d'innovation et de transversalité se font en dehors de la Direction de la culture, demeurant dans un fonctionnement trop cloisonné.

de brouillage dans les interventions respectives des deux secteurs, tandis que le copilotage de projets tangents ou le partage des dossiers de la zone grise ne réussit pas à s'accomplir. La dimension événementielle, que Norbert Engel n'avait jamais réellement voulu assumer et pour laquelle la candidature de Strasbourg 2013 avait donné une dimension territoriale dépassant les enjeux professionnels et sectoriels ne parvient ainsi pas, après la phase de projet, à transcender les clivages établis entre secteurs²⁶⁸. Dans le même temps, avec la mise en œuvre de cet événement, la dimension symbolique demeure réduite à l'ouverture de saison des grandes institutions strasbourgeoises.

À Stuttgart, les modes de fonctionnement de la bureaucratie municipale pèsent plus particulièrement sur la mise en œuvre de la transversalité. Comme nous l'évoquions plus haut, le Département de la culture conçoit son action dans une forme linéaire, ne faisant que peu appel à des dimensions parallèles²⁶⁹ et n'apportant ainsi que peu d'adaptation à leur mode de fonctionnement. Ainsi, sur l'enjeu de la diversité culturelle que nous évoquions plus haut, le Département de la culture qui disposait jadis d'une ligne spécifique d'action pour les cultures étrangères à côté de celles pour le théâtre ou les musées a finalement inclus la dimension internationale directement dans ces autres domaines d'intervention. Si cela pourrait relever d'une forme d'inclusion des enjeux de diversité culturelle dans chaque secteur artistique, cela renvoie surtout chaque projet de dimension interculturelle à sa composante artistique. Les projets de théâtre de cultures étrangères relèvent dès lors des principes de droit commun, principes demeurant identiques et basés sur la qualité artistique.

Dans le même temps, les autres départements fonctionnent dans cette même logique de cloisonnement, ce qui s'était déjà illustré lors de la dernière phase de Kultur im Dialog avec la participation plus discrète de ces autres secteurs municipaux. L'enjeu des économies créatives est particulièrement révélateur des difficultés à établir une réelle connexion entre les différentes approches urbaines, économiques et culturelles, notamment de celles que peut

²⁶⁸Ce constat pourrait d'ailleurs être le même autour d'enjeux d'identité régionale et de diversité culturelle, points sur lesquels la candidature avait pu permettre, autour du projet de territoire, d'unir les positions. À l'issue de la candidature, les divergences et divisions sectorielles sont réapparues, renvoyant la diversité culturelle à ses dimensions folkloriques, d'animation – donc en dehors de la Direction de la culture, ne disposant que d'un seul poste en charge de la diversité culturelle et de la culture régionale.

²⁶⁹Dans le même temps, il ne reconnaît que marginalement l'implication d'autres directions administratives de la ville : « *les autres secteurs de l'administration ne se sont plutôt pas impliqués [dans Kultur im Dialog]. La mise en œuvre des résultats est dans ce cas de nouveau de notre ressort* » (Ingrid Schüren, entretien).

mettre en avant la Direction de la planification et du renouvellement urbain autour du concept de Kreative Raum (espaces créatifs). Dans un contexte où le développement économique industriel est prépondérant, « *les élus locaux ne sont jusqu'à présent pas vraiment intéressés à ces initiatives spatiales et ils se concentrent comme d'habitude sur l'aspect économique et communicationnel* » (Frank Gwildis, entretien). En outre, leur intérêt a tendance à généralement se limiter à des projets ponctuels sans se figurer une planification plus globale ou une prise en compte généralisée de l'enjeu des espaces créatifs. De ce déficit d'une vision globale – qui a pourtant pu s'exprimer lors de Kultur im Dialog – un certain flou s'instaure quant aux soutiens pouvant être apportés aux projets naissants.

La mise en route du processus autour de Medienosten est révélatrice de la difficulté à instaurer cette institutionnalisation de la transversalité entre culture, économie et développement urbain. De la sorte, la ville ne dispose pas d'une vue d'ensemble sur ce projet et ne parvient pas à se positionner face aux porteurs de projets. Ces derniers « *bien évidemment, cherchent du soutien de l'administration, en l'occurrence, soit du développement culturel soit du développement économique ou du développement urbain. Mais parce qu'il n'y a pas de véritable idée au sein de l'administration sur la manière de fonctionner pour des projets de ce type, tout est toujours à reprendre de zéro* » (Frank Gwildis, entretien). Par ailleurs, l'enjeu de la transversalité, quand il est assimilé et intégré dans l'administration de la ville, se trouve également être biaisé et majoritairement orienté vers un unique aspect. C'est ce que l'on peut estimer à l'aune de la création du poste de Mme Zinz chargée de la mise à disposition des espaces intermédiaires pour les créatifs. Outre le fait qu'elle ne soit qu'à temps partiel, elle est surtout orientée dans une optique particulière : « *elle ne se concentre pas sur les acteurs culturels ou créatifs, mais plutôt sur les créatifs qui développent un business, parce que dans son parcours, elle vient du Département du développement économique* » (Frank Gwildis, entretien). Dans le même temps, le Département de la culture ne fait pas des industries culturelles et créatives une priorité, qu'il cantonne soit au service directement du renouvellement de la production industrielle qui doit inclure de plus en plus d'aspects émotionnels, soit qu'il n'appréhende que comme un domaine encore en devenir.

Dans le contexte de Barcelone, la mise en place des usines pour la création, au-delà des finalités affichées – « *l'intérêt public* », « *l'intérêt artistique et culturel* », « *la dimension territoriale* », « *la dimension technologique* » (Giner et Marti, 2008 : 53) –, renvoie finalement à des formes d'appréhensions sectorisées, voire corporatistes, répartissant les disciplines dans chaque lieu. La dimension technologique qui pouvait relier les différents lieux et programmes a finalement quant à elle été abandonnée. Seul Fabra i Coats – gérée directement par la ville – fait exception dans le mode de fonctionnement : « *l'idée dans Fabra i Coats était d'avoir un espace multidisciplinaire, là où les autres usines pour la création sont spécialisées dans une discipline* » (Sergi Diaz, entretien). Dans le même temps, la coordination entre toutes les usines et le développement d'actions communes sont délicats à mettre en œuvre alors que chaque association gestionnaire d'une usine dispose de son autonomie et son fonctionnement en propre. Par ailleurs, un des points du cahier des charges des usines pour la création est celui d'assurer un accès de tous et une implication des habitants du voisinage. Mais ce point demeure secondaire par rapport à la priorité de redonner des espaces de création pour les artistes barcelonais. Comme le note ainsi Sergi Diaz : « *le Conseil municipal préfère avoir des artistes à Barcelone plutôt qu'à Berlin* » (entretien). Le référentiel sous-jacent à ces espaces est donc d'abord celui de la création artistique. Le programme des usines pour la création incarne ainsi une forme de rupture avec la ville de la connaissance que voulaient Joan Clos et Ferran Mascarell en s'affranchissant de la finalité économique. Il revient à un mode de fonctionnement classique de lieux de création, dans une dimension toutefois plus territoriale.

En parallèle, en ce qui concerne le rattachement des centres civiques à l'ICUB, il convient de nuancer l'évolution que cela peut dénoter. L'ICUB n'a ainsi sous sa tutelle que ceux disposant d'une orientation directement culturelle – soit une vingtaine sur les cinquante et un – avec la finalité de rattacher ces lieux au réseau des grandes institutions. On peut alors en effet parler d'ouverture du champ de l'action publique en matière de culture. Mais il est surtout question d'un élargissement du spectre au sein même du secteur culturel. En outre, on considère à l'ICUB pour les centres civiques qu'« *il est plus important d'avoir un programme culturel qu'une implication des associations* » (Sergi Diaz, entretien). Les centres civiques doivent ainsi se calquer sur des exigences de qualité artistique, sur des formes routinisées d'action culturelle, tandis que les maisons de quartiers (*casa de barri*) où

l'implication citoyenne est plus importante – et, de ce fait, présente un modèle culturel distinct – demeurent en dehors du giron de l'ICUB. L'inscription progressive dans une logique d'exigence artistique est emblématique dans le cas de l'Ateneu popular de Nou Barris. Dans les années 1980, des habitants du quartier – essentiellement des populations immigrées – ont occupé une ancienne usine d'asphalte du quartier, dont ils exigeaient la fermeture pour en faire un lieu culturel qu'ils s'approprient et dont ils font un lieu de partage d'identités culturelles locales et de lien social (Colin *et alii*, 2000). Le centre civique s'est au fil des années professionnalisé, a obtenu le soutien de la ville longtemps réticente, jusqu'à être inclus dans le programme des usines pour la création, programme dont les finalités se détachent partiellement des logiques de proximité.

Autour de la diversité culturelle comme nous l'avons mentionnée précédemment, une distinction s'établit difficilement entre diversité artistique et diversité culturelle, la première prenant le pas sur la seconde et renvoie ainsi à un des enjeux essentiels de définition – et donc de mise en œuvre – de la diversité culturelle (Négrier et Bonet, 2007). Si la diversité culturelle devient un élément politique essentiel pour la municipalité, son appréhension en tant que catégorie d'intervention publique la renvoie surtout à un domaine culturel traditionnel élargi dans la pluralité des formes. Au sein de l'ICUB, on appréhende la diversité culturelle en tant que politique publique de la manière suivante : « *quand je parlais de diversité culturelle, je ne parlais pas des personnes venant de pays différents qu'ils quittent... Je pensais à la diversité entre grands projets et petits projets, entre projets alternatifs et projets commerciaux. Pour nous, la signification de la diversité culturelle, c'est considérer ces différents types de projets* » (Sergi Diaz, entretien). La préoccupation pour la diversité culturelle se trouve par ailleurs en retrait, du fait de la crise économique qui réduit les possibilités d'innovation et renvoie là aussi la diversité culturelle plutôt à un élargissement de l'action culturelle qu'à une autre définition de l'action culturelle en tant que telle. Dans l'action publique, la diversité culturelle est alors loin d'une définition ambitieuse d'une « *politique de la diversité culturelle dont la responsabilité fondamentale [est] d'organiser la confrontation du sens et des valeurs des cultures des différents groupes de la Cité pour s'assurer que les identités culturelles ne soient pas génératrices de manifestations de haine, de mépris, d'irrespect pour les autres identités des personnes* » (Lucas, 2009c : 7).

Conclusion

Comme nous avons pu présenter la démarche de projet dans une finalité de construction volontariste d'un processus de métropolisation, l'enjeu de ce chapitre résidait dans l'analyse de « *l'ancrage institutionnel de l'ambition métropolitaine* » (Ben Mabrouk, 2006 : 90). Nos questionnements portaient ainsi sur l'émergence ou non de nouvelles exigences dans l'action publique métropolitaine en faisant suite aux innovations liées au management de projet.

Par ailleurs, dans la logique de concurrence inter-villes et dans l'incapacité de détrôner les villes globales, la stratégie culturelle s'apparente pour des villes moyennes à une opportunité de se distinguer. Cet usage de la culture relève donc d'une stratégie très large d'instrumentalisation, relevant de nombreux domaines nécessitant des adaptations en ce qui concerne la gouvernance métropolitaine. Comme le met en exergue Vincent Guillon, « *ces nouvelles perspectives d'utilisation de la culture incitent les décideurs locaux à concevoir une action publique décloisonnée, transversale et territorialisée qui pose, en retour, le problème des dispositifs de gouvernance territoriale et des modes d'organisation politico-administrative les plus à même de fonder l'avantage concurrentiel et de soutenir le développement des villes. Il semblerait que la culture permette de dépasser, pour partie, les cloisonnements et rigidités sectoriels, de faire coopérer des partenaires qui n'ont pas l'habitude de travailler ensemble* » (2011 : 101).

Si la culture semble appuyer un renouvellement de l'action publique métropolitaine, il trouve plus particulièrement à s'incarner lors de la gestion de projet. Ainsi, au-delà de l'espace du projet, de nouvelles modalités d'action publique s'avèrent plus délicates à concrétiser. La confrontation aux modalités d'organisation de l'espace métropolitain et la structuration des administrations municipales ou métropolitaines apparaissent comme des freins importants à l'évolution. Ainsi, comme l'illustre la démarche de projet, s'il semble particulièrement essentiel d'envisager de profondes évolutions dans la gouvernance métropolitaine, au-delà de la gestion de projet, cette évolution est contrainte à des formes de changement incrémental. L'enjeu de la transversalité se trouve être confronté à une même nécessité d'envisager une logique d'extension progressive des compétences et des structurations administratives.

La mise en œuvre des démarches pluri-partenariales que nous avons pu entrevoir lors de la gestion de projet se trouve être dans une situation identique quant à leur institutionnalisation, dans le sens de la construction d'un « *ensemble de pratiques relativement stabilisées et objectivables empiriquement* » (Delage, 2010 : 92). Cette logique est ainsi en cours d'apprentissage et ne s'ancre pas encore pleinement dans la structuration institutionnelle existante. Comme l'envisage l'analyse néo-institutionnaliste, le développement et la naissance des institutions nécessitent un processus de légitimation sociale (Stone, 1992). L'évolution du cours institutionnel s'appuie sur les mêmes pré-requis et fait ainsi appel à une nouvelle appréhension des institutions par les acteurs et le public. Comme nous allons l'envisager dans le prochain chapitre, si nous pouvons, à l'issue de la période de projet, parler d'une pluralisation de l'action publique, celle-ci se trouve être variable selon les secteurs relevant de formes d'appropriations différentielles des logiques de projet.

CHAPITRE 6 : LA PLURALISATION DE L'ACTION PUBLIQUE COMME ÉVOLUTION DU JEU CULTUREL

À travers ce sixième chapitre, nous voulons analyser la complexification du processus décisionnel faisant appel à de plus en plus d'acteurs, dans un contexte de reconfiguration de l'action publique culturelle, où le schéma institutionnel évolue et où de nouvelles structurations sont envisagées à l'échelle métropolitaine. Comme le rappellent Philippe Bézès et Frédéric Pierru « *analyser des politiques publiques est [...] le moyen d'identifier des formes de transaction entre les États et des groupes sociaux multiples, médiatisées par des institutions (politiques et administratives)* » (2012 : 61). Nous avons toutefois pu constater avec la démarche de projet, outre l'éloignement essentiel de l'État, une logique de dépassement du cadre institutionnel, permettant une ouverture plus importante vers de nouveaux acteurs. Leur association au processus décisionnel s'avère, en conséquence, être de plus en plus variable, adaptée en fonction de différents contextes selon la pluralité des projets à construire et les ressources à mobiliser. Le centre décisionnel est donc à la fois pluriel et variable. Dans cette optique, le premier enjeu, que ce chapitre explorera, est la quête d'un sens commun à l'action dans la pluralité des interventions des acteurs du champ culturel. Nous pouvons ainsi partir du constat d'un « *passage d'une situation où un référentiel, c'est-à-dire une représentation cohérente des problèmes comme des solutions, domine à une situation où le sens de l'action publique est beaucoup plus ouvert et ambigu, en particulier du fait de la fragmentation des acteurs* » (Hassenteufel et Fontaine, 2002 : 26). Nous proposons donc une analyse globale qui puisse prendre en considération la diversité des interactions entre administrations, politiques et acteurs privés qui se reconfigurent au fil des objets d'analyse.

Par suite, ce chapitre cherchera à savoir comment cette pluralisation peut s'envisager sous une forme de différenciation dans l'action publique selon les échelles, les territoires et les projets. Nous pouvons en effet considérer que « *dans un système réticulaire, les compétences ne s'empilent pas avec les dossiers. Au contraire, à chacun correspondent un territoire, un partenariat, une organisation mutuelle* » (Van Parys, 2005 : 165). Dans cette action publique interscalaire et de plus en plus empreinte de l'action des acteurs privés – qu'ils agissent

directement ou imprègnent les modalités de l'action collective –, l'enjeu pour nombre d'acteurs publics réside dans la construction de leaderships territoriaux, relationnels et discursifs. La construction de récits de politiques publiques pour les territoires apparaît en conséquence cruciale.

1- À la recherche d'un sens partagé

Comme nous l'avons envisagé dans le chapitre précédent, nous pouvons assister à un double phénomène relatif au développement des politiques culturelles métropolitaines. Il s'agit d'abord de l'émergence d'une nouvelle gouvernance métropolitaine. Celle-ci se conçoit en premier lieu dans le sens de la construction d'une nouvelle structuration globale – fut-elle incrémentale – dans le système métropolitain. Elle s'établit en second lieu dans le sens d'une évolution de la structuration interne des institutions et de leurs modes de fonctionnement, vers un renouvellement des modes d'action. Nous devons ensuite considérer la diversification des attentes quant à l'action culturelle, diversification née de l'injonction territoriale aux projets, englobant la politique culturelle dans une réflexion territoriale transversale. Dans le cadre de ces projets, les finalités sont en effet à la fois communes et plurielles.

La détermination d'un sens partagé de l'action publique culturelle est nécessairement mise en question entre acteurs porteurs d'objectifs pluriels quant à la manière de « *fixer un cadre cognitif* » (Hassenteufel et Fontaine, 2002 : 17). L'enjeu se pose plus particulièrement eu égard au développement d'une fonction métropolitaine de la culture et du sens que l'on peut attacher à la mise en place d'une politique à cette échelle. La détermination d'un sens métropolitain vient par ailleurs impacter les lignes des autres collectivités publiques, s'adaptant à l'émergence de ce nouvel acteur local des politiques culturelles.

a) La construction d'une fonction métropolitaine de la culture

Dans l'appréhension des métropoles en fonction de critères à la fois d'organisation interne de l'espace et d'ouverture vers d'autres territoires (fonction de *gateway*), on peut considérer une double logique de développement endogène et exogène à l'échelle des territoires

métropolitains. En suivant le développement de nouvelles priorités d'action et les recompositions au sein du système métropolitain, on peut dresser quelques lignes d'orientation d'une fonction métropolitaine de la culture, correspondant aux impératifs pesant sur la métropole contemporaine dans la mondialisation. Au titre de la gestion de la relation entre les territorialités interne et externe, un premier enjeu majeur pour les métropoles se situe dans l'attractivité économique – entre autres envisagée autour de l'économie créative, comme composante forte de la nouvelle économie – et celle de la gestion des flux de populations issus du monde entier. Le besoin de reconnaissance implique alors la construction d'une politique de visibilité à l'international, autour d'une marque attractive et discriminante et relève d'« *une attention de plus en plus soutenue aux symboles culturels favorisant les stratégies métropolitaines de marketing institutionnel et de rayonnement international* » (Négrier et Faure 2001 : 30). Dans ce contexte, « *la culture a été intégrée à un agenda des industries créatives des politiques économiques, et dans ce processus, ses spécificités ont été obscurcies* » (Galloway et Dunlop, 2007 : 19), quitte parfois à oublier que la classe créative ne peut représenter qu'une minorité des actifs métropolitains et ne peut donc être érigée en modèle unique de développement (Levine, 2004 ; Saez, 2010). Le second défi s'établit plus particulièrement dans les frontières internes de la métropole avec la nécessaire mise en place d'une politique de cohésion territoriale afin d'assurer un développement harmonieux de la métropole. Cette finalité correspond en outre à l'exigence identitaire essentielle à « *l'émergence de nouveaux territoires d'intervention* » (Auclair, 2003 : 97).

En effet, l'enjeu d'une identité culturelle métropolitaine s'avère primordial dans l'élaboration d'un récit de politique publique présentant une image à visée interne et externe. Il nécessite alors, comme l'évoque Philippe Teillet au sujet de Clermont-Ferrand, « *de prendre appui sur des potentialités de développement culturel du territoire, dotées d'une dimension identitaire, constituant ainsi le « propre » servant de base à la stratégie, et de mettre ces potentialités au service de la transformation de l'agglomération clermontoise et de la perception qu'en ont tant ses habitants que ceux de territoires extérieurs* » (2008b : 140).

Dans la perspective d'une attractivité internationale accrue, la créativité fait figure de nouvel eldorado des politiques publiques, qui derrière l'évolution sémantique entre culture, industries culturelles et industries créatives dessine de nouveaux horizons à explorer et des formes renouvelées d'action publique.

À Strasbourg, dans le sillage de la candidature européenne et sous l'impulsion de Marc Dondey, la construction d'une nouvelle fonction métropolitaine pour la culture s'établit autour des économies créatives. Cette orientation relève de prime abord de la volonté de cibler des acteurs jusqu'alors délaissés du système de soutien public à la culture, car considérés à la marge des industries culturelles ou, en un sens, encore trop innovants pour être intégrés dans le jeu du catalogue des collectivités. Cette dynamique incarne aussi un pouvoir métropolitain organisant les échanges entre acteurs du domaine culturel et économique. La construction de cette dimension s'effectue plus particulièrement autour de plusieurs projets comme Seegmuller, la Manufacture de tabac et les appels à projets Tango et Scan. Ces différents projets, construisant un nouveau centre de gravité quant à la visibilité de l'action publique, se caractérisent par l'ouverture à une pluralité d'acteurs qui émanent en particulier du secteur privé, comme nous l'envisagerons plus en détail dans la seconde partie de ce chapitre. En marge des Assises de la culture, où aucune augmentation de budget n'est envisagée pour le secteur culturel, la mise en place de ces projets permet surtout l'ouverture d'un front nouveau pour les politiques culturelles, une nouvelle ligne sur laquelle la CUS se positionne vigoureusement. La mise en place des deux appels à projets, en partie destinés aux acteurs culturels, apparaît comme un nouveau guichet métropolitain, tandis que Seegmuller et la Manufacture de tabac peuvent symboliser l'ouverture de nouveaux équipements culturels, comme des utopies d'une société du partage de la créativité (Liefoghe, 2010b).

Toutefois, dans ces différents cas, il s'agit surtout d'orienter les processus dans un sens de décloisonnement où la dimension culturelle n'est plus tout à fait centrale. On peut ainsi rappeler le changement incarné par les appels à projets Tango et Scan qui permettent d'ouvrir les entreprises culturelles sur le reste de l'économie et donc leur donner un nouveau rôle. Dans le cadre de ces appels à projets, la légitimité des acteurs créatifs se trouve ainsi être

assurée par les acteurs économiques eux-mêmes, comme l'exprime Marc Dondey : « *c'était la preuve par l'entreprise, et c'est cette preuve-là qu'il fallait apporter pour démontrer que ça sert à quelque chose que ça peut avoir des résultats positifs, que c'est pas juste un sous-secteur de l'économie locale qui a ses rituels, ses règles de vie, sa manière de s'investir, mais qui est appelé à créer des interactions* » (entretien). Dans la suite de la Feuille de route éco 2020, dans laquelle Marc Dondey a pu promouvoir l'intérêt de ce secteur économique²⁷⁰, les appels à projets confirment l'intention d'établir le secteur culturel, via l'enjeu de la créativité, comme un secteur économique à part entière. Cette logique se décèle dans la manière dont Marc Dondey détermine le sens et l'intérêt de l'action publique pour les économies créatives : « *la finalité [de l'économie créative], c'est l'emploi, le développement économique, l'attractivité. Si on descend d'un cran, ça pose la question de la création de valeurs* » (entretien). C'est dans cette même optique que Seegmuller s'est dissocié de l'idée d'être un nouveau lieu dédié aux arts visuels, sous la forme d'accueil de résidences ou de monstration d'œuvres²⁷¹. Le discours qui entoure le lieu est celui de la création de valeurs autour des usages multiples du numérique qu'une pluralité d'acteurs, entre autres économiques, peuvent ainsi s'approprier. La collectivité strasbourgeoise ne s'appuie alors plus sur la « *génération de significations symboliques* » propre aux industries culturelles, mais sur la production de biens impliquant « *tout type de créativité* » (Galloway et Dunlop, 2007 : 28).

Ce développement pose alors la question de l'équilibre entre dimension culturelle et économique quand la tendance est à donner une place de plus en plus grande au développement économique comme justification de l'action publique de la culture. L'enjeu de la détermination des problèmes publics et donc le sens de l'action publique est en particulier soulevé par la vice-présidente de la CUS en charge de la culture et de la lecture publique. Elle marque en effet fortement ses distances avec l'orientation prise par l'action culturelle métropolitaine dont le renouveau se construit sous le sceau du développement économique. Elle considère ainsi que « *le problème c'est que quand il s'agit de nouveaux projets, on ne l'assume pas culturellement. Aujourd'hui, politiquement, on ne veut pas dire que c'est de la culture, on va dire que c'est de l'économie, du numérique, de l'économie créative, ça, ça le fait, c'est trop bien, parce que l'économie c'est créatif [créatif est prononcé sur un ton*

²⁷⁰Qui est alors considéré comme l'un des quatre secteurs-clés à développer, à l'issue d'une première phase de travail d'ateliers dont un concernait l'économie de la culture et les industries culturelles.

²⁷¹L'équipement culturel de Seegmuller est d'ailleurs nommé « *lieu du numérique pour tous à Strasbourg* » et renvoie à une forme d'appropriabilité multiple de l'espace culturel.

ironique], [alors que] la culture [...] ça coûte de l'argent ». *C'est là où le discours, il est extrêmement, je trouve dangereux. Mais l'Europe elle-même, elle utilise ce terme-là en disant « on fait de l'économie créative » »* (entretien). En invoquant la création de valeurs comme fondement de l'intervention publique pour les économies créatives, la collectivité publique établit alors une nouvelle justification de l'action publique, en prise avec le développement économique alors que les politiques culturelles s'envisageaient avant tout comme relevant de la création artistique.

Dans la situation barcelonaise, l'enjeu de la créativité est lui aussi devenu central. Toutefois, il prend un sens nouveau dans le contexte du plan stratégique de 2006 qui incarne une évolution sous la forme d'une distanciation avec le dogme de l'économie de la connaissance qu'a pu incarner le projet 22@. Si l'importance demeure celle de rester attractif pour les créatifs – qu'ils soient initialement extérieurs à la ville ou qu'ils en viennent – la ville se focalise un peu plus particulièrement sur la création artistique. C'est alors notamment le sens du projet des usines pour la création qui marque une forme d'institutionnalisation de l'innovation artistique. C'est dans le même temps une réponse artistique de l'ICUB au mécontentement des artistes dans la suite de 22@, dont certains furent des victimes directes. Dans un retour vers les artistes et leurs préoccupations, la mise en route de ce programme s'incarne sous une forme néo-corporatiste où les différentes usines doivent être des lieux confiés à des associations à même de représenter leur secteur artistique particulier. De la sorte, des associations doivent se positionner dans une forme de leadership afin d'incarner cette représentativité qui les met en position de gérer le lieu dédié à leur domaine artistique. Par la suite, les associations représentatives doivent ainsi coopter les artistes qui peuvent œuvrer au sein de ces lieux pour leur travail de création. La constitution de leaderships artistiques peut s'effectuer avec une facilité variable, selon les modalités de structuration préexistante des secteurs et de leur relative pluralisation. La démarche est de ce fait plus ou moins forte quant à l'implication des acteurs. Mais, en pendant opérationnel du Conseil de la culture, la dimension de représentation des disciplines artistiques apparaît capitale à mettre en œuvre pour la ville de Barcelone.

Ce retour vers l'artistique s'incarne également dans 22@ lui-même où les responsables du projet ont pris conscience de la nécessité de revenir vers les artistes. L'évolution alors

entreprise s'appuie d'abord sur l'acceptation d'accueillir une partie du programme des usines pour la création au sein de la zone d'aménagement de 22@, avec l'implantation de quatre usines. Pour les promoteurs du projet l'intention est également d'intégrer plus fortement la dimension artistique. Josep Miquel Piqué évoque ainsi l'évolution induite par le programme des usines : « *nous avons appris que nous devons développer ce programme public, développer des fabriques culturelles pour ce genre de personnes [les artistes et structures culturelles antérieurement présents dans Poblenu] et ces endroits étaient des fabriques publiques, proposées par la ville et la ville proposait aussi à ces acteurs une association, structurée par des gens différents, avec le but de créer des activités culturelles pour tous. C'est important parce que nous avons commis une grosse erreur au début et maintenant, nous nous entendons vraiment bien avec ces acteurs culturels* » (entretien). Le dispositif permet alors une forte structuration, mettant en place une organisation gérante du lieu déterminée par la ville, une direction faisant l'objet d'une validation municipale régulière et des demandes des artistes pour l'utilisation du lieu par appels à projets. Ces lieux rompent alors profondément avec la structuration aléatoire antérieure des artistes de Poblenu, ceux dont les promoteurs de 22@ remettaient en question la présence dans le quartier afin d'attirer les créatifs visés par le programme. L'institutionnalisation de la présence artistique dans le quartier s'est également incarnée un temps sous des formes événementielles où des artistes ont pu être impliqués dans 22@, tout particulièrement via l'association 22@Network. Concomitamment, une initiative locale (la mapa creatiu de Poblenu) cherche à valoriser la présence artistique et créative du quartier, là où elle fut délaissée tant en amont de 22@ que durant les années de mise en route. Ces différentes modalités d'intervention permettent alors de relier ce que certains auteurs définissent comme trois niveaux de la ville créative : *l'underground*, *le middleground* et *l'upperground*, allant de logiques de créativité très informelles et spontanées à des formes beaucoup plus structurées et institutionnalisées (Cohendet et alii, 2009).

À Bordeaux, on retrouve l'incorporation de la justification économique aux projets culturels sans pour autant aboutir à l'élaboration à la fois d'un discours et d'une stratégie claire autour des économies créatives. Mathieu Immer souligne ainsi que « *le nerf de la guerre symbolique aujourd'hui, c'est la question de l'emploi et donc il est logique que les collectivités utilisent leurs capacités substitutives sur un domaine qui a glissé de la culture*

à... on va même pas dire à l'économie créative, car là ce serait avoir une stratégie territoriale qui mette en jeu les trois secteurs – la culture, les industries culturelles et les industries créatives –, mais purement sur l'industrie créative, donc en gros le numérique, qui est encore une sous-catégorie » (entretien). L'intervention publique pour la culture s'intègre ainsi au référentiel du développement économique – et notamment l'enjeu de l'emploi – plus qu'à un référentiel sectoriel, qu'il soit, comme auparavant artistique et culturel ou qu'il soit aujourd'hui celui de l'économie créative. En ce sens, la détermination du champ de l'économie créative à l'échelle bordelaise s'avère plus circonscrite et renvoie à l'idée que l'on ne peut pas le saisir comme un concept incantatoire, mais comme un secteur dont le sens se construit effectivement dans son intégration au territoire. Les structurations institutionnelles ayant alors cours impactent sur la construction localisée du concept. Ainsi, le développement d'une politique en faveur des économies créatives est tributaire des conceptions en vigueur dans l'action publique en faveur du développement économique. On peut trouver des éléments de preuve dans les réticences rencontrées au sein de l'édifice communautaire pour promouvoir une nouvelle vision du développement économique qui puisse prendre appui sur de nouvelles orientations, comme celle des économies créatives. À cet effet, si le schéma métropolitain de développement économique de 2010 réfère à l'économie créative comme un des cinq clusters de l'économie productive (CUB, 2011a), la détermination de ce champ d'action demeure toutefois essentiellement liée à un projet en particulier : Euratlantique²⁷². La CUB n'en induit ainsi pas une vision structurée et globale de ce nouveau champ d'intervention, dont la centralité dans l'intervention publique demeure à la fois essentiellement secondaire et instrumentale, dans le sens d'une démarche cherchant d'abord le développement économique local.

À Stuttgart, principalement autour de l'agence de développement économique et des structures qui lui sont affiliées – le Popbüro et la Filmkommission – une fonction métropolitaine de la culture comme développement de l'attractivité régionale, notamment économique, s'est établie. La fonction de subsidiarité de l'échelle régionale dont nous faisons mention dans le chapitre précédent se trouve ainsi faire complément avec des activités plus particulièrement artistiques à l'échelle communale. Ainsi, à la fois le Popbüro et la

²⁷²Il s'agit d'un vaste projet urbain centré sur la gare Saint-Jean en parallèle de l'arrivée de la ligne à grande vitesse. Le projet pourrait ainsi être considéré comme le pendant bordelais d'Euralille, conjuguant centre d'affaire, nouveaux espaces d'habitats, nouveaux équipements publics à la rénovation du nœud communicationnel de la gare.

Filmkommission ne s'incarnent pas dans un rôle de conseil artistique ou d'institutions aux fonctions définies en termes culturels, mais se construisent selon une fonction d'accompagnement au développement économique autour d'activités, s'appuyant sur des bases artistiques et culturelles.

Outre cette appréhension de la culture se situant au-delà du secteur artistique, la manière de considérer l'intervention publique dans le secteur de l'économie créative évolue aussi. Il s'agit d'être avant tout dans une position de catalyseur moins que d'acteur culturel en tant que tel. Le Département d'économie créative de l'agence de développement économique se conçoit ainsi dans un rôle d'ensemblier ou d'exploration de nouvelles tendances qui émanent des acteurs de terrain. Au-delà de la dimension territoriale et relationnelle, l'intervention publique régionale²⁷³ se positionne dans une posture de subsidiarité vis-à-vis de la ville de Stuttgart.

L'échelon régional vise en conséquence à proposer des ressources publiques afin de permettre aux structures privées des secteurs de l'économie créative de mettre en œuvre leurs projets. Cette posture, tant sur le contenu de l'action que sur la manière de faire, se retrouve également au sein de l'association culturelle régionale telle que sa directrice Magdalen Hayes en dessine les nouveaux contours. Elle l'envisage ainsi comme un outil pour « *la recherche de nouvelles personnes talentueuses, pour les industries créatives ou les industries elles-mêmes. Ainsi l'art n'est pas nécessairement un facteur de localisation secondaire, mais... si nous avons des entreprises vides et des terrains pour des entreprises, bien évidemment, vous pouvez imprimer des brochures et bien sûr vous pouvez essayer d'avoir des représentants pour regarder ces zones et essayer de trouver des investisseurs, mais vous pouvez aussi faire cela par des événements artistiques, et par ce biais, avec un peu de chance, accroître la reconnaissance de ces propositions-là et faire du bien aux artistes en même temps. Donc pour moi, cela est vraiment fortement lié, sans instrumentaliser les arts. Mais l'art et les processus de développement régional peuvent être très liés et peuvent bénéficier mutuellement l'un de l'autre* » (entretien). Ainsi, l'activité artistique soutenue par l'association régionale se trouve être au cœur d'une problématique plus globale, celle du développement régional autour duquel se dessine une justification de l'intervention publique. Cette démarche s'exprime alors

²⁷³Elle n'est d'ailleurs qu'indirectement publique du fait du statut de société de droit privé que possède l'agence de développement économique.

particulièrement à travers l'intention de rapprochement avec les deux agences régionales de développement économique et de marketing et tourisme. Simultanément, le changement du statut associatif vers celui de société à but non lucratif est envisagé pour la KulturRegion Stuttgart, répondant ainsi plus fortement aux impératifs d'une gestion tournée vers le développement économique.

LA CONSTRUCTION D'UNE COHÉSION TERRITORIALE

Comme nous l'avons mentionné à diverses reprises dans le paragraphe précédent, le développement d'une fonction métropolitaine de la culture autour de l'économie créative est souvent en étroite connexion avec le développement territorial. L'économie créative doit ainsi constituer un des éléments du développement endogène de la métropole, au-delà de l'attractivité qui est d'abord ciblée. À ce titre, l'enjeu d'assurer une forme cohérente au territoire importe fortement et dessine une nouvelle appréhension du fait culturel.

Ainsi, à Strasbourg comme ailleurs, on peut souligner le développement d'un sens territorial au-delà de la dimension sectorielle. Ainsi, l'enjeu de la créativité se pose comme facteur de développement du territoire. L'appréhension qu'en a Marc Dondey rejoint cette construction discursive, lorsqu'il évoque le fait que *« l'enjeu, c'est quels sont les points forts et les points faibles de cette économie [créative] et comment on fait pour que ça ne bénéficie pas simplement à chacun de ces secteurs, mais à l'ensemble du territoire »* (entretien). La créativité devient alors un catalyseur du développement territorial, un élément premier dont découlent d'autres bénéfices, comme l'envisagent les promoteurs de la classe créative, faisant de celle-ci un noyau autour duquel de nombreuses autres activités vont s'agréger (Boschma et Fritsch, 2007 ; Florida 2004, 2005). Dans cette optique, la classe créative serait à l'origine d'un ruissellement de richesses tant pour les autres secteurs que pour l'ensemble du territoire, au-delà des seules implantations localisées de clusters créatifs. L'économie créative devient par ailleurs une activité donnant une valeur ajoutée à d'autres secteurs économiques. L'évolution vise essentiellement des activités productives alors parées des valeurs symboliques et signifiantes de l'acte artistique ou créatif, mais doit également permettre d'accroître la visibilité des productions artistiques, de leur fournir de nouveaux débouchés et de répondre aux enjeux de financements locaux de la culture. La mise en œuvre de l'axe des

économies créatives au sein de la CUS apparaît en effet comme l'opportunité d'apporter de nouveaux financements à des secteurs qui ne rentraient pas alors dans les cadres de l'intervention publique. Outre une forme de cohérence alors retrouvée dans ce positionnement public²⁷⁴, l'économie créative conçue ainsi est envisagée dans un rôle d'émulateur pour tous les acteurs locaux plus ou moins proches du cœur de l'économie créative. La CUS, fidèle à la représentation schématique courante du secteur des économies créatives construite en cercles concentriques s'éloignant progressivement du cœur artistique, cherche ainsi à ce que les secteurs de l'économie locale, à différents degrés, puissent en tirer profit.

Le secteur de l'économie créative pose par ailleurs à Strasbourg des enjeux urbains et se traduit tout particulièrement à travers la construction du nouveau quartier transfrontalier des deux rives, pouvant partiellement se dessiner comme quartier créatif. Ainsi, si le quartier avait pu être au début des années 1990 le lieu d'investissement novateur autour des industries culturelles – essentiellement via l'implantation d'un grand complexe cinématographique – les orientations qui se dessinent actuellement traduisent une évolution de sens avec l'implantation d'activités qui relèvent désormais de champs nouveaux – pour partie tournés vers le numérique – mis en œuvre sous la forme de partenariats entre administrations publiques et structures culturelles et économiques. Plus foncièrement, c'est la logique d'une action publique réticulaire que doit incarner cette relation au territoire. Le discours de la collectivité strasbourgeoise est ainsi celui non de construire de nouveaux totems urbains, marqueurs d'une intervention publique centrale, mais celui d'établir de nouvelles polarités dans un système de nœuds urbains connectés entre eux et créateurs de valeurs territoriales.

On constate la nécessité de donner une cohésion nouvelle au territoire, qu'il soit ainsi très localisé pour le quartier des deux rives ou qu'il s'entende à l'échelle de l'agglomération dans son ensemble. L'action de la CUS en matière de lecture publique ou de soutien aux salles de spectacle confirme une considération accrue pour l'aménagement culturel métropolitain. Dans ces deux cas de figure, la construction de l'intervention métropolitaine se fait selon une logique de subsidiarité qui envisage la politique communautaire comme une mise en forme territoriale, la construction d'un sens commun du territoire au-delà des frontières municipales. Ainsi, la mise en place d'un fonds de concours pour les bibliothèques municipales du

²⁷⁴C'est par exemple le cas des nouveaux médias, peu ou pas subventionnés par les dispositifs en place alors que l'audiovisuel peut l'être de manière assez importante.

territoire communautaire relève d'une démarche de péréquation financière des investissements, en cherchant à compenser le financement de la médiathèque Malraux en plein cœur de Strasbourg. De ce fait, l'action communautaire, *via* ces fonds de concours, se construit avant tout dans une finalité de maillage entre de petites structures de territoire et de grands équipements d'envergure. Une telle politique renvoie alors à la dialectique entre proximité et rayonnement que le fonctionnement en réseau peut résoudre (Faure et Négrier, 2004)²⁷⁵. En parallèle, le maillage s'établit par des actions de mutualisation de dispositifs de médiation – notamment ceux issus des équipements municipaux de la ville de Strasbourg – et la construction d'espaces d'échanges, de dialogue et de co-construction de l'action de lecture publique à l'échelle de bassins de vie. En parallèle, le développement par l'équipe communautaire socialiste d'une conditionnalité relative à l'action menée dans les salles de spectacle afin de leur faire bénéficier du fonds de concours préexistant constitue une autre manière de mettre en cohésion le territoire. La CUS se construit dans une forme de régulation du système culturel productif métropolitain en incitant les lieux de diffusion de spectacle vivant à des formes de coopération et de synergie autour de certaines orientations. Ainsi, face à la métropolisation culturelle que l'on a pu parfois considérer comme « naturelle », la fonction des politiques publiques réside alors pour bonne part dans la capacité à corriger ces développements sinon incontrôlés, du moins indépendants de la volonté publique. Cette intention concorde avec une justification proche de l'analyse économique keynésienne du rôle de l'État où ce dernier exerce notamment une fonction de correction des erreurs de marché.

Dans le cas de Bordeaux, de nouvelles justifications de l'action culturelle à l'échelle métropolitaine sont mises en avant. Ainsi, l'argumentation sous-jacente que l'on retrouve dans le discours de la CUB pour appuyer l'existence d'une compétence culturelle repose sur l'idée d'une métropole vécue qui doit être incarnée institutionnellement. Comme nous l'avons mentionné précédemment, une des justifications s'appuie sur le discours des habitants eux-mêmes, comme ils en ont fait part lors du dispositif de prospective urbaine de la Fabrique métropolitaine. En effet, construit sous une forme participative, le dispositif vient servir la volonté d'instaurer une nouvelle ligne politique à l'institution, tout en s'appuyant sur le développement de compétences nécessitant, *a priori*, l'assentiment du citoyen, comme peut l'être la culture. Il se présente ainsi comme une enceinte où l'on peut mettre en valeur les

²⁷⁵Le fonctionnement réticulaire se trouve être renforcé par la mise en place d'une carte Pass'relle pour assurer la fréquentation de tous les établissements de l'agglomération (Hincker et Specht, 2010).

paroles inouïes (Carrel, 2013), qu'elles le soient réellement ou supposément. Les processus participatifs présentent en effet souvent une apparente naturalité et une objectivité en phase avec l'idée que « *la démocratie représentative est en crise et qu'il existe un désir social de participation* » (Blatrix, 2009 : 101). La participation culturelle s'inscrit en outre dans ce que Vincent Guillon nomme les « *valeurs territoriales de l'action publique culturelle* » (2011) et servent alors de justification essentielle des politiques publiques. On peut d'ailleurs retrouver cela dans d'autres contextes, comme dans le cadre de la démarche lyonnaise de Millénaire 3 lors de la détermination du schéma de développement économique, où l'enjeu était de « *montrer qu'il existe à Lyon une culture métropolitaine partagée par ses habitants, du moins certains d'entre eux [...] Le Grand Lyon, qui n'était auparavant qu'une institution mobilisant des ressources matérielles, devient une instance essentielle de légitimation de groupes, d'associations ; d'acteurs appartenant à la société civile* » (Jouve et Lefèvre, 2002 :169). Dans cette perspective, Marco Franchi, considère que « *la métropole [...] ne pourra se construire que si les gens travaillent entre eux et peuvent accepter que dans un projet, il y ait plusieurs entrées* » (entretien). Il détermine ainsi un territoire métropolitain qui n'est plus celui d'une technostucture, mais se partage avec ses habitants et ses acteurs.

Dans la construction de cet objet identitaire métropolitain qui se manifeste autour de la détermination du périmètre de la compétence culturelle, un élément politique et territorial essentiel se joue également. La construction de cette nouvelle identité communautaire – avec l'idée de « *faire exister [le territoire] sous la forme d'un mythe mobilisateur* » (Le Bart, 1999 : 425) – peut apparaître au service de la construction d'un nouveau leadership politique à l'échelle de la métropole en termes institutionnels et personnels. D'un côté l'intention est de donner une centralité et une autonomie réelle à l'institution métropolitaine face au pouvoir jusqu'alors prédominant de la ville de Bordeaux. Il est question d'un autre côté du leadership politique des chefs d'exécutifs des deux institutions.

Dans cette optique, l'appréhension du territoire métropolitain dans l'environnement juridique de cette nouvelle compétence marque une évolution du système de régulation de Jacques Chaban-Delmas, partiellement repris par Alain Juppé (Benz et Frenzel, 1999). Délaissant un système qui privilégiait les arrangements entre communes, le fonctionnement se base plus particulièrement sur une logique d'action plus globale ou de transcommunalité

(C2D, 2012). Cette nouvelle construction du territoire et la recherche d'une plus grande cohésion à l'échelle de tout ou partie de l'agglomération s'incarnent fortement dans le cadre des lignes d'action de l'évènementiel où l'on assiste à certaines de ces formes d'innovations territoriales. C'est le cas de la mise en œuvre de l'Été métropolitain, construit dans l'esprit d'une saison culturelle inversée, en investissant l'espace estival, qui outre la temporalité, est aussi un espace autre que celui des lieux de la centralité bordelaise. Explorant en partie d'autres dynamiques culturelles – comme celle des relations entre nature et culture ou celle entre culture et social autour des enjeux de l'éloignement des publics – l'évènement construit un autre rapport au territoire, qui se veut à la fois pluriel²⁷⁶, porteur d'autres dynamiques culturelles que celles des arts *stricto sensu*. En outre, le règlement d'intervention relatif au soutien aux évènements culturels a pu inclure la dimension de manifestations transcommunales associant plusieurs communes dans une démarche de plus ou moins long terme. Au-delà de ces deux dispositifs spécifiques, nous pouvons noter plus globalement l'insistance, tant dans les textes réglementaires de la CUB que dans le discours, sur les logiques d'action en réseau, de mutualisation et de co-construction entre les territoires et leurs structures culturelles. Un rapport plus horizontal de la métropole se construit et ne dépend plus ni totalement de la centralité bordelaise ni de l'autorité supérieure de la CUB.

La mise à plat de l'espace métropolitain, au-delà de la dimension de l'évènementiel culturel s'exprime également dans le cas du portail des médiathèques. La finalité première du projet était celle d'assurer pour la lecture publique une forme de construction d'ensemble de l'espace métropolitain par des dispositifs communs. Le retrait de la ville de Bordeaux du projet et la mise en route du portail malgré cela traduisent finalement une logique d'évitement du centre dans l'évolution de la métropole. Cette configuration tient toutefois fortement aux enjeux politiques que nous avons précédemment dessinés et que l'on retrouve depuis le printemps 2014 dans une construction plus classique de la métropole avec la réélection d'Alain Juppé à la tête de la ville de Bordeaux et son retour à la présidence de la CUB. Comme on l'évoque à la DGAC de la ville de Bordeaux, dans la suite de la candidature de Bordeaux2013, on peut faire état d'une « *prise de conscience par rapport à la Communauté urbaine de Bordeaux qui a saisi très clairement l'enjeu de la culture comme objet de marketing et d'identité territoriale* » (entretien), éléments dont le politique a alors pu se saisir.

²⁷⁶Ainsi, comme nous pourrions l'explorer ultérieurement, le territoire universitaire a pu être un des lieux de cette nouvelle découverte du territoire métropolitain, traduisant une ouverture à des espaces encore délaissés.

La perspective du développement d'un sens commun du territoire métropolitain, déplaçant les enjeux sectoriels, se retrouve fortement dans les questionnements qui émergent autour du processus de refondation de l'association culturelle régionale de Stuttgart. Au-delà des référents identitaires professionnels construits progressivement au sein du secteur culturel, l'organisme régional cherche la transversalité afin d'articuler l'ensemble du territoire, afin d'envisager une métropole dans une signification plus sociogéographique. Le territoire fait ici figure de notion clé afin d'éviter le conflit politique. Le territoire est alors un référentiel de l'action publique métropolitaine tandis que l'action ne peut se concevoir que dans un espace de négociation pacifiée, créant des stratégies d'évitement de toute forme de conflictualité (Freyermuth, 2012). Ainsi, outre le vote contre des *Freien Wähler* – relevant d'un refus plus profond du développement régional – l'acceptation du projet de restructuration de la KRS a été quasi-unanime, relevant d'un consensus bien institué autour du développement territorial transversal. La culture s'intègre alors à ce mouvement, d'autant plus aisément que le nouveau projet vise à créer une dynamique nouvelle qui dépasse les enjeux artistiques, dont le sens territorial pouvait justement parfois plus poser problème. En effet, à la fois dans la divergence des moyens mobilisés dans les différentes communes, dans les attentes des habitants et les appétences en matière d'art, construire un sens commun du territoire apparaissait délicat. *A contrario*, le travail élaboré autour de concepts généraux renvoyant à une culture régionale commune à partir des mots-clés de « foi », d'« architecture » et d'« esprit d'invention » permet d'élaborer une identité partagée en se basant sur un socle de valeurs. Les recommandations effectuées par le Dr Scheytt pour cette restructuration posent le même cadre d'une association culturelle régionale dotée d'une nouvelle signification territoriale, en déterminant ses objectifs de la manière suivante : « *la KRS renforce les échanges mutuels entre les communes, les acteurs culturels et les citoyens. Elle contribue à l'interconnexion et à la valorisation de la vie culturelle, facilite l'émergence d'un discours régional de politique culturelle, améliore la coopération avec d'autres champs d'action politique et soutient la vie culturelle régionale* » (Kulturexperten, 2011 : 2). La culture est alors très fortement inscrite au service du territoire.

À Barcelone, l'enjeu de la cohésion territoriale est d'abord celui de micro-territoires urbains, ceux ayant pu subir d'importantes transformations à l'occasion de grands projets. Comme nous l'avons mentionné précédemment, un important travail a ainsi été mis en œuvre

autour du quartier de Poblenou pour y renforcer la dimension culturelle et permettre par ailleurs de redonner une cohésion à l'échelle de ce quartier, partiellement réintégré à l'espace urbain de la ville, mais dont l'insertion dans le projet de 22@ avait fait perdre le sens d'une identité territoriale propre. Tout le travail de patrimonialisation traduit ainsi cette prise en compte de la spécificité identitaire du quartier. De la même manière, l'espace du Forum universel des cultures se trouve être réinvesti pour d'autres finalités. Ainsi l'héritage du projet nécessite la détermination d'un sens nouveau du territoire. Comme l'évoque Jordi Marti, « *toutes les usines pour la création sont de cette époque et pour moi, c'est très important de penser l'espace du Forum, de penser la diagonale de Pere IV, de penser une meilleure forme de mise en lien de tout cet espace d'un point de vue culturel* ». Le programme d'action des usines constitue alors une réappropriation culturelle d'espaces fortement investis par des projets de visibilité internationale et pour lesquels un développement endogène apparaissait fortement nécessaire.

La recherche d'une cohésion territoriale est par ailleurs plus globale et se localise à l'échelle de l'ensemble de la ville de Barcelone, qui exerce elle-même la fonction métropolitaine, du fait de la vigueur de son développement et de l'absence d'une structuration métropolitaine efficiente. On constate ainsi une démarche municipale visant à la territorialisation de l'activité artistique. Il relève d'abord de formes de visibilité dans les territoires, comme l'exprime Pedro Soler quant à la crise intervenue autour de la fabrique Can Ricart : « *l'effet de cela a été une explosion médiatique qui a donc beaucoup amené l'attention sur la situation de la création dans la ville de Barcelone et de l'autre côté sur la préservation du patrimoine, la patrimonialisation des bâtiments historiques et plus particulièrement du patrimoine industriel [...]. La ville élabore là une carte des possibles candidats et propose en réponse à cela, à ce que ces bâtiments qui seraient sauvés soient rénovés pour servir pour être des centres de création et c'est là que naît le projet des usines pour la création. Cela permettra donc de répondre à la fois à la question de la préservation du patrimoine industriel et dans le même temps de répondre à ce mouvement très visible, du coup médiatiquement, qui réclamait des espaces de création dans la ville* » (entretien). La territorialisation est ensuite l'intention de reconstruire les liens avec les habitants, comme le cahier des charges des usines pour la création l'invoque, devant ainsi articuler leur développement au territoire environnant. On retrouve cette même finalité à travers

l'intégration des centres civiques à l'ICUB, qui en conservant leur dimension de proximité et leur développement en réseau, doivent aboutir à un maillage culturel plus étroit²⁷⁷.

De la sorte, l'ICUB a élaboré une fonction culturelle métropolitaine essentielle, celle de l'articulation du développement culturel au territoire urbain dans son ensemble. Esteve Caramés rappelle ainsi que « *la rapide transformation urbanistique de la ville a rendu nécessaire l'intervention du Département de la culture pour la création de ces fabriques culturelles. Donc on a pensé que c'était important de développer ces plateformes, ces nouveaux types d'établissements publics que sont les fabriques* » (entretien). Le programme est ainsi particulièrement emblématique de la double logique d'action culturelle métropolitaine, tournée vers la créativité comme nouveau référentiel d'attractivité et ancrée dans le développement du territoire comme garantie d'une structuration homogène.

On constate en définitive l'inscription progressive de cette double dynamique dans les référentiels de développement métropolitain. C'est ce qu'évoque Marc Dondey à Strasbourg quant à l'enjeu de la créativité : « *maintenant, oui, [il y a une réceptivité au sein de la CUS au lien culture-économie], parce que cette réceptivité elle est proportionnelle au ressenti par rapport à des expériences concrètes* » (entretien). C'est en effet, de l'intégration au territoire, du sens propre donné par le territoire à la créativité que l'insertion dans les schémas d'action se fait. Il est ainsi nécessaire d'envisager un travail de traduction des concepts au niveau des territoires, de faire en sorte qu'ils soient appropriés selon les modalités d'action préexistantes, selon les traditions d'interventions publiques (Galloway et Dunlop, 2007).

b) Le positionnement incertain des collectivités publiques dans le contexte d'émergence du pouvoir métropolitain

Face au développement d'une double fonction métropolitaine de la culture, les collectivités – qu'elles soient celles qui instillent ces nouvelles tendances et impriment alors des reconfigurations internes ou qu'elles suivent ces orientations – revoient leurs positionnements. Elles envisagent ainsi soit de jouer de formes de coopération, comme l'illustrent les Régions

²⁷⁷Un mouvement similaire pourrait émerger à Bordeaux depuis 2012 et la construction d'un dialogue entre la Direction générale des affaires culturelles et le réseau des centres d'animation. Une meilleure insertion de la culture dans les territoires municipaux doit dès lors en sortir.

françaises autour des industries culturelles qu'elles ont toujours soutenues et qui peuvent s'inscrire dans des stratégies métropolitaines d'économies créatives, soit d'incarner la rupture, souvent en poursuivant des modalités de fonctionnement peu en phase avec ces nouvelles modalités d'action. La logique d'apprentissage quant aux nouvelles manières d'envisager l'action culturelle produit alors un cours incertain pour l'action publique.

En outre, l'émergence d'un « *pouvoir d'agglomération défini comme un pouvoir de régulation politique et de coordination des politiques territoriales à l'échelle d'une agglomération* » (Ben Mabrouk, 2006 : 9) engage à une reconfiguration des positionnements respectifs des acteurs intervenant traditionnellement à ce niveau territorial. L'affirmation d'un pouvoir métropolitain ne va alors pas de pair avec la disparition des autres acteurs locaux, mais fait converger vers une adaptation mutuelle.

LA DIFFICILE ADAPTATION AUX FONCTIONS MÉTROPOLITAINES DE LA CULTURE

Comme nous avons fait état d'un effet cliquet à Bordeaux avec la candidature européenne, l'évolution de la gouvernance territoriale demeure toutefois complexe. Ainsi dès la fin du projet on pouvait présager de la difficulté à faire advenir ce changement. Dans l'optique de liquider les fonds de l'association dédiée au projet, différentes études ont été menées sur des thématiques dégagées lors du montage du projet. Les orientations qui se dessinent ainsi dressent de nouvelles lignes. Elles se rattachent toutefois aux lignes de conduite dont pouvaient disposer les collectivités antérieurement. Ainsi, l'enjeu paysager du Département s'incarne autour de la mission qu'il pilote sur l'Estuaire de la Gironde, tandis que la Région se trouvait dans une position de chef de file pour les économies créatives et la CUB pour celle des friches²⁷⁸. La transversalité des thématiques et des orientations tracées par la candidature retrouvait ainsi les contraintes des identités de lignes politiques différentielles entre collectivités. En outre, la ville et sa DGAC ont exercé une certaine pression afin que ces études ne soient pas publiées, comme une intention de conserver un *statu quo* dans la mise en œuvre des politiques publiques de la culture. Suite à cette période de transition de la phase de projet, l'évolution vers de nouvelles modalités d'action s'est avérée complexe tandis que la

²⁷⁸Il est en outre à signaler que le travail du Conseil général procédait d'une autonomie plus grande, puisque son président avait annoncé son retrait de toute nouvelle forme de coopération avec l'association Bordeaux2013 très vite après l'échec de la candidature.

gouvernance du temps du projet s'est elle-même difficilement imposée dans la routine de politiques publiques. Le cas de la caserne Niel, dont le projet de reconfiguration avait fait figure de véritable lieu novateur lors de la candidature de Bordeaux2013 symbolise les difficultés inhérentes au changement de politiques publiques (cf. encadré *infra*).

En parallèle, la cohésion territoriale n'est que partiellement envisagée à l'échelle de la ville. La logique événementielle manifeste ainsi à Bordeaux une certaine concentration sur le centre-ville et se détourne des mouvements de métropolisation culturelle et de l'ouverture vers d'autres champs et d'autres territoires permise par l'Été métropolitain, comme nous mentionnions plus haut les difficultés d'échange entre les deux échelles²⁷⁹. Au-delà de la seule dimension territoriale, dans la suite des tentatives d'événements populaires initiés par Alain Juppé au tournant du siècle, celles plus exigeantes, mais plus difficilement perçues au niveau du territoire bordelais des deux expériences d'Evento (DAC Conseil, 2012), le maire a lancé, en 2012 une concertation confiée à deux artistes locaux sur l'enjeu événementiel à Bordeaux. Cette initiative, signe d'un tâtonnement encore important autour de cette problématique, semble par ailleurs traduire un hiatus entre la réflexion portée par le maire et un portage peu assumé par les services tandis que la dimension métropolitaine ne dispose pas, dans ces réflexions, de la centralité qui pourrait être attendue.

Dans le même temps, si l'enjeu territorial fait figure d'élément pris en considération par la ville, comme nous l'évoquions, il demeure relativement instrumental au vu de l'articulation tissée entre développement urbain et projets culturels, sans qu'une cohérence culturelle ne se dessine alors tout à fait. Nous pouvons ici évoquer l'implantation d'une maison de la danse dans l'écoquartier Ginko au Nord de Bordeaux, dont la justification par un élu ne s'appuie que sur quelques paramètres sociodémographiques aléatoires : « *il fallait une maison de la danse et comme le quartier Ginko est un quartier très moderne, contemporain, et surtout très développement durable... L'idée était de se dire, on les installe là parce qu'il faut une structure culturelle et parce qu'à cet endroit, elle sera en phase d'une certaine manière avec le quartier. Vous me direz, pourquoi pas dans d'autres quartiers ? Peut-être parce qu'on pense que la population qui va s'installer là sera intéressée et attentive à ce qui se passe dans*

²⁷⁹Le faible intérêt de la ville de Bordeaux pour l'événement métropolitain – dans le sens d'un événement porté par l'institution métropolitaine à la différence de la manifestation dont l'envergure serait elle-même métropolitaine – s'est d'ailleurs confirmé après les élections municipales de 2014 avec la décision d'Alain Juppé de fortement réduire la durée de l'Été métropolitain.

cette maison » (Michel Duchène, entretien). La détermination de nouvelles fonctions culturelles traduit ici une profonde dichotomie entre l'institution municipale et l'institution communautaire, cette dernière étant plus particulièrement porteuse d'un sens nouveau donné à l'enjeu culturel, articulé à de nouvelles priorités thématiques et de nouvelles territorialités.

Texte 20: des positionnements ambigus au prisme du projet Niel

La détermination du projet de la caserne Niel était encore relativement floue dans le dossier de candidature de Bordeaux2013. Il dessinait tout de même l'orientation d'un lieu où l'enjeu culturel était présent, notamment dans une connexion forte avec des dimensions économiques et environnementales. Toutefois, son avancée est particulièrement révélatrice des difficultés des acteurs publics à se positionner dans une logique de gouvernance de projets et à aborder les projets culturels à l'aune de nouvelles finalités.

Il convient d'abord d'effectuer la distinction qui s'est progressivement instaurée entre deux composantes différentes du projet, une avant tout à vocation économique, intitulée Darwin et portée par Inoxia, l'autre à visée plus culturelle dont la définition est plus aléatoire, mais qui est axée autour de la coopérative artistique Pola, dont la localisation demeure incertaine depuis plusieurs années.

Globalement, le projet économique a pu avancer relativement aisément, à la différence du projet culturel, où se joue un jeu d'acteur particulièrement complexe. Mais la mise en route du projet Darwin n'a pour autant pas été aisée. Pris dans une rivalité politique entre Alain Juppé et Vincent Feltesse, le premier soutenant le projet dès ses premiers pas tandis que l'autre y fut dans un premier temps réticent, le projet présentait également une certaine complexité relative au projet urbain envisagé dans le quartier. En effet, les corps de bâtiment finalement vendu à Inoxia pour le projet Darwin – dont le montant de la vente a d'ailleurs fait l'objet d'intenses tractations avec la CUB pour finalement aboutir à un prix de vente dérisoire – se situent à un des points d'entrée de la ZAC Bastide-Niel, alors même que la ZAC n'est pas encore lancée lors de la vente et que la parcelle est une des plus intéressantes. S'affranchissant d'un cahier des charges d'une ZAC qui n'existait pas encore tout à fait, Darwin incarne une rupture avec les modalités en vigueur dans l'urbanisme français et ses procédures particulières (Godier, 2011). Comme l'exprime son ancien secrétaire général, « *si [...] la ville, la CUB, tout le territoire [...] étaient capables de donner la place à des projets comme ça, avec d'autres procédures, plus négociées, plus concertées, avec une vraie stratégie sur ces questions-là, y aurait pas besoin de passer en force [...]. D'une certaine manière, on peut comprendre cette stratégie de Darwin, de se dire, de toute façon, ça s'organise pas comme ça ici, donc on est obligé d'y aller à la machette* » (Mathieu Immer, entretien).

De l'autre côté, le projet culturel fut encore plus complexe à envisager. Après l'enthousiasme du projet de Bordeaux2013 et la déception de la défaite, le projet de relocalisation de Pola à la caserne Niel est remisé, et la coopérative est reléguée dans un lieu éloigné du centre-ville. Comme nous l'évoquions précédemment, ce projet a fait l'objet d'une constante opposition de la part de la DGAC, tant dans la défiance vis-à-vis des acteurs eux-mêmes que dans l'émergence d'un nouveau lieu qui risquerait, d'une manière ou d'une autre, d'être sous gestion municipale. *A contrario*, Richard Coconnier, de son rôle de chef de projet de Bordeaux2013 à celui de directeur de la Mission urbanité-culture(s) à la CUB s'est avéré être le soutien le plus infaillible qu'il soit. Comme le

rappelle Mathieu Immer, « *le seul qui, du côté des institutions publiques, a soutenu un pôle culturel à la caserne Niel avec Pola dedans, le seul depuis toutes ces années, c'est bien Richard Coconnier. Alors il l'a fait depuis la CUB ensuite, mais c'est le seul à avoir eu cette position* » (entretien). Entre ces deux bornes de la matrice occupationnelle de Richard Coconnier, deux étapes se distinguent relativement au déroulement du projet de fabrique culturelle à la caserne Niel. On peut d'abord évoquer celle de l'étude qu'il réalise pour le compte de l'association Bordeaux2013 sur les friches artistiques urbaines et qui se concentre principalement sur la caserne Niel (Coconnier, 2009). On peut ensuite mentionner l'organisation sous son égide – travaillant alors à la CUB – d'un concours d'idées en 2010 pour relancer le projet culturel que la ville cherchait à enterrer. Il en sera de même pour ce concours d'idée qui demeurera lettre morte. Finalement, entre lobbying des acteurs de Darwin et de Pola, du soutien sans failles de Richard Coconnier en interne, de l'usure de la nécessité de trouver une solution pour Pola et d'une dimension de pathos née du suicide de Gabi Farage, directeur de Pola²⁸⁰, la ville et la CUB aboutissent à l'été 2012 à un accord de principe sur la création d'une fabrique artistique où se trouverait notamment Pola.

Le jeu d'acteur autour de ce projet révèle un certain nombre de contradictions et d'ambiguïtés quant au positionnement des institutions publiques sur ces nouvelles finalités. Certes, la DGAC présente une vision cohérente tout le long du processus. Elle n'en exprime pas moins une réticence indéfectible. Durant tout le processus, la position de Richard Coconnier a correspondu à un soutien particulièrement fervent. Elle n'est tout de même pas sans soulever quelques ambiguïtés et révèle, à un second niveau, des évolutions quant au positionnement communautaire. Ainsi, comme le souligne Mathieu Immer, pour Richard Coconnier « *les objectifs ont forcément fluctué, de la possibilité d'une compétence culture ou d'un bout de compétence culture à la CUB ou d'un service urbanité-culture(s) qui n'est qu'une phase de préfiguration qui va se développer à la possibilité d'un équipement culturel métropolitain... là, je pense, quand même qu'on en est plus là. Maintenant, il s'agit d'un projet qui nous est présenté qui est [uniquement] de caser Pola* » (entretien). Mettant en parallèle des processus de réflexions autour de l'enjeu des friches artistiques, il se dessinait alors l'idée que la CUB pouvait, à travers cette ZAC qu'elle pilotait, se doter d'un équipement culturel d'intérêt communautaire qui ne rentrerait toutefois pas en concurrence avec d'autres lieux ou équipements. L'ambition métropolitaine d'une identité renouvelée, d'un territoire appréhendé dans une approche plus sensible aurait pu alors s'incarner dans ce lieu, rejoignant là aussi vraisemblablement une ambition personnelle de Richard Coconnier. Dans le même temps, le positionnement d'Inoxia, porteur du projet Darwin traduit une certaine évolution, d'une relative sympathie pour le projet à une forme d'apathie où la mise en place d'un fonds de dotation apparaît comme un trompe-l'œil pour financer le projet, avant d'incarner finalement une démarche profondément intéressée autour des magasins généraux Sud devant accueillir la fabrique. Leur intérêt se confirme avec une candidature au concours d'architecture et d'aménagement de cet espace, concours dont ils sortent vainqueurs en décembre 2014. De la même manière que Pola a pu émerger un peu plus fortement sur la scène politique locale, comme nous y reviendrons ultérieurement, ce projet traduit l'émergence de nouveaux acteurs privés : économique d'un côté avec une démarche volontariste se heurtant aux logiques de développement économique et d'aménagement des administrations ; culturelle de l'autre avec une vision plus ouverte de l'art et de la culture que celle d'une

²⁸⁰ Même si son suicide était indépendant de la situation délicate de Pola et relevait d'un mal-être individuel, ce décès apparaît comme un élément émotionnel qui a pu favoriser les décideurs publics à envisager une solution.

administration culturelle municipale.

En parallèle, les acteurs extérieurs au projet ne parviennent que difficilement à s'y insérer. Ainsi, la Région est totalement absente du projet et se focalise sur d'autres espaces de l'agglomération autour d'activités d'industries culturelles. En parallèle, si le Conseil général montre un temps un intérêt certain pour le projet – puisqu'il envisage l'implantation de l'IDDAC au sein des Magasins généraux Sud – des oppositions internes stoppent net cette avancée du Département. La relocalisation de l'IDDAC au sein de la friche pour pertinente qu'elle pouvait apparaître à proximité d'une coopérative d'artistes et très proche des très nombreuses équipes artistiques implantées dans l'agglomération remettait en question une partie du positionnement du Conseil général, essentiellement à destination des territoires ruraux.

Ce projet incarne de la sorte des fonctions nouvelles d'attractivité autour d'activités créatives et d'une volonté de cohésion territoriale – certes plus en pointillés du fait de la relative distanciation du développement de la ZAC et d'absence de politique de cohésion de l'économie créative à l'échelle métropolitaine. Ainsi, à l'aune de ce projet les différents acteurs publics et privés présentent des modalités d'adaptation assez variables et jouent alors un rôle plus ou moins stratégique dans son déroulement.

Dans le contexte strasbourgeois, la prise en compte de l'économie créative par la ville et la CUS se situe entre deux eaux, entre une évolution progressive des champs d'action d'un côté et des éléments de rupture de l'autre. D'une part, l'intervention de la CUS dans ce domaine constitue la poursuite d'un travail initié par Catherine Trautmann autour de l'économie de la culture, des industries culturelles depuis le début des années 1990. Il existe ainsi certaines habitudes de travail et une intériorisation de normes de fonctionnement des deux dimensions économiques et culturelles. La Communauté urbaine a pu poser de nombreux jalons d'une action à destination des industries culturelles avec la création de l'antenne Media, l'implantation du complexe cinématographique de la route du Rhin sur le territoire strasbourgeois, la mise en place d'un Département audiovisuel au sein de la Direction de la culture, la création d'aides à la production ainsi qu'un bureau d'accueil des tournages. La CUS est même apparue dans une certaine innovation quant à ces orientations, le soutien à l'audiovisuel ayant souvent été, en France, l'apanage des Régions²⁸¹. Le choix de communautariser dès ses débuts cette politique peut également être notable. Lors de la mandature socialiste de 2008 à 2014, la CUS et ses Directions du développement économique et de la culture ont institué de nouvelles aides structurelles à l'audiovisuel. Ces aides revêtent d'abord une valeur symbolique en renouvelant le soutien à un domaine que la municipalité

²⁸¹ Le développement du soutien à l'audiovisuel prend d'ailleurs une dimension fortement politique à l'échelle alsacienne, comme l'évoque Gérard Traband : « *Grossmann était très jaloux de ses prérogatives [...] c'était un peu la guéguerre avec la ville de Strasbourg qui était socialiste et je crois que la ville de Strasbourg était la première à avoir eu un bureau de tournage et du coup, la Région [sous son impulsion] a voulu avoir aussi son bureau de tournage, évidemment poussée par des raisons politiques* » (entretien).

UMP avait en partie négligé, priorisant les beaux-arts et les grandes institutions. Elles permettent en outre de combler les manques du dispositif de soutien alors en vigueur mettant de côté certaines pratiques comme les trans-médias ou les jeux-vidéos. Dans ce contexte de routinisation institutionnelle des enjeux de l'audiovisuel, la transversalité entre économie et culture est aisément perçue et appropriée par l'institution. Comme le précise Marc Dondey, « *on n'a pas ce problème de prévention, parce qu'on est déjà dans un endroit qui vit son hybridité économique de manière historique* » (entretien).

Dans cette optique, la continuité du personnel politique et plus particulièrement la gestion de ces enjeux d'économie de la culture par Catherine Trautmann, accentue l'impression d'une normalisation de ce champ d'intervention. La vice-présidente à la culture de la CUS, dont on notait plus haut les réticences à la tendance au « tout-économique » du secteur culturel souligne d'ailleurs cet aspect politique : « *sur le champ de la création et de l'émergence, c'est quelque chose que je trouve extrêmement important de le porter au niveau culturel-économique et c'est là aussi l'échelle de la Communauté urbaine, c'est à cette échelle-là que ça doit être porté [...]. Moi je suis contente parce que Catherine s'occupe de tout ce qui est numérique [...]. Catherine a toute sa place en tant qu'ancienne ministre, elle a toute sa légitimité à porter ce type de projets, en partenariat avec l'adjoint à la culture de la ville et moi en tant que vice-présidente* » (entretien). Bénéficiant du crédit de cette expérience nationale au ministère de la Culture, le choix de Catherine Trautmann comme vice-présidente chargée du développement économique et de l'université permet d'appuyer les logiques d'économies créatives et d'y apporter une présomption de considération pour la culture²⁸².

D'autre part, l'économie créative apparaît dans une forme de rupture qui la rend plus délicate à incorporer aux modalités d'intervention publique des collectivités strasbourgeoises. Elle peut en effet apparaître comme la marge de manœuvre trouvée pour poursuivre le soutien à la culture en dehors du giron de la Direction de la culture et de ses modalités de financements habituelles que sont la subvention ou la gestion en régie directe par l'administration. Marc Dondey revendique d'ailleurs cette nécessité d'incarner un autre modèle d'action autour des enjeux de financement de la culture : « *la question qui se pose est*

²⁸²L'importance du politique et plus particulièrement du rôle de Catherine Trautmann est d'ailleurs confirmé par Marc Dondey qui précise son rôle crucial « *si elle n'était pas là, je peux vous assurer, qu'il n'y aurait pas ce secteur des entreprises créatives* » (entretien).

comment finance-t-on la création ? [...] Ce n'est pas à l'intérieur du modèle traditionnel que se trouve la réponse, mais à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Donc je suis là où je suis pour cette raison » (entretien). La modalité de l'action sous forme d'appel à projets permettant d'initier de nouvelles coopérations directement entre acteurs joue d'une logique nouvelle où la puissance publique est encore présente, mais s'estompe. Cela n'est alors pas sans questionner les habitudes de fonctionnement tant de l'administration que des acteurs culturels. Dans le même temps, la nécessité de sortir du cadre d'action du financement public de la culture a également été clairement posée lors des Assises de la culture où un état stationnaire du budget culturel avait été annoncé. Ce postulat impliquait la réflexion sur de nouvelles modalités d'action pour apporter un soutien à l'innovation, aux marges ou à ce que Marc Dondey nomme les « *trous dans la raquette* » de l'intervention publique dans le domaine de l'économie de la culture (entretien). Derrière cette nouvelle orientation, s'incarne un recentrage de la problématique culturelle vers d'autres finalités et modes de fonctionnement.

En parallèle, l'enjeu territorial de la cohérence de l'espace métropolitain demeure délicat à prendre pleinement en considération dans un contexte où prime encore fortement la municipalisation de la culture. C'est un des constats effectués par la vice-présidente chargée de la lecture publique et de la culture : « *On voit que quand même la lecture publique est l'un des axes les plus intéressants pour ce développement au niveau d'une communauté de communes, mais en même temps, il n'est pas évident, parce qu'évidemment la culture et le sport aujourd'hui, ce sont les deux domaines, où le politique n'a pas spécialement envie de lâcher, parce que c'est son identité, c'est ce qu'il y a de plus facile à défendre en termes de territoire et c'est aussi la question de proximité. [Et la question est] sur quel degré on peut apporter nous une expertise ou pas, tout en laissant aussi une forme de liberté et de travail à chaque commune de manière un peu souple* » (entretien). Ainsi, l'enjeu territorial constitue un frein essentiel à l'évolution des modes de fonctionnement, y compris sur ce domaine qui constitue « *un minimum vital culturel* », qui présente des spécificités pour l'action communautaire (Faure et Négrier, 2004 : 21) et qui a pu faire l'objet d'une communautarisation progressive à Strasbourg. Face au développement d'une réflexion portant sur la cohésion et la création d'une identité métropolitaine, l'identité individuelle demeure essentiellement municipale. En conséquence, l'identification politique est d'abord municipale,

à plus forte raison dans une situation de démocratisation encore très imparfaite des structures intercommunales (Bué *et alii*, 2004 ; Desage et Guéranger, 2010). La construction d'une territorialité métropolitaine qui chercherait la cohérence du territoire ne peut alors être qu'incomplète et souvent relever de la logique de la concession aux territoires communaux. C'est à ce titre que l'existence de fonds de concours aux bibliothèques se présente comme une contrepartie faite aux communes, suite au développement des grands équipements communautaires de lecture publique qui pourraient remettre en cause les installations municipales et leur centralité.

À Stuttgart, comme nous l'avons évoqué, le processus décisionnel en matière de culture demeure empreint des conceptions du Département de la culture, où la culture ne dispose d'aucun sens pluriel, et n'embrassant aucune autre dimension. De la même manière, la Commission culture et médias doit demeurer consultative sans qu'elle n'évolue vers des décisions qui soient plus partagées et co-construites. La difficulté à faire évoluer les modalités de la gouvernance renvoie par ailleurs à la manière dont le Département de la culture a pu considérer le processus de Kultur im Dialog, processus de reconfiguration des lignes d'action culturelles qui aurait dû impartir au Département de la culture lui-même. À ce titre, une différence notable a existé dans la manière de rendre public le problème de l'action culturelle. D'un côté, les acteurs culturels ont cherché à élargir les enjeux à saisir bien au-delà des questions de financements. De l'autre côté, la problématisation faite par le Département de la culture pour cet exercice participatif s'inscrivait dans une démarche managériale à la fois de « *concessions procédurales* » (Gourgues, 2013) et de rationalisation de l'action publique en envisageant l'exercice participatif comme celui d'une base utile à la détermination de critères pour de prochaines réductions budgétaires. Ainsi, dans l'esprit du Département de la culture, le fait culturel doit rester dans le cadre d'action publique construit pour son intervention. La résonance territoriale, sociale ou économique des projets importe peu.

Concernant le secteur des économies créatives lui-même, le développement d'initiatives particulières, l'évocation du sujet lors de Kultur im Dialog n'ont pas permis d'envisager un réel positionnement politique et de ce fait un changement des modes d'action. La ville n'apparaît pas encore en mesure de prendre le relais d'initiatives isolées pour poser un cadre d'action. Comme on le souligne au Département du développement urbain : « *jusqu'à*

présent, c'est principalement une approche bottom-up. Nous essayons de voir ce qui se passe, on essaye de rassembler des informations, de voir comment prendre une décision sur cette thématique et d'essayer d'aider certaines institutions ou initiatives [...]. Le principal problème est que la plupart des politiciens et la plupart des gens qui s'intéressent au développement économique se concentrent sur des projets en particulier. Il y a toujours cette approche par le projet et... peut-être ont-ils peur d'une pensée globale ou des stratégies, des schémas directeurs, parce qu'ils ne peuvent s'occuper de cela, parce qu'ils ne sont pas assez flexibles dans la plupart des cas » (Frank Gwildis, entretien). En définitive, la collectivité publique n'a pas encore problématisé l'enjeu des économies créatives, n'y a pas donné de sens public, afin d'établir les logiques d'une intervention publique et de la sorte n'a pas encore circonscrit le domaine sur lequel elle peut agir. En dépit de la finalité du processus de Kultur im Dialog pour déterminer des lignes de conduite globale, la définition d'une stratégie demeure encore en suspens.

Sur le plan territorial, les évolutions concernant des politiques culturelles de quartier, comme abordées lors de Kultur im Dialog, se confrontent également aux modalités d'action des administrations stuttgartaises. Ainsi ces actions demeurent avant tout fortement dépendantes des initiatives des acteurs culturels, créatifs et économiques sans que la ville n'initie de lignes d'action globales. Par ailleurs, ne confiant que des budgets relativement restreints aux Conseils de district, tout en ne disposant pas de grandes marges de manœuvre au niveau du budget culturel afin de soutenir des projets s'ancrant dans des logiques territoriales – à l'instar du projet de Maison du film et des médias – cette dimension demeure encore peu mise en œuvre. Les orientations dessinées par la réforme du KulturRegion Stuttgart correspondent de leur côté tout particulièrement aux fonctions culturelles métropolitaines. L'enjeu est à l'heure actuelle celui de la manière dont cette régionalisation pourra se concrétiser lorsque les conditions financières et symboliques seront réunies pour la mise en œuvre du fonctionnement nouveau de la KRS. Le retour de la ville de Stuttgart au sein de la structure en est un des pré-requis essentiels.

À Barcelone, l'évolution dans l'action publique est notamment discursive et vise alors à asseoir une image nouvelle. Dans la perspective d'un retour relatif à une conception classique de l'action culturelle, l'économie créative est mise à distance par les représentants de la

municipalité de Barcelone. Cette prise de distance s'exerce entre autres à l'égard de 22@ tout comme vis-à-vis des créatifs qui rentrent en ligne de compte dans ce projet. Ainsi à l'ICUB, on souligne que 22@ « *ça a été surtout développé sur la logique de promotion économique de la ville et ça a eu un certain succès sur ces domaines [...] qui travaillent avec des jeunes que l'on connaît bien, parce qu'on reconnaît bien les gens de 22@ parce que ce sont des gens qui vont au théâtre, au cirque et participent à des festivals [...], mais dans le projet 22@, nous, nous n'y sommes pas [...]. C'est vrai qu'il y a des domaines économiques qui sont proches de la culture, tout ce qui est marketing, tous les mots de Richard Florida, mais ça c'est pas un secteur culturel en tant que tel : la publicité, le marketing, le show-biz, c'est une dimension économique qui n'est pas une dimension culturelle [...]. Et ça se développe à côté du projet culturel de la ville de Barcelone. C'est clair qu'il y a de très jeunes gens de moins de vingt ans qui viennent à Barcelone parce qu'ils y trouvent une atmosphère ouverte, créative, gaie, sympa pendant toute l'année [...] et ces gens sont des gens qui sont des sources de création très intéressantes pour tout ce qui est nouvelles technologies, audiovisuel, etc.* » (Estevé Caramés, entretien). Ainsi, alors que Ferran Mascarell réclame une partie de la paternité du projet et qu'il avait inscrit le développement de l'ICUB dans la logique d'économie de la connaissance, il est essentiel, depuis le plan de 2006 dans le discours, de remettre en question cette centralité de la fonction économique du développement culturel.

De la même manière, les usines pour la création doivent incarner un retour vers un développement culturel plus classique, comme un reniement partiel du tournant de l'économie créative ou tout du moins un contrôle du sens à donner à cette terminologie internationale et labile. Dans cette démarche de déconnexion partielle de l'économie créative, les usines pour la création sont par ailleurs régulièrement présentées en dehors du seul cadre de Poblenou. Leur établissement ne doit ainsi pas être perçu comme une réponse aux faillites conjuguées de 22@ et du Forum universel des cultures, mais comme des instruments de développement culturel dont tout le territoire barcelonais avait besoin. À l'aune de la stratégie d'internationalisation ou celle de l'économie de la connaissance en tant que source d'attractivité, ces fonctions culturelles apparaissent plus délicates à poursuivre dans le contexte du nouveau plan stratégique de la culture. Les usines ne sont ainsi, dans le discours municipal, pas toujours considérées comme un outil territorial lié à Poblenou, mais comme une réponse plus globale.

Dans le même temps, on peut considérer l'existence d'un changement de discours également de la part des promoteurs de 22@, en reconnaissant des erreurs dans la gestion de la question artistique et considérant la nécessité d'une nouvelle prise en compte de cette dimension. Dans ce mouvement de balancier auquel on peut assister dans la détermination du sens de la créativité, il peut toutefois être délicat de trouver le positionnement idoine et la manière dont l'enjeu social du programme d'action a pu être déterminé et pose les bases de son sens. Ainsi, si nous avons précédemment évoqué la coopération souhaitée par les responsables de 22@, elle n'en demeure pas moins intégrée au schéma de pensée de l'économie de la connaissance. Comme le précise Josep Miquel Piqué, « *nous avons à expérimenter le travail avec les artistes, mais dans une approche économique [par exemple] nous voulons développer un programme s'approchant de la logique de stages* » (entretien).

Dans ce contexte, la manière d'aborder l'enjeu du développement économique pour la culture est encore incertaine et présente des modalités d'intervention variables à travers le temps. La ligne d'action politique apparaît encore fluctuante et non fixée. Elle est sujette à expérimentation et à des tentatives pouvant parfois être jugées contradictoires. L'action publique relève ainsi d'une logique d'apprentissage. À Barcelone, l'enjeu de la créativité a pu osciller entre une vision très ouverte, proche des conceptions extensives de Richard Florida et une signification plus proche des enjeux artistiques et culturels, comme pourrait l'envisager l'agenda 21 de la culture. La stabilisation de cette fonction métropolitaine de développement économique nécessite cette phase d'apprentissage qui contribue à une forme de routinisation de l'action publique autour d'une catégorie d'intervention publique.

LES TENTATIVES DE RECONFIGURATION DES POSITIONNEMENTS DES INSTITUTIONS LOCALES SUPRA-MÉTROPOLITAINES

L'enjeu de l'évolution des politiques menées par les autorités publiques supra-métropolitaines tient d'abord à une problématique structurelle, celle de l'échelle territoriale à laquelle peut se construire une politique publique en faveur des économies créatives. Comme l'évoque ainsi Marc Dondey à Strasbourg, on peut considérer l'existence d'une prédominance du cadre métropolitain relatif au développement de ce secteur économique : « *quand on est dans une métropole, il y a une série de phénomènes, de problèmes et potentiellement de*

solutions qui sont réunies et c'est le bon endroit pour les travailler, sans doute la raison pour laquelle la Région s'empare moins de la question, c'est parce que c'est d'abord un problème métropolitain. 60% des industries créatives sont réunies ici à Strasbourg et Strasbourg représente, en dimension, un format particulièrement intéressant pour traiter de ces dimensions » (entretien). De ce fait, l'action publique est plus délicate à construire dans le cas de la Région ou du Département chargés de territoires où l'enjeu de la créativité est moindre.

C'est ce que l'on retrouve donc à Strasbourg, où le Conseil général, après le court temps de Strasbourg 2013 et sans perspective de fusion administrative de la Région et des Départements alsaciens, a repris un positionnement d'échelon intermédiaire un peu distant de la métropole et plus centré sur la ruralité. S'il ne se désintéresse pas totalement de l'espace métropolitain, il cherche surtout à l'articuler au reste du territoire et à assurer des formes de circulation entre les deux espaces, mais surtout à destination des populations rurales. De ce fait, les orientations thématiques nouvelles qui s'expriment autour des économies créatives ne figurent pas dans les axes de développement du Conseil général ni dans cette politique d'articulation territoriale. Cette action d'aménagement demeure par ailleurs avant tout une politique de rattrapage ou de correction d'un développement global centré sur la métropole dont les autres territoires ne bénéficient pas assez. Elle n'est de ce fait pas véritablement construite comme une forme de dialogue territorial, de cohésion véritable entre espace urbain et espace rural.

La question du positionnement des administrations intermédiaires se pose également dans le cas de Barcelone pour ce qui est de la Province. Ainsi, l'institution provinciale s'effrite après avoir pu assurer un rôle de pionnier sur un certain nombre de domaines et d'incitateur de synergies – notamment territoriales. Après l'échec du Forum métropolitain de la culture, elle n'a, comme nous l'avons évoqué, pas souhaité conserver sa forte implication dans l'espace métropolitain²⁸³. Son désinvestissement s'est amplifié les années suivantes et plus particulièrement après 2004 et la conquête de la Generalitat par les socialistes qui a eu pour conséquence indirecte le départ de nombreux cadres de l'action culturelle provinciale vers la Communauté autonome. En conséquence, la Province subit une réelle crise d'identité et de positionnement par rapport aux autres pouvoirs politiques quant à l'action qu'elle doit

²⁸³Tandis qu'il lui était dénié, juridiquement, le rôle de planificateur que seule la Communauté autonome peut exercer.

incarner. À cela s'ajoute nécessairement l'enjeu individuel des personnes qui sont restées en poste à la Province. Comme le souligne Eduard Miralles *« les gens qui sont restés à la Diputació, il y a beaucoup de monde qui s'est senti un peu déconsidéré parce que depuis, je ne sais pas combien d'années d'attente, ils n'étaient pas cooptés pour aller à la région »* (entretien).

Les questionnements et doutes se sont poursuivis avec le passage progressif à droite de la Province, d'abord avec le Parti Populaire puis avec les nationalistes de CiU dans un contexte de crise économique profonde. De ce fait, les outils d'innovation mis en place par la Province en matière de prospective culturelle – principalement au travers du CERC – peinent à exister, tandis que la politique culturelle désormais mise en œuvre, à l'instar de celle concernant les arts vivants, *« est dans une très mauvaise situation et progressivement y est substitué l'orientation vers le domaine amateur plutôt que le domaine professionnel. Et cela s'oriente vers une idée très folklorique de la culture »*. Dans le même temps, du fait du *« manque de ressources et de financements lié à la crise, se sont produites de nombreuses décisions arbitraires qui déstabilisent la circulation culturelle et tous les systèmes existants jusqu'alors, à l'exception du réseau de bibliothèques »* (Pietat Hernandez, entretien). L'adaptation de cette institution de second degré tant au contexte politique qu'à celui des nouvelles tendances dans le développement culturel s'avère délicate à construire. Ainsi la Province *« a basé son action sur la génération d'économies d'échelle et de correction des inégalités par la coopération intercommunale. Comme l'affirme Miralles²⁸⁴ cela a garanti les dynamiques descendantes (subsidiarité) et a cherché à générer des dynamiques ascendantes (gouvernance). Toutefois, cette nouvelle dynamique des municipalités [de la ville créative], avant tout dans celles de tailles moyennes et grandes, génère de la compétition entre villes. Dans le domaine de la culture de proximité (bibliothèques et centres civiques), la compétition entre villes et territoires est peu pertinente, mais cela commence à émerger dans le domaine des arts scéniques et s'exprime avec toute sa vigueur dans le domaine du patrimoine et des festivals artistiques. Une tendance qui transcende la logique coopérative et d'assistance des institutions « intermédiaires » pour lesquelles il pourrait leur être objecté leur pertinence »* (Martinez et Rius, 2012 : 32). Le positionnement territorial intermédiaire de la Province

²⁸⁴Miralles, Eduard (2005), « Las administraciones territoriales intermedias y las políticas públicas para la cultura », Ponencia de la I Conferencia Internacional sobre Políticas Culturales. 14-15/11/2005, Bilbao.

semble ainsi entrer en contradiction forte avec les nouvelles orientations des politiques culturelles remettant ainsi en question leur identité et leur sens.

L'enjeu est par ailleurs dans la temporalité et la manière de construire des intérêts communs en dehors du cadre du projet. Ainsi, à Strasbourg après le temps partagé de la candidature et suivant ces enjeux d'intérêts divergents entre les territoires, les logiques d'innovation de la ville n'ont que partiellement permis l'évolution des autres positionnements. C'est plus particulièrement le cas à la Région Alsace et à plus forte raison autour de l'action de l'agence culturelle d'Alsace, dont un des champs d'action est celui de l'audiovisuel. Pour l'agence, la démarche consiste à s'adosser à des compétences qu'elle peut d'ores et déjà exercer, des champs d'intervention qui sont les siens, pour tenter de créer des partenariats avec le territoire strasbourgeois, dont la détermination de l'économie créative est bien plus large. À ce titre, outre la configuration locale, c'est aussi l'emprise institutionnelle qui détermine le sens que l'on peut donner à un concept, à une catégorie d'intervention publique comme celle de l'économie créative. La Région a de la sorte effectué une traduction du concept d'économie créative pour l'intégrer à une grammaire institutionnelle qui lui est propre. La recherche d'adéquation aux modes de l'institution n'en dessine pas moins à ce niveau de premières formes embryonnaires d'innovation, comme le note Francis Gelin à l'agence culturelle d'Alsace : *« C'est un sujet qui est investi nouvellement par l'agence dans un cadre, je dirais de renforcement, finalement d'un pôle de compétence qu'on avait sur un secteur donné [...], parce que notre ADN, il est quand même très clairement sur l'artistique et le culturel. Là on est sur un champ qui est celui de l'économie culturelle, donc ça veut dire qu'on est en nouveau dialogue avec les chambres de commerce et d'industrie. Et dans le cadre aussi d'une coopération avec la Région, tout est en train de se redessiner en termes de missions, nos relations se mettent maintenant en place avec ces chambres consulaires, on est en relation avec les structures de développement économique, ce qui est un challenge pour nous »* (entretien).

Ainsi, un jeu d'acteur inhabituel se construit avec certains acteurs nouveaux, notamment issus de l'espace métropolitain (structures de recherche, université de Strasbourg, micro-entreprises...) et permet d'envisager un va-et-vient territorial avec le reste du territoire alsacien et ses filières d'économie de la culture. En outre, la finalité de l'action publique

évolue autour de la culture. Cette ligne d'action amène une transformation dans la justification de l'action culturelle régionale qui peut être intégrée à l'orientation politique de la Région à un horizon de moyen et long terme autour de l'emploi et du développement économique régionaux. Ce processus permet aussi de sortir la politique culturelle d'une forme de marginalisation des autres politiques publiques et de les rattacher à une forme de centralité autour d'axes stratégiques. En définitive, l'action du Conseil régional et de l'ACA se trouvent dans une posture de suivisme, d'adaptation au contexte mouvant et dont l'évolution se manifeste d'abord au niveau métropolitain.

L'enjeu de la transition entre les modalités de gouvernance collective du projet et celles du temps politique ordinaire se pose aussi très fortement à Bordeaux. Ainsi, la suite de Bordeaux2013 transforme vite cette candidature en parenthèse enchantée. Comme on le rappelle à la DGAC : « *Bordeaux2013, tout d'un coup a été un truc extraordinaire, parce qu'on a vu tous les politiques qui rament dans le même sens et qui sont capables de défendre le même objectif [...] Quand le soufflé est retombé, tout le monde a repris ses luttes internes, ses territoires aussi, parce que Bordeaux est quand même une..., enfin la métropole, l'agglomération est un peu la grande oubliée du Département et de la Région, voilà y a aussi une culture « urbain contre rural » très forte dans les découpages et dans les intérêts de chacun* » (Chrystelle Audoit, entretien). Après le temps du projet, les ressources portées par les différentes collectivités dans un projet labile, où tous les territoires associés pouvaient tirer quelques profits, sont réinvesties autour de lignes d'action préexistantes ou qui pouvaient être modulées de manière limitée.

Toutefois, les reconfigurations à la marge ne sont jamais aisées dans le flou instauré dans les relations entre collectivités. C'est ce qui ressort de l'enjeu des économies créatives à la Région, comme le précise Emmanuelle Thuong-Hime, la directrice culture et patrimoine : « *ça a été un débat au moment de la candidature capitale européenne de la culture, et [...] au bout du compte, ça ne s'est pas structuré, c'est-à-dire que chaque collectivité finalement, et la Région au premier plan, qui aurait pu, naturellement être chef de file, finalement les différents niveaux de collectivité qui travaillent sur ces questions-là ne se sont pas clairement organisées entre elles pour savoir ce que l'un allait faire, ce que l'autre allait faire, etc. Donc le concept d'économie créative étant suffisamment polysémique, large, etc., et chacun y a*

trouvé ce qui l'intéressait » (entretien). Toutefois, là aussi du fait d'une certaine routinisation des modes de fonctionnement, la Région s'est imposée dans un rôle de chef de file des industries culturelles, qui sont progressivement élargies à de nouveaux domaines pour relever plus particulièrement du champ de l'économie créative. Elle cherche alors à adapter ses dispositifs traditionnels de soutien aux industries culturelles pour les ouvrir sans les faire évoluer en profondeur. Là encore, la définition de l'économie créative s'ancre dans un contexte institutionnel spécifique²⁸⁵. La Région Aquitaine en l'occurrence profite du flou politique, décisionnel et organisationnel de la CUB, dont le volet d'action de l'économie créative demeure encore largement incantatoire et communicationnel²⁸⁶, pour garder une influence certaine sur les secteurs d'industries culturelles et créatives.

Dans le même temps, cette période de stabilisation du jeu d'acteur issu du projet de Bordeaux2013 s'accompagne du retour à des logiques d'action qui pouvaient prévaloir en amont du projet. Comme nous avons pu l'évoquer avec la caserne Niel, il s'avère délicat de trouver des projets de substitution où pourraient se rassembler les acteurs, tandis que des projets isolés, propres à chaque institution émergent. Ainsi, en parallèle de la caserne Niel, avant tout porté par la CUB comme nous l'avons détaillé précédemment, la Région construit sa Maison de l'économie créative d'Aquitaine (MECA) visant à regrouper ses trois agences (OARA, ECLA et FRAC). Pour ce projet, l'innovation dans la construction politique semble réduite comme en atteste le choix d'édifier un bâtiment majestueux au cœur du grand projet de rénovation urbaine et de développement économique Euratlantique pour des agences dont l'ambition est aussi celle du rayonnement en Région. La MECA surgit ainsi avant tout comme la volonté de construire un bâtiment totem pour la Région, comme l'opportunité de se positionner symboliquement dans ce projet essentiel pour Bordeaux avec un édifice pour lequel il a été fait le choix d'une grande signature architecturale et qui donnera une visibilité emblématique à l'action de la Région. De cette manière, l'argumentaire régional d'une implantation culturelle forte en lien avec la gare comme centre ferroviaire des TER Aquitaine

²⁸⁵On pourrait d'ailleurs faire le même constat à l'échelle municipale où la DGAC ancre l'enjeu de l'économie créative autour des institutions sur lesquelles elle dispose d'une influence certaine, comme le met en exergue Chrystelle Audoit : « *Là où on a des enjeux très forts en termes d'économie créative, c'est en termes de formations, je pense en particulier à l'école des beaux-arts, comment on fait pour lier l'économie et là pour le coup les économies créatives et la formation professionnelle* » (entretien).

²⁸⁶Outre la cession de la caserne Niel à Darwin pour des activités d'économies créatives, son action est surtout liée à quelques projets comme la cité numérique. Toutefois, elle ne dispose pas ni d'un cadre ou d'un règlement d'intervention ni même de dispositifs d'action établis.

peut sembler secondaire à côté des éléments relatifs à la visibilité régionale et au marketing politique pour son président Alain Rousset. Surtout, comme on le note à la Région, « *on a des objets comme ça qui vont sortir de terre [comme le projet Niel ou la MECA], qui sont peu connectés, et c'est une erreur totale* » (Frédéric Vilcocq, entretien).

En parallèle, la ville de Bordeaux, concrétisant un des projets de la candidature Bordeaux2013, a décidé l'édification de la Cité des civilisations du vin, projet auquel le Conseil régional s'est vite rallié tandis que le Conseil général de la Gironde s'est montré longtemps hésitant avant de s'y joindre²⁸⁷. À travers ces éléments on voit ainsi poindre à la fois un fonctionnement innovant mais incarné par des projets isolés, sans stratégie globale autour de ces domaines d'action et une absence d'espace de concertation à visée générale permettant alors d'incarner sur le fond et sur la forme une traduction réelle de l'innovation de la démarche de projet. Comme le note du reste Geneviève Andueza au cabinet du maire de Bordeaux : « *j'ai surtout le sentiment qu'en dehors de quelques réunions un peu récurrentes qui viennent sur des manifestations type « L'escale du livre », ou des structures, ensuite, c'est surtout les situations de crise qui génèrent de la réunion et de l'échange* » (entretien).

L'attitude de suivisme que nous mentionnions concernant les institutions régionales françaises se retrouve également dans le cas de Barcelone et de la Catalogne. Ce mouvement est double et s'inscrit dans les développements culturels menés à la fois par la ville et la Province de Barcelone. Suivant le « *génomme provincial transposé à la Generalitat [...] et le modus operandi employé par la Generalitat à gauche [...] nourri de celui de la Diputació* » (Eduard Miralles, entretien), la direction socialiste catalane met en place un très large plan d'équipement culturel (PECCAT) visant à la fois à fournir une cohésion territoriale nouvelle à l'action culturelle tout en renforçant le leadership culturel de la Communauté autonome (Martinez et Rius, 2011). Toutefois, le nouveau pouvoir indépendantiste en place abandonne vite le PECCAT pour des raisons politiques et économiques. En outre, après l'intermède socialiste à la tête de la Catalogne, Ferran Mascarell l'ancien adjoint à la culture de la ville est finalement nommé Conseiller à la culture de la Communauté autonome à partir de 2010. Poursuivant l'orientation qu'il avait dessinée à la ville, il fait évoluer l'action de la Catalogne

²⁸⁷L'intégration au projet s'est finalement concrétisée par la prévision de travailler en commun autour d'une plateforme oenotouristique permettant au Département d'œuvrer sur l'arrière-pays bordelais. On retrouve ainsi une logique de projet où les intérêts territoriaux divergents des acteurs trouvent des formes de compatibilité du fait de l'appropriabilité plurielle du projet.

vers les enjeux d'économie de la culture. Sous sa direction, la structuration du Département de la culture évolue pour agréger deux axes différents : « *la créativité du passé* » et « *la créativité d'aujourd'hui* » comme l'évoque le directeur général de la création et des entreprises culturelles Jordi Sellas (entretien). D'un côté, une Direction générale se charge des archives, musées et autres bibliothèques tandis qu'une autre Direction s'attache à la créativité produite aujourd'hui dans une perspective large entre arts du spectacle, design, mode et graphisme. La direction de la création elle-même dépasse la logique sectorielle en s'appuyant sur une « *chaîne de valeur, allant du créateur au public, avec au milieu, le marché, les équipements publics et les compagnies* » (entretien). Il se dessine ainsi une double logique de déssectorisation des disciplines artistiques et d'insertion de la culture dans une perspective économique. Ce design institutionnel s'inspire fortement des éléments mis en avant lors du plan stratégique de la culture de Barcelone de 1999. C'est d'ailleurs ce tropisme personnel pour la planification qui pousse à présent Ferran Mascarell à développer un plan stratégique pour la Catalogne, même s'il demeure confronté à la situation économique faisant peser de grandes incertitudes sur les politiques publiques.

Les inspirations de ces politiques restent toutefois largement celles des autorités locales, ville et Province qui ont dessiné les grandes orientations culturelles locales. Il convient néanmoins de noter la démarche d'adaptation à l'œuvre au niveau de la Catalogne considérant l'évolution de la donne politique. En effet, avec son intégration à un gouvernement nationaliste, Ferran Mascarell a adapté son discours d'économie de la culture afin de faire des industries culturelles locales également un élément d'affirmation et de résistance de la Catalogne, alors que cette volonté politique était déjà implicite lors de la rédaction d'un livre blanc des industries culturelles de Catalogne en 2002 (Bonet, 2002). Dans un contexte où l'économie de la culture catalane dépend notamment de sa capacité à être exportée, comme on l'explique à la Direction des relations internationales du Département de la culture, « *c'est une priorité absolue [que de se projeter vers l'extérieur via les industries culturelles], parce qu'il y a une volonté politique d'appuyer l'industrie culturelle, surtout les plus nouvelles des industries culturelles, les nouvelles technologies, les jeux-vidéos, tout ce qui est autour de la télévision, du cinéma* » (entretien). De telles tendances permettent en outre de mettre en avant une identité ouverte, qui ne serait ni repliée sur des formes artistiques anciennes renvoyant au folklore identitaire ni fermée aux apports extérieurs. Cette approche permet de prouver que

« *l'atout de la Catalogne et des Catalans [est] de savoir-vivre leur identité particulière de manière ouverte* » (Bizoux, 2004 : 36).

Comme nous évoquions concernant la Région Aquitaine l'articulation à trouver avec l'espace métropolitain, l'enjeu de cohésion des interventions interscalaires se pose plus globalement autour des nouvelles orientations des politiques de la culture. Le cas de Stuttgart se prête tout particulièrement à cette analyse, puisqu'aux différents niveaux d'administration et entre eux, du fait des interventions de plus en plus hétéroclites de chacun, l'unité d'ensemble de l'action autour des économies créatives est parfois difficile à trouver. Par conséquent, les projets se développent indépendamment des différents échelons, sans profonde coopération. La Région a pu instituer un certain nombre d'organismes afin de structurer son action dans le domaine (cf. encadré ci-dessous). Des initiatives émergent aussi au niveau municipal et par le Land de Bade-Wurtemberg. La Région bénéficie toutefois d'une certaine prééminence tant dans l'ampleur que dans la chronologie de son intervention.

En conséquence, à l'occasion de projets à même de regrouper une certaine pluralité d'acteurs, l'action de la région s'avère prédominante afin de donner une certaine structuration et une cohésion d'ensemble. Cette réalité ressort notamment du projet Medienosten, où certes les collectivités publiques se font moins présentes, mais où la région se substitue fortement à la ville pour fédérer les initiatives privées de ce projet, tandis que le Land en demeure absent²⁸⁸. Il s'est ainsi créé autour de ce projet une coalition d'acteurs qui apporte une nouvelle forme d'action publique, de nouvelles priorités, avec une intervention déterminante de la région *via* la Wirtschaftsförderung Region Stuttgart et la Film Kommission, notamment pour cette dernière du fait d'un très fort investissement personnel de son directeur, Christian Dosch, dans le projet de Maison du film et des médias. Le seul relais politique local trouvé est alors celui du district de Stuttgart Ost, dont son représentant se mobilise fortement. Le projet est en effet porteur de dynamiques nouvelles pour ce territoire, comme nous l'évoquions plus haut. L'élection de Fritz Kuhn à la mairie de Stuttgart peut tout de même être un élément en faveur du développement du projet, en atteste sa prise de position très précoce en faveur de la réutilisation de la Villa Berg désaffectée pour la Maison du film et des médias. Cette fenêtre

²⁸⁸En plus de son absence, la remise en question du statut d'académie reconnue par l'État à l'académie Merz – et de ce fait de la part de financement que le Land lui attribue – peut s'envisager comme un repli et un handicap dans le développement du projet Medienosten dont l'académie Merz est un des noyaux fondamentaux.

d'opportunité dans le foncier local peut d'ailleurs s'avérer essentielle compte tenu des difficultés de disposer d'espaces pour de nouvelles activités culturelles et créatives à Stuttgart et permettre de combler cette déficience structurelle dans l'orientation du développement local vers de nouvelles voies.

Texte 21: la centralité régionale à Stuttgart pour l'économie créative

La région de Stuttgart et son agence de développement économique se sont progressivement imposées dans une forme de centralité autour des activités d'économie créative, bien que son action n'embrasse pas tout le spectre du champ d'intervention.

Les racines de cette action sont toutefois celles que l'on peut déceler en France, en Allemagne ou dans d'autres pays, où l'action des industries culturelles fut celle des niveaux intermédiaires d'administration, la Région en France et les Ländern en Allemagne. Dans le Bade-Wurtemberg, c'est l'action emblématique du ministre-président Lothar Späth qui a dessiné de nouvelles lignes d'action, autour de la fondation du Zentrum für Kunst und Medientechnologie, de celle de la Filmakademie à Ludwigsburg ou la mise en place d'incubateurs dans les universités du Land.

Si le Land établit ainsi les bases des industries culturelles, en partie autour de clusters thématiques comme nous l'évoquions plus haut, la région de Stuttgart incarne, elle, le passage vers l'économie créative. Quand la région a initié son action autour des économies créatives, comme le souligne alors Veit Haug, « *il n'y avait rien. Il y avait bien évidemment les activités culturelles [...] [mais], il n'y avait aucune fonction, ni au niveau de l'État, ni au niveau de la ville [pour ce champ d'action]. La ville a mis en place un bureau de l'économie créative en 1998 et l'État a mis en place la société des films et des médias [Medien und Filmgesellschaft] en 1995, en fait, en même temps que nous commençons ici* » (entretien). Ainsi fondé à cette période le Département d'économie créative vise d'abord à maintenir le plus de valeur ajoutée possible dans la région de Stuttgart dans le contexte d'une fusion des groupes d'audiovisuels publics locaux. Dans cette configuration, le réseau Medien Region Stuttgart fut fondé autour des acteurs des médias et de l'audiovisuel. Les actions qui ont alors suivi sont d'abord le résultat des initiatives des acteurs du secteur eux-mêmes. C'est principalement le cas de la création de la FilmKommission en 2002, issue directement de ce réseau des acteurs des médias au niveau de Stuttgart tandis que le Land souhaitait également l'existence d'une commission du film pour chaque région. Cette institution s'appuie en outre sur une structuration locale forte, entre la Filmakademie et un festival d'animation reconnu au niveau international. La démarche a pu être quelque peu différente concernant le PopBüro qui est institué en 2004, pour ainsi dire en réaction à la décision du Land de créer une Popakademie à Mannheim. La capitale du Land ne pouvait de ce fait pas être totalement délaissée sur le secteur des musiques actuelles et a mis en œuvre cette structure par l'intermédiaire de la région et de l'association des maisons de la jeunesse de Stuttgart. L'enjeu est toutefois bien différent de celui d'une académie, puisque le PopBüro – tout comme la Filmkommission – se positionne sur le terrain du développement économique et non de l'action artistique ou culturelle.

L'action de ces agences est de la sorte d'accompagner des initiatives, certes culturelles, dans leur développement économique et ainsi de renforcer l'attractivité économique de la région et de créer un

environnement stimulant pour d'autres activités créatives et pour d'autres secteurs. L'appréhension du phénomène culturel est de ce fait quasi exclusivement du côté de l'économie, l'art n'étant à la fois qu'une matière première à travailler et un facteur d'attractivité pour des activités où les aménités culturelles sont essentielles. La région se démarque ici clairement de l'appréhension du Land ou de la ville. Le Land a d'ailleurs depuis la fondation du Département d'économie créative de la région partiellement évolué en donnant une nouvelle signification de l'agence média et cinéma, plus portée sur l'innovation et la créativité. Le changement faisait par ailleurs suite à une réflexion lancée par le Land sur les économies créatives en 2002. C'est à partir de cette structure que le Land tente depuis lors de coordonner les initiatives émergentes au sein de l'État et a notamment pu créer un réseau des économies créatives (Kreativwirtschaft Baden-Württemberg) même si l'action s'est surtout concentrée pour l'heure dans un rôle de visibilité extérieure.

Afin de renforcer son positionnement institutionnel et surtout de répondre à son enjeu de développement économique, de recherche d'opportunités pour les créatifs locaux tout en attirant d'autres, il apparaît essentiel pour la région de soutenir et accompagner des projets catalyseur, à même de fédérer les acteurs et de créer de nouveaux clusters. C'est dans cette optique que l'intervention de la région se conçoit dans les projets imbriqués de Maison du film et des médias et de Medienosten. La mise en œuvre du premier volet apparaît ainsi comme un atout essentiel pour le développement des activités de cinématographie, pouvant être un lieu référent, d'échanges de pratiques, de formation pour de jeunes créatifs du secteur. Dans le même temps, la structuration du réseau de créatifs dans le cadre de Medienosten doit permettre de structurer les filières dans un territoire particulier et, par les synergies possibles, les renforcer.

Finalement, en s'appuyant sur les initiatives existantes, l'action de l'agence de développement économique ne construit pas son action d'économie créative en fonction de standards internationaux, mais s'appuie sur les projets émergents sur le terrain pour leur donner une autre envergure. Comme nous l'avons évoqué dans les autres contextes considérés, il y a ici une forte logique d'adaptation du terrain local à une catégorie d'intervention internationale. Par sa structuration souple, elle relève d'une logique d'action réticulaire, susceptible d'incarner une gouvernance régionale créative en mesure de favoriser l'innovation (Kunzmann, 2004b).

En définitive, nous pouvons considérer que l'agenda politique métropolitain est dessiné par les acteurs de la métropole qui dressent les nouvelles lignes, suivant la logique de recherche de « *sources d'avantages différentiels que les autres villes ne peuvent pas reproduire* » (Turok, 2009 : 13). Nous assistons en conséquence à « *l'émergence d'une territorialisation de savoir-faire et de connaissances spécifiques à chaque métropole* » (Roger, 2007 : 153). Les autres acteurs, en fonction de leurs ressources, des rétributions personnelles à tirer peuvent se positionner plus ou moins aisément en soutien. Nous pourrions à ce titre reprendre les alternatives d'action collective présentée par Hirschman, même si ce n'est qu'une construction idéal-typique qui n'épouse pas toutes les spécificités de chaque institution. De la sorte, nous pouvons d'abord considérer la possibilité pour certains de suivre une posture

d'*Exit*, comme des formes d'inadaptation plus ou moins profondes au nouvel environnement de l'action culturelle qui se dessine. Cette position se retrouve essentiellement aux échelons intermédiaires des Départements ou des Provinces qui conservent leurs modes de fonctionnement et ne s'adaptent pas véritablement à la nouvelle donne. Les villes, selon les secteurs adoptent des positions très ambivalentes, oscillant entre *Exit*, *Voice* et *Loyalty*, se repliant parfois sur des modes de fonctionnement préexistants, contestant ponctuellement certaines des nouvelles tendances qu'elles refusent d'accompagner ou parfois les soutiennent. Enfin, les espaces régionaux – qu'ils soient Région, Land ou Communauté autonome – adoptent plutôt une démarche de *Loyalty*, suivant les nouvelles orientations avec une plus ou moins grande capacité d'initiative.

Comme on le voit ainsi sur l'enjeu du positionnement mutuel des institutions locales, l'orientation de l'action culturelle vers de nouvelles lignes engage une évolution profonde du jeu d'acteurs. En conséquence, nous pouvons parler d'une pluralisation des configurations locales où l'action publique devient de plus en plus le fruit d'interactions complexes entre des acteurs publics et privés qui se sont diversifiés.

2- L'éclatement du jeu d'acteur : Vers une pluralisation incontrôlée ?

Dans le décentrement du processus décisionnel et la multiplication des interventions de tous ordres dans le domaine culturel, la question se pose ainsi d'une pluralisation du jeu d'acteurs qui rendrait la cohésion du système plus délicate. C'est ce même mouvement que l'on rencontre à partir des années 1990 dans le domaine de la production urbaine où l'on assiste à une autonomisation des acteurs techniques qui font la ville tandis que la capacité d'intervention publique se réduit fortement. Comme on peut alors le constater, « *ce qui reste en fait de la notion de puissance publique est l'outil juridique et l'image apportée par la décision politique* » (Barthélémy, 1996 : 89).

Dans notre étude, cette pluralisation s'incarne notamment sous la forme d'un renouvellement des acteurs du champ culturel et d'un repositionnement des acteurs privés et associatifs. En parallèle de cela, au-delà de leurs nouveaux positionnements, tel que nous venons de le voir, les pouvoirs publics sont amenés à repenser leurs propres modalités

d'intervention et adopter de nouvelles postures au sein de leur configuration d'acteurs. Dans une configuration globale de décisions complexes et de construction de stratégies métropolitaines, « *les autorités municipales ont un rôle vital à jouer en tant qu'intermédiaires pour faciliter les interactions et pour aider à mettre sur un même plan, politiques et ressources de façon uniforme à travers les différents éléments de la stratégie. C'est un enjeu majeur dans un contexte de fragmentation institutionnelle, avec des objectifs, des frontières et des processus décisionnels incompatibles* » (Turok, 2009 : 28).

a) Repositionnement d'acteurs privés et associatifs et renouvellement d'acteurs

En suivant le déploiement des fonctions métropolitaines de la culture, de nouveaux acteurs émergent au sein du champ culturel à l'instar des acteurs universitaires, même si nous ne pouvons pas considérer cette catégorie d'acteurs comme étant pleinement unifiée, du fait de positionnements différents dans les champs local et culturel et de comportements variables dans cette recomposition. L'hétéronomisation de l'action culturelle se construit ainsi en suivant des formes de pluralisation. Les deux phénomènes s'inscrivent dans une action publique construite autour d'un référentiel territorial dépassant les jeux d'acteurs traditionnels.

Dans le même temps, d'autres sont amenés à évoluer dans leurs modalités d'intervention. Il rentre en ligne de compte dans ce dernier cas tous les acteurs culturels devant se positionner face aux nouvelles orientations des politiques publiques de la culture, comme celle des économies créatives, suivant des modes de production distincts de ceux qui sont en vigueur dans les arts et la culture ou les industries culturelles (Galloway et Dunlop, 2007). Nous analyserons alors la manière d'intégrer cette dimension à leurs modalités d'action, leur positionnement face à ces tendances, leurs résistances ou adhésions à celles-ci.

L'ÉVOLUTION DU CHAMP CULTUREL

À Strasbourg, le positionnement autour de l'économie créative engage les acteurs culturels à se repositionner, parfois faisant les frais de situations ambiguës nées du flou institutionnel entre Direction de la culture et Direction du développement économique, entre Municipalité et

Communauté urbaine. Cette difficulté est manifeste lors de la mise en place du projet de réaménagement du môle Seegmuller pour en faire un lieu de culture numérique. Comme nous l'avons esquissé précédemment, les acteurs culturels envisagent d'abord la rénovation de ce lieu comme une opportunité pour disposer d'espaces nouveaux de création ou de résidence, voire pour la concrétisation de projets artistiques déjà existants. C'était le cas d'Apollonia, sollicité par le promoteur immobilier Icade pour rédiger la partie culturelle du cahier des charges. Cette configuration amène dans un premier temps à une évolution du mode de fonctionnement de cet acteur culturel, peu coutumier du travail d'aménagement urbain et des contraintes qui accompagnent un chantier de rénovation. Comme le note Dimitri Konstantinidis « *on arrive à une situation qui était pour nous assez nouvelle, c'est pas tous les jours, qu'on a des demandes de cette nature-là* » (entretien). Le changement attendu est double, car la municipalité exige rapidement de leur part de trouver des synergies avec d'autres acteurs afin de constituer un projet véritablement transversal et qui rompe avec la conception classique du lieu confié en gestion à une structure unique. Le changement en l'occurrence demeure réduit, car dans l'ambiguïté créée autour des ambitions du lieu, la municipalité décide finalement qu'il soit géré en régie.

Ces atermoiements restent toutefois révélateurs des attentes désormais formulées par les pouvoirs publics quant à la mise en place de nouvelles structures culturelles et renvoient aux valeurs prêtées à la notion de créativité vis-à-vis de la culture : « *alors que la culture est négligée comme élitiste et réservée, la « créativité » est saisie comme démocratique et inclusive* » (Galloway et Dunlop, 2007 : 18). Ainsi, autour de ce projet – et comme cela se dessine également pour celui de la Manufacture de Tabac – la nuance se construit dans un lieu qui n'est pas un lieu d'acteur culturel et qui, sur le fond, ne se veut pas comme un lieu de résidence pour des artistes, mais doit être un lieu de pratique et d'expérimentation du numérique. Le lieu s'envisage dans une pluralité d'usages. Cette conception invite ainsi les acteurs culturels à se repositionner afin de répondre à ces attentes. Cette situation n'est alors pas sans engendrer un certain scepticisme, voire des doutes sur les intentions véritables de l'administration, comme on s'interroge dans l'équipe d'Apollonia sur ce revirement : « *est-ce pour des raisons qui sont internes, de différentes équipes politiques, administratives qui parfois se trouvent dans des oppositions diverses et variées à l'intérieur de l'équipe ?* » (Dimitri Konstantinidis, entretien). Les jeux de pouvoir interne liés à ces changements ne

peuvent donc pas être masqués de la sphère publique et la question de la transparence des décisions publiques se pose avec une plus grande acuité qu'à l'accoutumée. De fait, pour ces acteurs, le projet initialement culturel leur apparaît aujourd'hui relever d'une autre dynamique.

La cheffe de projet, Géraldine Farage, souligne également l'enjeu de la médiation des fins de l'action publique : « *il y avait peut-être une certaine méfiance des acteurs de voir la ville rentrer en compétition avec ce que eux faisaient déjà et là ils ont bien compris que le lieu serait un outil pour leurs activités aussi et que chacun aurait sa place là-dedans* » (entretien). Mais l'enjeu va au-delà de cette seule dimension de reconnaissance des activités de chacun, car la démarche envisagée dans le lieu vise à mettre l'artiste dans une nouvelle posture, remettant en cause des constructions professionnelles fortes. Comme le rappelle Géraldine Farage, dans la construction progressive du projet après le retour en régie, « *on a remis au centre du projet l'habitant au lieu des professionnels [...] je pense que c'était très présent [initialement], mais toute la notion de collaboration au sein du lieu a fait qu'on l'avait un peu perdu de vue et c'est ça qui m'intéressait avant tout et je l'ai un peu remis au goût du jour au sein du lieu. Et aujourd'hui, c'est un peu un point de départ qui nourrit la réflexion aussi par rapport aux professionnels. C'est-à-dire que l'idée c'était d'envoyer comme message : la ville n'est pas en train de s'improviser acteur culturel, c'est pas notre fonction. Mais par contre, la ville a toute la légitimité à ouvrir un lieu qui s'adresse aux habitants pour leur permettre d'être en dialogue, oui avec des professionnels, mais aussi avec la ville [et ses acteurs] par rapport à l'évolution des usages des nouvelles technologies dans leur vie de tous les jours, dans la cité* » (entretien). Dans cette construction, on remet donc en question la centralité des artistes pour insister plutôt sur « *la figure de l'habitant* » (Anquetin et Freyermuth, 2008) au coeur de l'action publique dans une démarche de mise en réseau d'acteurs et de croisements. Cette conception construit ainsi une nouvelle relation aux acteurs culturels, dont la reconnaissance ne peut plus se construire autour de lieux, mais autour de savoirs ou d'activités qui peuvent être mises en place au sein de divers lieux. Ainsi, si certaines associations seront bien dans les lieux de manière récurrente, ce n'est pas la structure en tant que telle qui sera hébergée, mais une de ses activités.

En parallèle de l'enjeu du rapport au lieu, les appels à projets engagent aussi les acteurs à évoluer et à accepter ou non cette modalité d'action et les lignes de fond qu'elle dessine. En effet, les appels à projets Tango et Scan visent spécifiquement à connecter les acteurs économiques aux acteurs culturels et artistiques. Cette connexion peut ainsi demeurer délicate à construire. Surtout, elle ne semble pas bâtie de manière symétrique des deux côtés de la barrière. Comme on le souligne dans le secteur culturel, l'impression est surtout celle que « *ce qu'ils veulent c'est se rapprocher des entreprises, c'est pas se rapprocher du milieu culturel* » (Mathilde Ehret, entretien). Il apparaît d'ailleurs que les conditions de mise en œuvre ne prennent que peu en compte les nécessités du travail de création en disposant de budgets réduits par rapport aux besoins ou de délais trop courts, tandis qu'il n'y a pas d'attentions particulières aux conditions précises dans lesquelles les acteurs peuvent contractualiser à l'occasion de ces projets. Les modalités de travail des artistes se trouvent nécessairement en évolution dans pareille configuration tandis que la recherche prioritaire des acteurs économiques oriente les projets sinon vers la rentabilité du moins vers la viabilité économique.

En Catalogne, l'enjeu de l'évolution du champ des acteurs culturels réside dans l'alternative entre résistance ou réception du modèle de Barcelone tel qu'il s'est développé à partir du milieu des années 1990. Face à ce modèle, les acteurs culturels ont pu choisir la voie de l'opposition, revendiquant une autre modalité, en marge du modèle, tandis que d'autres ont suivi le chemin de l'évolution du modèle, nécessitée par les conditions changeantes de la ville de Barcelone, entre tournant néo-libéral, privatisation de l'action publique dans un contexte de crise des finances publiques locales et adaptation au contexte migratoire (Montaner, 2004).

Certains ont évoqué un manque de souffle du modèle de Barcelone (Borja, 2009 ; Capel, 2006). L'enjeu est sans doute plus profond pour nombre de personnes, notamment derrière cette vision normative du modèle (Delgado, 2007) qui installe des comportements culturels calqués sur des habitus de classe et qui reproduit ceux de la bourgeoisie catalane (Nofre, 2010). La dérive du modèle de Barcelone vers une logique de développement urbain intégré à la compétition internationale entre villes peut ainsi se comprendre par un manque désormais caractérisé de véritable participation – et qui ne soit pas mise en place uniquement pour donner une image valorisante de la ville. Le modèle apparaît ainsi nettement dans une dualité

profonde entre la période du début des années 1980 aux Jeux olympiques et la période qui s'ouvre alors. Un hiatus s'instaure entre l'image de la ville à l'extérieur et l'image à l'intérieur, auprès des habitants, comme cela a pu s'exprimer autour du Forum universel des cultures, où certaines associations culturelles ont fait le choix de ne plus participer au modèle. Dans la suite de cet évènement, des positions différentes ont pu être adoptées comme celle de s'affranchir des politiques publiques de la culture. Au-delà des mouvements d'expressions culturelles dissidents de groupes sociaux résistants comme le sont les *Cholos* et *Caboches* qui reprennent pour partie des pratiques culturelles gitanes telles que l'évoque Jordi Nofre (2007), différentes modalités d'action collective se présentent pour incarner des formes de contre-culture ou pour refuser le système de socialisation culturelle voulue par le modèle de Barcelone. Le mouvement de résistance s'est, dans cette optique, structuré autour de la fabrique Can Ricart à Poblenou afin de garantir la préservation d'un lieu d'identité culturelle alternative – celle de la mémoire ouvrière. Le dessein était par ailleurs de disposer de lieux artistiques et culturels face aux projets de la ville et de la Catalogne, dont certains étaient définis dans la droite ligne du Forum universel des cultures, à l'image de la Maison des langues.

Dans ces mouvements de réappropriation et de mobilisation, on peut également souligner, à l'échelle plus globale de la ville, la création « d'Okupas », lieux de squats et de réaction à la régénération urbaine, laissant soit des parties en marge de la modernisation, soit dessinant des failles temporelles entre deux exploitations immobilières. Autour de cette mobilisation de reconquête de la ville au quotidien, des formes de cultures alternatives se font jour, avec l'évolution de certaines des « okupas » vers des formes d'espaces de liberté à vocations artistiques et sociales, baptisés Centre Social Ouvert (CSO). Au nombre de 250 en 2008 (dont une soixantaine de CSO), ces espaces d'occupation de la ville, d'expression du « *droit à la ville* », pour reprendre l'expression d'Henri Lefèbvre, et de participation citoyenne sont très hétérogènes dans leur constitution et structuration. Ils revendiquent toutefois tous des modalités identiques d'ouverture vers l'espace public et de nouvelles formes de citoyenneté (Iung, 2010). Certains de ces lieux incarnent alors l'expression d'une véritable contre-culture, à l'image de l'occupation du Cinéma Princesa (Balibrea, 2005). La répression de l'occupation de certains de ces lieux comme ce cinéma, tout comme celle du squat artistique de la Makabra dans Poblenou ou celle très médiatisée de Can Ricart – dont la prise en compte de toutes les

revendications n'a été que partielle – renvoie les artistes à l'enjeu de leur participation ou non au système de politiques publiques de la ville. L'enjeu se pose ainsi dans le cas de Poblenou de la participation ou non à 22@ et plus généralement au système voulu par la ville. Nous avons évoqué plus haut des démarches de conciliation entre 22@ et les artistes. D'autres acteurs se présentent dans une posture de forte opposition, comme l'exprime le président de l'association de voisinage de Can Ricart : *« par le passé, la situation était bien meilleure [pour les artistes]. Il y a toujours des espaces de création artistique aujourd'hui, mais il est clair qu'il faut également préciser ce que l'on entend un peu par artistes et ce qu'est l'art, parce que, du moins dans la manière dont je l'entends... il y a un type d'art qui est habitué à aller contre le système. Si vous êtes vraiment créatif et voyez la situation telle qu'elle est, il te faut aller contre le système, au moins les artistes que je connaissais ici dans le quartier, ils ont fini par partir dans d'autres villes de l'Europe. Et ils ne sont restés que des pseudo-artistes qui, plus que de l'art, font l'apologie du système »* (entretien). Suivant l'évolution des conditions économiques du quartier, sa composition sociologique s'est par ailleurs transformée avec l'arrivée d'une autre classe sociale d'artistes mieux intégrés au système et composant plus aisément avec lui.

En parallèle de cette posture de résistance et d'alternative, nous nous proposons de revenir sur les formes d'évolution du modèle de Barcelone qui visent à résoudre le hiatus progressivement créé et qui culmine en 2004. Le changement se manifeste essentiellement par le plan stratégique de la culture de 2006. Le second plan stratégique vise ainsi à établir une nouvelle centralité de la culture qui sera plus à même de faire la jonction entre l'économique, le social et le territorial. Le développement culturel doit dès lors se situer entre logique de laboratoire, de proximité avec la population, de développement social, d'innovation et de créativité en suivant assez nettement les éléments formulés par l'agenda 21 de la culture. Comme nous le notions précédemment, il marque par ailleurs une certaine rupture idéologique entre Ferran Mascarell et Jordi Martí. Le programme emblématique des usines pour la création correspond ainsi à l'instauration d'une nouvelle forme de relations entre l'ICUB et les acteurs culturels, octroyant de nouvelles opportunités à certains d'entre eux en manque d'espace et plus particulièrement dans des secteurs alors peu reconnus. Ainsi, le cirque dispose dorénavant d'un lieu qui lui est dédié sur l'ancien espace du Forum.

L'établissement de ce programme ne peut toutefois pas être déconnecté des autres évolutions qui se déroulent au sein de l'ICUB. Ainsi, l'inclusion des centres civiques à vocation culturelle au sein de l'Institut est révélatrice d'un double mouvement. Cela procède d'abord du mouvement de ces structures elles-mêmes. Depuis l'intégration à l'ICUB, l'objectif est « *de démontrer que les centres civiques peuvent organiser de la culture de haute qualité, très intéressante et très diverse* » (Sergi Diaz, entretien). Ce nouvel objectif est particulièrement révélateur du mouvement de professionnalisation des structures culturelles nées de la fin du franquisme, qui ont d'abord permis une expression artistique et culturelle libre, une proximité sociale et culturelle et qui progressivement se sont spécialisées et professionnalisées. Dans le même temps, cette intégration des centres civiques dans l'organigramme de l'ICUB engage un mouvement de répartition et de différenciation avec les usines pour la création récemment établies. Comme on le signale alors au sein de l'ICUB « *la différence est parfois très légère. Mais en fait, l'objectif principal des usines pour la création est de promouvoir la créativité. Le plus important est d'accueillir des compagnies, des artistes, de sorte qu'ils développent leurs projets au sein des usines pour la création* » (Sergi Diaz, entretien). La fonction des centres civiques devient alors plutôt celle de diffusion artistique plurielle. Par ce biais, une certaine frontière s'instaure en matière de fonctions artistiques, où les usines sont des lieux essentiellement consacrés à la création, même si l'ouverture sur le territoire est vivement encouragée. Le tournant voulu par ce plan stratégique et les instruments mis en place se traduisent par une dissociation entre une ouverture aux artistes et créateurs dans un dispositif tandis que les habitants sont essentiellement conviés à la participation dans d'autres sphères. L'importance du processus sur la création prime dans le cadre des centres civiques alors que le rapport demeure essentiellement inverse pour les usines pour la création. En dépit de la volonté du plan de créer de nouvelles transversalités, les porosités demeurent complexes à mettre en œuvre.

Dans le contexte de distanciation entre la ville et les associations culturelles à l'issue du Forum, la mise en place du Conseil de la culture de la ville de Barcelone apparaît comme une réappropriation des autorités municipales d'une demande sociale de dialogue, née d'abord du projet de Conseil de Ferran Mascarell lors de la rédaction d'un livre blanc en 1999 (Mascarell, 1999). Les acteurs culturels regroupés autour d'une plateforme se sont réappropriés cette revendication pour défendre la création d'un tel Conseil des arts à l'échelle de la Catalogne

(Chavez-Aguayo, 2012). De la sorte, les acteurs culturels ont pu développer une forme d'action collective, renouvelant leur positionnement dans le jeu d'acteurs local. C'est alors dans les limbes des discussions pour ce Conseil catalan que la ville saisit l'opportunité de se doter d'un instrument de dialogue sous la forme pérenne d'un Conseil des arts. Celui-ci relève d'une double logique d'adaptation aux nouvelles finalités d'une politique culturelle ouverte et celle d'une reconnaissance des acteurs culturels. Ainsi, du fait de sa constitution partielle par des associations représentatives des secteurs culturels, le Conseil instaure entre la ville et les acteurs culturels des relations établies sur des bases corporatistes, devant donner de la visibilité et une opportunité de dialogue pour chaque composante du domaine culturel, avec l'existence d'un collège des associations. En même temps, notamment par la constitution d'un collège de membres indépendants, il s'ouvre sur d'autres problématiques. Comme le soutient Jordi Pascual, le Conseil « *a été capable d'amplifier, d'élargir le débat sur les politiques culturelles de la ville. Il n'est pas restreint à analyser les financements des structures culturelles. C'est un Conseil, qui d'emblée élargit le débat sur les politiques culturelles, sur la place de la culture dans la ville [...] il y a un équilibre entre les membres qui sont du secteur culturel et des membres qui ne sont pas des représentants organiques du secteur culturel, il y a un équilibre intéressant* » (entretien). Les membres du comité exécutif sont d'ailleurs issus de ce collège d'indépendants (pour plus de détails sur le conseil, voir texte 23, chapitre 6).

À Stuttgart, de la forme protestataire de l'*Art parade* en 2009 en transitant par l'expertise extérieure du premier congrès culturel de 2010, le début du dispositif dialogique de Kultur im Dialog en 2011 s'inscrit dans une logique de constitution d'un *empowerment* délibératif. Enrichis des savoirs extérieurs et avec la médiation de la fondation culturelle, les acteurs culturels ont cherché à déterminer les enjeux essentiels des politiques culturelles à faire advenir à Stuttgart. Les groupes de travail formés en conséquence ont dès lors initié un travail d'échange de longue haleine permettant aux acteurs culturels d'exprimer des préférences auxquelles les membres de l'administration présents ont pu plus ou moins adhérer. Le processus a pu également permettre d'agrèger les conceptions plurielles des acteurs, du fait de l'interconnaissance créée entre des secteurs culturels qui ne dialoguaient alors que peu entre eux. Le rapport final remis en juillet 2013 est ainsi envisagé comme un socle commun de propositions devant être l'objet d'une délibération du Conseil municipal, qui en valide d'ailleurs dès l'été les grandes lignes avant qu'un plan d'action ne soit conçu. De telle

manière, ce sont les acteurs culturels eux-mêmes qui ont institué le cadre du débat et ses finalités, s'inscrivant alors largement dans un cadre de développement local qui dépasse le secteur culturel.

C'est ainsi d'une montée en centralité que naît le dispositif de Kultur im Dialog. La volonté des institutions et des acteurs culturels inscrits dans la reconnaissance institutionnelle de la Commission culture et médias ont publicisé l'enjeu du débat (Carrel, 2013) et l'ont construit comme objet politique par le relais des représentants culturels des partis du Conseil municipal. Par l'existence de réseaux militants autour de la fondation communautaire, la participation s'est étendue dans des sphères plus larges de la société. Toutefois, la construction du problème public que firent ces acteurs culturels autour de l'enjeu de la reconnaissance des acteurs culturels dans les politiques publiques ne correspondait pas à celle que construisirent en réponse l'équipe municipale et son administration culturelle, réduisant la portée du dispositif ou le dénigrant. L'administration mettait alors en avant l'inutilité du dispositif, contestant la dérive quant à la prise de parole de certains groupes associatifs généralement actifs ou la perte de responsabilité des élus et préférant l'existence de liens réguliers entre citoyens et élus locaux (Blatrix, 2009). C'est ce qu'exprime un des membres de la Commission culture et médias de la ville : *« je suis toujours surpris du fait que... et l'adjointe à la culture et son administration aient été tout du long à tel point opposées à cette idée de Kultur im Dialog, comme étant quelque chose qui remettait en cause leur pouvoir ou leurs prérogatives, leur droit de décision »* (Jean-Baptiste Joly, entretien). L'administration culturelle refuse ainsi l'existence de formes de savoirs profanes qui enrichiraient le processus décisionnel et remet alors en question la légitimité des personnes impliquées, rendant difficile l'affirmation d'un contre-pouvoir des acteurs culturels. Elle s'oppose à *« l'idée d'un monopole des élus sur l'intérêt général ou d'un système politique immunisé contre les pressions des citoyens »* (Bacqué et alii, 2005 : 129).

Dans le cas bordelais enfin, le flou institutionnel et structurel entourant le développement d'une action culturelle à l'échelle métropolitaine sur de nouvelles bases a engendré une évolution partielle du champ culturel. Notamment l'absence de reconnaissance véritable d'une compétence pouvant porter sur des lieux métropolitains – comme le figure la caserne Niel – réduit la capacité d'émergence dans un système demeurant encore particulièrement lié à la

visibilité des lieux. La faible structuration de la compétence culturelle à l'échelle communautaire rend par ailleurs complexe une affirmation d'un leadership de la CUB en matière de lignes d'action culturelle. Le service n'a qu'une influence réduite sur les politiques municipales encore centrales dans le jeu d'acteurs tout en ne renouvelant pas le positionnement des villes dont les besoins divergent. C'est la critique que l'on formule au sein du cabinet du maire de Bordeaux : « *le reproche que je fais à la manière dont a été lancée aussi bien la Mission urbanité-culture(s) que le règlement d'intervention, c'est de faire un peu fi de la situation existante. À savoir qu'on est nous, ville de Bordeaux, à se retrouver à supporter seuls les charges de centralité des gros équipements culturels, dont bénéficie l'ensemble de l'agglomération et au-delà. Et tout d'un coup, on vient nous proposer une sorte de nouveau guichet, pour financer des événements culturels, ce qui est peut-être l'approche la plus facile et la plus communicante* » (Geneviève Andueza, entretien). La logique de changement impulsée ainsi par la CUB ne répond de la sorte pas aux fonctionnements municipaux s'appuyant tout particulièrement sur les équipements.

Le changement sur les acteurs culturels est lui-même également timide. Joël Brouch à l'OARA souligne que « *la CUB est devenue en quelque sorte un guichet de plus. Mais on n'a pas vu émerger une véritable ambition, on n'a pas vu émerger une véritable définition de ce que pourrait être une compétence culturelle communautaire dans le domaine du spectacle vivant* » (entretien). À la Mission urbanité-culture(s), on reconnaît pouvoir être considéré pour certains comme un guichet : « *Mais c'est normal. Moi j'aurais été acteur, je l'aurais vu aussi comme un nouveau guichet. Sauf que notre boulot c'est de faire comprendre que l'on porte de l'action publique et qu'on a du sens* » (Marco Franchi, entretien). La démarche doit ainsi être celle de construire une politique autrement, de s'affranchir des attentes des acteurs culturels et des autres collectivités afin d'élaborer une politique territoriale, qui transcende les secteurs d'intervention publique. Choisisant principalement le biais de l'évènementiel, la CUB a pu impulser certaines évolutions, en incitant les acteurs culturels à se présenter d'abord dans une logique d'inter-territorialité, que ce soit dans le cadre de l'Été métropolitain, ou celui des manifestations transcommunales. Dans le même temps, la CUB tente de favoriser dans les projets retenus au titre des contrats de co-développement ceux qui relèvent justement de cette dimension. La CUB a ensuite incité à l'émergence d'une logique de transversalité sectorielle, ouvrant la culture sur d'autres enjeux. C'est le cas de la liaison entre culture et nature, comme

le manifeste fortement le projet des refuges péri-urbains, porté par l'association culturelle Bruit du Frigo vivement soutenue par la CUB²⁸⁹. Autour de projets de ce type, l'enjeu est alors de donner une résonance territoriale à la création, qui doit se faire en lien avec un territoire et incarner une logique de politique culturelle territorialisée. Dans cette optique, les artistes doivent désormais se positionner en rapport étroit avec le territoire où s'ancre leur projet. La démarche de l'Été métropolitain vise à explorer le territoire métropolitain et de le mettre en valeur, dans une dimension désormais sensible, au-delà des enjeux de transports ou d'aménagement qui faisaient le sens de l'action communautaire. Ainsi, les modalités de construction des projets culturels dans ce cadre métropolitain – certes encore marginal dans le système culturel local – évoluent, en invitant les artistes à travailler autour de ce territoire métropolitain, avec de nouvelles temporalités et de nouveaux territoires.

Pareillement, la vice-présidente de la CUB chargée de la culture considère que de plus en plus d'artistes viennent vers l'institution communautaire sans que ce ne soit pour autant vécu comme un guichet et considère qu'« *on est passé de subventions à des manifestations où là cela pouvait être un guichet à [une situation où les acteurs culturels] perçoivent désormais la CUB comme un opérateur... comment dire, une collectivité qui met la culture au centre de son projet d'aménagement* » (entretien). Comme nous l'évoquerons ultérieurement, l'évolution interne est un élément du changement de perspective au sein de la CUB permettant de construire une action visant à la détermination d'« *une carte sensible de ces territoires* » (Joël Brouch, entretien). Le passage de relais entre Richard Coconnier, ancien co-directeur du TNBA issu du secteur culturel et Marco Franchi au parcours plus complexe, entre secteurs jeunesse, sport et culture signe un changement de perspective. L'évolution du personnel administratif à la tête de la Mission urbanité-culture(s) apparaît ainsi comme une opportunité de s'extraire d'une politique artistique, risquant parfois de se concrétiser sous la forme du guichet.

²⁸⁹Consistant à la construction de refuges aux formes particulières et adaptées à chaque lieu d'implantation, l'enjeu pour l'association est de constituer un réseau de refuges à l'échelle de l'agglomération, clé de voûte d'un cheminement pédestre métropolitain, construisant une autre appropriation du territoire, de ses marges et périphéries, de ses vides et espaces plus ou moins lointains des cœurs d'activités. Il s'agit de construire un autre imaginaire de la métropole que l'on peut arpenter comme un espace naturel sillonné de chemins de grande randonnée.

L'ÉMERGENCE DE NOUVEAUX ACTEURS

Le champ culturel a pu évoluer à partir de nouvelles postures adoptées par les acteurs culturels. Il se modifie également par l'arrivée de nouveaux acteurs, jusqu'alors absents ou très marginalement présents dans le champ culturel. Sans ambitionner une exhaustivité totale, nous allons ici évoquer le cas de plusieurs types d'acteurs dont l'évolution nous paraît significative au regard des différents contextes, même si leur rôle n'est pas nécessairement identique dans chacune des configurations.

C'est d'abord le cas des acteurs du champ universitaire qui font l'objet d'une progressive incursion sur le terrain culturel et dont le positionnement au sein de celui-ci évolue fortement, pour, dans certains cas, « *sortir d'un simple rôle de prestataires de services pour devenir des acteurs porteurs de projet et participant à des coalitions territoriales* » (Pinson, 2003 : 44). Nous pouvons en premier lieu l'envisager au prisme de la situation strasbourgeoise, dont l'enjeu est essentiel pour une ville s'étant pour partie appuyée sur l'héritage historique de l'université afin d'assurer son rayonnement international (Nonn, 1998). Si l'on revient à la période Trautmann-Engel, l'université se cantonne avant tout à un relais de médiation d'une politique de démocratisation culturelle qui, dans sa recherche de renouvellement de public, doit s'appuyer sur le milieu universitaire afin de donner corps à l'extension du public des institutions culturelles. La mise en place de la Carte culture exemplifie cette logique. Le dispositif, financé en partie par les étudiants eux-mêmes par l'achat de la carte à très faible tarif et par un fonds de compensation mis en place par les institutions culturelles strasbourgeoises²⁹⁰ permet l'accès à ces mêmes lieux à des tarifs particulièrement attractifs. L'université est alors un point d'accès pour les institutions pour leurs enjeux de médiation et d'ouverture vers d'autres publics.

Lors de la candidature de Strasbourg 2013, le rôle de l'université évolue en devenant une force de proposition du projet qui vise à rassembler des sensibilités différentes et des approches plurielles. L'université est alors impliquée sur divers projets relevant de l'écrit, de l'innovation, de programmes de coopération transfrontalière (entre autres avec les écoles d'art de l'autre rive du Rhin)... L'université fait par ailleurs partie des représentants de la société

²⁹⁰Le fond est alimenté par la DRAC, les universités, le rectorat, le Conseil général et d'autres institutions publiques.

civile membres du Conseil d'administration de la candidature (avec les acteurs culturels, économiques et les médias). À l'issue de cette candidature, son rôle dans les Assises de la culture s'incarne dans celui d'une assistance à maîtrise d'ouvrage. Dans ce cadre, l'axe des politiques culturelles établit la connexion avec la ville, *via* la coopération avec l'IEP et le laboratoire GSPE (Groupe de sociologie politique européenne), plus particulièrement sous l'égide de Vincent Dubois. Dans ce contexte, l'intervention s'appuie sur une implication dans la mise en place des ateliers des Assises, dans un rôle de modération, de synthétisation de quelques-uns des enjeux abordés lors des travaux d'ateliers. On retrouvait ce même rôle « *d'appui scientifique* » à Toulouse lors de leur exercice participatif éponyme (Balti et Sibertin-Blanc, 2009 : 8).

La période qui s'ouvre suite à ces Assises s'avère être encore d'un autre ordre et correspond aux évolutions actuelles des politiques culturelles, faisant évoluer les interlocuteurs au sein de l'université et les fonctions que celle-ci remplit. Comme l'indique ainsi Marc Dondey, « *en reprenant les choses du côté économique, j'ai découvert l'existence du Bureau d'économie théorique et appliquée (BETA) et de tout le travail qu'eux faisaient, non pas sur l'économie culturelle et créative, mais sur l'économie de la créativité. Et ça c'est encore un prisme complémentaire très intéressant et très fructueux, parce que c'est amener sous un angle différent, poser une autre passerelle entre les industries culturelles et créatives et puis la question de l'innovation et de la créativité dans l'économie en général* » (entretien). Les échanges avec le BETA visent alors à savoir comment on innove, comment on est créatif et comment les échanges de savoirs s'effectuent. Les travaux du BETA permettent de confirmer les postulats initiaux, invitant la collectivité à les creuser alors qu'eux-mêmes avaient construit un cheminement partant de l'économie de l'innovation pour aller vers l'économie de la connaissance puis vers l'économie de la créativité et ce que cela signifie en matière de développement économique. Tout cela était développé par le laboratoire en parallèle d'études lancées sur la place des économies créatives dans l'économie, permettant là de donner une légitimité scientifique à l'intervention publique, en donnant une scientificité à cette importance (E. Muller, 2009 ; Chantelot *et alii*, 2012). Ainsi, une de ces études « *se veut essentiellement descriptive pour alimenter d'éventuels débats de politiques publiques* » (chantelot *et alii*, 2012).

Au-delà de cette démarche de recherche et de la mise en place d'une école d'automne de management de la créativité, le BETA apparaît comme un outil pour mettre en œuvre des dispositifs d'animation et de sensibilisation, vis-à-vis d'autres publics comme celui de l'entreprise. L'université se présente comme un relais de terrain. De la sorte, une convention avec la ville de Strasbourg a été signée pour la mise en place d'un laboratoire de projet, où l'université, dans un rôle d'interlocuteur du monde de l'entreprise et d'incubateur de projet, devient un « *opérateur de développement économique* » (Mathilde Ehret, entretien). L'université suit en conséquence le même parcours que dessinent les politiques de la culture, devenues des outils de développement économique. Le rôle de l'université apparaît aussi comme une réponse aux limites de l'intervention publique en matière de soutien au développement économique. Comme le considère Marc Dondey, « *ce qu'on sait, c'est ce qui ne marche pas, ce qui marche pas [...], c'est quand la collectivité décide de plaquer un opérateur, quel qu'il soit sur le terrain pour dire, « voilà, on va vous montrer comment on fait pour développer des entreprises » [...] [Ainsi] c'est bien, en termes de légitimité, que ce soit fait en partenariat avec l'université. L'image que l'on utilise, c'est que l'université c'est un peu le porte-avion qui va aider cet opérateur à décoller* » (entretien). La démarche devient alors celle de faire face aux réticences des entreprises par rapport à la puissance publique et de disposer d'une structure indépendante – le laboratoire de projet – quant à l'image tout en demeurant financée par la collectivité strasbourgeoise et gérée par des personnels qui en dépendent.

L'implication de l'université est déjà actée concernant le môle Seegmuller avec une coopération sous forme d'expérimentations, tandis qu'il est prévu que cette coopération soit majeure dans le cadre du projet de la Manufacture de tabac. Ainsi, certaines de ses composantes doivent y être relocalisées, tout en créant des synergies avec des entreprises et acteurs du secteur privé. Le projet pourrait alors relever d'une stratégie d'attractivité universitaire cherchant à éviter toute sorte de *brain-drain* en fournissant une utilité économique aux savoirs universitaires (Turok, 2009), et comblant simultanément le retard relatif en matière de connexion entre recherche et entreprises (Nonn, 1999). Ces projets constituent une évolution du rôle de l'université dans l'action publique et le développement local, où elle « *vise moins « l'excellence » en soi que la productivité de la place, ce qui fait*

que les meilleurs spécialistes académiques sur ces sujets sont aussi toujours issus de ces places où savoirs et pratiques se mélangent » (Baudouin, 2010 : 44).

Même si la situation strasbourgeoise paraît la plus révélatrice de cette intégration de l'université aux nouvelles fonctions métropolitaines de la culture, elle entre de plus en plus dans le jeu culturel local dans les autres configurations. À Bordeaux, l'enjeu de l'université est d'abord territorial, dans un contexte où l'on cherche à combler ce que certains auteurs ont nommé « *l'échec culturel du campus universitaire* » (Favory, 2004 : 213). L'éloignement d'une partie du campus sur trois communes en dehors de Bordeaux a traditionnellement rendu l'espace universitaire isolé des sentiers culturels bordelais. Toutefois, dans la démarche souhaitée par l'Été métropolitain de s'adresser à de nouvelles territorialités, le campus de Talence-Pessac-Gradignan fait progressivement figure de lieu sinon d'innovation culturelle du moins d'investissement symbolique. C'est le cas par le biais de l'implantation sur le campus à partir de l'été 2014 d'un festival de musiques actuelles, le Reggae Sun Ska, jusqu'alors localisé dans le Médoc, mais en recherche d'un nouvel espace pour renouveler son développement. Fortement soutenu par la CUB – en parallèle du soutien primordial de la Région – ce festival d'ampleur européenne se présente comme un symbole de la volonté d'implantation de la métropole sur cet espace demeuré éloigné des institutions culturelles publiques et exprime ainsi l'idée d'établir une « *urbanité culturelle flexible* » (Augustin, 2008 : 33). Dans le même temps, la CUB a pris la décision d'apporter un soutien à certaines activités culturelles pouvant se tenir sur le campus, toujours par le biais événementiel de l'Été métropolitain, par exemple en décidant en 2014 la clôture de ce dernier par le festival étudiant des Campulsations.

La volonté de se positionner sur le campus, dans un ordre encore incantatoire, car portant sur des projets encore non réalisés, s'oriente également vers le domaine de l'économie de la connaissance. Le campus – notamment autour de la Santé et des Lasers – est ainsi le quatrième des cinq clusters du schéma métropolitain de développement économique (CUB, 2011a). Dans le contexte d'une « *nouvelle configuration d'acteurs* » (Tapie, 2011 :10) voyant les universités s'autonomiser, envisager leur fusion afin d'accroître l'attractivité du site bordelais, la CUB, peu impliquée jusqu'alors financièrement et peu concernée par la définition stratégique des enjeux du campus, peut s'adosser à cette rénovation institutionnelle

et territoriale pour son propre développement. Ainsi, comme le note Etienne Lhomet, pour la CUB, « à l'évidence, si on veut vraiment créer un esprit métropolitain, il faut que l'université soit dans le coup, il faut qu'on arrive à créer quelque chose. Cette MILC [Maison internationale des Langues et cultures²⁹¹] pourrait être quelque chose, comme une intrusion à l'intérieur du campus, qui est un peu un *no man's land* » (entretien). Le campus devient par ailleurs dans la rhétorique politique de Vincent Feltesse un élément discriminant. Lui-même universitaire, ce territoire apparaît comme un marqueur politique dans ses échéances électorales locales face à Alain Juppé.

Dans le cas de Barcelone, le rôle de l'université est pluriel et incarne aussi l'évolution des politiques culturelles locales. Elle est d'abord présente à titre secondaire dans la régénération urbaine du centre historique, dans le cadre du projet del Liceu al seminario, avec l'installation d'une partie de l'université en parallèle de l'implantation des équipements culturels que sont le MACBA et le CCCB. De la sorte, un cluster culturel et universitaire se crée au coeur d'un espace urbain central, fidèle à l'idée d'une régénération urbaine intégrative propre au modèle de Barcelone. L'université est ensuite impliquée autour du projet d'économie de la connaissance 22@. Comme le conçoit Josep Piqué, le projet s'appuie sur « *le rôle d'une écologie de l'innovation, ce qui veut dire qu'on développe une [relation en] triple hélice entreprise-université-administration publique qui travaillent conjointement pour créer cette écologie de l'innovation* » (entretien). Au concret, la coopération s'incarne par des partenariats autour des clusters créés dans une perspective d'économie de la connaissance, à l'image de ceux autour de la Santé, des Médias et du Design. Dans le même temps, comme nous le notions à Strasbourg, l'université barcelonaise est aussi sollicitée dans une démarche de recherche afin d'appuyer le développement de schémas d'action sur l'économie créative. Elle est ensuite fortement associée à la mise en place du Forum universel des cultures, puisque l'équipe chargée de l'évènement est grandement issue des rangs universitaires. Comme nous le notions précédemment, manquant de compétences organisationnelles pour ce type d'évènement, la connexion avec l'université apparaît essentiellement relever d'un besoin de légitimation scientifique de l'évènement. L'implication de l'université se poursuit par la suite dans le nouveau cadre établi par le plan stratégique de 2006 et elle se trouve être

²⁹¹Le projet, porté par la Région Aquitaine et dont la gestion de projet incombe à l'Université Bordeaux Montaigne se présente comme une des opportunités sur lesquelles la CUB pourrait se positionner.

fortement présente au sein du Conseil de la culture de Barcelone parmi le collège des personnalités indépendantes.

Enfin dans le cas de Stuttgart, l'enjeu se porte plus particulièrement sur les académies, dont nous avons vu la forte participation lors de Kultur im Dialog. Cette implication est révélatrice d'une évolution du positionnement des acteurs du champ universitaire. En effet, les académies dont la gestion se caractérise par une très grande autonomie vis-à-vis de la tutelle du Land, sont également dans une situation où elles ne disposent d'aucun lien organique avec la ville de Stuttgart. La seule connexion directe avec la municipalité dans laquelle les académies sont localisées peut se retrouver dans la présence possible de leurs directeurs au sein de la Commission culture et médias de la ville. En initiant ce dialogue culturel, les académies reprennent pied dans l'espace public et se présentent comme des interlocuteurs essentiels du développement culturel de la ville. Elles se trouvent par ailleurs dans la position de publiciser certains enjeux qui les concernent directement, notamment celui de l'insertion de leurs anciens étudiants. Le manque d'espace de création affectant essentiellement les jeunes créateurs que sont les anciens étudiants²⁹², cela devient ainsi une des problématiques du dialogue et des réflexions sur le développement culturel local. L'exemple de l'espace culturel temporaire LOTTE, mis en place par d'anciens étudiants des académies de Stuttgart fait tout particulièrement écho à cette situation. Dans le même temps, nous avons pu rappeler l'insertion de plus en plus fréquente du champ universitaire dans des dispositifs innovants comme l'illustre l'Akademie Merz à la fois pour la Maison du film et des médias et pour le projet global de Medienosten. De la même manière, l'université fait dorénavant figure de partenaire à cibler pour l'action de la KRS dans la suite de sa réorientation vers des champs d'intervention moins directement artistiques. Là aussi, le milieu universitaire a suivi les évolutions de l'action culturelle locale et s'est positionné au sein de celle-ci.

Comme nous l'avons d'ores et déjà noté tout au long de cette étude, les acteurs du monde économique ont pris une part croissante dans le champ culturel. Au-delà des logiques de mécénat que l'on pourrait presque déjà qualifier de classiques bien qu'elles soient, dans certains pays comme la France, encore peu développées, l'intervention économique se fait surtout par le biais des économies créatives. Il convient de noter que cette intervention prime

²⁹²L'enjeu se pose d'ailleurs plus globalement pour les étudiants de ces académies, tant le coût du foncier pèse sur les budgets des résidents stuttgartois.

souvent sur celle de la puissance publique qui tente ensuite de coordonner ou d'apporter un soutien à ces initiatives. La logique des entreprises est en effet généralement celle d'une adaptation à un contexte où les valeurs symboliques et sensorielles attachées aux produits et services vendus sont devenues essentielles. En conséquence, les rapprochements avec le champ artistique prennent une importance cruciale²⁹³.

Les collectivités ont pu tenter d'organiser cette connexion comme ce peut être le cas du projet de grande ampleur, 22@ à Barcelone ou des appels à projets Tango et Scan à Strasbourg. Dans le premier cas, nous pouvons souligner le rôle joué par ces acteurs économiques dans l'évolution du champ culturel. En effet, si 22@ concerne principalement des champs d'économie créative ou d'économie de la connaissance, il s'est avéré assez rapidement essentiel de disposer d'une vie culturelle riche et en adéquation avec les attentes de la classe créative devant alors s'implanter dans le quartier. Comme l'évoque Josep Piqué, « *il y a maintenant un mouvement d'artistes dans le quartier. Vous ne pouvez pas en tant que directeur général de la ville contrôler ces choses, mais vous avez à créer un environnement. Il y a ainsi maintenant ce grand et beau mouvement d'activités culturelles de différents artistes* » (entretien). Dans cette optique, les activités artistiques apparaissent comme une aménité pour attirer les talents de cette classe créative qui doit arriver dans le quartier, comme le revendiquait quelques années plus tôt Ferran Mascarell, soulignant que « *c'est la culture qui crée finalement un climat qui fait de la ville elle-même un produit de consommation valorisé et respecté* » (Mascarell, 2002c). Comme nous l'évoquions précédemment, les attentes de la classe créative ne correspondent pas aux terreaux artistiques jusqu'alors présents dans le quartier. Dans le mouvement de gentrification orchestré par le changement de dénomination urbanistique de 22a à 22@ rendant rare le maintien des baux impropres qui faisaient le quartier peu cher, la présence artistique s'est, dans un premier temps, faite plus discrète avant de croître de nouveau. Mais cette croissance s'est concentrée sur des secteurs différents, notamment autour de pratiques numériques ou vidéos. À Strasbourg, les appels à projet Tango

²⁹³Même si nous présentons ici cette connexion d'une manière univoque, elle est en fait plus ambivalente. En effet, de l'autre côté, les artistes – notamment les plus proches de l'industrie – peuvent trouver de nouvelles opportunités créatrices et économiques dans la collaboration avec des entreprises ou des artisans. La frontière est de ce fait « naturellement » poreuse. Plus globalement des initiatives individuelles ou collectives véhiculent dorénavant dans le champ artistique des valeurs propres à l'économie néolibérale et contribuent au passage de l'artiste d'un « régime vocationnel » à un « régime entrepreneurial » (Borja et Sofio, 2009). Notre propos vise toutefois ici à souligner essentiellement l'intérêt croissant des acteurs économiques pour le domaine culturel pouvant aller au-delà de cette logique de passerelles.

et Scan font également évoluer les pratiques artistiques au-delà de l'adéquation nécessaire à trouver entre un artiste et une entreprise. Ainsi, dans la mise en route effective du projet il apparaît que les délais impartis sont généralement réduits tandis que le montant des aides accordées est rarement respecté et que les enjeux de respect de droit d'auteur peuvent ne pas être pleinement pris en considération.

Dans le cas de Bordeaux, on peut noter que par l'émergence de nouveaux acteurs de l'économie créative, le champ culturel évolue lui aussi. Nous pouvons ici évoquer la mise en place du projet Darwin à la caserne Niel par l'agence de communication Inoxia²⁹⁴. Le projet était initialement strictement immobilier pour assurer une nouvelle implantation au groupe Évolution sous la forme d'un lieu pluriel et collaboratif. Dans la difficulté à trouver un terrain pour construire ce bâtiment à énergie positive, on leur propose le terrain de la caserne Niel, dont la fabrique Pola avait fait un de ses projets d'implantation à long terme. La rencontre des deux acteurs lors de Bordeaux2013 permet de construire, dans la suite de la candidature, des connexions entre les deux opérateurs économique et culturel, en dépit de l'absence de soutien de la part des collectivités. Le projet Darwin, comme le souligne Mathieu Immer « *n'était pas et n'est toujours pas un projet culturel, mais [...] est un projet d'économie créative, dans la troisième tranche qui n'est pas la culture et les artistes, qui n'est pas non plus l'industrie culturelle, mais que sont les industries créatives* ». C'est en partie par la constitution de relations personnelles entre les deux opérateurs que la jonction s'effectue. Ainsi, Philippe Barre, directeur de l'agence Inoxia et du groupe Évolution propose à l'été 2009 à Mathieu Immer, membre de Pola d'être recruté pour travailler pour le groupe dans deux directions : celle du « *rapprochement, la poursuite et l'étoffement du lien entre Pola et Darwin, et [celle d']*, *essayer de voir si on pourrait pas monter un fonds de dotation pour trouver des mécènes dans le carnet d'adresses de Philippe Barre qui connaît des gens plus argentés que mes propres amis ou que ceux de Pola et essayer de voir si on pourrait pas aider, par un projet de mécénat privé, au projet d'installation de Pola à la caserne Niel* » (entretien). Dans cette démarche de créer l'écosystème Darwin où, outre les entreprises implantées, des services et des commerces seraient proposés, l'installation de la Fabrique Pola au sein de l'espace apparaît comme un complément essentiel²⁹⁵. On retrouve ainsi une logique rencontrée en

²⁹⁴D'inoxia, il naît en 2005 le groupe Evolution comme incubateur de projets visant à l'innovation dans le respect de l'environnement.

²⁹⁵Dans le même temps, des espaces ludiques, comme un skate-parc font aussi partie du projet Darwin. Comme le note ainsi Patrice Godier, « *Il se dégage dans un premier temps plus qu'un projet un concept, symbole d'une*

d'autres lieux d'une présence artistique souhaitable pour l'émergence d'un nouveau quartier – d'autant plus que Niel fait également partie de la ZAC Bastide-Niel, envisagée comme écoquartier.

Toutefois, après les imbroglios et divergences de vues entre ville et CUB, entre services culture et urbanisme, le projet de Niel a finalement intégré la nécessité de ce lieu culturel sous la pression du lobbying de Pola, de Darwin et de Richard Coconnier à la CUB. Concernant le groupe Évolution, de la situation originelle de soutien – quitte à envisager de financer le projet²⁹⁶ – nous sommes à présent passés à une configuration nouvelle où Évolution devient directement aménageur et acteur culturel en prenant part au concours d'architecture et d'aménagement des Magasins généraux Sud notamment prévu pour accueillir Pola. Comme l'évoque Mathieu Immer, c'est une « *position qui est beaucoup plus récente, qui est celle de Darwin, qui est de dire, nous on veut faire les deux et nous, on va être ceux qui vont faire aussi le projet culturel avec Pola dedans [...]. Le risque avec Darwin, c'est sa capacité substitutive, c'est-à-dire que c'est pas simplement, « on va être des partenaires à égalité avec des acteurs culturels, on va faire à leur place, on va faire pour eux » et faire pour eux, c'est déjà faire à la place. Et de « pour eux », à « sans eux », il n'y a plus qu'un seul pas. Et nous on l'a toujours défendu [la différenciation des deux projets] avec Gabi [Farage] » (entretien). Ainsi, si le positionnement d'Inoxia et du groupe Évolution a pu poser question au sein du secteur économique lui-même²⁹⁷, il en soulève à présent dans le champ culturel en s'immisçant directement dedans. Il pose l'enjeu de l'indépendance laissée aux artistes et acteurs culturels dans un nouveau modèle de gestion où le lieu n'est plus, soit propriété des acteurs eux-mêmes, soit propriété publique.*

Pour terminer ce tour d'horizon sélectif des nouveaux interlocuteurs du champ culturel, nous pouvons brièvement évoquer l'enjeu de la diversité culturelle, plus diversement apprécié par les différentes métropoles et invitant avec plus ou moins de vigueur de nouveaux acteurs

belle alliance pour fixer un nouveau lieu urbain » (2011 : 73). Mettant en synergie plusieurs dimensions, le projet apparaît ainsi, avant même sa réalisation comme un marqueur urbain essentiel pour le micro-territoire du quartier de la Bastide ainsi que pour l'agglomération.

²⁹⁶Le fond de dotation a toutefois été un échec et peu d'entreprises ont souhaité financer le projet sur ce volet plus culturel.

²⁹⁷Comme le remarque Mathieu Immer au sujet de la CCI de Bordeaux, « *je pense que pour eux, le développement économique, c'est pas ça. La CCI de Bordeaux, a une vision de ce qu'est le développement économique qui est classico-classique. Donc pour eux tout ça, ça n'existe pas. Je crois que c'est une question de représentation culturelle* » (entretien).

dans le jeu culturel. Nous pouvons parler de la situation barcelonaise, où le plan de 2006 était conçu comme une adaptation des politiques publiques à la situation contemporaine de Barcelone, entre autres celle de l'immigration²⁹⁸. La diversité culturelle faisait ainsi partie des éléments clés du plan. Dans la foulée de celui-ci, l'année européenne du dialogue interculturel de 2008 amène à expérimenter certaines de ces orientations, à dessiner de nouveaux partenariats, dont certaines lignes sont inscrites dans un plan de l'interculturalité (Ajuntament de Barcelona, 2010). Toutefois, l'inscription dans une certaine normalité de cet axe d'action demeure délicate. Ainsi, dans la manière avec laquelle l'interculturalité est définie en tant que politique publique, la ville renvoie essentiellement à un sens de diversité artistique plutôt que culturelle. Certes, on note ainsi une intégration progressive de la donne de la diversité culturelle. On n'en fait pour autant pas une finalité en soi, à l'instar du plan stratégique de 2006 avec pour objectif le développement culturel, dans lequel prend place la diversité culturelle (Zapata-Barrero, 2010). L'intégration de la diversité culturelle engage tout de même la municipalité à un travail de reconnaissance de nouvelles formes artistiques et de nouveaux acteurs à prendre en considération dans ses actions. Comme le précise Jordi Marti, « *c'est plus facile [dans le soutien à la création], parce que dans le domaine de la création, il y a beaucoup d'interrelations, de relations interculturelles entre créations culturelles différentes [...] Mais je crois que la difficulté de l'interculturalité est avec les communautés* » (entretien). L'ouverture aux acteurs relevant plus directement du champ de l'interculturel s'avère ainsi encore relativement réduite. Comme le rappelle Lluís Bonet, si la donne de la diversité culturelle est prise en compte par les différentes structures territoriales qui y sont directement confrontées, un déficit de programme ou de stratégie politique d'ensemble peut plus globalement être constaté (2006).

Dans le cas de Stuttgart, la diversité culturelle a fait partie des éléments mis en avant par le processus de Kultur im Dialog, comme une ligne d'action à accentuer, à plus forte raison compte tenu de la démographie de la ville et de la nécessité de dépasser l'approche d'intégration économique et sociale jusqu'alors mise en œuvre par la ville²⁹⁹. L'émergence de

²⁹⁸Cette prise en compte de la diversité culturelle apparaît dans un contexte de fortes critiques du Forum universel des cultures s'appuyant sur la spectacularisation et sur une logique essentiellement touristique-économique. L'évènement illustre surtout le décalage avec les moyens accordés aux politiques de reconnaissance de pluralité culturelle menées en temps normal (Caïs et Garcia, 2007).

²⁹⁹Si la ville de Stuttgart a pu innover en rédigeant en 2001 un pacte pour l'intégration, promouvant la pluralité culturelle de la ville, elle se présente parfois sous des formes d'instrumentalisation. Le plan évoque par exemple les compétences interculturelles et la reconnaissance de la diversité culturelle comme des compétences

cette revendication ne se traduit certes pas directement par l'apparition de nouveaux acteurs. Mais cela a invité le Département de la culture à reconnaître une place accrue à l'association-parapluie du Forum der Kulturen regroupant de très nombreuses associations de migrants, contribuant à leur structuration et leur visibilité ainsi qu'à la prise en compte des enjeux de diversité culturelle au sein des institutions culturelles (Langer, 2003 ; Graser, 2007). La ville a en effet décidé d'apporter un financement supplémentaire au Forum der Kulturen, tandis qu'il pourrait être envisagé pour lui un rôle plus important dans les initiatives promouvant la diversité au sein de la ville et de ses institutions culturelles comme celle d'IKISS (Initiative Kreis Interkulturelle Stadt Stuttgart – Cercle d'initiative de Stuttgart, ville interculturelle). Outre les événements promus par l'association qui mettent en exergue les différentes cultures existantes au sein de l'espace municipal, l'enjeu est dorénavant celui que l'association soit insérée dans le fonctionnement ordinaire des politiques publiques de la culture, notamment en ouvrant les grandes institutions à la diversité culturelle. Cette nouvelle orientation dénote une certaine différence avec les fonctionnements en vigueur dans de nombreux contextes, comme à Bordeaux, où, si une volonté d'interculturalité peut parfois exister, il prédomine une acception sociale de l'action à destination des groupes culturels minoritaires et avec elle une politique d'étiquetage ethnique (Crozat et Raibaud, 2009).

On assiste de la sorte à la recomposition du champ culturel tant dans ses acteurs traditionnels que dans l'émergence de nouveaux. L'évolution interne au secteur culturel s'accompagne également de nouvelles relations avec les autorités publiques.

b) Renouveau du rôle de la puissance publique en matière d'intervention culturelle

En conséquence des nouvelles priorités envisagées en matière d'action culturelle et face à la pluralisation de l'action publique voyant l'intervention de nouveaux acteurs dont l'intervention prend des formes nouvelles, les pouvoirs publics sont amenés à faire évoluer leur mode de fonctionnement, leurs modalités d'intervention. Ils quittent ainsi un rôle central et prescripteur pour être soit ensembliers, soit coordinateurs de projets et s'instituent « *comme cadre des relations* » (Baudouin, 2010 : 43). La croyance que le politique faisait seul la

professionnelles des habitants nécessaires dans l'insertion internationale de la ville (Pavkovic, 2007).

décision a longtemps été répandue. Les tendances actuelles confirment encore un peu plus l'éloignement au mythe et la nécessité pour l'élu local de s'appuyer sur ce que Claude Sorbets nomme, au sein de l'administration, des « *opérateurs d'interfaces urbaines* » (1992). Ces opérateurs sont désormais également privés et leurs interventions installent le processus décisionnel encore un peu plus loin du politique. Nous pouvons toutefois constater des circonstances où l'on conserve des modalités d'intervention plus datées, fruit d'une routinisation encore inachevée de ces processus nouveaux.

Le positionnement politique évolue nécessairement, d'abord du fait de ce relatif éloignement, embrassant un mode de fonctionnement de subsidiarité. Il subit *a contrario* une demande d'intervention politique plus directe de la part des acteurs court-circuitant l'administration. Cette évolution s'ancre dans un contexte où « *les institutions intercommunales ont été le lieu du développement de formes de cogestion interpartisane de l'action publique locale, en marge du principe majoritaire en vigueur au niveau municipal et national* » (Desage, 2009 : 138). L'invention d'une culture communautaire du consensus est essentielle à considérer dans l'analyse d'un secteur particulièrement sujet à politisation comme peut l'être la culture. Si cette culture politique particulière a alors pu favoriser l'émergence du fait culturel métropolitain dans une logique de développement incrémental, les nouvelles avancées sont susceptibles de créer quelques formes de frustrations.

UN SERVICE PUBLIC CATALYSEUR ET MAÏEUTICIEN

Nous avons pu esquisser l'émergence d'une gouvernance de projet nécessitant plus de souplesse des pouvoirs publics pour laisser une place à tous les acteurs du projet au détour des terrains que nous avons abordés. Cela correspond ainsi au rôle de l'autorité publique qui épouse celui du maïeuticien (Pinson, 2009), de celui qui met les acteurs en dialogue et en synergie afin de servir le développement local. Les autorités publiques vont alors justement privilégier la pluralité des acteurs potentiels plutôt que de s'appuyer sur une structure unique. Les ressources pouvant être exploitées dans le cadre d'un projet aux interventions multiples seront alors plus importantes, tandis que l'autorité publique peut se trouver plus aisée à incarner cette pluralité. Son pouvoir tient ainsi particulièrement à sa capacité à assurer la coordination d'acteurs. Comme nous avons évoqué précédemment le développement d'une

action publique sous forme d'espaces de délibération, notre propos est ici de rappeler que *« les espaces délibératifs n'existent que parce qu'ils sont mis en place par des acteurs et institutions politiques. Par ailleurs, les choix et savoirs communs que produisent ces espaces ne sont durablement partagés que parce que les institutions participent à leur valorisation et que les acteurs politiques, à travers leurs discours, contribuent à les diffuser »* (Pinson, 2003 : 51).

Comme nous l'évoquions plus haut, cette évolution du rôle des pouvoirs publics se retrouve dans le discours autour du projet de réaménagement du môle Seegmuller. En faisant passer le lieu alors prévu d'un espace dédié aux arts numériques à un lieu construit pour les usages du numérique, la ville cherche à l'ouvrir sur différentes dimensions et sur une pluralité d'acteurs. Au lieu de confier le lieu à un seul opérateur auquel incomberaient son animation et sa gestion, la ville demeure alors maître du projet en en confiant la gestion parcellaire à une pluralité d'acteurs. Marc Dondey définit ainsi le lieu comme un *« endroit qui est ouvert aux artistes, aux étudiants, aux chercheurs, aux entreprises et aux usagers. C'est un endroit d'émergence de projets, c'est pas un lieu qui devient comme a pu le connaître la Laiterie, un lieu de résidence de compagnies ou d'entreprises. C'est un endroit où les compagnies et les entreprises peuvent venir, ou les artistes individuels, les associations, peuvent venir élaborer des projets, expérimenter et découvrir »* (entretien). La pluralité des usages permet à la collectivité publique d'exercer un certain contrôle sur le lieu lui-même. Nous avons évoqué plus haut l'épisode infructueux et délicat du concours d'aménagement, voyant l'association d'un des promoteurs avec un groupement d'acteurs culturels pour la conception du projet, projet finalement retoqué pour que le lieu ne devienne pas celui d'Apollonia. À l'issue de cette phase du projet, la ville prend finalement la décision d'une gestion en régie. Si cela pourrait s'assimiler à une forme de municipalisation de la culture du fait de la gestion directe du projet, cette modalité d'intervention doit en fin de compte être un outil donnant justement l'opportunité à la ville d'instituer ce jeu d'acteurs pluriels dont elle définit les règles et pour lequel elle distribue les cartes.

Cette évolution, comme nous l'avons vu, n'est pas sans poser de questions pour les acteurs culturels. D'abord sur le fond, le changement d'un lieu envisagé comme un lieu d'art à celui d'un lieu de pratiques culturelles multiples fait bouger les positionnements. C'est aussi sur la

forme que le changement est tangible : le passage à la régie municipale interroge l'autonomie laissée aux acteurs culturels dans la mise en place de l'action culturelle. La construction du projet sous une forme plurielle le rend aussi plus difficilement appropriable pour des acteurs ancrés dans un champ particulier. Comme on peut ainsi le souligner au sein de l'administration strasbourgeoise, « *dire que ça tombait sous le sens côté culture et côté développement économique, c'est pas tout à fait vrai, et je pense que l'objet lui-même peut forcément susciter de la perplexité, dans la mesure où il s'affiche comme un espace ouvert et comme un espace d'expérimentation et que ça, c'est un peu embêtant quand on veut avoir des réponses toutes faites* » (Marc Dondey, entretien). L'instauration d'un certain flou par la collectivité permet paradoxalement de mieux maîtriser le projet, en en établissant le sens global auquel chacun des acteurs doit se raccrocher. Par suite, la CUS tente d'instituer une métropole construite comme acteur collectif élaborant ses décisions dans l'agrégation d'acteurs.

Dans le cas de Bordeaux, l'évolution de l'administration est plus particulièrement évidente au sein de la CUB – touchant aussi à l'enjeu du recrutement des personnels (cf. encadré *infra*). Elle confirme notamment la démarche souhaitée de se distinguer d'une forme de guichet supplémentaire. Dans la relation aux communes ou parfois directement avec les acteurs culturels, l'enjeu est d'instituer une action publique de réseaux qui irrigue le territoire métropolitain. Une métropole en tant qu'acteur collectif doit alors advenir. La vice-présidente en charge de la culture nous renvoie à cette conception. Selon elle, une des lignes d'action de la CUB, à côté de la commande artistique pour le tramway et du soutien aux événements culturels est de « *mettre en réseau, puisque la CUB c'est ça, c'est mettre en réseau vingt-huit communes, mettre en réseau au regard de structures culturelles qui existent sur la CUB* » (entretien). C'est d'ailleurs cette juste limite de ce qui est existant et de ce qui est à advenir en matière de réseaux qui pose souvent question dans la mise en œuvre concrète. Comme le rappelle Richard Coconnier, déjà lors de la rédaction de la délibération, la notion de réseau était un enjeu d'importance, une manière pour les récalcitrants de border la compétence à une logique de soutien et non d'initiative « *On avait ajouté cette dimension assez forte de soutien aux projets de dimension transcommunale. On avait buté, je me rappelle, on avait fait deux réunions là-dessus, au plus haut niveau, sur la notion de réseau : est-ce qu'on peut accompagner des réseaux ? On a discuté, nous tous, des formules alambiquées. Je crois que*

dans la délibération, on dit qu'on peut accompagner des réseaux constitués : en gros, on ne peut pas avoir l'initiative de créer un réseau » (entretien). De la sorte, dans l'annexe de la délibération du 25 novembre 2011 portant sur le périmètre d'intervention culturelle de la CUB, un des critères concernant le soutien aux manifestations traite de la « contribution à la cohésion territoriale de l'agglomération et à la création d'une « identité métropolitaine » (ou sentiment d'appartenance) ». Ce critère vise alors à « favoriser l'intercommunalité culturelle ou le travail en commun des structures de l'agglomération, et accompagner les processus de métropolisation » et se traduit par une attention portée au fait de « favoriser une réelle intercommunalité culturelle : association de populations issues de plusieurs communes ou quartiers autour de projets partagés, coopération entre plusieurs communes » et de « favoriser le travail en commun des structures culturelles de l'agglomération : coproductions, mutualisations de moyens ou passerelles entre plusieurs disciplines artistiques... » (CUB, 2011b). Comme nous l'avons précisé concernant le portail des médiathèques, l'enjeu de la mise en réseau suppose un leadership nouveau à l'échelle communautaire, parfois délicat à imposer et engage alors de nouvelles relations politiques interscalaires, comme nous y reviendrons dans le paragraphe suivant. L'idée demeure toutefois pour la CUB, à l'occasion de ce projet comme d'autres, de voir « comment on met en valeur l'offre territoriale et comment on la fait partager » (Richard Coconnier, entretien).

Texte 22: l'évolution interne de la Mission urbanité-culture(s) comme changement symbolique et des modalités d'action culturelle de la CUB

La démarche de synergie à l'échelle communautaire se démarquant d'une politique culturelle traditionnelle, notamment sectorisée, s'est renforcée par un changement de personnel intervenu progressivement au sein de la Mission urbanité-culture(s). Le remplacement graduel de Richard Coconnier par Marco Franchi dessine cette perspective. La démarche souhaitée par Richard Coconnier dès son arrivée dans l'édifice communautaire relevait déjà d'une logique d'action réticulaire. Mais les parcours et modes de fonctionnement des deux hommes permettent d'assurer une évolution. Comme Marco Franchi le reconnaît lui-même, son parcours est composite et surtout construit en dehors de la sphère culturelle : « je me dis souvent comme un hybride, mais un hybride pas vraiment, parce que je suis spécialiste des politiques publiques, et c'est comme ça qu'il faut regarder les choses.

L'entrée sectorielle est, à mon sens, limitée. Elle peut être sectorielle chez les acteurs, mais qu'elle soit sectorielle pour la gouvernance [pose problème] [...] Moi, je suis pas de la famille culture, donc je suis un peu à l'extérieur, je les regarde faire, je les regarde mettre en œuvre » (entretien). Là où Richard Coconnier apparaissait pour les acteurs culturels comme « *l'un des nôtres* » (Joël Brouch, entretien), Marco Franchi dispose de cette distance avec le secteur – en ayant alors pour lui, selon ses mots, un « *regard à la fois bienveillant, mais aussi questionnant* » (entretien). Ce positionnement lui permet de donner une autre dimension à l'action publique, qui sort un peu plus de la logique d'action artistique pour épouser pleinement des finalités culturelles, dans le sens de rencontres à produire entre les individus, entre les acteurs. Comme il le précise ainsi, « *j'arrive pour mettre en place l'Été métropolitain³⁰⁰ qu'est un outil en fait, un outil de développement où le faire ensemble et le travailler ensemble devient prioritaire. Donc moi, mes outils, qui sont emprunts des référentiels de politique publique, je travaille avec ces éléments-là, c'est-à-dire quels sont les éléments de convergence qu'ont les acteurs entre eux, quels sont les éléments de valeur produits qui font que les acteurs perçoivent ce qu'ils ont à faire ensemble. Plutôt que de sectoriser, c'est la capacité à pouvoir amener les acteurs à construire ensemble* » (entretien).

Dans ce choix délibéré de la CUB d'un autre profil, d'une autre approche³⁰¹, on peut percevoir la nécessité d'incarner une logique de gouvernance plus horizontale où la CUB est là pour construire du dialogue tout en évitant alors le terrain miné de l'approche artistique. Comme nous évoquions dans la première partie de ce chapitre la construction d'un nouveau rapport au territoire, conçu plus horizontalement à l'échelle de la métropole, une autre appréhension du rôle de l'institution communautaire se dégage. Elle se construit en effet à présent dans un rôle d'instance de rassemblement, de jonction entre villes. L'intercommunalité ne s'incarne alors plus explicitement comme celle décrétée et mise en œuvre par une institution supracommunale, mais elle s'exprime dans le rôle d'un chef d'orchestre. On peut en définitive qualifier les modalités d'action de Marco Franchi d'ensembliser, en reprenant la définition qu'en donne Joël Brouch, comme une contraction entre « *ensemble et sablier [soit] le temps nécessaire qu'il faut pour que les projets émergent et ne pas être dans l'urgence événementielle, faire vite* » (entretien).

La logique d'une action publique en tant qu'autorité de mise en connexion plutôt qu'opérateur est particulièrement évidente au niveau communautaire. Elle se retrouve aussi, plus ponctuellement, à l'échelle municipale. Nous avons pu évoquer plus haut les démarches visant à lier le développement culturel au développement urbain. Nous pouvons ici préciser l'articulation qui se joue avec les acteurs de l'aménagement urbain, y compris les promoteurs

³⁰⁰La première édition de l'évènement avait tout de même été pilotée par Richard Coconnier. Tandis que la seconde, pour laquelle il est initialement recruté, est gérée en copilotage entre les deux hommes. Cette édition s'appuie alors sur un partage des responsabilités entre une logique plus artistique d'un côté et une autre plutôt culturelle. Comme il l'exprime ainsi : « *ça s'est mal joué au début, mais après ça s'est relativement bien joué [...] Il a vu que mon positionnement n'était pas le même que le sien et moi j'allais pas dire à Richard Coconnier, « tu te trompes sur tes orientations artistiques, par contre dans le faire ensemble, je trouve qu'on pourrait mieux faire, qu'on pourrait faire différemment, je trouve qu'on pourrait travailler sur le réseau des acteurs* » [...] *mais c'est vraiment un autre profil* » (entretien).

³⁰¹Ayant précédemment travaillé sur le festival des lycéens mis en place par la Région, dont Françoise Cartron était alors vice-présidente, elle avait connaissance de ses modalités d'action.

immobiliers. À l'issue de ce travail conjoint, la ville se détache des phases plus opérationnelles, comme on le souligne à la DGAC : « *on dit à Bouygues qui savent pas comment créer de la vie dans Ginko parce que c'est un truc énorme, on leur a dit, « travaillez avec nous pour préparer des cahiers des charges pour, qu'en pieds d'immeubles, on mette en place des ateliers avec des artistes, c'est ça notre boulot ».* *Notre boulot ce n'est pas d'acheter des ateliers, puis de les gérer et de faire du gardiennage. Notre boulot c'est vraiment de dialoguer avec les structures pour qu'il y ait des impulsions privées et que les choses puissent vivre seules ensuite* » (Chrystelle Audit, entretien). La logique d'autonomisation et d'accompagnement des acteurs – correspondant en même temps à une crise des finances publiques locales – se retrouve également autour de l'économie créative, où la ville tente alors de sortir de la logique de la subvention qui renvoie finalement à une politique de guichet.

À Barcelone, la ville se dote de son côté d'un nouvel espace de gouvernance où puisse se partager un sens commun de l'action publique avec la création du Conseil de la culture (cf. encadré ci-dessous). C'est aussi dans l'adaptation des structures existantes que s'incarne cette nouvelle appréhension de l'intervention publique, dans un rôle de subsidiarité. L'intégration des centres civiques à l'ICUB rejoint cette orientation. Relevant d'une volonté de mieux irriguer les territoires dans les politiques publiques, l'action de l'ICUB n'est toutefois pas celle d'un contrôle total des centres « *disséminés dans les dix districts de la ville [avec] chaque centre [qui] est dépendant du district. Donc depuis l'ICUB, nous sommes chargés du réseau des centres civiques et être responsable de ce réseau veut dire essayer d'établir des lignes de communication et de le coordonner* » (Carles Giner, entretien). Comme nous le mentionnions antérieurement, une des finalités de la coordination s'inscrit dans l'intention d'apporter une approche culturelle à ces lieux et d'assurer finalement la décentralisation culturelle qui avait été envisagée, mais sans être concrétisée, au début des années 1990.

Le positionnement de l'ICUB est le même vis-à-vis des usines pour la création, se plaçant dans un rôle de définition de lignes stratégiques, de détermination des équipes artistiques gérant les lieux et de coordination de l'ensemble des lieux. Plus qu'un opérateur culturel, la ville est dans une posture de catalyseur des énergies. Comme nous l'évoquions plus haut, la décision de conférer une grande autonomie à ces lieux, une gestion qui leur soit propre corrobore cette position plus distante de la collectivité publique. Comme l'incarne la fabrique

Fabra i Coats, gérée en régie par la ville, l'importance pour la collectivité d'avoir des totems culturels demeure malgré tout présente. Le lieu doit toutefois, dans cette configuration, permettre la réalisation d'une réelle transversalité qu'un opérateur culturel sectoriel n'aurait pas eu la légitimité à incarner tandis qu'aucune association culturelle n'aurait pu disposer de la représentativité suffisante pour l'ensemble des secteurs artistiques. De la sorte, outre cette symbolique de l'établissement municipal, la ville s'érige comme la seule instance à même d'incarner ce dialogue et cette rencontre des disciplines artistiques. La rhétorique qui découle de cela est celle d'une intervention publique étant la seule en mesure d'établir la transversalité et de créer le collectif. Dans le même temps, un objectif implicite assigné à Fabra i Coats est celui de la dynamisation d'un espace urbain en recomposition, dans lequel la municipalité apparaît, avec cet équipement, comme pionnière pour installer des activités créatives (Aparicio, 2011). Dans cette optique, la ville se pare des vertus de l'ensemblier de l'espace urbain, qu'elle contribue à remodeler.

Texte 23: Le Conseil de la culture pour une action publique plus collective

À partir de 2006, les instances de dialogue se multiplient à Barcelone, comme l'atteste le Conseil de la culture qui fait figure d'élément emblématique du plan de 2006, tandis que le Conseil national des arts de la Catalogne (CONCA) émerge finalement après de longs attermolements. La mise en route du Conseil de la culture à Barcelone est le fruit d'une concertation entre institutions et acteurs culturels. À ce titre, comme dans d'autres secteurs, un des enjeux se trouve dans l'articulation entre une offre institutionnalisée de participation et une demande sociale autour de l'existence d'une « *gamme contextualisée* » de réponses à l'impératif participatif (Petit, 2014). On peut considérer le Conseil comme relevant d'une démarche d'ouverture modérée si on le compare à des dispositifs participatifs conviant citoyens lambda et éloignés du système décisionnel (Gourgues, 2013). Il est surtout construit dans une volonté d'équilibre entre les différents acteurs du système culturel local. Statutairement, l'assemblée plénière rassemble deux collèges allant jusqu'à seize membres représentant, d'un côté, les organisations culturelles représentatives et constituées, de l'autre, des personnalités indépendantes, ainsi qu'un représentant de chaque parti politique présent au Conseil municipal, les représentants des Conseils culturels des districts – qui n'ont toutefois pas été instaurés – un représentant de la commission de la lecture publique, le maire en tant que président du Conseil et un vice-président choisi par les organisations culturelles. Les sept membres du comité exécutif sont eux tous issus du collège des personnalités indépendantes et nommés par l'assemblée plénière.

À la fois consultatif et exécutif pour certaines missions, le Conseil présente alors un mélange entre un conseil participatif dans une tradition continentale de consultation, de réflexion et de débat et un *council of arts*

dans une tradition plus anglo-saxonne plus orientée vers une implication dans la construction des politiques culturelles et ainsi dotées de prérogatives exécutives. Du côté de la fonction consultative, l'assemblée plénière peut ainsi se saisir de toute thématique culturelle et former une commission déléguée pour l'analyser en conviant toute personne du milieu culturel de la ville susceptible d'apporter des éléments de réflexion. En 2008, on dénombrait neuf commissions sectorielles et trois commissions transversales (usines pour la création, dialogue interculturel et plan d'enseignements artistiques) (Marti et Giner, 2008). L'existence de ces commissions, conjuguée à l'exécution et l'évaluation du plan stratégique de la culture, désormais confiées au conseil, construisent une autre dynamique de planification en incluant un spectre d'acteurs beaucoup plus large que le seul Institut de la culture. L'instance exécutive du Conseil, de son côté, est chargée des décisions relatives à l'attribution de subventions, des compositions des jurys des prix de la ville de Barcelone et devant produire des rapports concernant la création de nouveaux équipements, de l'évolution des législations locales affectant la culture ou la nomination de nouveaux responsables culturels.

Le registre d'action du conseil se situe à la fois dans la logique d'expression de préférences agrégées par les acteurs culturels et dans celui de la délibération partagée. Il répond de ce fait d'abord aux attentes de reconnaissance et d'implication des acteurs culturels, entre autres *via* la représentativité mise en place pour le collège des associations. La municipalité est ensuite à même d'inclure dans son processus décisionnel une pluralité d'acteurs, aux horizons multiples, comme le confirme l'établissement des commissions déléguées qui rassemblent au-delà des membres du conseil et par le collège des membres indépendants. La transversalité quant aux membres indépendants apparaît tout de même être contrôlée par leur cooptation par les organisations culturelles et les élus municipaux. Le Conseil incorpore par ailleurs dans son fonctionnement une logique de transversalité que la municipalité peut revendiquer grâce à cet outil à la symbolique politique forte. Il répond de cette manière à la nécessité de constituer un dispositif aisément appropriable, qui soit une instance de partage où les acteurs du champ culturel puissent bâtir un sens commun de l'action culturelle. La constitution initiale d'une plateforme d'acteurs culturels pour promouvoir le CONCA, puis leur reconnaissance par la ville en tant que source de dialogue pour élaborer le Conseil de la culture de Barcelone et enfin leur participation à celui-ci leur a permis de reprendre place dans l'espace public et de s'insérer plus fortement dans le processus décisionnel de la ville de Barcelone. Dans le même temps, dans l'objectif de la ville d'être une ville de créateurs – mais *a contrario* du dogme de la ville de la connaissance, en se centrant dorénavant plutôt sur les artistes – le Conseil se présente comme le volet gouvernance de cette orientation, en parallèle des nouveaux outils que sont les usines pour la création.

Dans le cas de Stuttgart, l'enjeu d'une logique plus fédératrice dans la construction des politiques publiques est l'origine-même de la démarche de Kultur im Dialog qui vise justement à introduire des formes de concertation et à faire des acteurs culturels de réels acteurs du développement culturel local. Les difficultés à faire correspondre ce rôle attendu de l'autorité publique avec son rôle effectif sont justement révélatrices du temps de normalisation nécessaire pour faire advenir le changement. Les deux points de rupture entre

acteurs culturels et administration qui ont fait l'objet d'un travail de discussion supplémentaire, après la validation des grandes lignes issues de Kultur im Dialog sont justement celles de la communication avec les acteurs culturels et la construction d'objectifs qui leur soient assignés lors de contractualisations. Cette difficulté s'incarne par ailleurs dans la position de l'administration rejetant à la fois les logiques de concertation et l'existence d'une expertise autre que la leur. Les mêmes réticences s'expriment à l'égard de la Commission culture et médias et ses personnalités qualifiées, comme on l'évoque au sein du Département de la culture : *« les personnalités qualifiées siègent aussi pour des secteurs déterminés. Untel pour le théâtre, tel autre pour la musique... Ils ont eux-mêmes peu de contacts avec les établissements avec lesquels ils travaillent professionnellement. Cela présente de forts biais individuels. Les idées auxquelles la commission donne naissance sont très subjectives et ne sont pas garanties par un passage dans un forum plus large. Nous, l'administration, nous avons les meilleurs et les plus intensifs moyens de communication avec ceux que nous soutenons »* (Rüdiger Meyke, entretien). Ainsi en dépit d'un large et ample processus de concertation, l'administration se conçoit encore comme la seule autorité prescriptrice, comme l'unique source de savoir, un savoir qui ne saurait être enrichi d'autres approches.

À l'inverse, l'échelle régionale constituée sous une forme relativement souple, en évitant la solution d'une administration régionale unique et extrêmement importante, s'appuie sur une logique de structures autonomes, où l'autorité publique se positionne surtout sur la détermination d'axes stratégiques. Ainsi l'organe politique et administratif de la région – la VRS – délègue ses compétences relevant du développement économique, du tourisme et de l'image de la région ainsi que du sport et de la culture à autant d'agences ou de structures indépendantes, uniquement placées sous sa tutelle. De la même manière l'agence du développement économique, pour certaines de ses missions liées à l'économie créative s'appuie sur des structures distinctes. Le fonctionnement en agences, inscrit dans le génome de la région depuis sa fondation, établit ainsi une autre modalité d'action publique.

NOUVELLES POSTURES ET CRISPATIONS POLITIQUES

Dans ce nouveau positionnement de l'autorité publique, le leadership politique doit être amené à évoluer afin de correspondre de plus en plus à un leadership relationnel, amenant le politique à assurer la définition du sens de l'action publique et à convier dans celle-ci les différents interlocuteurs potentiels. S'il s'agit là des évolutions attendues du pouvoir politique, elles se confrontent tout particulièrement aux modes de fonctionnement politiques préexistants et engendrent parfois des crispations. De celles-ci peuvent également naître de nouvelles modalités d'action politique afin justement d'y répondre.

Une partie des enjeux politiques à Bordeaux est née de la rivalité politique entre CUB et ville, entre Vincent Feltesse et Alain Juppé. Le développement d'une action culturelle métropolitaine a pu servir l'image du président de la CUB, au-delà des enjeux de nouvelles modalités d'action publique de la culture et de rapport au territoire. Certes, les réticences face à cette nouvelle action publique avaient déjà été exprimées avant même qu'il ne soit question d'une compétence culturelle communautaire. Mais les oppositions se sont renforcées dès la compétence abordée et mise en œuvre. Votée volontairement à minima, afin qu'elle soit validée à l'unanimité, la compétence pouvait risquer d'être justement minimisée. Mais comme le précise Richard Coconnier en 2010, en amont du vote de cette compétence, « *le président souhaite que notre action soit visible avec des actes symboliques forts, sur lesquels on va aussi se manifester* » (entretien). La finalité relève alors d'une légitimation de l'institution telle qu'elle s'est incarnée précocement dans les intercommunalités urbaines (Heumel et Roth, 2002), se présentant comme une forme d'« *enchantement de l'intercommunalité par la culture* » (Freyermuth, 2012). Dans ce contexte et dans celui plus global où les Communautés urbaines demeurent des instances politiques de second rang, aux compétences déléguées par les communes, il a pu apparaître délicat à la CUB, sur les projets les plus sensibles, d'imposer cette posture de mise en relation, d'autorité délégatrice. C'est ce que précise Richard Coconnier concernant le portail des médiathèques : « *on a proposé, devant les crispations, à un moment donné que la ville de Bordeaux assume le leadership du portail, en disant « après tout, vous avez une bibliothèque d'intérêt national, dans ce cas-là, puisque ce portail va exister, allez-y, prenez-le en charge et l'on versera l'argent du ou des chargé(s) de mission nécessaire(s) à cela* ». *Mais au moment où l'on a acté cela, la ville s'est retirée* » (entretien).

La détermination du sens et la structuration de l'action publique ne pouvaient alors pas relever, dans l'optique municipale, d'une décision communautaire.

L'enjeu de l'évènementiel, en partie saisi par la CUB, ne faisait de son côté pas l'objet, dans le fond d'une évolution profonde. Comme le rappelle Richard Coconnier, « *Alain Juppé quand il était président de la CUB avait mis en place un dispositif d'accompagnement aux manifestations pour servir l'attractivité, on l'a simplement toiletté et on lui a donné un fondement culturel, ce qui n'était pas le cas avant* » (entretien). Toutefois dans la symbolique, le changement paraissait pour la ville bien plus essentiel et renvoyait à une forme de dichotomie entre le financement et la gestion par la ville des institutions et la mise en place par la CUB d'actions périphériques voire cosmétiques, dans une tradition de politiques publiques locales où « *tout acte culturel est nécessairement situé territorialement dans une commune, même si elle n'est pas à son initiative* » (Saez, 2001b : 145). Comme l'exprime schématiquement Véronique Daniel-Sauvage à la DRAC au sujet du portail des médiathèques, « *la ville de Bordeaux [...] s'est dite [...] qu'avec la cerise sur le gâteau, la CUB ferait croire qu'elle est la pâtissière. Et ça a été une réaction en chaîne qui a mis en l'air la totalité du processus [...] La CUB venait sur une opération finalement marginale par rapport au gros d'un travail, tout à fait utile et extrêmement bien ficelé, mais derrière se profilaient déjà les élections de 2014* » (entretien). En l'occurrence sur ce projet, avec la médiation d'une institution classique comme la DRAC³⁰² – jouant selon les termes de la directrice générale adjointe un rôle « *de casque bleu qui réessaye toujours de mettre autour de la table* » (entretien) – le projet n'a finalement pas abouti à la forme escomptée. Ce projet a plus particulièrement focalisé les attentions et mis en exergue l'opposition entre le structurel et la logique d'opérations ponctuelles. Le travail de conciliation de l'expertise extérieure et traditionnellement reconnue de la DRAC s'est par ailleurs avéré insuffisant et renvoie à une tendance qui s'est progressivement dessinée quant au rôle de l'État dans l'intercommunalisation de la lecture publique (Faure et Négrier, 2004).

Ce sont en revanche d'autres enceintes de dialogue qui vont exprimer la logique d'un nécessaire leadership relationnel. Comme les configurations de management de projet l'illustrent, ces sphères ne sont pas nécessairement les plus officielles, là où s'incarnent des

³⁰²Cette médiation était par ailleurs d'autant plus logique qu'à l'origine du projet de portail se trouvaient la Région et la DRAC.

rivalités politiques traditionnelles. Ainsi, un des espaces les plus propices à l'échange et faisant progressivement émerger la CUB en posture de leadership politique est le groupe informel des adjoints à la culture de la CUB. À la différence du comité de projet chargé du suivi de la compétence culturelle – organe quasi-officiel qui rassemble des représentants des partis que ces derniers désignent et qui s'est progressivement disloqué – ce groupe de tous les adjoints dispose d'une réelle audience. « *Ça marche super bien*, note ainsi Françoise Cartron. *J'ai été étonnée, ils viennent tous. On fait cela tous les six mois, parfois un peu plus rapproché selon les sujets, et chaque fois, on les a tous et chaque fois, ils en redemandent. Parce que c'est vrai que la Communauté urbaine et la manière dont elle fonctionne, ce sont les maires beaucoup [...]. Les adjoints à la culture ne se sentaient pas [inclus], en plus comme la CUB n'avait pas la compétence culturelle, ils se sentaient totalement exclus. Et le fait de venir, ça les fait se rencontrer, c'est aussi la mission de la CUB, la mise en réseau, qu'ils rencontrent leurs collègues, qu'ils échangent [...] je pensais pas qu'ils viendraient aussi nombreux et aussi assidus [...] et la mairie de Bordeaux n'en manque aucune [...] Je crois à la pédagogie, que petit à petit [...] les postures vont céder* » (entretien). Ce sont ainsi ces efforts de concertation globaux qui doivent permettre un rapprochement des positions des uns et des autres. Une telle instance vient ainsi contrebalancer les difficultés qui peuvent parfois être rencontrées dans la gouvernance territoriale, à l'instar du refus de la ville de Bordeaux de collaborer avec la CUB autour de la détermination des axes culturels du contrat de co-développement Bordeaux-CUB. L'instauration d'une modalité collective de gouvernance permet quant à elle d'agrèger les préférences individuelles et de lisser les particularités de l'un ou l'autre des acteurs.

Dans le cas de Stuttgart, le processus de Kultur im Dialog a fait bouger les lignes politiques d'une situation de désintérêt complet du politique à une prise en compte réelle par les Verts. Comme nous l'évoquions, la donne culturelle n'est d'ailleurs sans doute pas tout à fait étrangère au changement politique à la tête de la mairie et la considération de Fritz Kuhn pour cet exercice participatif a pu lui fournir, sinon des votes, du moins une posture d'homme de culture. La prise en compte accrue de la culture s'est traduite par trois évolutions politiques majeures au sein la ville. Elle a d'abord traduit une évolution du positionnement du maire vis-à-vis de son administration. Comme on le rappelle au sein du Département de la culture de la ville, le maire, Wolfgang Schuster, « *ne s'est absolument pas intéressé au processus. Il a dit*

que l'administration aurait dû s'en charger. Et nous l'avons aussi fait. Ce sont en tout cent cinquante heures de réunion qui se sont produites et quarante-huit réunions qui se sont déroulées » (Rüdiger Meyke, entretien). Lors de la remise des conclusions du processus, tandis que Rüdiger Meyke expliquait à l'assemblée le temps de travail de l'administration passé pour perte dans ce processus, le nouveau maire Fritz Kuhn déclarait entendre le fonctionnement de l'administration autrement et attendait ainsi une implication désormais toute autre dans la poursuite du processus. Dans ce contexte politique nouveau, l'élu reprenait un certain leadership vis-à-vis de son administration, celle qui avait préparé en premier lieu les propositions de réductions budgétaires tant contestées. Ce changement se présente ainsi comme un coup d'arrêt à ce qui avait pu s'assimiler à une forme lente, mais certaine, d'autonomisation de la bureaucratie culturelle de la ville. L'administration était ainsi devenue une source essentielle d'élaboration des politiques publiques tandis qu'elle pouvait être un frein à leur mise en œuvre à partir du moment où le conseil municipal avait voté la mise en route du processus de Kultur im Dialog.

La seconde évolution issue de ce processus et du changement politique à la tête de la ville est la reprise en main partielle par le maire des affaires culturelles, traduisant un contrôle accru sur son adjointe à la culture. Nous pouvons ici en préalable rappeler quelques éléments relatifs à l'organisation politique municipale allemande. La gouvernance des villes est relativement plurielle et la majorité n'occupe pas tous les postes d'adjoints – qui sont par ailleurs réduits à cinq ou six grands domaines majeurs. Les portefeuilles sont attribués au prorata du poids des partis au sein du Conseil municipal. Cette distribution assure un plus grand équilibre et plus d'implication de la part des différents partis. Toutefois, cela signifie des majorités qui peuvent s'orienter différemment selon les projets. Dans ce contexte, le maire élu au suffrage universel direct pour un mandat de huit ans dispose d'une légitimité essentielle³⁰³ par rapport à ses adjoints, élus par le Conseil Municipal dont ils ne sont pas membres et dans lequel ils ne peuvent logiquement pas voter³⁰⁴. Dans ce contexte où, tant les durées de mandat diffèrent que les modes d'élection fluctuent d'un poste à l'autre, des orientations variables peuvent se dessiner au fil des mandats et des projets. Partant, l'absence de discours de l'adjointe à la culture lors de la remise des conclusions de Kultur im Dialog

³⁰³Il est en outre chef de l'administration sur laquelle il a donc une autorité très forte.

³⁰⁴Les adjoints sont de la sorte considérés comme des fonctionnaires politiques. Ils sont élus pour huit ans renouvelables tandis que le conseil municipal est élu au suffrage universel direct pour cinq ans.

apparaît comme un changement symbolique, tandis que le maire a décidé d'assurer l'introduction des débats de la séance du Conseil municipal consacrée à Kultur im Dialog moins d'une semaine après, en lieu et place de l'adjointe à la culture qui en était initialement chargée.

Enfin, en troisième lieu, face à l'opposition récurrente de l'administration, les acteurs culturels espèrent nouer un dialogue plus direct avec les élus municipaux. Comme le précise ainsi Rüdiger Meyke, « *l'important est que la Commission culturelle soit seulement dans une fonction de conseil. Elle ne va décider de rien* » (entretien). Dans ce contexte de défiance profonde vis-à-vis des acteurs culturels, ces derniers entendent s'appuyer sur le politique pour court-circuiter l'administration. Cette dernière concède ainsi que « *les acteurs culturels souhaitent traiter directement avec le politique et aussi de moins en moins avec l'administration culturelle, qui a un autre rôle dans la politique culturelle [...] Ils ne se sentent pas souvent bien compris dans leur liberté artistique. Ils ont aussi le besoin de se tourner vers la politique culturelle et cela les incite ainsi [à se tourner vers les élus]* » (Ingrid Schüren, entretien). Dans le même temps, les acteurs culturels eux-mêmes constatent une évolution à l'issue de Kultur im Dialog, évolution leur faisant espérer une connexion plus forte avec la sphère politique, à plus forte raison dans le cadre de la Commission culture et médias : « *nous pouvons influencer la politique dans les partis, donc les représentants culturels de chaque parti et nous pouvons parler avec eux [...] maintenant. Avec le processus Kultur im Dialog, je pense que nous pouvons [avoir cette influence]. Peut-être qu'on peut dire que nous avons gagné cela, que nous avons gagné le match* » (Petra von Olschowski, entretien). En effet, le soutien précoce des représentants culturels – dont certains avaient même rejoint le cortège de l'Art-parade de 2009 – et leur suivi constant en font désormais des partenaires directs des acteurs culturels qui ont eu l'opportunité de se côtoyer et d'œuvrer ensemble lors de cette démarche.

En définitive, il se construit à Stuttgart un leadership politique mayoral nouveau, qui redessine lui-même les interlocuteurs étant parties prenantes aux politiques publiques. L'émergence de ce nouveau pouvoir politique – qui s'était affirmé dans le secteur culturel tout au long du processus de Kultur im Dialog avec une implication constante des élus municipaux des Verts – permet de la sorte d'envisager une structure de gouvernance culturelle plus

horizontale, où l'administration, remise plus fortement sous la tutelle du maire, n'est plus nécessairement l'interlocuteur essentiel.

À Strasbourg, comme nous l'avons évoqué, les modes de fonctionnement de la municipalité évoluent, principalement autour de l'enjeu des économies créatives, en se positionnant dans une certaine centralité, tout en agrégeant l'intervention de nombreux acteurs, comme le manifeste tout particulièrement le choix de la régie municipale pour le projet Seegmuller ou celui d'un appui quasi-organique sur l'université pour la gestion de certains des projets à destination des entreprises. Dans le même temps, la construction de ces projets transversaux dans leurs thématiques et leurs approches n'est pas sans engendrer quelques anicroches internes. Ainsi, il convient, ici, de remettre en perspective cette problématique de la transversalité avec la donne politique. En effet, durant ces dernières années, la question culturelle à Strasbourg a été fortement traversée par des clivages politiques entre personnes, derrière lesquelles se dessinent les lignes directrices nouvelles de la municipalité.

La constitution de ces nouvelles orientations de politiques publiques rejoint la volonté d'établir un équilibre entre les sphères d'influence politique du maire Roland Ries et de l'ancienne mairesse socialiste Catherine Trautmann tandis que l'héritage politique de l'ancien président UMP de la CUS, Robert Grossmann, affecte également la donne politique de la municipalité 2008-2014. La mise en œuvre de l'exercice participatif des Assises de la culture, comme nous l'avons précisé, prend sa source dans l'enjeu de construire une nouvelle rhétorique politique où un dialogue peut être renoué avec les associations, notamment du milieu culturel. Le choix initialement électoral de mettre en place des états-généraux de la culture perdure dans la suite du mandat dans la conduite des politiques publiques, avec toutefois cette relative dépolitisation du dispositif construit comme des Assises. La donne électorale a ainsi établi une nouvelle modalité de gouvernance de la culture, qui s'est toutefois confrontée à la délicate ouverture interne de la Direction de la culture alors qu'il n'avait pas été décidé de sortir de cet exercice avec une structure dédiée, qu'elle soit indépendante ou issue de l'administration.

Par ailleurs, la place essentielle de la culture dans la posture politique de Robert Grossmann a incité la nouvelle municipalité socialiste à faire des Assises de la culture un exercice d'évitement partiel de la Direction de la culture, invitant en conséquence à trouver d'autres opportunités de développement en marge de cet espace administratif soupçonné d'illégitimité par la nouvelle municipalité. En outre, la nécessité d'équilibrer les positions entre Roland Ries et Catherine Trautmann, à qui l'on avait confié la vice-présidence au développement économique et à l'université, ont favorisé la constitution de cette nouvelle ligne d'action autour des économies créatives³⁰⁵. Daniel Payot met à ce titre en exergue son intérêt ancien pour ces problématiques doubles de développement économique et culturel : « *elle l'a voulu [ce développement des économies créatives] parce que pour elle, c'était une façon de favoriser l'implantation ici, de ce type-là d'industrie culturelle, alors que ce soit production audiovisuelle ou création de produits qui sont maintenant à cheval entre la culture, le jeu vidéo... Mais elle avait pigé que c'était ça l'évolution, qu'autour de l'image, il se jouait une mutation très profonde* » (entretien). Si ces nouvelles missions donnaient une certaine importance à Catherine Trautmann, le dessein était par ailleurs d'assurer un équilibre mutuel des forces pour qu'il n'émerge pas d'autres leaderships que celui du maire. *A contrario*, certains pensent comme Richard Sancho-Andreo, ancien membre du cabinet de Roland Ries, qu'« *il aurait fallu que le maire lâche la culture, qu'il considère que c'était pas sa chasse gardée* » (entretien). Ainsi, en jouant la carte du projet pluriel, il a fait des Assises un espace politique qu'il pouvait contrôler. En conséquence, derrière cet exercice participatif où émergent de nouvelles orientations thématiques, il se joue là aussi un enjeu de distribution des cartes par le pouvoir mayoral demeurant central dans la construction de l'espace de dialogue. En conséquence, la fragmentation entre les élus demeure forte tandis que les administrations suivent ce même schéma.

Enfin, dans le contexte barcelonais, l'enjeu du changement des postures politiques s'inscrit dans un contexte de construction des politiques culturelles à moyen terme. En effet, par la mise en place de planifications stratégiques faisant l'objet d'une élaboration partagée, d'une validation municipale et d'un encadrement de l'ICUB – dont le conseil d'administration convie des représentants de tous les partis – les lignes politiques s'inscrivent dans un espace

³⁰⁵Dans le même temps, cet équilibre se construisait au sein du cabinet du maire avec le départ en début de mandat d'un proche de Catherine Trautmann remplacé par deux conseillers culture, l'un proche de Roland Ries, l'autre de Catherine Trautmann.

cognitif partagé entre partis et à travers le temps, quelles que puissent être les alternances politiques. Comme on l'estime ainsi au sein de l'ICUB, « *certain processus comme le plan stratégique de la culture, le plan de lecture publique ou le Conseil de la culture de Barcelone ont été approuvés par tous les partis. Et c'est pour cette raison qu'en 2011, quand est intervenu ce changement [avec la victoire des nationalistes de CiU], toutes ces questions n'ont pas été discutées. Ils ont dit, « non, nous sommes d'accord avec cela » » (Carles Giner, entretien).*

La construction consensuelle des politiques publique s'est trouvée être renforcée avec le Conseil de la culture, organe désormais central dans le processus d'évaluation du plan, alors que le Conseil inclut lui-même les représentants des partis politiques. Ainsi, dans une logique d'élaboration commune des projets, dans des cadres distincts de la démocratie adversariale – notamment envisagée sous la forme du Conseil municipal où l'affrontement partisan est essentiel – il devient envisageable de construire un consensus politique. Son élaboration s'extrait alors partiellement des instances traditionnelles en privilégiant, en l'occurrence pour le plan stratégique, des workshops et ateliers thématiques, des réunions en comités restreints, d'autres méthodes de travail où s'expriment plus aisément des modalités d'agrégation de préférences des différents acteurs. Un conseil aux fonctions consultatives devient par ailleurs une autre sphère de dialogue et de réflexion pour les élus municipaux, un espace plus propice que le cadre politique traditionnel.

Le plan de 2006 marque en outre un autre changement dans la gouvernance politique de la culture à Barcelone. Suivant la volonté politique de construire une politique culturelle emblématique et puissante, la ville a cherché à structurer les secteurs culturels et à institutionnaliser son action, en constituant de nombreux équipements culturels, en concentrant son action sur des acteurs clés devenus des institutions, dont certaines se sont très fortement autonomisées, tandis qu'elles continuent de représenter une part essentielle du financement culturel de la ville. Comme on le précise au sein de l'ICUB, « *on transfère 40% de notre capacité d'action à ces grands établissements, donc il faut que nous leur demandions – c'est notre travail en ce moment – de faire aussi par eux-mêmes des politiques culturelles pour la ville de Barcelone » (entretien).* Dans le développement d'une politique

culturelle sans ancienneté, la nécessité était forte d'affirmer ce secteur culturel et lui donner visibilité et représentativité.

Si le plan de 1999 dessinait des ouvertures vers d'autres domaines – notamment économique – il poursuivait un travail d'institutionnalisation de la sphère culturelle dans les politiques publiques. Les intentions de ce premier plan était de lui donner une place au sein des politiques locales. Avec une ouverture à d'autres orientations, le plan de 2006 pourrait incarner une forme de résistance à la sur-institutionnalisation. Jordi Pascual, le coordinateur de l'agenda 21 de la culture considère ainsi que « *le plan de 2006 est différent, peut-être parce qu'il y a une étude intéressante de ce qu'ont fait d'autres villes avec l'Agenda 21 de la culture, peut-être parce qu'il y a un autre équilibre politique. Je crois que c'est différent, entre le document de 2006 [et celui de 1999]. En 2006, on parle de façon plus ou moins ouverte de sur-institutionnalisation, d'engager les acteurs, il met un accent explicite sur la dimension sociale, sur la gouvernance de la culture* » (entretien). De cette pluralité des approches qu'incarnent le plan stratégique, le Conseil de la culture ouvert à d'autres dimensions ou les usines pour la création, la gouvernance culturelle s'invite dans d'autres directions et visent plus souvent la transversalité, comme la ville essaye de l'insuffler dans les politiques menées par ses institutions. Simultanément, elle délaisse une approche parfois trop descendante pour s'appuyer sur les initiatives des acteurs. Ainsi, lorsque dans la période de contestation des acteurs culturels autour du Forum universel des cultures la demande de lieux dédiés émerge très fortement, la ville a accédé à leur requête en mettant en œuvre le programme des usines pour la création, où les artistes bénéficient d'une autonomie certaine.

L'évolution de la gouvernance politique s'inscrit enfin dans un contexte de changement du personnel politique. Comme l'indiquait plus haut Jordi Pascual, l'équilibre politique est différent. En effet, le passage de relais entre Ferran Mascarell et Jordi Marti traduit une modification de la manière de faire la politique. Ferran Mascarell a pu promouvoir l'existence d'un Conseil de la culture dès 1999 (Mascarell, 1999)³⁰⁶, mais lors de la concrétisation d'un instrument de ce type à l'échelle catalane, il se montre particulièrement sévère quant aux

³⁰⁶Comme le souligne tout de même Carles Giner, après l'échec du Forum métropolitain de la culture « *après tout... pour Ferran Mascarell, réellement, le Conseil de la culture n'était pas important. Il disait « bon, si nous pouvons le créer [tant mieux] mais ce n'est pas [le plus important] »* » (entretien).

éventuelles velléités d'en faire une structure dotée de fonctions exécutives³⁰⁷. Le choix alors fait dans la configuration du Conseil de la culture de Barcelone relève d'une autre démarche politique. On peut retrouver cette même conception d'une politique construite en partage au détour de plusieurs actions précises, comme celle autour du patrimoine dans le quartier de Poblenou où la détermination des édifices patrimoniaux s'appuie fortement sur l'expertise citoyenne.

³⁰⁷Le directeur du CONCA depuis 2011 Norbert Tomas précise ainsi : « *je crois que pour Ferran Mascarell, c'est difficile de comprendre [...] que ce n'est pas simplement une opposition à sa politique, mais que cela peut être un instrument complémentaire qui peut ajouter beaucoup à la politique* » (entretien).

CONCLUSION DE LA PARTIE

L'enjeu de cette partie résidait dans l'interrogation portant sur la traduction institutionnelle et la gouvernance culturelle issue des démarches de projets. Il s'agissait de questionner l'inscription de ces dynamiques nouvelles dans les institutions publiques et dans quelle mesure cela pouvait impacter les systèmes culturels locaux.

Il ressort des éléments que nous avons détaillés au fil de cette partie que l'évolution s'avère être avant tout d'ordre incrémental, dans le sens d'un changement « *étant le produit de l'interaction entre organisations, c'est-à-dire entre des joueurs cherchant à maximiser leur utilité, et institutions* » (Fouilleux, 2002 : 263). Les modalités du management de projet apparaissent ainsi souvent en rupture avec l'institutionnalisation des politiques publiques locales de la culture. Toutefois, il se dessine petit à petit de nouvelles fonctions culturelles métropolitaines, incarnant des enjeux propres aux métropoles contemporaines ancrées dans l'espace mondial. En effet, « *espace sécurisé et lieu interconnecté mondialement, la ville globale est le symbole cristallin du « glocal », d'un local trouvant un équilibre instable avec le global* » (Mongin, 2005 : 183). De ce fait, ces fonctions s'articulent d'abord autour des enjeux d'attractivité qui se traduisent alors essentiellement par l'insertion des métropoles dans le dogme de la ville créative, cherchant à attirer les talents internationaux par leurs aménités culturelles. Une création de richesses globales profitant à tous doit alors découler de l'arrivée de cette classe créative internationale – pouvant être relayée par l'émergence d'une classe créative indigène. La reconnaissance vis-à-vis de la classe créative répond de ce fait à la fonction de porte d'entrée (*Gateway*) de la métropole, comme lieu d'interface entre l'intérieur et l'extérieur. Cette recherche d'attractivité inclut alors une dimension de gestion de la diversité culturelle, comme flux internationaux. Ces flux doivent permettre d'accroître l'image cosmopolite de la métropole tout en répondant à la logique métropolitaine d'innovation et de compétition.

Dans le même temps, une seconde fonction de la métropole est celle du contrôle et de la gestion de l'espace. La culture confirme son ancrage dans la dynamique de territorialisation.

Ce processus rejoint alors la logique d'une évolution des relations entre dimensions sectorielle et territoriale (Douillet et Faure, 2005) prenant la forme d'une progressive perte d'influence des référentiels sectoriels pour se fondre dans les enjeux de territoire. Cette dimension était déjà constitutive des projets dont nous avons fait l'étude dans la seconde partie et constitue une nouvelle ligne directrice des politiques culturelles au quotidien. Ainsi, à Bordeaux, à l'issue de la phase de la candidature de Bordeaux2013, la culture devient un outil de développement territorial, souvent dans une démarche interscalaire, que l'on considère l'action mise en place à l'échelle de la CUB, présentant une démarche territoriale très forte, ou que l'on s'attache à des projets plus ponctuels à l'échelle municipale. C'est d'ailleurs un élément qui ressort de la mobilisation née autour de la réouverture d'un équipement culturel dans un quartier dit « de politique de la ville » à Bordeaux, où les acteurs associatifs et culturels ont tout particulièrement défendu le principe d'une portée territoriale large pour ce nouvel équipement (Montero, 2014). La mobilisation – et la concertation avec la ville qui s'ensuit – apparaît alors comme un outil de montée en généralité qui épouse les contours de cet impératif au développement local.

Si l'on constate l'émergence de ces nouvelles justifications de l'action culturelle, celle-ci fait aussi l'objet d'une recomposition de son jeu d'acteur. Sa structuration évolue, soit du fait de l'émergence de nouveaux acteurs dans le champ culturel ou de l'évolution du positionnement des acteurs plus traditionnels. En conséquence à la fois des nouvelles orientations des politiques publiques et de systèmes culturels locaux en évolution, les modalités d'intervention des collectivités publiques prennent également une nouvelle tournure pour délaisser le plus souvent l'intervention directe. Les logiques de projets que nous avons pu explorer lors de la seconde partie ne se retrouvent certes pas tout à fait et la constitution d'un pouvoir public ensablé et maïeuticien n'est que partielle. De même, les logiques de constructions de consensus propres aux démarches de projets ne sont pas pleinement mises en œuvre. Toutefois, ces lignes d'action entrevues dans la gestion de projet installent l'action métropolitaine dans un ordre différent des politiques culturelles locales jusqu'alors en vigueur. Emmanuel Négrier et Alain Faure considéraient au tournant du siècle que « *les agglomérations se dessinent aujourd'hui plus comme des super-municipalités que comme de nouveaux espaces de politiques publiques* » (2001 : 24). La donne a depuis évolué pour faire des territoires métropolitains – certes pas nécessairement entendus dans une signification

institutionnelle – des espaces d’innovation et de recomposition de l’action publique. Si « *l’histoire de la première institutionnalisation de la CU [Communauté urbaine] est celle de sa municipalisation* » (Desage, 2010 : 103), les modes de fonctionnement de ces espaces métropolitains ont parfois pu évoluer en suivant une tendance à la communautarisation. Celle-ci s’avère toutefois inaboutie du fait de facteurs structurels tels les enjeux d’une démocratisation profonde que la primauté des maires dans le système rend délicate, tandis que l’on peut généralement considérer que « *l’existence d’une majorité politique incontestable au sein de la Communauté urbaine est aussi un des facteurs indispensables à l’émergence d’une compétence culturelle au sein de communautés urbaines* » (INET, 2011 : 29). Cette construction métropolitaine est alors faite d’hybridation entre éléments nouveaux et anciennes modalités de fonctionnement. La métropolisation culturelle s’inscrit toutefois dans une même perspective d’ « *aborder le territoire dans son ensemble tout en dépassant les particularismes communaux [...], de promouvoir une identité commune sans renier les identités préexistantes* » (Auclair, 2003 : 98). L’enjeu se trouve alors dans la constitution d’une double identité communale et métropolitaine, relevant d’appropriations individuelles du territoire différentes.

Dans la configuration bordelaise, les enjeux politiques devenus essentiels entre ville et CUB ont rendu l’évolution de la gouvernance plus délicate. De la sorte, dans le domaine culturel, seules deux types de régulation entre les institutions sembleraient exister : la régulation de crise qui amène les collectivités à dialoguer ou la régulation institutionnalisée qu’incarnent les conseils d’administration des grands établissements dont la gouvernance est partagée. Le projet de Bordeaux2013 fut certes une fenêtre d’opportunité pour des modalités nouvelles de gouvernance. Toutefois, le projet prend surtout la forme d’une parenthèse dans le fonctionnement institutionnel ordinaire, qui s’est tout de même saisi de certaines des lignes alors dressées, que ce soit à l’échelle municipale ou communautaire. La période qui s’ouvre à partir de 2014 avec une unité politique de la ville et de la CUB, puis l’évolution vers le statut de Métropole, pourrait être susceptible d’apporter une certaine clarification des répartitions entre échelons. Toutefois, la crise des finances publiques amène surtout les élus à une réflexion gestionnaire, comme cela se dessinait déjà dans la campagne des municipales de 2014.

À Strasbourg, des Assises de la culture sont nées de nouvelles priorités, transcendant les clivages sectoriels, dont les avancées les plus significatives ont avant tout été celles de l'économie créative. L'orientation vers la créativité a alors traduit une forme d'extra-territorialité culturelle en dehors de la Direction de la culture, dépossédée de ces innovations, comme elle n'avait pas été au cœur de la construction des Assises de la culture. Ces orientations nouvelles se traduisent désormais par un appui croissant sur d'autres acteurs que la collectivité publique et singulièrement l'université. Les élections municipales et communautaires de 2014 ont permis au parti socialiste de conserver la main sur la mairie et la CUS. Mais le maintien de la direction socialiste de cette dernière a fait l'objet de certaines concessions politiques avec une participation d'élus de l'opposition UMP à la majorité socialiste, ce qui s'inscrit dans une tendance large à la constitution de « *grandes coalitions* » (Desage, 2009). Malgré une répartition des postes de vice-présidents nécessairement complexes et au détriment de certains cadres socialistes, Alain Fontanel, le nouvel adjoint à la culture obtient en parallèle la vice-présidence de la CUS pour le développement économique. Il pourrait être là aussi attendu une certaine clarification des ambiguïtés de la répartition entre culture et économie, tandis que la rigueur des dépenses publiques souhaitée par la collectivité peut devenir un argument militant pour une finalité économique accrue des politiques culturelles.

À Stuttgart, l'enjeu de Kultur im Dialog se pose désormais essentiellement dans la traduction institutionnelle des réflexions portées par les acteurs culturels eux-mêmes en matière, tant d'orientations programmatiques, que de gouvernance locale de la culture. Bénéficiant de l'appui désormais fort du maire de Stuttgart conjugué au départ de la directrice du Département de la culture, la concertation entre administration et acteurs culturels paraît prendre forme. En ce qui concerne les champs d'intervention, l'enjeu culturel demeure toutefois dépendant des choix stratégiques de la ville et de la priorité pouvant être donnée à la culture dans son développement global. Les nouvelles possibilités peuvent être importantes, avec des opportunités de développement urbain permises par le projet Stuttgart 21 pour lequel des infrastructures culturelles étaient à l'étude, ou grâce aux enjeux d'économie créative dans divers lieux de la ville comme Stuttgart-Est. La ville pourrait, dans cette dynamique, bénéficier de l'effet d'entraînement de la région qui oriente son développement sur ces axes, y compris à la KulturRegion Stuttgart.

Enfin à Barcelone, après 2004 et le Forum universel des cultures marquant la fin d'une phase de développement où la culture s'était fortement positionnée comme atout d'une économie de la connaissance en émergence, le plan stratégique de 2006 replace le curseur de la créativité vers des volets plus culturels. Fortement inspiré des préceptes posés par l'agenda 21 de la culture, la démarche transversale de la culture prend un sens alors pluriel, dépassant la centralité du développement économique. La gouvernance partagée s'institutionnalise par des outils comme celui du Conseil de la culture. Ces nouvelles modalités d'action, inscrite dans la planification stratégique qui en fait des éléments partagés par les partis politiques, n'ont alors pas eu à pâtir fortement du changement politique intervenu en 2011 avec l'élection des nationalistes de *Convergència i Unió*. Certes, cette élection a dessiné quelques inflexions identitaires. Les orientations de politiques culturelles tournées vers le développement économique et social ne s'en trouvent pour autant pas véritablement affectées. Si l'on considère ainsi la symbiose créée par Ferran Mascarell à l'échelle catalane entre politique identitaire et industrie culturelle, les deux dimensions ne semblent pas être antagonistes. Au contraire, tant pour la Catalogne que pour la Barcelone nationalistes, le dessein est de construire la politique culturelle de la ville comme étant celle d'une ville ouverte sur le monde, mais en même temps celle d'une capitale de la Catalogne, une capitale catalane décomplexée (Ciurana, 2011).

En définitive, l'institutionnalisation des processus de projet et leur routinisation dans les structurations existantes ne s'analysent que dans des configurations propres. Comme nous avons pu évoquer la mise en place dans certains cas de nouveaux espaces de gouvernance plus proches de celle de projets, avec l'organisation d'une logique de consensus, à l'image du Conseil de la culture de Barcelone, l'analyse de ces processus doit se faire en tenant compte de leur encastrement dans des structurations institutionnelles spécifiques. Si l'on peut parler de certaines tendances des politiques culturelles locales épousant des logiques du management de projet, elles ne peuvent être saisies qu'à partir d'une démarche de contextualisation.

CONCLUSION : LES NOUVEAUX TERRITOIRES DE L'ACTION CULTURELLE

Nous souhaitons dans ce chapitre conclusif inscrire la recomposition de l'action culturelle à l'œuvre autour de la métropolisation dans une perspective territoriale globale. La centralité du projet, dont nous avons pu explorer les dynamiques à travers les différents cas analysés, apparaît essentielle dans le processus de métropolisation. Comme le considère Gilles Pinson, « *le problem-setting inspire la démarche de projet davantage que le problem-solving* » (2002 : 243). Le projet s'apparente en effet à l'ouverture de fenêtres d'opportunités pour les politiques publiques. En conséquence, les territoires métropolitains se saisissent du management de projet pour mettre sur l'agenda public des problèmes qui étaient encore considérés comme non problématiques dans l'espace public. La démarche de projet vient de ce fait rompre avec l'analyse séquentielle des politiques publiques, considérant la construction de ces dernières en suivant un processus linéaire. Dans cette conception, le processus s'étirerait d'une première phase de problématisation d'un enjeu devenant ainsi problème social, qui serait ensuite publicisé par sa mise sur l'agenda politique. Les autorités politiques s'en empareraient alors pour prendre les décisions visant à résoudre le problème avant qu'elles ne réalisent un travail d'évaluation. Par la complexité des enjeux soulevés à l'occasion des projets, il devient donc possible pour les autorités politiques de s'extraire de l'intentionnalité décisionnelle. Le projet ouvre par lui-même les opportunités. C'est cette complexité sous-jacente au projet qui en fait un outil essentiel de la métropolisation, comme une réponse à la complexité du monde. La multi-dimensionnalité du projet est dès lors un atout dans le contexte international et appuie le rôle de jonction entre le global et le local joué par les métropoles.

Le projet est une arène de médiation entre les enjeux internationaux et les structurations institutionnelles et politiques locales. Le projet est en effet un espace médian où peuvent s'associer les acteurs locaux afin de s'affirmer dans une fiction d'unité pour se positionner par rapport aux autres territoires. La médiation de l'espace projectuel s'effectue d'abord dans le

sens d'une traduction des exigences internationales dans la configuration locale. Nous pouvons considérer nos quatre cas comme des modalités spécifiques pour faire face à des défis communs et des principes considérés partagés par tous et devant être appliqués localement. Ainsi face au challenge de la mondialisation, des divergences d'application de ce qui est attendu existent, notamment du fait des contextes institutionnels qui s'expriment dans chaque espace de projet. Ce qui fait par exemple que l'on applique ou non les préceptes de l'économie créative dépend des structures locales. La manière dont l'économie créative sera elle-même appropriée et concrétisée provient des spécificités locales et des contextes institutionnels que les acteurs incarnent dans le cadre du projet. De cette façon, nous avons tâché de souligner au fil de nos analyses le fait que ces principes communément partagés d'économie créative, de participation, de rénovation urbaine par la culture n'ont de réelle pertinence que compris dans leur ancrage local. L'analyse de chaque contexte donne ainsi corps et sens aux concepts.

L'espace de projet agit ensuite comme une sphère de médiation entre acteurs locaux se positionnant autour de ces enjeux. L'analyse interscalaire prend alors tout son sens, dans l'idée de pouvoir saisir comment les relations institutionnelles façonnent les politiques culturelles dans tel contexte et rendent plus ou moins possibles certaines évolutions. Les impératifs exogènes des politiques publiques sont dès lors confrontés aux contraintes de l'action publique : le design et les coopérations institutionnelles, le système bureaucratique et ses segmentations, les rivalités politiques et l'agenda politique local, les fenêtres d'opportunités spécifiques... La construction d'objets projectuels s'intègre alors pleinement au cadre structurel et notamment politique. Ainsi, si le projet s'apparente à la détermination de cadres d'action consensuels, où les dimensions plurielles permettent une appropriation multiple incorporant une pluralité de regards (Tsiomis et Ziegler, 2007), il demeure un objet fortement politisé. Que ce soit dans le temps de l'élection ou dans la conservation d'un électorat au fil du mandat, le projet est devenu un atout essentiel dans la mise en scène des politiques publiques. Il permet aux élus en position de leadership relationnel d'établir la coalition d'acteurs qui sera partie prenante et le sens global dans lequel le projet s'inscrit. Les gains politiques seront alors importants pour des élus en posture d'entrepreneurs politiques.

Afin de poursuivre l'analyse de la connexion entre dimensions locale et internationale, nous pouvons faire état d'une différenciation de la gouvernance interscalaire. Dans un premier temps, « *il faut insister sur ce paradoxe de la difficulté à coopérer avec les plus proches puisqu'on voit apparaître une nouvelle forme de coopération entre villes centres éloignées les unes des autres, mais qui se valorisent mutuellement au sein des « réseaux de villes » par une recherche de complémentarité et des actions communes. On peut se demander si cela ne manifeste pas une stratégie de résistance à la pression à l'intercommunalité entre villes d'une même agglomération urbaine* » (Saez, 2001b : 147). La connexion entre espaces métropolitains lointains se construit notamment par le biais de projets inscrivant les territoires locaux dans une dimension globale. Dans un second temps, il convient en effet de considérer les difficultés structurelles à la coopération interne à l'échelle des métropoles. Le cadre du projet permet toutefois des collaborations qui dessinent de nouvelles voies et de nouveaux processus dans le jeu d'acteur au-delà de la configuration projectuelle. L'évolution de la gouvernance s'appuie alors sur des justifications politiques différentes en prise avec les impératifs du développement métropolitain.

En conséquence de cela, nous pouvons envisager la constitution d'un modèle de développement des politiques culturelles locales, d'un côté, empreint d'un contexte international qui les détourne des modèles nationaux et de l'autre côté, inscrit dans un jeu local d'interactions constituant une source de plus en plus importante d'hétéronomie.

LA PRÉGNANCE DU CADRE INTERNATIONAL

Les différentes contraintes et valeurs véhiculées dans le cadre international, pesant sur le contexte métropolitain par son insertion dans ce système global, s'expriment en raison de la compétition internationale inhérente à ce système. Toutefois, elles trouvent aussi à s'incarner plus directement par d'autres acteurs politiques et, dans notre contexte, par le biais de l'Union européenne. Nous pouvons alors envisager des formes d'européanisation des politiques publiques de la culture en dépit de l'apparente faible structuration de l'action culturelle européenne dont le programme culture ne représente que des financements restreints. Elle

n'en est pas moins un cadre structurant pour les évolutions des politiques culturelles locales. Ces dernières, souvent inscrites dans des configurations historiques et institutionnelles particulières, trouvent alors dans l'horizon européen de nouvelles perspectives. Marc Abélès met à cet égard en avant la tension créée par la confrontation entre la sphère locale et celle de l'Europe, entre un espace de l'histoire, du passé et de la mémoire et celui du chantier, de la construction sans cesse recommencée, d'un espace vécu « *comme un projet dont l'échéance est toujours reportée* » (1999 : 142). Dans le même temps, cet espace européen renvoie à des enjeux similaires en matière de développement des politiques culturelles : cohésion sociale, développement territorial et économique, privatisation et enjeux de financement de la culture... De la sorte, le mouvement d'eupéanisation, tel que l'envisage Claudio Radaelli, inclut un vaste champ d'influence, entre les « *structures macro-domestiques* » (le cadre institutionnel légal et politique, le système de parti...), les « *politiques publiques* » (incluant les acteurs, les problèmes publics...) et les « *structures cognitives-normatives* » (les discours, normes et valeurs...). Ce mouvement dessine alors des possibilités de changements multiples dans les politiques publiques. À cet égard, les évolutions dans le domaine culturel mêlent les logiques d'« *absorption* » et d'« *accommodation* », entre, dans un cas, des évolutions sur des dimensions périphériques et dans l'autre, des changements paradigmatiques (2001).

Le mouvement d'eupéanisation

L'action de l'Union européenne, dans ce contexte, s'avère être un référent de plus en plus important des politiques publiques locales, y compris dans le secteur culturel. Qu'il s'agisse des programmes culture et Média – fusionnés et renommés Europe Créative depuis 2014 – des autres programmes d'action de l'Union européenne ou des modalités de fonctionnement de celle-ci, l'UE imprègne progressivement les modes de faire des collectivités publiques locales. On pourra ainsi revenir sur le constat d'une influence certaine du cadre de pensée de l'UE, sous la forme d'une eupéanisation des politiques publiques parfois par le haut, mais le plus souvent par le bas. Compte tenu des contextes locaux, « *l'eupéanisation par le bas reste différenciée et aléatoire du fait de la diversité des modes territoriaux d'action publique* » (Fontaine et Hassenteufel, 2002 : 15). Andy Smith souligne en d'autres termes que « *la répartition des compétences entre l'Union et les États inscrites dans les traités a une importance politique certaine, mais elle n'est pas la cause de l'eupéanisation de l'action*

publique nationale. Le degré d'eupéanisation connu par un secteur des politiques publiques dépend plutôt de la manière dont les acteurs de l'action publique nationaux s'engagent dans et « utilisent » l'intégration européenne » (2008 : 198).

Le cadre programmatique prescripteur de l'Union Européenne

Les mouvement d'eupéanisation ascendant et descendant dessinent une forte influence du cadre de pensée développé par l'UE dans le jeu d'échange politique territorialisé (Négrier, 1995). Son impact est bien réel et durable sur l'action publique culturelle et trace de nouvelles priorités programmatiques et des changements dans la gouvernance.

L'influence directe de l'Union européenne se retrouve en premier lieu dans la mise en place de programmes qu'elle pilote ou de fonds qu'elle gère au titre du programme culture. C'est ainsi le cas du programme des villes européennes de la culture qui jalonne l'histoire des politiques culturelles contemporaines des quatre villes étudiées, jusqu'à Stuttgart qui envisage de se positionner en ce sens, afin de capitaliser sur les démarches actuellement entreprises de régionalisation de l'action culturelle. De la même manière, les métropoles ont pu solliciter les programmes culture et média pour certains projets ponctuels, renouvelant des orientations des politiques culturelles et relevant parfois alors d'innovation dans les modes de fonctionnement interne des collectivités³⁰⁸. Mais c'est souvent surtout au titre d'autres programmes, en entrant par « *les portes latérales* » (Chenal, 2005 : 68), que le mouvement direct d'eupéanisation par le haut s'incarne. Les acteurs font notamment appel aux fonds structurels, que ce soit le FEDER pour l'appui à des projets de régénération urbaine par la culture ou le programme Interreg pour des projets de coopération transfrontalière. La culture répond directement à une multitude d'impératifs – qui rend ainsi son identification délicate (Hélie, 2004) – et s'inscrit pour l'UE, à partir du milieu des années 1990, dans des stratégies de développement territorial. Les pouvoirs locaux et nationaux doivent effectuer un important travail de traduction afin d'inscrire les objectifs des projets culturels dans un cadre cognitif européen différent. La manière de considérer l'objet culturel évolue ainsi au contact de l'UE et de ses

³⁰⁸À Strasbourg, par exemple, les projets soutenus auprès du programme culture ont été portés par la Direction des relations internationales et européennes et non la Direction de la culture.

catégories de pensée. Elle fait dès lors sortir la culture des définitions sous-jacentes aux premières politiques culturelles, plus particulièrement centrées sur les beaux-arts.

Par le biais de l'UE, l'orientation des territoires vers la logique de développement territorial se trouve renforcée. Que ce soit à l'échelle de toute une ville ou de micro-territoires, les projets trouvant le soutien des instances européennes, s'axent sur la finalité d'une action publique orientée autour du développement territorial et incitant alors à la transversalité³⁰⁹. Une telle construction de l'action publique rejoint l'existence d'un sens territorial de l'action culturelle. Par exemple, le programme des villes européennes sert de point d'appui pour une autre appréhension des politiques publiques. Dans les cadres qui en sont issus, l'action culturelle peut prendre un sens nouveau et une gouvernance plus collective se dessine lors des projets. De la même manière, l'action construite par l'UE en matière de culture sous forme d'appels à projets sert régulièrement de référence discursive aux acteurs locaux qui envisagent une action publique procédant par la détermination de grandes lignes élaborées telles des points de réflexion pour les acteurs culturels. Plus ponctuellement, autour de programmes particuliers, l'UE permet d'impulser des lignes nouvelles au niveau des collectivités locales par la visibilité escomptée d'une action commune. C'est ce qu'il peut ressortir de la mise en œuvre de l'année du dialogue interculturel en 2008. Elle ouvre une fenêtre d'opportunité de visibilité pour des actions locales.

L'UE et ses programmes d'action servent en outre désormais d'horizon de l'action publique. L'UE relève alors à la fois de la logique pragmatique de nouvelles sources de financements et celle de finalités d'action publique renouvelées. La mise en place du nouveau programme Europe Creative exprime plus particulièrement cette finalité. La fusion des programmes Culture et Média et son élargissement à des problématiques nouvelles apparaissent être un élément stratégique dans le développement culturel de nombreuses villes. Strasbourg est singulièrement en pointe sur ces enjeux. Si la ville apparaît depuis les lendemains de la seconde guerre dans la construction d'une image européenne, renforcée par les implantations successives d'institutions européennes constitutives de fonctions internationales pour la ville (Dommergues et Gardin, 1989 ; Nonn, 1998), la mise en œuvre de

³⁰⁹Il en est ainsi à une petite échelle, à Bordeaux, du projet Darwin. Ce projet fait d'ailleurs véritablement figure de modèle lors de la candidature bordelaise et apparaît, pour le Jury, comme le seul projet relevant pleinement de la dimension d'innovation telle que l'attend l'UE autour de ce programme des villes européennes de la culture.

ce programme permet d'envisager une extension de champs de compétences déjà fortement développés³¹⁰ et d'étendre l'expertise et le savoir-faire strasbourgeois.

Ainsi, la ville de Strasbourg avait répondu dès 2010 à un appel à contribution de la commission européenne qui visait à concevoir ce nouvel appel à projets. L'UE a alors édité un mémorandum sur le potentiel des industries créatives en Europe. De cette façon, Strasbourg se positionnait déjà bien en amont sur la mise en œuvre du programme. Par sa contribution, avec celle d'autres villes et régions européennes, Strasbourg apportait des éléments de construction de l'action publique européenne, relevant d'une logique de « *régulation comme patchwork* », fruit de traditions d'intervention publique diverses et de stratégies multiples des acteurs de la gouvernance européenne (Héritier, 2001)³¹¹. La mise en œuvre du programme et les velléités strasbourgeoises d'en accueillir une antenne permettent par ailleurs à la capitale alsacienne de porter à une échelle plus grande les enjeux d'économie de la culture et de renouvellement de l'action culturelle, ce qu'elle élabore entre autres en interne. Marc Dondey souligne alors que « *c'est aussi une bataille sur la question de l'Europe de la culture, du développement économique* » (entretien), bataille dans laquelle Strasbourg compte soutenir cette vision novatrice face aux réticences qui peuvent exister en d'autres points du continent.

Au-delà des réalités actuelles, l'action culturelle européenne joue un rôle de modèle. C'est notamment ce qui se joue autour de l'enjeu de la transversalité des politiques culturelles comme le soulignent certains acteurs : « *c'est un axe sur lequel il est important d'aller, non seulement parce que les politiques culturelles se resserrent un peu, mais aussi parce que l'Europe par exemple fait de la culture sans vraiment faire de la culture. On voit qu'au niveau européen, le programme culture, c'est peanuts finalement et que l'intervention européenne se fait par la politique de cohésion bien plus que par le programme culture. Ça, c'est la philosophie européenne. Ici on n'en est pas encore vraiment là, parce qu'on est sur un champ qui a tendu à s'affirmer et est lié à l'exception culturelle, etc. [...] C'est très très sectorisé encore. Je suis très sensible à cela, à cette nouvelle approche, mais je peux vous*

³¹⁰En parallèle, la collectivité strasbourgeoise a lancé, durant la première décennie du XXI^e siècle, la marque « Strasbourg Eurooptimist », pour continuer à capitaliser sur son image de capitale européenne.

³¹¹En l'occurrence, le processus se distingue de ceux que décrit Adrienne Héritier, dans la mesure où il s'agit d'un champ d'action nécessitant l'accord unanime des États-membres et ne se présente pas sous la forme d'une batterie de programmes d'action précis.

dire que ça rame, parce qu'il y a un peu de corporatisme, des cultures, des pratiques, une volonté que chacun ait un peu son précarré » (Didier Coirint, entretien). L'UE devient de la sorte un référent pour le développement de la transversalité et un point d'appui pour la renforcer au niveau local. Guy Saez rappelle par ailleurs concernant l'échelon régional que les élus « abandonnent l'idée de poursuivre une politique culturelle autonome au profit de l'introduction de préoccupations culturelles dans chacun de leurs grands domaines de compétence. Cette politique par « volet culturel », fortement influencé par les programmes structurels de la commission européenne, pénètre les outils de l'aménagement du territoire régional : il existe un volet culturel dans la quasi-totalité des contrats globaux de développement, dans le contrat de plan État-Région, au sein des parcs naturels régionaux, du réseau des villes » (2002c : 87).

L'UE redessine donc les modalités de construction des politiques publiques de la culture, leur sens et leur positionnement vis-à-vis des autres domaines d'intervention dans la constitution d'une action d'abord territoriale. Sans pour autant se doter ni de programmes d'action importants ni d'une doctrine de politiques publiques, l'UE pose un cadre conceptuel nouveau pour les politiques culturelles. Surtout, la faible institutionnalisation européenne des politiques culturelles les insèrent plus fortement dans la logique d'action globalisée de l'UE et de ses grandes lignes directrices. Le corollaire à cette structuration réduite est double. En premier lieu, la prescription des politiques culturelles européennes est particulièrement souple puisqu'elle ne formule que des orientations en adéquation avec les grandes stratégies de développement européen. En second lieu, cette structuration s'appuie sur une forte implication d'acteurs multiples dans un jeu de gouvernance interscalaire complexe.

L'établissement d'une gouvernance européenne réticulaire

Au-delà des programmes européens dans lesquels les métropoles s'insèrent ce sont donc à la fois les modes d'action et les finalités de l'UE qui s'instillent dans les politiques publiques locales et moins les aspects financiers qui sont à considérer. D'ailleurs, nous pouvons rappeler, concernant le programme des villes européennes de la culture, que ni Strasbourg ni Bordeaux n'ont finalement obtenu le titre, tandis que Barcelone n'a pas pu candidater en dépit

de la préparation d'un programme en conséquence³¹². L'influence du programme est pour autant essentielle, au-delà même des orientations programmatiques dessinées par l'UE. Telle que nous l'avons d'ailleurs évoquée, l'inspiration européenne est d'origine multiple. Elle est à la fois celle des documents édités par la commission européenne, celle des bilans que celle-ci a tirés de la mise en œuvre du programme et celle des échanges d'expérience plus ou moins explicites entre villes candidates et anciennes capitales européennes. L'influence n'est donc pas uniquement celle d'une instance transcendantale, mais aussi celle d'un mimétisme des pairs, rejoignant l'idée formulée par Gérard Collomb de système de « *coopétition* » (2009). On retrouve d'ailleurs en d'autres lieux cette idée des *best practices* comme échange d'expériences à visée implicitement normative, à l'instar de ce qu'évoque Guy Saez autour de la réalisation d'un panorama européen des politiques culturelles municipales par le réseau Eurocult21 (2005b). Les réseaux internationaux qui se constituent donc s'apparentent à de nouvelles formes de gouvernance internationale, fonctionnant sur une base horizontale et déconnectée de l'espace du national. La force de régulation des États s'estompe pour laisser place à des stratégies plus isolées, en déconnexion partielle avec l'idéal d'équilibre territorial étatique de l'ère keynésienne. La métropole moderne s'inscrit dans un lignage avec l'idéal-type de la ville de la fin du moyen-âge qu'évoque Max Weber, une ville qui a pu incarner des valeurs de modernité et d'innovation, comme les figures de la ville-libre allemande et de la ville-État italienne l'exemplifient (Sassen, 2010).

L'action de réseau fait figure d'instrument-clé des politiques européennes et dessine de nouvelles voies de gouvernance. Ainsi à Stuttgart, le Land tente actuellement, *via* l'UE, de fédérer les initiatives existantes en matière d'économie créative et essentiellement *via* un réseau d'économie créative dont la mise en route est financée par l'Union européenne. En parallèle, la ville de Stuttgart a participé au réseau « ECCE innovations » mis en place entre 2009 et 2011 suite au réseau ECCE développé entre 2005 et 2008. Ce réseau, piloté par la ville de Nantes, a été cofinancé par l'UE. Dans cette optique, l'action de réseau de l'UE se construit entre les métropoles européennes – dans le cas d'ECCE, par exemple – et au sein des métropoles elles-mêmes afin d'en garantir le caractère polycentrique – à l'instar du réseau mis en œuvre dans le Bade-Wurtemberg. L'instrument du réseau apparaît ainsi comme l'outil européen pour construire l'Europe compétitive et cohérente à laquelle la stratégie de Lisbonne

³¹²Quand bien même l'une de ces villes aurait accueilli la manifestation, le soutien financier apporté par la Commission européenne demeure minime.

aspire. Être un nœud de réseau permet à la métropole en tant que place de reprendre le contrôle sur les flux. L'insertion dans le système de flux renvoie pour la métropole à sa fonction de *Gateway*, captant les influences extérieures pour les inscrire dans le territoire local. Par ailleurs, si le réseau tel que nous l'entendons ici ne s'apparente pas à un système physique de communication, être partie d'un réseau construit une inscription dans un même espace de sens. Ce partage de sens est déterminant dans la participation à une économie plus cognitive que productive, où la matière première n'est plus nécessairement physique. L'outil du réseau renvoie alors à la finalité de mise en comparaison des métropoles afin de bâtir une économie de la connaissance au sein de l'espace européen.

La concurrence inhérente au système de comparaison répond également à des processus de sélection afin d'obtenir la reconnaissance symbolique de la nouvelle autorité consécrationnelle qu'est l'UE. Si la construction de l'espace commun européen s'appuie d'un côté sur la compétition entre territoires, elle doit aussi établir une logique coopérative ou d'inspiration mutuelle entre territoires. L'avènement des finalités de l'action publique européenne, à la différence d'une autorité publique étatique, ne s'appuie pas principalement sur la coercition. La gouvernance européenne dépend plutôt du bon-vouloir des acteurs et de leur propre intérêt à construire ces lignes directrices. Cette co-construction des politiques européennes renvoie donc aux attentes de l'UE et des acteurs impliqués dans certaines politiques ou programmes d'action. À cet égard, le programme des capitales européennes s'inspire de la logique souhaitée par l'UE dans la réalisation de ses objectifs issus de la stratégie de Lisbonne et incarnée par la Méthode ouverte de coopération (MOC) (Salais, 2004)³¹³ tandis qu'il assure une source de développement territorial essentielle aux métropoles.

La modalité d'intervention de l'UE devient alors celle d'un organe prescripteur de valeurs d'action publique et de principes de gouvernance dont les acteurs locaux assurent la mise en l'œuvre et l'évaluation en suivant des logiques de *benchmarking* et de comparaison horizontale, fruit des acteurs locaux eux-mêmes. L'UE met de cette manière en œuvre l'objectif de Lisbonne de construire un espace hautement compétitif où les grandes régions urbaines doivent assurer la cohésion du territoire et son aménagement. Cette logique est d'ailleurs à l'œuvre dans les impératifs implicites des capitales européennes, visant à être des

³¹³La méthode a d'ailleurs été utilisée dans le domaine particulier de la culture. Voir par exemple pour les enjeux d'économie créative : European Union Open Method of Coordination, 2012.

événements qui puissent fédérer les acteurs et les territoires locaux. Le programme s'intéresse théoriquement à des candidatures de villes pour une saison culturelle, mais à partir du virage pris vers la logique de développement territorial initié par Glasgow en 1991, une des finalités a alors plutôt été celle de l'aménagement local et du développement culturel territorial. La compétition mise en œuvre progressivement et inscrite dans les modalités de sélection à partir d'une décision du Parlement européen et du Conseil de 1999 vise alors implicitement à mettre en concurrence ces territoires incités à mobiliser des ressources variées. Dans cette modalité d'action, la culture joue, de l'autre côté, un rôle considérable de singularisation des territoires, de construction d'une différenciation tout en répondant aux mêmes exigences d'un cadre global et homogène (Giroud et Veschambre, 2012). Elle s'inscrit comme une des modalités du développement économique local, une forme essentielle d'*economic soft power* nécessaire à accroître la création localisée de richesses. Les métropoles, dans un processus tel celui des Capitales européennes de la culture, peuvent concrétiser leurs attentes en matière de stratégie de développement territorial.

La logique de gouvernance horizontale à l'échelle européenne se retrouve également à travers des dispositifs relevant de formes plus ascendantes. C'est une des conclusions que l'on peut tirer de la situation de Stuttgart en matière de gestion de la diversité culturelle. En effet, la ville s'est progressivement imposée comme un modèle de management de l'intégration, des actions d'abord initiées par Manfred Rommel dans les années 1990, puis celles reprises par Wolfgang Schuster. Les éléments de cette politique sont alors synthétisés dans le pacte pour l'intégration élaboré en 2001 (Magdowski, 2003, 2006a, 2006b). Ce document fait d'abord office de précurseur pour de nombreuses villes allemandes, avant d'être mis en avant au niveau international³¹⁴ et européen. L'UE en fait un modèle en matière de gestion des enjeux d'intégration et de gouvernance des partenariats nécessaires au management de la diversité culturelle (Schuster, 2011a). Dans cette perspective, l'UE, en reconnaissant les actions mises en œuvre par la ville de Stuttgart, en fait un exemple de bonnes pratiques à suivre par les autres territoires européens. Nous rejoignons ici une logique que certains auteurs ont qualifiée, au niveau des intercommunalités, d'« *isomorphisme mimétique* » (Faure et Négrier, 2004 : 41). Le management de projets permet justement aux

³¹⁴La ville reçoit ainsi en 2004 le « *prix des villes pour la paix* » décerné par l'Unesco.

métropoles de s'extraire de leurs contextes spécifiques pour être dans une posture de comparabilité plus forte et de se positionner à l'échelle internationale.

Les nouvelles valeurs de l'action publique européenne

L'action culturelle européenne correspond à une situation particulière où l'UE demeure dans une posture de subsidiarité face à la centralité des États membres, notamment pour ce qui relève des compétences partagées³¹⁵ ou de compétences demeurant prioritairement dans le giron national³¹⁶. Concernant des politiques nationales aussi diverses que celles de la culture, ce positionnement en surplomb de l'UE permet de garantir la souveraineté des États. D'ailleurs, l'UE choisit plus volontiers de parler de « *politique des cultures européennes* » plutôt que de « *politique culturelle européenne* » (Hélie, 2004 : 67) tandis que le traité de l'Union européenne précise en son article 151 que « *la Communauté contribue à l'épanouissement des cultures des États membres dans le respect de leur diversité nationale et régionale, tout en mettant en évidence l'héritage culturel commun* ». C'est cette configuration qui explique le fonctionnement législatif de l'UE en partie sur la base de directives que chaque État doit ensuite retraduire dans son droit national. Si la finalité globale est posée, les modalités de mise en œuvre sont déterminées localement – à l'échelle nationale en l'occurrence – et permettent de tenir compte des spécificités nationales. On retrouve la même situation pour les métropoles et les villes qui les composent : il s'agit d'espaces locaux fortement imprégnés d'un certain centralisme municipal et de fortes identités communales essentielles à respecter. De la sorte, la construction des politiques culturelles métropolitaines peut passer par la mise en œuvre d'objets politiques nouveaux, de lignes d'action en marge des politiques municipales déjà instituées. En conséquence, si le modèle des politiques culturelles municipales a partiellement été celui de l'État, celui des métropoles se trouve dans d'autres sphères, essentiellement dans la sphère européenne. On peut dès lors considérer que « *les dynamiques indirectes et inconscientes d'eupéanisation des instruments d'action publique sont à l'œuvre et [...] sont portées par des acteurs non communautaires* (Pasquier,

³¹⁵Comme le note à cet égard Andy Smith, cette posture d'action complémentaire de l'UE, préservant la souveraineté des collectivités locales et nationales ne rend pas pour autant les relations entre acteurs de différents niveaux moins tendues, mais se présente surtout comme l'opportunité d'un jeu de pouvoir entre acteurs (2008).

³¹⁶Odile Chenal souligne ainsi qu'« *en matière de culture, le traité de Nice n'a pas apporté de changement à celui de Maastricht : l'article 151 réaffirme que les politiques culturelles sont un domaine de compétence nationale et que l'Union européenne ne peut intervenir que par des actions d'appui* » (2005 : 67-68).

2002 : 179). La mise en avant de la valeur de la subsidiarité renvoie en outre à un positionnement renouvelé de l'autorité publique, désormais plus en retrait. Elle n'a plus la centralité de l'ère keynésienne et n'est plus la seule en mesure d'assurer le développement des territoires. Elle est toutefois essentielle pour initier, stimuler et orchestrer l'action territoriale.

La posture de mise à distance de l'UE est là aussi exemplaire de l'action publique européenne et ses modalités d'action avec les collectivités locales. Ces dernières, autour d'un enjeu que l'UE soutient fortement, se construisent dans un rôle de subsidiarité et d'aide à la structuration locale en incitant à une action publique réticulaire. L'UE ne s'établit pas dans un rôle substitutif, mais bien dans celui d'impulsion et d'incitation. L'appel à projets, tel que le pratique fortement l'UE, permet également de donner de grandes lignes de conduite et d'action que chaque acteur ou porteur de projet se devra de mettre en œuvre par lui-même. Par l'incitation financière que constitue l'appel à projets, la collectivité peut inciter les acteurs à se positionner autour de dynamiques nouvelles. Par le choix de cette démarche, les collectivités territoriales dessinent de nouvelles lignes, autour desquelles les acteurs sont amenés à se positionner. Entre autres lignes, ces processus ont pu inviter les acteurs culturels à orienter leur recherche artistique vers une création portant une valeur économique.

Au-delà du changement de positionnement de la puissance publique, nous pouvons considérer l'existence de valeurs d'action publique similaires aux deux échelles européenne et métropolitaine. Comme nous l'avons envisagé dans la démarche de projet, la logique essentielle de l'inter-territorialité à l'échelle métropolitaine reprend celle véhiculée par l'UE dans la construction d'un espace commun, visant à l'échange horizontal entre les divers pouvoirs publics européens. Au-delà du cadre projectuel, l'établissement de cette géographie horizontale des territoires se retrouve ponctuellement dans les politiques publiques menées par les institutions. C'est de cette construction d'une action publique territoriale que procède l'élaboration d'une forme d'autonomie de l'action métropolitaine. Elle sort du mimétisme longtemps effectué, notamment par les municipalités, avec la structuration nationale, selon un mode sectoriel. On retrouve par ailleurs aux deux échelles, autour de cette construction territoriale, d'autres valeurs régulièrement réitérées : innovation, efficacité, solidarité, équité, transparence... Elles apparaissent alors comme des valeurs cardinales de l'action intercommunale et comme justifications auto-proclamées de leur intervention (Vanier, 2004),

tel que l'Union européenne et la stratégie de Lisbonne peuvent, en même temps, s'en réclamer. Dans le même temps, c'est une même conception des temporalités qui s'impose aux deux échelles, dans un contexte où la « *représentation du temps de l'Europe est tout entière orientée vers le futur [...], où le présent se confond avec la toute-puissance du projet* » (Abélès, 1999).

Influence et traductions dans la gouvernance européenne

Du fait de la situation avant tout d'influence, d'orientation et d'absence de partenariat fortement formalisé qui caractérisent l'action de l'UE, l'impact demeure parfois limité dans les actions mises en œuvre. On peut en effet parler d'une application contingentée des lignes d'orientation européenne selon les contextes locaux, selon les contraintes et les ressources qui peuvent être exploitées dans chaque configuration et surtout en fonction des stratégies locales pour lesquelles les programmes européens doivent être des atouts. C'est en ce sens que la démarche de projet, telle celle des capitales européennes de la culture, permet d'appréhender pleinement ces modalités de fonctionnement. Face aux attentes plus ou moins explicites de l'UE, on trouve des positionnements variables des acteurs locaux, plus ou moins à même de saisir ces perspectives. Par ailleurs, comme nous l'avons envisagé dans la troisième partie, en dehors des contextes de projet, la démarche consistant à faire se rejoindre les ressources locales pour des finalités déterminées à l'échelle internationale se confronte aux structururations institutionnelles en place. Le projet apparaît alors être le cadre idoine pour concilier les stratégies locales et internationales.

En outre, la traduction interscalaire s'avère aussi être tributaire d'autres contingences, comme nous pouvons en faire état actuellement dans un contexte de finances publiques en situation de fortes tensions. Par exemple, le carcan des relations internationales des collectivités territoriales peut se renforcer et inciter les métropoles à recentrer leurs interventions sur des politiques traditionnelles de jumelage, d'échanges d'artistes, etc. S'agissant de prérogatives positionnées récemment à l'agenda politique local, l'enjeu des relations internationales ne dispose pour l'instant pas d'une structuration très importante et se construit avant tout sur des objets politiques peu innovants. La métropolisation – entendue institutionnellement – des questions de relations internationales est quant à elle encore très

inégale et ne peut pas, en l'état refléter les nouvelles orientations des politiques métropolitaines. Souvent chasse gardée des municipalités avec plus ou moins de moyens et de capacités de projection, parfois partiellement exercée au niveau métropolitain, la compétence des Relations internationales relève d'appropriations différentes.

Par ailleurs, l'enjeu de voir ces lignes d'action portées par l'UE se concrétiser au niveau local interroge. Sans caractère contraignant ni même de partenariat ferme engageant les collectivités locales, elles demeurent dans une posture de développement incrémental. Elle s'effectue alors en fonction de certaines opportunités, sans une action globale qui embrasserait un large spectre de sphères d'intervention. Ainsi, si Strasbourg se positionne d'un côté sur l'antenne Europe Créative, elle demeure en retrait sur les enjeux d'économies créatives au sein du forum culture du réseau Eurocités³¹⁷. En outre, l'action européenne, fonctionnant sur des appels à projets, peut inciter à un certain opportunisme financier qui ne se conjugue pas avec le développement de stratégies ou de lignes d'action consistantes. Ainsi on peut ponctuellement noter l'existence de financements européens pour des projets relevant d'innovations programmatiques, sans que cela ne se combine avec l'élaboration de stratégies locales dépassant le projet isolé. Les modalités d'intervention de l'UE ne jouent alors pas un rôle d'incitation à la détermination d'un cadre cognitif local et ce ne sont souvent que des formes localisées d'adaptation aux lignes internationales.

Ces éléments mettent en exergue la manière dont semble se dessiner l'action de l'Union européenne dans le domaine culturel. Si son action est éparse, *via* par exemple, le label de capitale européenne de la culture, l'UE est un pouvoir prescripteur qui impulse également des dynamiques similaires dans les différents pays, par la constitution d'un « *stock cognitif plus ou moins stabilisé et partagé* » (Surel, 2000 : 243). Sans instituer de législation stricte, de programmes culturels d'envergure, par les conditions mises en œuvre pour ces programmes et par l'attrait que cela peut avoir pour les villes candidates, des standards culturels communs se mettent en place. Ces derniers relèvent d'abord d'enjeux de gouvernance, de partenariat et de coopération, de créativité ou de diversité. Les villes candidates doivent se conformer à ces différentes logiques d'action tout en développant par ailleurs dans leurs projets des facteurs

³¹⁷Jusqu'à présent, seule la chargée de mission projets culturels à la DRIE s'implique au sein de ce forum sans trouver l'intérêt de la part de la Direction du développement économique qui pourrait représenter cette orientation nouvelle. L'insertion dans les réseaux européens demeure ainsi essentiellement tournée vers des formes classiques d'action culturelle.

distinctifs. Comme le processus de Lisbonne ou des programmes en particulier – à l’image du programme Urban – cela imprègne les politiques culturelles métropolitaines qui s’y conforment plus ou moins. La visibilité de ces événements, leurs succès, à l’exemple de Lille, contribuent à une logique de comparaison et d’échanges des bonnes pratiques³¹⁸. Le *Benchmarking* s’effectue par cette gouvernance européenne souple, car appropriée directement par les acteurs eux-mêmes, mais qui traduit une forme de normalisation à l’échelle européenne. La gouvernance européenne s’effectue également par l’existence de passeurs, d’acteurs mobiles qui diffusent ces méthodes. Ainsi, à Stuttgart, on peut noter qu’un des experts pour la reconfiguration de la KulturRegion Stuttgart était directeur de Ruhr 2010 tandis qu’à Bordeaux, Didier Fusillier a fait figure de conseiller concernant la réhabilitation de la caserne Niel, lui qui avait, en tant que directeur de Lille 2004, créé les Maisons Folies dans d’anciennes friches. D’autres passeurs font également la jonction entre le secteur culturel et d’autres secteurs, à l’instar de Sir Bob Scott au Royaume-Uni, œuvrant pour différents projets entre Manchester et Liverpool.

Ces différentes lignes de la gouvernance européenne illustre l’existence d’une articulation entre la politique de l’UE et la métropolisation, notamment *via* les outils de la concurrence mis en place en parallèle d’une politique régionale reposant de plus en plus sur la capacité des métropoles à assurer une politique d’équilibre au sein de leur espace d’influence. Ainsi progressivement, l’UE est passée d’une Europe des nations – ou des États – à une Europe des métropoles qui doivent à la fois être reliées entre elles et être compétitives, et partant, aussi en concurrence. Les villes doivent servir à contrecarrer et la logique stato-nationale initiale et l’extension des grands agglomérats déjà existants (Paris, Londres et Ruhr principalement). Un programme tel que celui des capitales européennes de la culture met cette dynamique particulièrement en avant. Dans cette perspective, la stratégie de Lisbonne met en exergue la double logique de cohésion et de compétitivité. Dans cette même tendance, la démarche allemande d’axer le développement du pays autour de onze régions métropolitaines polycentriques est révélatrice de cette logique en visant l’instauration de grands cœurs urbains devant capter les flux, les influences, les capitaux et les redistribuer ensuite localement. L’idée d’une Europe des Régions paraît alors être partiellement dépassée, ce qu’atteste la stratégie

³¹⁸Dans un des bilans effectué par l’Union européenne du programme de capitale européenne de la culture, il est ainsi évoqué la nécessité de créer « *un programme officiel de transfert des connaissances de façon à permettre aux villes hôtes futures de retirer davantage de bénéfices de la riche expérience acquise au cours des trente dernières années* » (Garcia et Cox, 2013).

allemande, dans un État pourtant doté, avec ses Ländern, de régions puissantes. De la sorte, la mondialisation et l'importance prise par les flux sur les places renforcent cette logique de concentration, plus particulièrement pour des villes moyennes à l'échelle européenne, qui ne sont alors pas nécessairement aussi menacées que cela a pu être envisagé. Leur connexion au réseau des villes globales demeure tout de même une condition primordiale à leur insertion dans le réseau international des villes.

Internationalisation et compétition internationale

Au-delà de l'Union européenne, on peut évoquer la constitution d'un système international de compétition entre territoires où il s'agit de s'influencer, d'être modèle, mais dans le même temps, de se distinguer. La finalité de distinction se joue à plusieurs échelles et permet ainsi d'embrasser l'ensemble de l'espace métropolitain, sous différentes formes.

L'émergence de différents niveaux territoriaux de distinction

La nécessité de se distinguer s'incarne d'abord autour de la constitution de lieux, d'équipements à vocation culturelle. Nicole Girard et Boris Grésillon précise ainsi que « *déjà présentes dans la définition, au cours des années 60, de la politique des métropoles d'équilibre, les politiques culturelles occupent dans les politiques urbaines contemporaines une place centrale* » (2004 : 217). Elles remplacent à la fois les centres d'affaires ou autres aires économiques et jouent un rôle dans les questions d'image ou d'appartenance, *via* la politique d'équipement dotée de cette capacité synecdochique sur la ville. *A contrario*, l'absence d'institutions de prestige ou de grands noms demeure un élément préjudiciable à l'image d'une ville. C'est ce que vient rappeler l'importance accordée par la ville de Barcelone à la gestion en régie de l'usine pour la création Fabra i Coats. Ce choix permet alors à la ville de se présenter dans une posture motrice vis-à-vis du programme d'action. Le prestige associé à l'équipement peut d'ailleurs être généralement connecté à une pluralité d'éléments. Il peut d'abord bien entendu être lié à la personnalité artistique qui en a la direction. Ainsi, le CAPC à Bordeaux s'est construit avec l'aura croissante de Jean-Louis Froment. Mais la visibilité internationale peut de plus en plus relever d'aspects plus

cosmétiques et ainsi s'appuyer sur la signature architecturale. Barcelone a pu faire appel à de nombreux grands noms de l'architecture internationale. Mais cette tendance est présente dans toutes les métropoles, en atteste le choix du Conseil régional d'Aquitaine de procéder à un concours international d'architecture pour la réalisation de sa MECA. En parallèle, Strasbourg a fait appel, pour la construction d'un équipement standardisé comme peut l'être un Zénith, à l'architecte Maximiliano Fuksas pour le concevoir.

De la sorte, l'équipement devient une représentation symbolique d'un territoire, un emblème qui synthétise l'image désirée de la ville. Les équipements, dotés de fonctions multiples (visibilité internationale, revitalisation urbaine...) aboutissent alors souvent à des reconfigurations des jeux d'acteurs locaux (Siino et Laumière, 2004). Toutefois, dans certains cas, de manière paradoxale, les élus ne considèrent pas les lieux rayonnants dans une fonction de structuration du territoire, car n'inscrivant pas les fréquentations sur ces territoires dans la durée. Cela engendre fréquemment une dérive vers le syndrome du « *très grand équipement* » (Saez, 2004b :47), dont le développement est de plus en plus celui d'un isolat au cœur de la ville. Par contre, certains lieux de proximité peuvent avoir cet effet d'attraction au-delà de la commune (Sibertin-Blanc, 2004) et structurer ainsi de nouveaux jeux d'acteurs.

On retrouve une logique différente de celle de l'équipement à l'œuvre autour des friches culturelles, devenues elles aussi des lieux incontournables des métropoles, jouant régulièrement sur l'identité des lieux et leur reconfiguration. Elles relèvent d'ailleurs plus particulièrement de la logique de distinction par leur naissance dans un contexte généralement propre au territoire, du fait de conditions d'émergence ne relevant que marginalement des pouvoirs publics et s'appuyant fortement sur des initiatives indépendantes (Lextrait, 2001 ; Poggi et Vanhamme, 2004 ; Desmaison, 2012). De ce fait, par la logique ascendante de ces friches, par la distanciation prise avec le modèle du grand équipement, qu'il soit jadis Maison de la culture ou qu'il soit aujourd'hui musée Guggenheim à Bilbao, il se met en place une dynamique innovante d'équipement public, appuyé par les pouvoirs publics, tout en étant développé par des acteurs associatifs. De telles configurations ne sont pas sans questionner la nature des rapports entre acteurs urbains au sein des territoires directement concernés (Gravari-Barbas, 2004).

En outre, la création de ces lieux permet alors d'instaurer des liens avec une nouvelle géographie urbaine où des espaces en marge se trouvent être réintégrés au tissu urbain, constituant de la sorte des éléments porteurs pour la valorisation du territoire. En effet, ces lieux prennent rarement appui sur des espaces symboliques reconnus. Ces lieux peuvent parfois être localisés soit en hypercentre – comme le Lieu Unique à Nantes – soit dans des poches industrielles à proximité des centres-villes – à l'image de la Laiterie à Strasbourg – soit au sein de faubourgs en recul avec la désindustrialisation – comme le TNT à Bordeaux ou Fabra i Coats à Barcelone. Ces lieux peu intégrés à l'espace symbolique de la métropole contemporaine permettent une dynamique forte de régénération, à l'image de ce qu'on a pu retracer autour du cas de la caserne Niel à Bordeaux au cœur d'une ZAC, futur écoquartier bordelais³¹⁹, comme ce peut être le cas des différentes friches de Poblenou de Barcelone d'abord occupées par les artistes avant d'être, pour certaines, reconnues et institutionnalisées. Ils sont porteurs d'éléments identitaires au niveau micro (l'espace du quartier) mais aussi meso (le territoire métropolitain) tandis qu'ils servent de points de référence à l'échelle macro (la sphère nationale et internationale).

De ce fait, les friches culturelles, tant dans les dynamiques qu'elles créent autour d'elles, que pour ce qu'elles véhiculent comme images pour la ville, sont des éléments essentiels dans la concurrence que se livrent les villes. On peut alors à cet égard considérer des formes d'instrumentalisation politique ou de visées de marketing territorial autour de la rénovation de ces espaces par des acteurs indépendants auxquels les collectivités publiques apportent un soutien. C'est dans cette optique que l'on peut considérer le fait qu'à Barcelone, la mise en place des usines pour la création permet à la ville de réaffirmer son expertise et son modèle de développement des politiques culturelles dans l'articulation du développement artistique à la question urbaine. La ville apparaît alors comme une figure exemplaire à l'échelle internationale dans le soutien apporté à la créativité. Plus généralement, l'émergence des friches soutient le développement d'une économie de cluster, où la culture pare les territoires de vertus symboliques particulières, tandis qu'elle invite à une créativité auto-générée par de nouveaux acteurs privés. Les friches peuvent, dans le même temps, être utilisées par les

³¹⁹Le cas de la caserne Niel est toutefois un cas limite pour deux séries de raisons. D'un côté, la partie du projet Darwin se présente surtout comme celui d'un acteur économique et ne présente ainsi pas les conditions économiques d'une friche artistique et culturelle. De l'autre côté, du fait des réticences de la ville, le projet des Magasins Généraux Sud avec l'accueil de la Fabrique Pola se concrétise finalement avec un soutien politique primordial, loin d'une démarche entreprise à la marge.

pouvoirs publics afin de jouer un rôle de cohésion dans l'espace métropolitain, soit à une échelle très localisée soit à un échelon plus large, en s'appuyant sur les dynamiques de terrain que ces expériences supposent. De ce fait, ces lieux s'insèrent souvent de manière importante dans l'action de politique de la ville, de par leur intervention plurielle et composite. Ainsi est-ce le cas à Strasbourg de la Laiterie CEJC qui a longtemps géré les volets culturels de la politique de la ville que ce soit le dispositif de « développement culturel des quartiers » ou le volet culturel du GPV du Neuhof (Colin *et alii*, 2000 ; Lextrait, 2001 ; Blanc *et alii*, 2004).

À une échelle plus large que l'équipement, la logique de distinction se joue dans la sphère métropolitaine. Au niveau des agglomérations, le choix de la proximité ou de la spécialisation est régulièrement fait au sein de la pluralité des espaces métropolitains dans la volonté de cultiver une autonomie des villes de périphérie. Dans le même temps, les espaces communaux centraux ont fréquemment pu bénéficier de projets dessinant des formes de recentrement. À Bordeaux, le retour au centre passe par l'intégration dans le périmètre de réaménagement de nombreux lieux culturels, anciens ou nouveaux et avec la possibilité, *via* les quais, de disposer d'un vaste espace modulable pour des projets culturels, sous la forme de « *vides habités* » (Favory, 2004 : 211). La distinction internationale s'appuie de la sorte fortement sur les anciens espaces urbains centraux, faisant l'objet d'un important mouvement de régénération. Les identités anciennes des espaces centraux servent la recherche de discrimination internationale des métropoles. Si ce mouvement appuie le processus d'unification des métropoles vis-à-vis de l'extérieur, l'enjeu de la compétition spatiale et de la distinction se retrouve également au sein de la sphère du local. Nous notons dans ce contexte une tendance à « *l'éclatement spatial des initiatives culturelles* » (Sibertin-Blanc, 2004), où se constituent des spécialisations territoriales. Cela recoupe la logique de « *sélectivité spatiale des habitants sur des pratiques culturelles* » (Favory, 2004) et invitent les territoires, aussi au niveau micro, à se distinguer pour correspondre aux attentes des habitants.

Simultanément, la métropole doit se doter d'une force collective importante à même de construire l'espace métropolitain face aux autres territoires et attirer ceux qui sont amenés à en devenir des habitants. Elles cherchent alors à construire une image discriminante, qui puisse transcender les identités locales. Dans cette perspective, la mise en place de grands projets ou événements d'envergure permet précisément la constitution de cette image-synecdoque de la métropole et d'agréger ses acteurs, acteurs privés et collectivités publiques,

métropolitaines ou supra-métropolitaines. Les enjeux identitaires peuvent parfois servir à appuyer cette construction d'une image unifiante, au-delà de la construction des projets eux-mêmes. La nécessité d'attractivité invite alors à des formes de simplifications identitaires. Jordi Nofre souligne ces éléments dans le cas de Barcelone où l'on peut assister à une forme de magnétisme identitaire voulu par les élites barcelonaises sur tout l'espace métropolitain, dont les différences dans les pratiques culturelles doivent être gommées, où les politiques culturelles et de jeunesse doivent correspondre aux valeurs véhiculées par le modèle de Barcelone (2007, 2009). En matière d'aménagement, Patrice Godier signale que « *paradoxalement plus la ville s'étend pour devenir métropole, plus elle semble se matérialiser concrètement en son centre* » (2009 : 282). Tandis qu'en interne, la diversité doit être promue, c'est essentiellement de l'identité du centre que procède l'image extérieure de la métropole.

L'influence décisive de la sphère internationale et le développement local homothétique

Comme nous l'avons souligné, ces stratégies de distinction s'appuient simultanément sur une dynamique de mimétisme et de conformation à des standards internationaux communs. Les normes internationales, à la manière de ce que nous évoquions pour l'UE, présentent une certaine souplesse, de sorte qu'elles peuvent facilement prendre place dans chaque contexte local. Si l'économie créative semble orienter l'action publique dans une certaine direction, paradoxalement, dans cette orientation prise de l'économie de la connaissance, la culture s'entend souvent dans un sens large qui dépasse amplement les enjeux artistiques de politiques culturelles plus traditionnelles. De la sorte, cette vision se fonde sur une culture qui imprègne les créateurs, les produits, les processus en dépit de son approche économiciste. Elle nécessite alors d'inclure une pluralité d'acceptations du fait culturel, une signification large qui ne se cantonne pas aux industries culturelles ou aux Beaux-Arts. En conséquence, l'adaptation locale n'en est que plus aisée et accroît l'opportunité de dynamiques idiosyncratiques s'ancrant dans les spécificités locales.

Nous évoquions plus haut au regard de l'action européenne, la mise en place d'une gouvernance horizontale où l'action publique se construit en réseau. Ces processus se

retrouvent en dehors du cadre régulé de l'espace régional européen, dans une démarche d'échanges mutuels entre les collectivités locales. À diverses époques, nous pouvons déceler dans la constitution de politiques et surtout de lieux un jeu d'influences ou de références duquel il faut se détacher avec plus ou moins de vigueur. Ainsi, la mise en route du CCCB à Barcelone renvoie à la difficulté du politique à se saisir de l'innovation et sa nécessité concomitante de référer à des icônes identifiables, en l'occurrence, le centre Pompidou. La création d'espaces culturels nouveaux est nécessairement sujette à une dialectique fine d'inspiration et de différenciation où les enjeux politiques de l'évocation sont essentiels. Dans le même temps, le musée d'art contemporain de Barcelone avait dû lui aussi se construire une image particulière. La rhétorique du musée se construit essentiellement autour de l'idée d'un anti-musée, qui n'a pas besoin de disposer de ses propres collections et qui construit sa politique muséale autrement (Cócola, 2005). À Bordeaux, pour l'élaboration du projet Darwin, les modèles d'influence furent de deux ordres et reflétaient la structuration du jeu d'acteur local. D'un côté, Inoxia, acteur économique visant à la constitution d'un espace de travail collaboratif s'inspirant notamment des pays anglo-saxons et nordiques autour des écoquartiers d'initiatives citoyennes. De l'autre côté, Pola, acteur culturel alternatif, se positionnait plus dans une référence aux friches artistiques et culturelles.

Dans la construction d'un jeu de références entre villes et expériences qui y sont nées, on peut rejoindre certaines théories relatives au développement actuel du système économique international. En effet, derrière cette structuration d'une gouvernance horizontale où chaque territoire influence l'autre, on retrouve des éléments de la dynamique d'économie d'archipel. Cette configuration d'un développement capitalistique en îlots de développement renvoie à la liquidité de la nouvelle économie s'appuyant fortement sur la finance. Cette économie se trouve être toujours en mouvement, facilement adaptable et constituée sur la base d'une horizontalité qui rompt avec le système pyramidal passé. La connexion en réseau est devenue essentielle pour « *mailler les nébuleuses urbaines* » (Mangin, 2009). La relation des métropoles-archipel avec leur hinterland se fait, elle, plus rare. La démarche de la métropole est alors « *de favoriser l'interconnexion avec les villes équivalentes dans le réseau de l'excellence globale. La ville globale se tourne résolument vers un extérieur auquel elle est connectée, et non pas vers sa périphérie immédiate* » (Mongin, 2005 : 184-185). Une des craintes s'incarne alors localement d'une finalité de développement artistique se liant aux

enjeux de visibilité internationale, au détriment du développement local. Dans cette hypothèse, les métropoles sont susceptibles de ne plus jouer leur rôle de capitales régionales, organisatrices de leurs arrières-pays, au-delà de leurs seules régions urbaines en prise directe et pour lesquelles elle peuvent exercer un réel rôle politique (Scott, 2008).

Toutefois, en suivant l'analyse de Patrick Le Galès (2003), nous pouvons considérer que les villes moyennes européennes résistent au processus de mondialisation, de par leur position interscalaire, leur dimension et leur diversité sociale, culturelle, leur mise en réseau... La ville européenne dispose ainsi d'atouts, notamment en ce qui concerne sa structuration historique et urbaine ancienne, d'identité forte essentielle pour l'insérer dans la compétition mondiale. Elle s'institue dès lors en lieu de compétition. Elle n'est cependant peut-être pas totalement à l'abri des tendances globales et comme le suggère Olivier Mongin, la dépendance aux villes globales et au réseau mondial est tout particulièrement importante et menace les villes moyennes plus faiblement insérées (2005).

LE REPOSITIONNEMENT DES POUVOIRS LOCAUX AUTOUR DE LA CULTURE

Nous pouvons considérer la métropole dans un rôle de jonction entre les évolutions internationales et le contexte local. Le territoire métropolitain est alors l'espace de négociation des différents acteurs locaux se positionnant par rapport à ces tendances. Nous pouvons ainsi, avec Albert Mabileau, considérer que « *le processus d'intégration européenne s'opère à partir d'un « échange politique territorialisé » entre les différents niveaux d'action publique au prix d'une spatialisation à géométrie variable selon les politiques concernées et d'une multiplication des centres et des périphéries* » (1999 : 477).

La construction de la politique culturelle métropolitaine, ses orientations générales et lignes directrices sont en partie fonction de l'équilibre entre les différents pouvoirs investissant le territoire métropolitain et des priorités qu'ils imposent. Guy Saez relève ainsi que « *la culture ne vit [...] que comme domaine partagé entre plusieurs autorités politiques locales, nationales et internationales qui coproduisent l'action publique, interagissant en*

permanence dans un réseau serré de coopérations » (2000 : 60). La politique culturelle apparaît comme le résultat des différentes orientations données par les acteurs privés et les différentes collectivités publiques présentes sur ce territoire métropolitain, au-delà de l'établissement d'institutions métropolitaines qui seraient seules à résoudre le « *brouillage des cartes* » (Duru, 2008 : 8). Comme nous l'avons analysé pour l'élaboration de projets, « *la configuration résultant de l'équilibre entre les échanges politiques existants à ces différents niveaux conditionne directement la constitution d'une éventuelle « fenêtre d'opportunité » de changement pour la politique sectorielle étudiée* » (Fouilleux, 2002 : 271). Malgré les différences contextuelles, cette configuration locale a pu évoluer pour dessiner de nouvelles orientations dans les politiques culturelles. C'est ce que nous nous proposons de mettre en avant ici.

Vers des politiques culturelles interscalaires ?

Nous interrogerons dans un premier temps les échelles d'intervention et les différenciations de politique publique selon les niveaux administratifs avec des modalités d'action variables. Nous avons ainsi pu constater une évolution des relations d'acteurs selon ces niveaux d'intervention (et de leurs rôles respectifs), un changement du processus décisionnel pratiqué au niveau local, de la reconfiguration du leadership de plus en plus relationnel, dans un contexte où le politique se recentrait sur la stratégie du projet. C'est en effet de la mise en place de projets que procèdent ces évolutions dans les politiques publiques et notamment la pluralisation du jeu d'acteur et la restructuration du positionnement des collectivités dans celui-ci. Nous avons toutefois pu relativiser ce positionnement avec le relatif manque de stratégie que peuvent initier les acteurs publics, entre autres dans les cas de Bordeaux et de Stuttgart autour des enjeux d'économies créatives.

Vers l'émergence d'une gouvernance métropolitaine ?

Si ces orientations se dessinent dans l'action métropolitaine, la situation actuelle semble surtout être celle d'un entre-deux, celle d'une transition en cours et qui soulève encore des enjeux de taille avant d'être achevée. Ce processus concerne notamment le passage d'une gestion municipale à la gestion métropolitaine des politiques publiques. L'institutionnalisation

d'une politique culturelle d'agglomération peut s'avérer complexe et se trouver être confrontée à des problématiques juridiques de compétences à exercer. Les exercices de consultation ou de prospective mis en œuvre n'ont eux-mêmes pas permis de prendre en considération cette évolution. Dans nos différents cas, l'enjeu métropolitain a été éludé des dispositifs de concertation, en raison d'enjeux politiques, d'identités territoriales distinctes ou de tâtonnement institutionnel.

Pour élargir la réflexion au-delà de nos terrains d'étude, on peut faire état de circonstances et d'impressions similaires dans d'autres cadres. Ainsi, lors des Assises de la culture de Toulouse *« si le contenu des débats a permis d'avancer des pistes de travail pour une meilleure articulation entre les différents territoires qui composent la commune, la question de l'ouverture de Toulouse sur le reste de l'agglomération n'a été que très peu abordée. Plusieurs acteurs culturels n'hésitent pas aujourd'hui à formuler des regrets et des inquiétudes quant à la pertinence d'une réflexion limitée à une échelle aussi restreinte, alors même que la vie culturelle des artistes et des acteurs culturels se projette sur l'ensemble de l'agglomération, voire-même de la Région »* (Balti et Sibertin-Blanc, 2009 :13). Ces sphères de discussion et de réflexion ont mis de côté une partie essentielle des enjeux territoriaux en limitant par exemple les questions de maillage du territoire à l'espace de la ville-centre tandis qu'elles ne permettaient pas de penser ces relations interscalaires qui caractérisent aujourd'hui l'action publique. Le secteur culturel, coutumier des financements croisés entre différents niveaux d'intervention publique, nécessite une réflexion commune des pouvoirs publics, demeurée peu présente dans ces espaces de prospective et de délibération. Cette logique rejoint la construction d'une politique culturelle qui s'est réalisées sur des bases sectorisées et s'est progressivement professionnalisée pour parfois négliger des enjeux de participation.

En dépit des opportunités ouvertes par la démarche de projet en permettant une agrégation de multiples enjeux, la connexion des différentes échelles demeure actuellement liée à des modalités traditionnelles de gouvernance, avant tout celles de cadres spécifiques et isolés. Ainsi, cette gouvernance interscalaire dépend d'objets institutionnels précis – comme la gestion des grands équipements culturels – et ne se double pas d'une gouvernance plus stratégique. Dans un contexte où la légitimité des collectivités publiques en matière de culture s'est renforcée autour du noyau communal, la construction d'une expertise croisée entre

échelles ou l'établissement de la métropole prenant la forme d'un espace de stratégie demeurent encore incertains. La démarche de rationalisation des interventions culturelles des autres collectivités renvoie aussi au renforcement de la centralité métropolitaine, siège de l'essentiel des structures culturelles (Balti et Sibertin-Blanc, 2008).

Le positionnement ambigu des collectivités supra-métropolitaines

L'émergence de la logique de projet a pu, dans un premier temps, aboutir à un recentrage du jeu d'acteurs autour de l'espace métropolitain. Essentielle dans sa nécessité de positionnement dans la compétition internationale, cette logique fait de la métropole le cœur stratégique. La métropole est l'espace de captation des flux qui sont diffusés au niveau local. Si la mise en œuvre de projets peut être source d'opportunités pour les autres collectivités de se positionner autrement, elle peut aussi signifier un retrait relatif de leur part du jeu d'acteurs. Le recentrage métropolitain se constate d'autant plus fortement que les différentes collectivités locales font face à une crise des finances publiques, invitant généralement à un recentrement et une rationalisation de leurs actions. Certains auteurs ont certes pu considérer quelques-uns de ces échelons comme porteurs d'autres dynamiques qu'artistiques de manière précoce (Moulinier, 2000 : 103). On peut toutefois aujourd'hui s'interroger sur le sens pouvant encore exister à l'action menée par les échelons intermédiaires. Certains apparaissent ainsi dans un fort questionnement quant à leur identité dans l'action publique locale. La capacité d'invention politique qui pouvait exister dans les actions menées par certaines de ces collectivités intermédiaires peut se réduire. Les outils d'équilibre du territoire, dont sont dotées certaines, perdent par ailleurs de leur vigueur et de leur influence. Souvent prises dans des contextes de réformes des collectivités territoriales (à leur niveau mais aussi à ceux des métropoles et des espaces régionaux), ces espaces institutionnels ne parviennent que difficilement à s'extraire du dilemme traditionnel de leur construction en tant que contreponds territorial entre urbanité et ruralité, entre métropole et hinterland, entre forces centrifuges et mouvements centripètes.

Dans certains contextes, ces institutions intermédiaires ont pris appui sur la logique de projet pour retrouver un positionnement plus affirmé au cœur des espaces métropolitains. Toutefois dans un contexte d'extension des aires urbaines, c'est l'articulation qui peut exister

entre l'institution intermédiaire et la métropole qui est en jeu (Hoffmann-Martinot, 2007), la manière de connecter ces espaces vécus et ces territoires institutionnels. Les structures intermédiaires peuvent parfois dépendre fortement des évolutions métropolitaines suivant ce que certains acteurs suggèrent : *« c'est de plus en plus net aujourd'hui avec la métropole, parce que de toute manière, elle va monter en puissance sur la question culturelle, et qu'il faut travailler ensemble, c'est évident sur un certain nombre de problématiques, je pense aux problématiques des lieux culturels, une espèce d'aménagement culturel du territoire qui pourrait être important à l'échelle de la métropole [...] [il faut] qu'il y ait une dynamique d'interpénétration entre nous, donc ça c'est tout à fait possible [...] La question de la métropole et de ce que j'appelle l'arrière-pays nécessiterait une articulation assez précise entre les deux entités et de regarder comment on pourrait intervenir sur le territoire [...] c'est au politique de s'en emparer [...] c'est à inventer, à construire et à faire »* (Eric des Garets, entretien).

Ainsi, le renforcement des espaces centraux des métropoles, parfois combiné à celui des échelles régionales laissent en suspens le sens de l'intervention des échelons intermédiaires. L'articulation avec l'un ou l'autre niveau semble encore peu évidente à construire et correspond à une période transitoire. Le contexte économique tendu des finances publiques invite également ces collectivités à recentrer leurs interventions autour de certaines problématiques, principalement sociales et d'équilibre territorial. C'est ainsi cet enjeu de la connexion de la métropole avec sa périphérie proche, connexion menacée avec la création de réseaux internationaux, qui fait peser une incertitude sur le positionnement des institutions métropolitaines. Dans le même temps, cette réorientation autour de finalités extra-culturelles, en connexion avec des contextes budgétaires stricts, renvoie à l'évolution des politiques culturelles métropolitaines vers des lignes d'action déssectorisées. La construction, parfois contrainte, de cette transversalité, peut alors s'apparenter à un élément de jonction et d'établissement d'une inter-territorialité fonctionnelle.

Le repositionnement des acteurs privés

De l'extension du champ d'intervention des politiques culturelles et de l'hétéronomisation du jeu d'acteur tel que nous avons pu l'envisager au fil des terrains étudiés, on peut en déduire

des formes de privatisation de l'action publique. Celle-ci s'appuie en effet de plus en plus sur l'intervention d'autres acteurs, soit dans un rôle de mise en œuvre, soit dans celui de conception ou d'initiative. La première orientation peut être commune aux politiques publiques qui peuvent régulièrement faire appel à des acteurs privés pour assurer la concrétisation de certaines de ses actions. Ainsi la gestion d'équipements culturels peut être régulièrement confiée à des opérateurs culturels, tandis que certains d'entre eux, fortement subventionnés par les collectivités publiques, agissent selon les modalités de véritables délégués des autorités publiques et officient, pour ainsi dire, dans une mission de service public. La seconde orientation présente un certain caractère de nouveauté, d'autant plus dans certaines configurations locales où la détermination des politiques culturelles s'apparentait exclusivement à une prérogative publique. La dichotomie dans la construction des politiques publiques entre une autorité publique problématisant une question pour en faire un problème public puis dessinant les modalités d'action et des acteurs privés pouvant assurer sa mise en œuvre apparaît ainsi brouillée. Un processus décisionnel se dessine où à la fois la définition du sens de l'action publique et les contours de celle-ci sont partagés entre acteurs publics et acteurs privés. Ces évolutions dessinent une gouvernance métropolitaine complexe, tant dans la définition des problèmes publics, leur appréhension et les acteurs amenés à les résoudre.

La sortie d'un modèle de professionnalisation et de sectorisation de la culture

Au-delà de chacun des cas de cette recherche, nous pouvons présenter une analyse globale relative au positionnement des acteurs culturels dans ce nouveau contexte des politiques culturelles. Nous pouvons ainsi considérer une évolution prenant la forme d'un décentrement et d'une sortie progressive du schéma en vigueur sous les traits d'une politique culturelle visant à l'exigence et à la qualité artistique, basée sur une catégorie d'intervention publique clairement déterminée, sur une sphère professionnelle tant au niveau des administrations publiques qu'à celui des acteurs culturels.

Comme nous l'avons évoqué, la mise en œuvre d'une politique publique de la culture épouse à présent une pluralité de finalités, dépassant le référentiel essentiellement artistique porté par les administrations publiques. La mise en place de processus participatifs permet ainsi l'émergence de problématisations différentes des enjeux de l'action culturelle

municipale telle qu'elle peut être envisagée habituellement par les administrations culturelles. La pluralisation des fins de l'action culturelle peut alors engager les collectivités publiques dans un processus d'évolution de leurs modalités d'action et construire des formes de transversalité.

Les processus participatif soit naissent sous forme d'*empowerment* culturel soit relèvent de formes routinisées de nouvelles modalités de gouvernance publique relevant d'un management plus souple et ouvert. Toutefois, dans un cas comme dans l'autre, une autre construction des politiques publiques dépassant l'expertise des bureaucraties locales se dessine. Ce mouvement correspond à la finalité de faire reconnaître d'autres savoirs pour les faire entrer en jeu dans la construction des politiques publiques. Si l'on ne peut pas alors parler pleinement de savoirs profanes avec souvent une implication déterminante des opérateurs culturels, l'évolution qui se dessine est bien celle d'un élargissement du processus décisionnel à d'autres acteurs. L'évolution actuellement en cours de la mairie de Bordeaux ayant établi après les élections municipales de 2014 un conseil consultatif de la culture souligne ce changement de plus en plus nécessaire pour les collectivités publiques³²⁰. Ainsi, l'impératif délibératif constitue progressivement un référent de l'action publique culturelle³²¹. L'intégration de cette orientation se situe certes à différents degrés et épouse des finalités politiques diverses, entre autre finalités électorales qui sont parfois la genèse-même des dispositifs. En conséquence, les dispositifs participatifs présentent parfois un caractère très institutionnalisé et relevant d'un faible degré de participation. Ils pourraient dès lors renvoyer, sur l'échelle d'Arstein, à des répertoires d'information ou de consultation (Gourgues, 2013). En cela, la culture pourrait se rapprocher d'autres secteurs tels, en France, ceux de l'urbanisme (Bacqué et Gauthier, 2011) ou de l'environnement (Barbier et Larrue, 2011) où le décentrement de la décision publique demeure là aussi parfois réduit. Malgré des faiblesses conjoncturelles, ces dispositifs sont une opportunité d'évolution par l'appropriation qui en est

³²⁰Cette création se présente dans un contexte politique où un nouvel adjoint à la culture a été nommé par Alain Juppé à l'issue de ces élections qui ont fait de la culture un enjeu essentiel et un des angles d'attaque primordiaux de son opposant Vincent Feltesse. L'évolution de la politique municipale se bâtit par ailleurs dans un processus progressif d'évolution du positionnement de la mairie par rapport aux acteurs culturels locaux. Ainsi, une partie du financement alors dévolu à l'évènement *Evento*, dont les deux éditions avaient connu un succès relatif, avait été remobilisée dans un fond de soutien à la création. Cette réponse matérielle à la défiance des acteurs culturels constituait alors un instrument de reconquête du secteur.

³²¹Cet impératif s'impose aussi au-delà de l'échelle métropolitaine, comme l'illustre la mise en place du CONCA au niveau de la Catalogne ou la construction de dispositifs de concertation par le Conseil général de Gironde en prenant l'agenda 21 de la culture pour inspiration (Blouët, 2008b).

faite par les acteurs pluriels qui y prennent part, au-delà de l'intentionnalité de ses commanditaires. Ainsi on peut évoquer, autour de la constitution de cette offre de participation, l'existence de coalitions de causes. L'acteur politique n'est plus exclusivement à l'origine de cette offre et est rejoint par des acteurs administratifs internes, des militants externes, des universitaires ou d'autres types d'acteurs selon les contextes.

L'ouverture du jeu culturel

On peut également assister à un certain décentrement du jeu d'acteurs vers une approche tournée désormais non exclusivement vers les opérateurs culturels et les artistes. Cette approche dépasse le cadre d'une revalorisation des pratiques artistiques amateurs et envisage surtout l'action publique culturelle comme étant à destination des habitants. Dans ce cadre, les opérateurs culturels et artistes ne sont pas exclus de la construction des enjeux et programmes culturels, mais ils y sont soit en qualité d'utilisateurs d'équipements soit en tant que passeurs pour les habitants. La finalité se porte désormais au-delà du secteur culturel et surtout ne concerne plus véritablement les enjeux de qualité artistique. La création de valeur n'est plus nécessairement artistique mais sociale et économique et est plus directement utilitariste.

En outre, comme nous avons envisagé cette évolution des politiques publiques de la culture, elle est aussi le fruit des interventions d'acteurs privés issus d'autres champs apportant là aussi de nouvelles finalités, questionnant l'unicité de la politique culturelle tandis qu'ils remettent en cause les expertises professionnelles en vigueur et les corporatismes qui les accompagnent. Dans cette optique, l'action culturelle apparaît comme étant un élément essentiel de développement territorial, et ce, sous différentes formes. C'est devenu au fil des années un élément de développement économique, à la fois dans une logique d'attractivité pour la classe créative et pour la création de clusters avec d'autres acteurs économiques ou universitaires. C'est également devenu un élément fort de développement social qu'il s'agisse d'une approche « classique » d'équipements de proximité ou que ce soit les logiques d'insertion territoriale des friches et nouveaux équipements hybrides. L'action culturelle se porte alors sur des finalités de développement territorial pour lesquelles d'autres acteurs apportent un soutien essentiel.

Par ailleurs, nous pouvons évoquer la pluralisation hétéronomique de la construction des politiques publiques de la culture, sollicitant ainsi l'implication d'acteurs issus d'autres secteurs. Si de nombreux dispositifs d'implication ont pu se centrer autour des acteurs culturels, ils n'en restent pas moins l'opportunité d'être des lieux de transversalité et d'ouverture à d'autres acteurs porteurs de nouvelles normes d'action. Que les outils participatifs soient pensés dans une optique d'ouverture ou que, dans une approche foucauldienne, ils soient institués en dispositifs à même d'être appropriés par divers acteurs (Gourgues, 2013), il en émerge des tendances à l'hétéronomisation de l'action culturelle. En outre, c'est aussi à l'occasion de projets plus particuliers que se décèle cette construction plurielle de l'action publique. Nous pouvons ici mettre en exergue le rôle d'acteurs de l'économie créative, dont tant les finalités que les modes opératoires apportent de nouvelles normes d'action à la sphère culturelle. L'évolution normative peut par ailleurs relever de l'intervention d'acteurs privés plus « typiquement » ancrés dans les coopérations public-privés, mais dont l'intervention peut être nouvelle au sein du champ culturel. Nous pouvons par exemple constater l'intervention, certes encore ponctuelle, de grands groupes de travaux publics dans l'espace culturel, souvent en synergie avec des acteurs culturels. Au titre de leurs fonctions de bâtisseurs, ces groupes avaient pu par le passé s'immiscer dans le secteur culturel par le biais d'outils très institutionnalisés – et donc souvent peu implicants – à l'instar des dispositifs du 1 % artistique. Mais la logique est dorénavant différente et relève de formes de coopérations, toutefois encore peu soutenues dans un nombre non négligeable de cas.

Les pratiques à l'œuvre dans ces différents cas attestent elles aussi de formes de décentrement dans la constitution d'actions, qui ciblent plus volontiers au-delà de la sphère artistique et culturelle. Ainsi les acteurs de la sphère de l'économie créative peuvent souvent rechercher la constitution d'espaces dotés d'une fonction symbolique forte, vectrice d'une image séduisante directement pour leur propre entreprise ou pour l'attractivité d'entreprises amenées à s'installer dans le même espace³²². En conséquence, l'ensemble de ces projets culturels doit cibler tous les usagers potentiels des lieux ou des alentours, que ce soit le milieu entrepreneurial potentiel ou les habitants pouvant aussi donner une valeur ajoutée

³²²La tendance peut parfois être extrême, comme à Bordeaux où le projet Darwin irrigue l'ensemble de l'environnement urbain direct. Les intentions tacites de son directeur Philippe Barre sont, à ce titre, claires, si l'on s'en réfère aux dires de Mathieu Immer : « *Philippe Barre me l'a dit très clairement, sa stratégie, c'est d'acheter ce bout de quartier* » (entretien). De telle sorte, il a d'ores et déjà racheté plusieurs espaces avoisinants (notamment une guinguette au bord de la Garonne et un hangar à bateau).

d'environnement urbain doté de fonctions multiples, et entre autre conciliant travail et habitat. Les lieux culturels qui prennent racine dans les démarches de ces nouveaux acteurs privés visent donc directement à la création de valeur urbaine.

Une politique culturelle métropolitaine autonome ?

Nous assistons ainsi à des formes de privatisation de l'action publique relevant d'un mouvement de pluralisation. L'enjeu de l'autonomie des politiques publiques se pose alors avec une certaine vigueur. Cette problématique participative suggère ici un questionnement quant à la détermination de la norme d'action : si être autonome signifie établir sa propre norme d'action, qui effectivement est en mesure d'effectuer ce travail de normalisation et avec quels liens avec les mandants ? Cette problématique est d'autant plus essentielle que les enjeux institutionnels ont rendu l'espace métropolitain flou, complexe et en situation de déficit démocratique. Lise Monneraud note ainsi dans le contexte de la Communauté urbaine de Bordeaux que « *face à ce diagnostic largement partagé de l'insuffisante reconnaissance de l'échelle communautaire comme échelle de concertation, donc comme véritable acteur politique de la ville, l'enjeu est de mettre en œuvre un processus de visualisation et d'appropriation par les habitants* » (2009 : 118). Dans un contexte de gouvernance où le pouvoir n'est plus une notion substantialiste mais relationnelle, l'enjeu de l'autonomie n'apparaît désormais plus pouvant être construit à distance des citoyens.

Par ailleurs, en confrontation avec l'échelle internationale, ce questionnement de l'autonomie des politiques publiques apparaît encore plus essentiel. Nous pouvons en parallèle assister à un contexte de reconfiguration du rôle de l'État qui propose des dispositifs aux collectivités locales, mais ne définit plus véritablement d'axes pour les territoires et leur développement (Pasquier, 2002). Nous pouvons en conséquence considérer que les « *politiques publiques territoriales et territorialisées recomposent et autonomisent les villes comme territoires politiques et sociaux dotées de leur agenda, de leur capacité d'action, de leurs modes de régulation propres, [comme des] territoires capables de se représenter comme sociétés et acteurs collectifs agissant dans un contexte de compétition territoriale* » (Pinson, 2002 : 234). Cela n'en rend pas moins délicat le processus d'échange entre collectivités et structures locales afin d'assurer la constitution de cet acteur collectif métropolitain. Ce dernier

s'institue donc dans une dialectique entre l'autonomie des acteurs et leur union en un acteur collectif métropolitain³²³. La constitution d'une politique culturelle métropolitaine autonome est alors inscrite au cœur de cette dialectique.

La détermination d'une norme d'action métropolitaine

La dialectique entre autonomie des acteurs et constitution d'un acteur collectif se résout dans le double sens que l'on peut attribuer au terme d'autonomie dans ce contexte précis. Ainsi dans un premier sens, il faut considérer l'autonomie dans le sens de l'établissement d'une norme d'action propre à la métropole qui relève alors d'une forme de spécificité. Celle-ci, à la manière de ce que nous avons envisagé, se construit avant tout dans une logique d'hétéronomisation de la culture, obéissant à des finalités plurielles, dépassant celles liées au secteur culturel et aux objectifs que ses acteurs lui avaient traditionnellement assignés. L'autonomie de l'action culturelle métropolitaine se construit dans la constitution d'un acteur collectif métropolitain entre autre lors de la mise en place de projets, rassemblant différents acteurs publics et privés dans un « *espace de négociation aménagé* » (Germain-Thomas, 2007). Ils partagent alors cette même conception d'une politique culturelle plurielle visant essentiellement au développement métropolitain et cherchant à améliorer le positionnement de leur métropole face aux autres territoires. Toutefois, nous pouvons considérer que « *l'institutionnalisation du territoire par une démarche de projet consiste non pas à construire un territoire politique sur un territoire indifférencié en y imprimant des stratégies, mais à mettre à jour les formes d'auto-organisation présentes sur le territoire* » (Pinson, 2002 : 251). La détermination du cadre d'intervention de cet acteur collectif métropolitain pour instituer « *un espace de sens sinon commun du moins partageable* » (Franquemagne, 1999) dépend de ce fait du système d'acteur qui lui préexiste.

L'inter-territorialité comme issue à l'impasse institutionnelle

L'autonomie peut en parallèle s'entendre dans le sens de la détermination d'une politique publique propre à une institution métropolitaine. Dans ce cadre-là, on ne peut que

³²³Cette tendance rentre alors en confrontation avec les réticences traditionnelles à la coopération de « *collectivités de même niveau* » (Saez, 1999 : 434).

difficilement considérer l'existence d'une autonomie métropolitaine, l'action sur ce territoire se constituant avant tout comme le fruit d'un jeu complexe d'acteurs. Ce jeu de coopération permet *a contrario* le maintien d'une certaine autonomie d'action de chaque institution et de chaque acteur se positionnant selon ses intérêts propres dans l'espace métropolitain. L'autonomie de chaque acteur invite à la constitution de territoires métropolitains labiles, qui permettent d'intégrer des modalités de gouvernance par projet. Le territoire métropolitain peut alors être entendu diversement selon les projets, selon les ressources qui peuvent être mobilisées pour leur réalisation. De la même manière que cette territorialité métropolitaine pourra être variable, elle se devra de permettre l'émergence de sphères de dialogues particulières, souples et adaptées à des projets de nature différente. Elle pourra par conséquent parfois relever de formes d'évitement de la démocratie représentative (Pinson, 2009).

La résolution de la dialectique des deux autonomies doit permettre à chaque acteur des politiques culturelles de disposer de son action en propre. Du fait de la diffusion progressive des politiques culturelles sur les différents territoires, des modalités spécifiques d'action voient le jour selon les collectivités, leurs priorités, leurs autres politiques et leur position vis-à-vis des différentes collectivités. L'articulation entre ces collectivités se réalise notamment dans l'espace métropolitain. Les spécialisations de chacune d'entre elles, leurs affinités programmatiques leur permettent de se rejoindre. Le cadre de projet permet alors d'instituer un espace d'échange où chacune peut conserver son autonomie d'action. Nous avons aussi pu évoquer l'évolution des politiques publiques autour de nouvelles fonctions métropolitaines, alors que la configuration projectuelle a engagé les différentes collectivités à se positionner autour de ces nouvelles conceptions.

Dans cette confrontation des différentes collectivités autour de l'espace métropolitain, nous avons en effet pu assister à un repositionnement progressif tant territorial que sectoriel. Les collectivités repensent leur ancrage territorial ainsi que l'orientation de leurs politiques publiques. Ce double-mouvement engage alors un important travail de négociation inter-territoriale pour assurer l'articulation des territoires et de leurs institutions respectives. L'ajustement mutuel des collectivités constitue un mécanisme d'adaptation des acteurs permettant de faire perdurer l'échange constitutif de l'acteur collectif métropolitain.

L'enjeu de l'autonomie des politiques culturelles métropolitaines doit alors s'envisager dans cette territorialité multiple, interscalaire et complexe. Cette nouvelle appréhension du territoire traduit dès lors une forme de différenciation des politiques publiques selon les échelles d'action, entre des politiques de quartier, des politiques de ville et des politiques intercommunales, voire métropolitaines. Ces politiques se trouvent à emprunter diverses formes et des finalités variables selon les échelles d'intervention. Les politiques de quartier oscillent entre enjeux de cohésion, de proximité et d'attractivité, correspondant pour cette dernière à l'émergence d'écoquartiers ou d'espaces gentrifiés. Les politiques de ville demeurent principalement liées à des enjeux artistiques et culturels, même si elles évoluent aussi vers des objectifs de construction d'une image culturelle de la ville et s'adressent moins que par le passé aux seuls habitants. L'échelle de la métropole en tant qu'institution s'axe sur des finalités de transversalités territoriales et sectorielles. Ces différents échelons des politiques publiques peuvent à la fois se dissocier et se rapprocher, mais obéissent toutefois souvent à des finalités différentes, entre logiques de proximité et logique de rayonnement, entre logique de participation et logique de prestige. Comme nous avons pu le suggérer, l'échelon municipal n'est pas toujours le plus évident à articuler à des territorialités plus complexes et à de nouvelles orientations. Plus particulièrement porteur de dynamiques sectorielles, il peut parfois être plus délicat à se recomposer au contact des autres niveaux.

Pour autant, l'articulation de ces différents échelons apparaît essentielle et doit permettre de faire face à la fragmentation des espaces métropolitains courant le risque d'une transformation en « *hétéropolis* » (Saez, 2002c : 91). Ces territoires, selon Olivier Mongin, sont traversés par le mouvement conjoint de trois vitesses : la relégation, la périurbanisation et la gentrification. Cette situation caractérise alors l'absence de continuité et de cohérence dans la métropole post-industrielle qui se fragmente en suivant ces trois tendances différentes. Avec la mondialisation, les passerelles sociales et spatiales ont sauté et trois formes d'entre-soi résidentiel se sont instituées : un entre-soi contraint des classes sociales reléguées ; un entre-soi protecteur des classes sociales choisissant l'éloignement de la ville-centre ; un entre-soi sélectif relevant du mouvement de gentrification (2005). L'enjeu de la métropole consiste alors à faire se connecter ces différentes appréhensions du territoire. Ainsi, s'il doit y avoir autonomie de l'action culturelle métropolitaine, elle doit pouvoir s'ancrer dans une pluralité territoriale et faire émerger un sens du commun métropolitain.

Institutionnellement, c'est ce qu'évoque Jacques Lévy en soulignant que « *le paradoxe serait de demander à l'urbain davantage de gouvernance alors même qu'elle manque de gouvernement, de s'ingénier à amonceler de la chair sur un corps sans os* », alors qu'il serait plutôt « *souhaitable que les communes (ou les arrondissements des grandes communes des métropoles) jouent un rôle de contre-pouvoir, c'est-à-dire d'instances infra-locales relayant les opinions d'une partie de la société urbaine, face à un dispositif délibératif (législatif et exécutif) fonctionnant à l'échelle de l'agglomération* » (1998 : 209-210). Ainsi des processus institutionnels sont également nécessaires pour assurer une prise en compte de la diversité des territoires, la complexité de leur gestion, pour que la construction d'une action publique métropolitaine en tant qu'acteur collectif ne soit pas contraire à l'autonomie des divers acteurs du territoire.

La plus-value métropolitaine

Les tentatives de construction d'un sens commun métropolitain de l'action culturelle posent la question de l'influence en retour de cette insertion de la culture dans le processus de métropolisation sur la manière de faire la politique culturelle, de la penser et de la concevoir et comment cela impacte l'action des autres acteurs dans leurs politiques culturelles.

La conciliation de conceptions plurielles de l'action culturelle

Comme nous l'avons envisagé, des orientations métropolitaines de la culture se dessinent en considérant le fait culturel dans ses différentes acceptions, dépassant le mimétisme opéré par les municipalités par rapport à l'institution culturelle de type ministériel. De la métropolisation de l'action culturelle, nous pouvons déduire l'intégration des politiques de la culture aux enjeux de développement local. Cette politique, si elle s'inspire de doctrines ou de principes définis au niveau international, elle vise plus particulièrement à une adaptation à un contexte local. Mêlant des enjeux d'exigence artistique, de développement territorial et social, de développement économique, cette politique agence différentes conceptions de l'action culturelle. Elle conserve ainsi des formes de démocratisation culturelle à la Malraux dans le soutien perdurant aux grandes institutions culturelles, inscrites toutefois de plus en plus dans

une politique d'attractivité et de visibilité internationale tandis qu'elles sont parfois réorientées vers des objectifs de développement local. Dans le même temps, par son inscription dans des finalités de développement territorial, cette action métropolitaine reprend certaines composantes à la fois de la démocratie culturelle et du développement socio-culturel.

À travers ces modalités d'action, nous pouvons faire état d'une certaine volonté de retisser des liens entre démocratisation, expression culturelle et territoire métropolitain. Le tournant métropolitain des politiques culturelles que nous traçons peut, à ce titre, s'apparenter à une voie vers l'achèvement à la fois de la démocratie culturelle et de la démocratisation culturelle. Au-delà de la constitution de la métropole comme acteur représentatif d'un territoire vis-à-vis de l'extérieur, l'enjeu de la cohésion interne doit être un moyen de travailler des questions de diffusion et d'échange culturel. Nous pourrions alors évoquer l'existence de cultures urbaines, tel que cela pouvait être entendu au XVIII^e siècle avec l'émergence de l'espace public, tel que l'entend Habermas, comme l'avènement de la société civile et le développement d'espaces de libre discours. Nous pourrions de la sorte opérer un profond changement sémantique de cette expression de « culture urbaine » dont l'usage aujourd'hui se limite aux mouvements culturels nés des grands ensembles urbains, ceux souvent marginalisés qui font, de ce fait, l'objet d'une « politique de la ville ». Le défi de ce tournant métropolitain des politiques culturelles est alors celui d'« *agir pour la démocratie culturelle au sein d'un territoire [pour] favoriser la circulation des œuvres et des personnes, contribuer à la reconstitution d'un lien social, modifier sensiblement les relations entre centre et périphérie par la création de nouveaux pôles de centralité, inclure l'exigence architecturale et urbaine et donner aux réseaux de création et de diffusion une nouvelle légitimité, en les inscrivant dans les territoires urbains* » (Gruson, cité dans Tsiomis et Ziegler, 2007). Dans la constitution des métropoles, il apparaît une opportunité de territorialisation de l'action culturelle faisant de celle-ci un élément au cœur de finalités extra-culturelles, là où démocratisation et démocratie culturelle s'attachent plus particulièrement à des desseins culturels.

Dans le même temps, d'autres conceptions des politiques culturelles peuvent trouver place au sein des nouvelles fonctions métropolitaines de la culture. Les enjeux de développement économique que soulevait la conception du vitalisme culturel de Jack Lang trouvent de

nouvelles incarnations dans le rapprochement des enjeux d'économies de la connaissance. Le dessein d'intégrer dans l'action publique des formes créatives jusqu'alors exclues des circuits de soutien public manifeste à ce titre une forme de démocratie industrielle et culturelle dans le sens d'une reconnaissance élargie des collectivités publiques de formes d'industries culturelles. Enfin, la notion de diversité culturelle trouve également sa place autour des nouvelles fonctions métropolitaines de la culture, même si cela demeure encore timide dans la concrétisation des actions. D'un côté, cet enjeu de la diversité culturelle rejoint la problématique de cohésion et d'actions cherchant à réduire la fragmentation sociale et urbaine des métropoles. De l'autre, pour certains « *une ambiance d'ouverture et d'interactions culturelles crée une des conditions d'une **cité créative** tournée vers l'invention et l'initiative* » (David, 2006 : 57, en gras dans le texte). En dépit de son origine au sein de négociations internationales, en partie en lien avec la problématique de l'exception culturelle, la diversité culturelle dispose dorénavant d'une signification précise et de finalités particulières dans le contexte métropolitain. *A contrario*, les États semblent avoir délaissé la question du traitement de cette problématique, plus particulièrement dans ses enjeux quotidiens, de problématiques d'insertions économiques, sociales et culturelles (Jouve, 2007 ; Jouve et Gagnon, 2006 ; Négrier, 2006a, 2006b ; Négrier et Bonet, 2007).

La structuration institutionnelle métropolitaine comme atout du développement culturel territorial

Avec pareille hétéronomie, la spécificité des politiques culturelles que peut traduire le tournant métropolitain, mérite d'être discutée tant dans sa définition que dans le registre d'action qui est en conséquence élaboré. Si nous sommes revenus sur la constitution de ces politiques, nous visons surtout à expliciter ce qui peut aujourd'hui les orienter sur une trajectoire particulière et à revenir sur ce qui les a instituées de la sorte, d'autant plus que nous nous sommes particulièrement attachés à considérer la spécificité des territoires et les interactions propres à ceux-ci. La question de cette particularité du tournant métropolitain des politiques culturelles prend une résonance toute particulière dans le contexte européen, dans lequel la construction métropolitaine répond à différents impératifs, façonnant des rôles et des missions variables, ce qui n'est pas sans avoir quelque influence sur l'action culturelle.

Ainsi, nous pouvons ici quelque peu recentrer le propos sur une problématique institutionnelle. L'enjeu de l'autonomie des politiques culturelles métropolitaines soulève celui des institutions métropolitaines, de leurs prérogatives et ainsi de leurs capacités soit à suivre le jeu métropolitain soit à l'encadrer ou à le structurer. À ce titre, il nous semble essentiel de faire état de la question de la plus-value métropolitaine, de ce qu'il est attendu et de ce qu'apportent les structures métropolitaines et comment cela s'inclut au processus d'institutionnalisation qui les concerne relativement à la culture.

Nous avons pu évoquer dans la troisième partie les enjeux de réformes institutionnelles en cours et dont les périmètres sont souvent plus restreints que ceux apparaissant comme efficaces. En effet, les structurations, jeux d'acteurs et intérêts politiques dessinent certaines opportunités de réformes et en rendent d'autres plus complexes. Faisant ainsi face à ces éléments contextuels, Jean-Michel Lucas, ancien DRAC d'Aquitaine, dans un document de 1999 qu'il intitule « *la Communauté urbaine de Bordeaux a-t-elle intérêt à se doter de compétences culturelles?* »³²⁴ invite les acteurs à ne pas « ***se concentrer sur le transfert des charges, sans s'interroger sur les missions et leur bénéfice pour la collectivité. Ils voient la culture comme un coût à mieux répartir entre les communes, au lieu de l'appréhender comme une ressource à optimiser pour contribuer au développement du projet global de la politique communautaire*** » (1999, en gras dans le texte).

C'est *a contrario* justement à partir de ce qu'est la Communauté urbaine, de son histoire institutionnelle qu'il faut pouvoir raisonner. Jean-Michel Lucas s'interroge ainsi : « *la CUB peut-elle se donner un projet de politique culturelle qui soit spécifique, pertinent et consensuel, et permettre, ainsi, de dépasser les clivages que ne manquera pas d'engendrer la discussion sur les transferts de charges ? Il n'est pas certain que cela soit possible d'autant que la CUB n'a pas d'expérience en matière de gestion de projet de politique culturelle. Toutefois, cette inexpérience est peut-être un atout si les règles du jeu sont clairement posées par rapport aux élus et par rapport aux acteurs du champ culturel [...] Il est [ainsi] aisé de tracer la perspective. Les actions culturelles prises en charge par la CUB ne relèvent pas d'une politique isolée ayant ses propres règles de développement et de financement. Elles ont*

³²⁴Prenant prétexte la loi Chevènement qui inscrit la question culturelle dans les obligations des nouvelles communautés urbaines, Jean-Michel Lucas se livre à un petit exercice d'écriture prospective quant à la CUB, qui n'est pourtant pas concernée par cette évolution.

à s'intégrer au projet global de développement urbain et d'aménagement du territoire, tout en contribuant à renforcer l'espace de solidarité. Dans leur conception et leur impact, les actions culturelles soutenues devraient garantir leur cohérence avec les autres dimensions de la politique de la CUB » (1999). Dans cette perspective, nous pouvons considérer la plus-value métropolitaine dans l'institution communautaire elle-même et ce qui fait sa spécificité et ses finalités.

Pour paradoxal que cela puisse paraître, le caractère plus technocratique des Communautés urbaines serait un atout essentiel pour leur appréhension du fait culturel. La construction sur des bases techniques des EPCI a ainsi contribué au développement de prérogatives en matière d'urbanisme, d'aménagement du territoire, de compétences autour du développement social des quartiers³²⁵. Ainsi, d'une spécialisation territoriale initiale sur des problématiques particulières et liées au territoire communautaire, cet échelon s'est doté d'une expertise et d'une légitimité qui progressivement s'impose comme norme de référence, même au-delà des secteurs concernés en premier lieu (Guéranger, 2005). En conséquence, cela permet, dans une construction plus tardive de l'objet culturel communautaire, une appropriation novatrice de la question culturelle autour de ses compétences cœur de métier (INET, 2011). C'est sur cette base que se bâtit la rupture avec l'idée d'une politique culturelle bien balisée telle celle d'une ville qui prend partiellement appui sur le modèle national. Nous pouvons là encore rapprocher ce développement progressif de l'action communautaire des EPCI de l'action communautaire de l'UE dans une conquête progressive de domaines plus sensibles et dans une démarche de territorialisation.

Nous pouvons alors considérer trois lignes de développement retraçant cette spécificité communautaire, suivant ce que relève Jean-Michel Lucas pour la CUB, mais comme nous pourrions finalement le faire pour l'action culturelle européenne. La première ligne correspond à une logique d'échanges et de circulation à la fois des œuvres et des hommes dans l'espace communautaire, entre les quartiers, les espaces périphériques et centraux. Il est ensuite question d'assurer le développement de la créativité, qui ne serait pas celle aristocratique de quelques-uns telle que la conçoit Richard Florida (Shearmur, 2005). En l'occurrence, la finalité est de favoriser la créativité de tous et de développer des dispositifs

³²⁵La politique de la ville est toutefois souvent une compétence en partage avec les villes.

garantissant des formes participatives, rejoignant l'idée des droits culturels comme garantie à chacun des conditions nécessaires à sa libre expression culturelle. Enfin, une troisième finalité relève de la fonction internationale de la métropole, qui doit alors permettre à la fois la reconnaissance des actions locales et le développement d'échanges entre échelles locale et globale³²⁶. Il résume alors dans cette perspective le fait que « *la CUB prendrait ainsi en compte les seuls projets qui se révéleraient capables d'intégrer ces trois finalités, pour réduire l'isolement et élargir les échanges entre les habitants, pour accroître les compétences et favoriser l'égalité des chances, pour renforcer le rayonnement de l'agglomération* » (1999). En conséquence, comme le considère une étude menée par l'INET (Institut national des études territoriales) auprès des Communautés urbaines françaises, « *l'intervention culturelle communautaire peut ainsi être conçue non pas en fonction de valeurs ou d'enjeux sectoriels et professionnels, mais au regard d'une stratégie territoriale globale, liée aux schémas et autres projets de développement intercommunaux. De plus, cette orientation transversale des politiques culturelles favorise le rapprochement avec le secteur socio-culturel, les milieux scolaires et la prise en charge des volets culturels de la politique de la ville. Elle peut également être propice aux liens avec les activités industrielles et de recherche, avec le tourisme ou le développement durable* » (2011 : 7).

Nous avons souligné plus haut l'apport de la territorialisation vis-à-vis des politiques de démocratisation et de démocratie culturelles. Nous pouvons ici finalement mettre en évidence le caractère particulier de l'institution métropolitaine, qui, quels que soient les pays et les choix législatifs, se construit dans un rôle de subsidiarité et de coordination entre les espaces municipaux, toujours en position centrale. Marco Franchi à la CUB renvoie ainsi à ce positionnement : « *nous on est un EPCI, on n'est pas une collectivité de même niveau, ou au même endroit que la Région ou le Département. Donc ça ne se positionne pas au même endroit et ça, c'est complexe pour les acteurs, parce qu'eux nous voient dans une fonction de substitution; c'est-à-dire que la Région et le Département ont moins de moyens, donc la CUB va prendre le relais pour les actions qui se déroulent sur son territoire... Sauf que c'est pas pareil* » (entretien). L'action découlant de son intervention doit ainsi se poser comme espace

³²⁶Cette base de justification de l'intervention culturelle de la CUB rejoint peu ou prou les éléments mis en avant par la Lille Métropole à l'issue de l'évènement capitale européenne de la culture. Isabelle Estienne et Marie-Thérèse Grégoris rappellent ainsi que « *trois critères complémentaires permettent de garantir une meilleure cohérence métropolitaine, une meilleure promotion des évènements, un rayonnement accru au plan national et international : ce sont les critères d'excellence, de cohésion métropolitaine et d'innovation culturelle* » (2009 : 93).

de coopération entre villes et surtout entre territoires. La mise en route au sein des espaces métropolitains d'espace de dialogue entre villes sur des thématiques culturelles particulières sans intervention financière de l'institution métropolitaine relève de cette spécificité intercommunale, de la constitution d'une gouvernance horizontale, de rencontres entre des territoires de même niveau et où l'instance supracommunale n'est qu'une puissance invitante au dialogue. La spécificité institutionnelle des métropoles, qu'elles soient Communautés urbaines ou désormais Métropoles, qu'elles soient Verband Region ou Area Metropolitana, renvoie alors aux trois fonctions qu'envisageait Jean-Michel Lucas autour d'une articulation de la culture aux enjeux du développement territorial.

Le territoire métropolitain

En définitive, questionner la place de la culture dans le développement métropolitain permet d'englober à la fois une pluralité d'acteurs et de modalités d'intervention. Cette problématique nous permet d'abord d'inclure des enjeux liés à l'action publique, à l'intégration aux structures métropolitaines, à leurs politiques publiques d'aménagement et de développement, relevant ainsi d'une nouvelle appréhension de la culture. Interroger l'insertion de la culture dans le mouvement de métropolisation constitue ensuite une manière d'inclure les stratégies d'acteurs privés, que ce soit des acteurs culturels se positionnant dans le mouvement de métropolisation ou s'y refusant ou que ce soit des acteurs d'autres champs accompagnant le jeu des recompositions des lignes d'action sectorielles. Ainsi, en partant d'une définition plus géographique qu'institutionnelle de la métropole, comme un espace urbanisé polarisant les flux de capitaux, de populations, de connaissances et comme un espace central de production, on peut englober plus facilement les différentes acceptions de la métropole et notamment y inclure la dimension institutionnelle, comme une possibilité parmi d'autres, d'organisation du territoire métropolitain.

La pluralité des points de vue et des approches, qui peuvent se lier dans le cadre d'une analyse territoriale, dessinent en outre la connexion essentielle qui s'effectue entre la culture métropolitaine et l'identité des individus. L'homme moderne se construit en effet dans une pluralité d'identités, dans un mélange à la fois de racines et de nouvelles productions multiples. L'homme moderne ne se définit ainsi plus à l'échelle d'un bourg campagnard,

d'une ville voire d'un quartier, même si cet enracinement peut, pour certains quartiers, demeurer vivace (Goudichaud, 2006). De la sorte, l'identité sociale marquée de certains quartiers anciens se désagrège fortement, que ces quartiers soient liés à des secteurs d'activités – comme les artisans pouvant se regrouper autour de certains secteurs urbains par exemple – ou à des modes de vie – comme les ouvriers dont l'existence renvoyait à une même condition sociale et économique. Le territoire métropolitain correspond à cet éclatement identitaire et doit aujourd'hui permettre de lier les différentes composantes de la personne et accomplir le passage d'un « *urbanisme de produit à un urbanisme du lien* » (Haëntjens, 2009). Cela renvoie au questionnement que posent Chaudoir et De Maillard dans les volets culturels des politiques de la ville : « *comment reconnaître la diversité tout en maintenant la cohésion ?* » (2004 : 20). De telle manière, le territoire métropolitain, accepté de plus en plus sous la forme d'un espace de vie des citoyens, se bâtit aujourd'hui comme espace de construction des identités culturelles, d'échanges entre celles-ci, même si cela peut parfois relever exclusivement de formes éphémères (Perrot, 2006). L'établissement d'un sens partagé de la métropole entre alors en contradiction avec la célébration régulière de l'identité communale et du sentiment d'identification à cet espace géographique. La problématique des identités individuelles et collectives revient par ailleurs sur le devant de la scène du fait de la connexion entre les concepts de métropolisation et de mondialisation. Guy Saez constate ainsi que « *la mondialisation et la diversification territoriale des modes de vie conduisent à l'expérience de la diversité des appartenances et des allégeances culturelles, et l'on peut espérer que la mobilité et la plasticité entraînent une autre manière de vivre et de comprendre l'altérité. Idéalement, cela appelle la construction d'une société de reconnaissance et d'hospitalité* » (2002c : 95). Aujourd'hui pour faire la métropole, il doit être nécessaire d'assurer la « *construction d'un commun intégrant la dimension des affects, représentations et cultures, mais aussi des tensions existantes* » (Collin, 2010 : 120).

Dans le contexte de mobilité et de nouveau rapport au temps, il est important d'accorder une place à la spatialisation de la culture, permettant de tenir compte des contextes territoriaux – et souvent micro-territoriaux. Dans un contexte d'individuation des rapports à l'autre et à la culture, une culture qui n'est de ce fait plus « *homogène* » et « *sécularisée* » (Saez, 2006a : 39), il est délicat de retrouver des possibilités de faire société et de concevoir un projet national. De la même manière, le rapport au territoire est devenu très contrasté, du fait des

imaginaires collectifs liés à des territoires pluriels (Viard, 2008). De la même manière la diversité culturelle met en avant de nouvelles territorialités, de nouvelles manières d'appréhender le territoire.

L'enjeu actuel de la construction du territoire métropolitain rejoint alors le double défi auquel elle doit faire face, celui de concilier rayonnement et cohésion. Ces deux desseins métropolitains peuvent parfaitement s'incarner à travers la figure de la ville culturelle, comme le montre Barcelone, *via* la construction d'une image de centre culturel international et la volonté de rebâtir *la* ville par *la* culture. Un tel idéal-type peut toutefois procéder de formes d'hégémonisme et d'unification de l'espace métropolitain (Selfa, 2002), en négation même avec la démarche de construction d'un espace d'échange. Ainsi à Barcelone, la réhabilitation de quartiers anciens et l'investissement culturel qui l'accompagne, ont pu engendrer gentrification et homogénéisation visant bien là à l'établissement, somme toute logique dans la forme métropolitaine, d'une cohésion territoriale *via* le social et le culturel. Cette recherche de cohésion de la société sur le territoire métropolitain n'est que la conséquence logique du système métropolitain cherchant justement à faire système. La culture peut seule, dans cette analyse, être ce qui fait le lien entre la logique interne et la logique externe de développement métropolitain et peut mener, de manière perverse au développement d'une identité métropolitaine unificatrice. Les défis de la métropole peuvent rejoindre là la volonté d'assimilation de populations nouvellement installées, à l'instar de ce qui fut le cas à Barcelone avec des populations de cultures castillanes lors des premières vagues migratoires. L'assimilation incarnait alors des formes d'hégémonisme de la culture catalane.

Dans cette connexion des identités construites à l'intérieur et projetées à l'extérieur, tant les logiques de slogans, de récits de territoires, d'images que celles de développement urbanistique et architectural sont essentielles : la visée est de produire du Même pour unifier ce vaste espace. À travers ces éléments, ce qu'il convient finalement de souligner est la nouvelle fonction de la culture au cœur de la construction métropolitaine. La culture est un instrument privilégié du phénomène de métropolisation. L'enjeu est en conséquence celui de l'articulation de la métropolisation culturelle avec les territoires préexistants. Pour reprendre le parallèle avec l'action communautaire européenne, nous pouvons signaler qu' « *au cours de la construction politique de l'Europe, l'idée d'un projet culturel commun a souvent été*

fortement contestée par crainte d'effacer la diversité culturelle et de perdre ainsi les références des cultures spécifiques et nationales » (Sticht, 2000 : 46). De la même manière, face à l'acteur collectif qu'est en passe de devenir la métropole, il convient d'assurer une jonction de cet espace identitaire métropolitain avec les identités individuelles, qu'elles soient celles des citoyens ou celles des institutions et acteurs qui s'impliquent et font ce territoire. L'enjeu européen réside quant à lui dans l'affirmation d'un projet culturel commun qui continue à tenir compte des spécificités du territoire européen, mais affirme simultanément un sens partagé de ce territoire et ses valeurs pour l'affirmer comme acteur collectif.

INDEX DES ENCADRÉS

TABLEAU 1: CHRONOLOGIE DES PREMIÈRES INTERVENTIONS CULTURELLES DE LA PÉRIODE MODERNE AU MILIEU DU XXE SIÈCLE.....	120
TABLEAU 2: DIFFÉRENTES MODALITÉS DE CONTRACTUALISATION ENTRE L'ÉTAT, LES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES EN FRANCE.....	125
TABLEAU 3: DONNÉES STATISTIQUES BUDGÉTAIRES DES QUATRE TERRAINS ÉTUDIÉS³⁰.....	131
TEXTE 1: CHABAN-DELMAS, ENTRE MODERNITÉ ET TRADITION, ENTRE MAI MUSICAL ET SIGMA.....	135
TABLEAU 4: CHRONOLOGIE DES MAIRES ET ÉLUS À LA CULTURE³⁷.....	139
TEXTE 2: LE PACTE CULTUREL ENTRE LA CATALOGNE ET LA PROVINCE DE BARCELONE, OU LA TENTATIVE DE CLARIFICATION DES FONCTIONS CULTURELLES ET DES TERRITOIRES D'INTERVENTION.....	151
TEXTE 3: AGENCE CULTURELLE D'ALSACE ET FRAC ALSACE : LES CHOIX DE L'AMÉNAGEMENT CULTUREL.....	165
TEXTE 4: L'ENJEU DE L'AMÉNAGEMENT CULTUREL DANS LA PROVINCE DE BARCELONE.....	168
TEXTE 5: LE DÉVELOPPEMENT DE LA FRICHE LAITERIE À STRASBOURG.....	189
TEXTE 6: ÉVOLUTION SPATIALO-SYMBOLIQUE DU HIP-HOP DANS L'AGGLOMÉRATION BORDELAISE DANS UN CONTEXTE D'ÉVOLUTION DES POLITIQUES DE LA VILLE.....	190
TEXTE 7: LES ÉVÈNEMENTS ET LA PARA-DIPLOMATIE CULTURELLE DE BARCELONE AU PRISME DE LA CANDIDATURE DE CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE.....	198
TEXTE 8: LE QUARTIER DU RAVAL À BARCELONE OU LA RÉGÉNÉRATION URBAINE PAR LA CULTURE.....	202
TEXTE 9: CHRONOLOGIE DE VILLES EN PROJETS.....	216
TEXTE 10: 22@, LE FORUM UNIVERSEL DES CULTURES ET L'AGENDA 21 DE LA CULTURE : BARCELONE OU LE POSITIONNEMENT INTERNATIONAL PLURIEL.....	242
TEXTE 11: LE MODERNISME CATALAN : UN CHOIX PATRIMONIAL DISCRIMINANT VALORISANT.....	255
TEXTE 12: LES HAUTS-DE-GARONNE ET LA COMPLEXIFICATION DE LA GÉOGRAPHIE CULTURELLE DE L'AGGLOMÉRATION.....	280
TEXTE 13: DU PLAN STRATÉGIQUE DE LA CULTURE AU FORUM MÉTROPOLITAIN DE LA CULTURE.....	372
TEXTE 14: LES LIMITES STRUCTURELLES DU DÉVELOPPEMENT RÉGIONAL À STUTTGART.....	387
TEXTE 15: L'ENJEU POLITIQUE ET TERRITORIAL DE LA COMPÉTENCE CULTURELLE COMMUNAUTAIRE À BORDEAUX.....	394
TEXTE 16: LE PLAN STRATÉGIQUE MÉTROPOLITAIN DE BARCELONE.....	409
TEXTE 17: LA FONCTION DE CATALYSEUR DE KULTURREGION STUTTGART.....	416
TEXTE 18: LE PROJET SEEGMULLER : WORK IN PROGRESS DE LA TRANSVERSALITÉ.....	423
TEXTE 19: LE RENOUVELLEMENT DES POLITIQUES CULTURELLES TERRITORIALISÉES DANS LE QUARTIER DE POBLENOU.....	427
TEXTE 20: DES POSITIONNEMENTS AMBIGUS AU PRISME DU PROJET NIEL.....	459
TEXTE 21: LA CENTRALITÉ RÉGIONALE À STUTTGART POUR L'ÉCONOMIE CRÉATIVE.....	476
TEXTE 22: L'ÉVOLUTION INTERNE DE LA MISSION URBANITÉ-CULTURE(S) COMME CHANGEMENT SYMBOLIQUE ET DES MODALITÉS D'ACTION CULTURELLE DE LA CUB.....	504
TEXTE 23: LE CONSEIL DE LA CULTURE POUR UNE ACTION PUBLIQUE PLUS COLLECTIVE.....	507

GLOSSAIRE, SIGLES ET ACRONYMES

ACA : Agence culturelle d'Alsace (initialement ACTA : Agence culturelle et technique d'Alsace).

AMB : Aire métropolitaine de Barcelone (Àrea Metropolitana de Barcelona), institution créée en juillet 2011 autour de 36 communes.

ANRU : l'Agence nationale pour la rénovation urbaine.

Appel à projets Scan : un porteur de projet appartenant au secteur numérique (entreprise, association, artisan, artiste ou étudiant) et au moins un partenaire, appartenant à tout autre secteur d'activité, hors secteur numérique.

Appel à projets Tango : un porteur de projet appartenant au secteur créatif (entreprise, association, artisan, artiste ou étudiant), et au moins un partenaire, appartenant à tout autre secteur d'activité, hors secteur créatif.

BETA : Bureau d'économie théorique et appliquée (Laboratoire de recherche strasbourgeois).

CAPC : Centre d'arts plastiques contemporains (de Bordeaux)

CCCB : centre de culture contemporaine de Barcelone (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona)

C2D : conseil de développement durable (des Communautés urbaines).

CDU : Union chrétienne-démocrate (Christlich Demokratische Union Deutschlands)

CEC : Capitale européenne de la Culture (ECOC en Anglais : European Capital of Culture).

CEEAC : Centre européen d'actions artistiques contemporaines.

CERC : Centre d'études et de ressources culturelles de la Province de Barcelone (Centre d'Estudis i Recursos Culturals).

CES : conseil économique et social.

CGLU : Cités et gouvernements locaux unis.

CiU : Convergence et Union, parti nationaliste de centre-droit (Convergència i Unió).

CMB : Corporation Métropolitaine de Barcelone (Corporació Metropolitana de Barcelona).

CONCA : Conseil national de la culture et des Arts de Catalogne (Consell Nacional de la Cultura i de les Arts).

CTSCE : Contrat triennal Strasbourg Capitale Européenne.

CRAC : centre rhénan d'Arts contemporains

CUB : Communauté urbaine de Bordeaux

CUS : Communauté urbaine de Strasbourg

DATAR : Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale.

DGAC : Direction générale des Affaires culturelles (de Bordeaux).

DRAC : Direction régionale des affaires culturelles.

DRIE : Direction des relations internationales et européennes de la ville et la communauté urbaine de Strasbourg.

ECLA : écrit cinéma livre audiovisuel, Agence de la Région Aquitaine.

EPCI : Établissement public de coopération intercommunale.

FEDER : fonds européens de développement régional.

FNCCC : Fédération nationale des centres culturels communaux

FRAC : Fonds régional d'Art contemporain

FUKS : Collectif des artistes plasticiens indépendants de Stuttgart (Freie Unabhängige Künstler Stuttgarts).

GECT : Groupement européen de coopération territoriale.

GPV : Grand projet de ville, dispositif de politique de la ville initié en 1999.

GSPE : Groupe de sociologie politique européenne (laboratoire de recherche strasbourgeois).

ICUB : Institut de la culture de Barcelone (Institut de cultura de Barcelona).

IDDAC : Institut département de développement artistique et culturel de la Gironde

IFA : Institut des relations (culturelles) extérieures du ministère des affaires étrangères localisé à Stuttgart (Institut für Auslandsbeziehungen).

IKISS : cercle d'initiative de Stuttgart, ville interculturelle (Initiative Kreis Interkulturelle Stadt Stuttgart).

INTERREG : programme européen de coopération régionale.

KRS : Association régionale de développement culturel (KulturRegion Stuttgart, e.V. initialement Kulturförderung Region Stuttgart e. V.)

LOTTE : Land of the temporary eternity, espace artistique intermédiaire de Stuttgart créé par des étudiants des différentes académies de la ville.

MACBA : Musée d'art contemporain de Barcelone (Museu d'Art Contemporani de Barcelona).

MECA : Maison de l'économie créative d'Aquitaine.

MILC : Maison internationale des Langues et cultures.

MOC : Méthode ouverte de coopération.

OARA : Office artistique de la Région Aquitaine, Agence du spectacle vivant de la Région Aquitaine

ODA : Office de diffusion artistique de la Province de Barcelone (Oficina Difusió Artística)

OPC : Office du patrimoine culturel de la Province de Barcelone (Oficina de Patrimoni Cultural)

PECCAT : Plan d'équipements culturels de la Catalogne (Pla d'Equipaments Culturals de Catalunya).

PEMB : Plan stratégique métropolitain de Barcelone (Pla Estratègic Metropolità de Barcelona)

PERI : Plan spécial de rénovation intérieure, pratiqué dans certains secteurs urbains particuliers de la ville de Barcelone (Pla especial de reforma interior).

PSC : Parti des socialistes de Catalogne (Partit dels Socialistes de Catalunya)

PSUC : Parti socialiste unifié de Catalogne (Partit Socialista Unificat de Catalunya), d'obédience communiste.

SPD : Parti social-démocrate d'Allemagne (Sozialdemokratische Partei Deutschlands).

TJP : Théâtre Jeune public (centre dramatique national de Strasbourg)

TNBA : Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine (centre dramatique national de Bordeaux).

TNS : Théâtre National de Strasbourg (après avoir été CDE : centre dramatique de l'Est).

TNT : Tout nouveau Théâtre (Bordeaux), devenu Manufacture Atlantique depuis 2012.

URBAN : Programmes d'initiative communautaire Urban.

VRS : Communauté régionale de Stuttgart (Verband Region Stuttgart)

WRS : Agence de développement économique de la région urbaine de Stuttgart (Wirtschaftsförderung Region Stuttgart GmbH)

ZAC : Zone d'aménagement concerté.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES CITÉES

LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE CITÉE

Abélès, M. (1999), « Du local à l'Europe, Itinéraire d'un anthropologue », dans Balme, R. et Faure, A. et Mabileau, A. (dir.), *Les nouvelles politiques locales. Dynamique de l'action publique*, Presses de Sciences Po, Paris, pp. 135-145

Adam, B. (2006), « Europäische Metropolregionen in Deutschland - Perspektiven für das nächste Jahrzehnt », *Konrad-Adenauer-Stiftung Publikationen*, n°34, 27 p.

Ahearne, J. (2003), « Cultural policy in the old Europe : France and Germany », *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 9, n°2, pp. 127-131

Alberti, E. (2007), « Le nouveau statut d'autonomie de la Catalogne », *Revue française d'administration publique*, Vol. 1, n° 121-122, pp. 145-159.

Albigès, A. (1998), *La politique culture de Bordeaux par Alain Juppé*. Mémoire sous la direction de Françoise Taliano-des Garets, IEP de Bordeaux, 88 p.

Anquetin, V. et Freyermuth, A. (2008), « Introduction. Produire « la demande » : la structuration de l'action publique par le jeu électoral », dans Anquetin, V. et Freyermuth, A. (sous la direction de), *La figure de « l'habitant »*, PUR, Rennes, pp. 11-24.

Anquetin, V. (2007), « Pour une sociologie politique des politiques publiques mises en œuvre à Strasbourg (1989-2001) », dans Faure, A. et Négrier, E. (sous la direction de), *Les politiques publiques à l'épreuve de l'action locale : Critiques de la territorialisation*, L'Harmattan, Collection Logiques politiques, Paris, pp. 178-183.

Aparici Turrado, I. (2012), *El impacto de la renovacion urbana en la configuracion cultural local : el caso Poblenou-22@*, trabajo para la obtencion del Master en Gestion Cultural de l'universidad de Barcelona, 142 p.

Aparicio Puentes, M.G. (2011), *El modelo Barcelona de espacio publico y diseno urbano. Producción cultural como motor de desarrollo urbano. El caso del programa Fàbriques de Creació en Barcelona*. Trabajo final para la obtención del grado de Master en Diseño Urbano: Arte, Ciudad, Sociedad, Barcelona, 151 p.

Arpaillange, C. et De Maillard, J. et Guérin-Lavignotte, E. et Kerrouche, E. et Montané, M-A (2001), « La Communauté urbaine de Bordeaux (CUB) à l'heure de la loi Chevènement : négociations contraintes dans une confédération de communes », dans Baraize, F. et Négrier, E. (sous la direction de), *L'invention politique de l'agglomération*, L'Harmattan, collection logiques politiques, Paris, pp. 67-99.

Arpaillange, C. et Augustin, J-P. (2009), « Les fêtes dans la politique de la ville : la jeunesse urbaine entre autonomie limitée et émancipation politique ? », *Sud-Ouest Européen*, Toulouse, n°27, pp. 97-108.

Ascher, F. (2008), *Les nouveaux compromis urbains, lexique de la ville plurielle*, La Tour d'Aigues, éditions de l'Aube, 140 p.

Aubry, B. (1996), « La dynamique des territoires : Strasbourg et les autres villes du Bas-Rhin », *Économie et statistique*, n°294-295, pp. 165-179.

Auclair, E. (2003), « Le développement culturel comme outil de promotion d'une identité territoriale », dans Gravari-Barbas M. et Violier, P. (sous la direction), *Lieux de culture, culture des lieux, production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Espaces et Territoires, Rennes, pp. 95-101

Augustin, J-P. (1992), « L'alliance de la culture et du tourisme pour le développement régional l'exemple de la Gironde et de l'Aquitaine », *Géocarrefour*, Année 1992, Vol. 67, n°1, pp. 57-64.

Augustin, J-P. (2008), « Bordeaux : la promotion symbolique de la ville par la culture », *Observatoire des politiques culturelles*, n°34, pp. 31-34.

Augustin, J-P. et Favory, M. (1998), « Bordeaux et la métropolisation culturelle du département », *Sud-Ouest européen*, n° 2, pp.79-91.

Augustin, J-P. (1998), « Introduction : villes et culture, un nouveau rapport au monde », dans Augustin, J-P. et Latouche, D. (sous la direction de), *Lieux culturels et contextes de villes*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Pessac, pp. 9-24.

Augustin, J-P. et Lefebvre, A. (sous la direction de) (2004), *Culture en région. Perspectives territoriales pour la culture*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Pessac, 298 p.

Autissier, A-M. (2005), *L'Europe de la culture : histoire(s) et enjeux*, Actes Sud, Arles, 439 p.

Bacqué, M-H. et Rey, H. et Sintomer Y. (2005), « La démocratie participative urbaine face au néolibéralisme », *Mouvements*, Vol. 3, n° 39-40, pp. 121-131.

Bacqué, M-H. et Gauthier, M. (2011), « Participation, urbanisme et études urbaines » quatre décennies de débats et 'expériences depuis « A ladder of citizen participation » de S. R. Arnstein », *Participations*, Vol. 1, n°1, pp. 36-66.

Badariotti, D. et Kleinschmager, R. et Strauss, L. (1995), *Géopolitique de Strasbourg. Permanences et mutations du paysage politique depuis 1871*, La bibliothèque Alsacienne/ Editions La Nuée Bleue/ DNA, Strasbourg, 260 p.

Badariotti, D. (1998), « Acteurs urbains, projets, significations : l'exemple de Strasbourg », dans Reymond, H. et Cauvin, C. et Kleinschmager, R. (sous la coordination de), *L'espace géographique des villes*, Anthropos-Economica, Paris, pp. 457-473.

Badie, B. (1995), *la fin des territoires : essai sur le désordre international et sur l'utilité sociale du respect*, éditions Fayard, Paris, 276 p.

Balibrea, M-P. (2004), « Urbanism, culture and the post-industrial city: challenging the 'Barcelona Model' », dans Marshall, T. (sous la direction de.), *Transforming Barcelona*, Routledge, New York, pp. 205-224.

Balibrea, M-P. (2005), « Barcelona: Del Modelo a la Marca », *Desacuerdos 3 : Sobre Arte, Políticas y Esfera Pública en el Estado Español*, Arteleku-MACBA-Universidad Internacional de Andalucía, Barcelone, pp. 263-267. Consultable en ligne <http://www.desacuerdos.org/>

Balibrea, M-P. (2007), *Strategies of Remembrance: Branding the new Barcelona. Touristic urbanism - Between local and global*, Holcim Forum For Sustainable Construction, pp. 1-10, disponible en ligne : <http://www.holcimfoundation.org/Portals/1/docs/F07/WK- Tour/F07-WK-Tour-allpapers01.pdf>

Balme, R. (1987), « La participation aux associations et le pouvoir municipal : capacités et limites de la mobilisation par les associations culturelles dans les communes de banlieue », *Revue française de Sociologie*, Vol. 28, n° 4, pp. 601-639

Balme, R. et Faure, A. et Mabileau, A. (sous la direction de) (1999), *Les nouvelles politiques locales. Dynamique de l'action publique*, presses de Science Po, Paris, 486 p.

Ballester, P. (2009), « Barcelone, le Forum universel des cultures 2004, une fête globale dans une ville globale ? », dans Fournier, L-S. et Crozat, D. et Bernie-Boissard, C. et Chastegner, C. (sous la direction), *la fête au présent : mutations des fêtes au sein des loisirs*, L'harmattan, Paris, pp. 97-115.

Ballester, P. (2011), « Fêtes mondiales et stratégies métropolitaines : le Forum universel des cultures 2004 à Barcelone », *Revista cidades*, Vol. 8, n°13, pp. 381-442.

Balti, S. et Sibertin-Blanc, M. (2009), « Les Assises de la culture à Toulouse : pour une approche renouvelée de l'action culturelle locale ? », *texte de communication lors du colloque Culture, territoires et société en Europe : les politiques culturelles en question (28-29 mai 2009)*, organisé à l'Université de Grenoble par l'Observatoire des politiques culturelles et l'UMR PACTE, 19 p.

Baraize, F. et Négrier, E. (sous la direction de) (2001), *L'invention politique de l'agglomération*, L'Harmattan, collection logiques politiques, Paris, 310 p.

Barbier, R. et Larrue, C. (2011), « Démocratie environnementale et territoires : un bilan d'étape », *Participations*, Vol. 1, n°1, pp. 67-104.

Barbieri i Muttis, N. (2011), « Polítiques culturals com a polítiques urbanes? Una mirada sobre el valor públic i els límits de la cultura », *Eines*, Vol. 14, pp. 27-35.

Barbieri i Muttis, N. (2012), « Why does cultural policy change? Policy discourse and policy subsystem: a case study of the evolution of cultural policy in Catalonia », *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 18, n°1, pp. 13-30.

Barbieri, N. et Fina, X. et Subirats, J. (2012), « Culture and Urban Policies: Dynamics and Effects of Cultural Third Sector Interventions in Barcelona », *Métropoles* [En ligne], n°11, mis en ligne le 12 décembre 2012, URL: <http://metropoles.revues.org/4605>

Barbosa, C. (1999), « Le "creuset" catalan ? Construction nationalitaire et capacité d'intégration », *Pôle Sud*, n°11, pp. 24-37.

Baron, M. (2008), *Les politiques de l'art contemporain sur le territoire de la ville de Bordeaux: acteurs et partenariats*, Mémoire de master de l'Institut d'Études Politiques de Bordeaux, sous la direction de Françoise Taliano- des Garets et Xavier Itcaina, Pessac, 144 p.

Barthélémy, J-R. (1996), *La justification technique de l'intervention des acteurs publics. Le cas de l'agglomération bordelaise*, Fondation des Villes, Paris, 106 p.

Barthel-Calvet, A-S. (2006), « Le Festival Musica de Strasbourg: Une institution à la croisée d'initiatives nationales, locales et européennes », *Revue de musicologie*, Vol. 92, n° 1, pp. 195-206.

Barthon, C. et Garat, I. et Gravari-Barbas, M. et Veschambre, V. (2007), « L'inscription territoriale et le jeu des acteurs dans les événements culturels et festifs : des villes, des festivals, des pouvoirs », *Géocarrefour*, Vol. 82, n°3, pp. 111-121.

Bassand, M. (2007), *Cités, villes, métropoles*, Presses polytechniques universitaires romandes, Genève, 233 p.

Basset, K. (1993), « Urban cultural strategies and urban regeneration : a case study and a critique », *Environment and Planning A*, Vol. 25, pp. 1773-1788.

Basten, L. (2011), « Stuttgart: A Metropolitan City-region in the Making? », *International Planning Studies*, Vol. 16, n°3 (Special Issue: Rethinking the metropolis : reconfiguring the governance structures of the 21st Century City-Region), pp. 273-287.

Baudouin, T. (2010), « Investir les métropoles », *Multitudes*, Vol. 4, n° 43, pp. 36-47.

Baudry, P. (2001), « les quais de la Garonne, à Bordeaux. Un lieu pour des loisirs « de rien » », *Urbanisme*, n°319, pp. 84-85

Becker J. (2006), « Regional Governance in den Metropolregionen Stuttgart und Hannover » dans Kleinfeld, R. et Plamper, H. et Huber, A. (sous la direction de.), *Regional Governance. Steuerung, Koordination und Kommunikation in regionalen Netzwerken als neue Form des Regierens*, Bd. 1, Osnabrück, pp. 207–216

Behar, D. et Estebe, P. (2001), « Politiques culturelles et territoire, la banalisation douloureuse », *Bulletin des Bibliothèques de France*, tome 46, n° 3, pp. 15-18.

Belfiore, E. (2008), « On bullshit in cultural policy practice and research », *ICCPR Istanbul*, 32 p.

Belley, S. et Divay, G. (2007), « Le management de la complexité urbaine: la coordination entre coopération et compétition », *Télescope, revue d'analyse comparée en administration publique*, vol 13, n°3, pp. 21-36.

Benhamou, F. (2008), *L'économie de la culture*, éditions la découverte, Paris, 122 p.

Ben Mabrouk, T. (2006), *Le pouvoir d'agglomération en France : logiques d'émergence et modes de fonctionnement*, L'Harmattan, coll. Logiques politiques, Paris, 341 p.

Benito, L. (2001), *Les festivals en France*, L'harmattan, Paris, 196 p.

Benz, A. (2003), « Regional Governance mit organisatorischem Kern. Das Beispiel der Region Stuttgart », *Informationen zur Raumentwicklung*, volume 8/9, pp. 505- 512.

Benz, A. et Frenzel, A. (1999a), « La dynamique institutionnelle de la région urbaine de Bordeaux : du « système Chaban » à Alain Juppé », dans Jouve, B. et Lefèvre, C. (sous la direction de), *Villes, métropoles : les nouveaux territoires du politique*, Anthropos, Paris, pp. 73-102.

Benz, A. et Frenzel, A. (1999b), « Les politiques institutionnelles dans un État fédéral : la création du « Verband Region Stuttgart » », dans Jouve, B. et Lefebvre, C. (sous la direction de), *Villes, métropoles : les nouveaux territoires du politique*, Anthropos, Paris, pp. 223-249.

Berdoulay, V. et Morales, M. (1999), « Espace public et culture : stratégies barcelonaises », *Géographie et cultures*, n°29, pp. 79-97.

Bergeron, M. (2009), « Les temporalités de l'action urbaine, temps forts et incertitudes stratégiques », dans Godier, P. et Sorbets, C. et Tapie, G. (sous la direction de), *Bordeaux Métropole : un futur sans rupture*, Parenthèses Éditions, Marseille, 283 p.

Berneman, C. et Meyronin, B. (sous la direction de) (2010), *Culture et attractivité des territoires : nouveaux enjeux, nouvelles perspectives*, L'Harmattan, Paris, 282 p.

Bewer, P. (2011), « «Stuttgarter Kulturdialog ». Zur Protestkultur in Stuttgart», *Kulturpolitische Mitteilungen*, Vol. 133, n° 2, pp. 34–36

Beyer, A. (2007), « Strasbourg, entre France et Allemagne. Structure urbaine et imaginaire de la dualité frontalière », *Revue Géographique de l'Est*, n° 2, pp. 111-120.

Bezes, P. et Pierru, F. (2012), « État, administration et politiques publiques : les dé-liaisons dangereuses. La France au miroir des sciences sociales Nord-américaines », *Gouvernement et action publique*, Vol. 2, n° 2, pp. 41-87.

Bianchini, F. (1993), « Remaking European cities, the role of cultural policy », dans Bianchini, F. et Parkinson, M. (sous la direction de.), *Cultural policy and urban regeneration*, Manchester University Press, Manchester/ New York, pp. 1-19.

Bianchini, F. et Parkinson, M. (sous la direction de.) (1993), *Cultural policy and urban regeneration*, Manchester University Press, Manchester/ New York, 220 p.

Biarez, S. (1999), « Incertitudes et caractère composite des gouvernements locaux en Europe » dans Balme, R. et Faure, A. et Mabileau, A. (sous la direction de), *Les nouvelles politiques locales. Dynamique de l'action publique*, Presses de Science Po, Paris, pp. 39-57.

Bizoux, A. (2004), *La Catalogne et sa projection extérieure – une internationalisation pour l'existence d'une nation*, mémoire de 4^e année de l'IEP de Strasbourg sous la direction de Denis Rolland, Strasbourg, 102 p.

Blanc, M. et Goutas, A. et Zolana, A. et Zoungrana, J. (2004), « Polémiques culturelles à Strasbourg », dans Chadoir, P. et De Maillard, J. (sous la direction de), *Culture et politique de la ville*, rapport de l'Observatoire des politiques culturelles pour le ministère de la Culture et la délégation interministérielle à la ville, éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 204 p.

Blanc, M. (2006) « Cultural policies against social inequalities in "disadvantaged" neighbourhoods ; the French politique de la ville in Strasbourg », dans Rehberg, K-S. (sous la direction de) *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München*, Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main, pp. 2907-2914.

Blatrix, C. (2009), « La démocratie participative en représentation », *Sociétés contemporaines*, Vol. 2, n° 74, p. 97-119.

Blatter, K.J. (2006) « Geographic scale and functional scope in Metropolitan governance reform : theory and evidence from Germany », *Journal of Urban Affairs*, Vol. 2, n°28, pp. 121–150

Blondiaux, L. (2005), « L'idée de démocratie participative : enjeux, impensés et questions récurrentes », dans Bacqué, M-H. Et Rey, H. et Sintomer, Y. (sous la direction de), *Gestion de proximité et démocratie participative*, La découverte, Paris, pp. 119-137.

Blondiaux, L. (2007), « La démocratie participative, sous conditions et malgré tout » Un plaidoyer paradoxal en faveur de l'innovation démocratique, *Mouvements*, Vol. 2, n° 50, pp. 118-129

Blondiaux L. et Sintomer, Y. (2002), « L'impératif délibératif », *Politix*, n°57, pp. 17-36.

Blouët, C. (2008a), « l'agenda 21 de la culture en France : quelle valeur ajoutée pour les politiques culturelles ? », *Observatoire des politiques culturelles*, n°34, pp. 55-58.

Blouët, C. (2008b), *L'agenda 21 de la culture en France : état des lieux et perspectives*, Mémoire de master professionnel « direction d'équipements et de projets dans le secteur des musiques actuelles », sous la direction de Philippe Teillet, Université d'Angers, 101 p.

Bodiguel, J-L. (rédacteur) (2000), *L'implantation du Ministère de la culture en région : naissance et développement des Directions régionales des affaires culturelles*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, la Documentation française, Paris, 373 p.

Bohigas, O. (1993), *Gràcies i desgràcies culturals de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 133 p.

Boisseaux, S. (2005) « Territoires incertains : l'Europe en filigrane », dans Douillet, A-C. et Faure, A. (sous la direction de), *L'action publique et la question territoriale*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, pp. 147-154.

Bonet i Martí, J. (2011), « Cuando cómo participar importa. Análisis de los impactos de la participación ciudadana en las políticas de regeneración del centro histórico de Barcelona », *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, Vol. 1, n°1, pp. 4-26

Bonet i Agusta, L. (sous la direction de) (2002), *Libro blanco de las industrias culturales de cataluña – Sintesis y conclusiones*, Instituto Catalan de las industrias culturales, Barcelona, 57p.

Bonet i Agusta, L. (2004), « La estrategia cultural de Turismo de Barcelona, un consorcio público-privado de éxito », dans Font J. (sous la coordination de), *Casos de turismo cultural. De la planificación estratégica a la gestión del producto*, Edition Ariel, Barcelona, pp. 235-259.

Bonet i Agusta, L. (2006), « Cultural diversity and intercultural policies in Barcelona », dans Iczuk, D. et Isar Y. R. (sous la direction de), *Metropolis of Europe : Diversity in Urban Cultural Life*, CIRCLE publication 14, pp. 40-97.

Bonet i Agusta, L. (2009), "Las economías de localización en el sector cultural: una propuesta sobre factores conformadores de capitalidad cultural aplicado al caso de Barcelona", *Gestión Internacional*, vol. 13, pp. 53-70.

Bonet i Agusta, L. et Maffre, P. (1999), « la politique culturelle en Espagne, évolutions et enjeux », *Pôle Sud*, n°10, pp. 58-74.

Bonet i Agusta, L. et Négrier, E. (sous la direction de) (2008), *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, La découverte, Paris, 230 p.

Bonino, J-M. (1981), *la politique culturelle de la ville de Strasbourg*, mémoire de DESS de l'Institut d'Études Politiques de Strasbourg, 101 p.

Booth, P. et Boyle, R. (1993), « see Glasgow, see Culture » dans Bianchini, F. et Parkinson, M. (sous la direction de), *Cultural policy and urban regeneration*, Manchester University Press, Manchester/ New York, pp. 21-47.

Borelli, C. (2008), « création d'une ambiance : le cas du Raval de Barcelone », *colloque Ambiances*.

Boschma, R. A. et Fritsch, M. (2007), « Creative Class and Regional Growth – Empirical Evidence from Eight European Countries », *Jena Economic Research Papers*, 2007-066, 33 p.

Borja, J. (2004a), « The city, democracy and governability : the case of barcelona », dans Marshall Tim (sous la direction de), *Transforming Barcelona*, Routledge, New York, 271 p.

Borja, J. (2004b), « Barcelona y su urbanismo. Exitos pasados, desafíos presentes, oportunidades futuras », dans Borja, J. et Zaida, M. (sous la direction), *Urbanismo en el siglo XXI: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*, Edicions UPC, Barcelone, pp. 171-181.

Borja, J. (2009), « Barcelone, ombres et lumières d'un modèle urbain », *Urbanisme*, n°369, novembre-décembre 2009 : Villes méditerranéennes, 51p.

Borja, S. et Sofio, S. (2009), « Productions artistiques et logiques économiques : quand l'art entre en régime entrepreneurial », *Regards Sociologiques*, n°37-38, pp. 23-43

Borraz, O. (2000), « Le gouvernement municipal en France. Un modèle d'intégration en recomposition », *Pôle Sud*, Vol. 13, n° 1, pp. 11-26.

Borraz, O. (2003), « le leadership institutionnel » dans Smith, A. et Sorbets, C. (sous la direction de), *Le leadership politique et le territoire : les cadres d'analyse en débat*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 125-145.

Bourdieu, P. (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 670 p.

Bourdin, A. (2007), « L'action publique de proximité dans la métropole des individus », *Télescope, revue d'analyse comparée en administration publique*, vol 13, n°3, pp. 48-59.

Bourdin, A. et Prost, R. (sous la direction de) (2009), *Projets et stratégies urbaines, regards comparatifs*, Parenthèses Éditions, Marseille, 283 p.

Boutinet, J-P. (2006), *psychologie des conduites à projet*, Presses universitaires de France, Paris, 4e édition (1993), 127 p.

Bouzada Fernandez, X. (2007), « La gouvernance de la culture en Espagne » dans Négrier, E. et Bonet, L. (sous la direction de), *La politique culturelle en Espagne*, éditions Karthala, Paris, pp. 15-24.

Brenner, N. (2000), « The Urban Question as a Scale Question : Reflections on Henri Lefebvre, Urban Theory and the Politics of Scale », *International Journal of Urban and Regional Research*, Vol. 24, n°2, pp. 361-378.

Breux, S. et Collin, J-P. (2007), « La politique culturelle des villes québécoises face à la récente réforme municipale », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 51, n° 142, pp. 9-27.

Bué, N. et Desage, F. Matejko, L. (2004), « l'intercommunalité sans le citoyen. Les dimensions structurelles d'une moins-value démocratique », dans Le Saout, R. et Madore, F. (sous la direction de), *les effets de l'intercommunalité*, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Espace et territoires», Rennes, pp. 39-58.

Burns, R. et Van der Will, W. (2003), « German cultural policy : an overview », *international journal of cultural policy*, Vol. 9, n°2, pp. 133-152.

Caïs Fontanella, J. et Garcia Jorba, J-M. (2008), « Immigration et politique culturelle en Catalogne », dans Bonet L. et Négrier E. (sous la direction de), *La fin des cultures nationales ? Les politiques culturelles à l'épreuve de la diversité*, La découverte, Paris, 230 p.

Calavita, N. et Ferrer, A. (2004), « Behind Barcelona's Success Story: Citizen Movements and Planner's Power », dans Marshall, T. (sous la direction de), *Transforming Barcelona*, Routledge, New York, pp. 47-64.

Callède, J-P. (2002), « le changement culturel dans les villes moyennes d'Aquitaine. Relativité des modélisations sociologiques », dans Callède, J-P. (sous la direction de), *Métamorphoses de la culture: pratiques & politiques en périphéries*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, pp. 297-331.

Capellá i Mitermique, H. (2000), « l'importance des liens culturels dans le développement endogène de régions marginales », *Sud-Ouest Européen*, n°8, pp. 57-64.

Carrel, M. (2013), *Faire participer les habitants ? Citoyenneté et pouvoir d'agir dans les quartiers populaires*. ENS éditions, Paris, 270 p.

Carreras, C. (2002), « La métropolisation de Barcelone : réalité versus politique », *Annales des Ponts et Chaussées*, Volume 102, pp. 10-14.

CERTU (2006), *La place et le rôle de la fête dans l'espace public*, Centre d'études sur les réseaux, les transports, l'urbanisme et les constructions publiques (CERTU), Lyon, 171 p.

Chadoin, O. et Godier, P. et Tapie, G. (2000), *Du politique à l'oeuvre : Bilbao, Bordeaux, Bercy, San Sebastian - Système et acteurs des grands projets urbains et architecturaux*, éditions de l'aube, La Tour d'Aigues, 238 p.

Chantelot, S. et Llerena, P. Benaim, M. (2012), « La dynamique de la classe créative alsacienne 1982-2008 » *Les Notes de l'ORRI* (Observatoire régional de la Recherche et de l'Innovation en Alsace)/BETA université de Strasbourg-CNRS, 8 p.

Charle, C. (sous la direction) (2009), *Le temps des capitales culturelles, XVIII^e-XX^e siècles*, Champ Vallon, Seyssel, 368 p.

Chateigner, F. et Matz, K. (2010), *Was another local cultural policy possible? Birth, death and revival of the municipal "Popular Education" policy in Strasbourg*, International Conference for Cultural Policy Research, Jyväskylä (Finlande), 11 p.

Chadoir, P. et De Maillard, J. (2004), *Evaluation des volets culturels des contrats de ville*, rapport observatoire des politiques culturelles pour le ministère de la Culture et la délégation interministérielle à la ville, éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 203 p.

Chavez-Aguayo, M. A. (2012), *The failed attempt of an arts council at arm's length in Catalonia: the CoNCA saga*, paper for the International Conference for Cultural Policy Research 2012, Barcelona, 14 p.

Chazel, F. et Félonneau, M. et Callède, J-P. (sous la direction de) (1981), *Pratiques et représentations de la culture : les associations et les équipements socio-culturels dans la ville : contribution à une approche sociologique du phénomène culturel à Bordeaux*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Talence, 1981, 179 p.

Chazel, F. (sous la direction de) (1987), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Maison des sciences et de l'homme d'Aquitaine, Talence, 194 p.

Chenal, O. (2005), « L'Europe et la culture : combien de politiques ? », *La pensée de midi*, Vol. 3, n° 16, pp. 65-71.

Clark, T. N. et Sawyer, S. (2010), « villes créatives ou voisinage dynamiques ? développement métropolitain et ambiances urbaines », *L'observatoire des Politiques culturelles*, n°36, pp. 44-49.

Clark, T.N. et Sawyer, S. (2012) « politique culturelle et démocratie métropolitaine à l'âge de la défiance », dans Saez, G. et Saez, J-P. (sous la direction de), *les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, La découverte, Paris, pp. 79-94.

Claval, P. (1999), « Les interprétations fonctionnalistes et les interprétations symboliques de la ville », *Cybergeo*, Colloque « les problèmes culturels des grandes villes », 8-11 décembre 1997, article 81, mis en ligne le 10 mars 1999, modifié le 13 décembre 2006. URL : <http://www.cybergeo.eu/index1069.html>.

Clemens, C. (2000), « Die „Inszenierung“ regionaler Teilräume — ein Beitrag zur Bildung einer Region? », *Raumforschung und Raumordnung*, Vol. 58, n°2-3, pp. 201-210.

Cócola, A. (2005), « musée et spéculation urbaine. Le MACBA ou le mensonge de la culture », *La siega*, n°2.

Cohendet, P. et Simon, L. et Perellada, F. S. et Valls, J. (sous la direction de) (2009), « les villes créatives : une comparaison Barcelone – Montréal », *Management International*, vol. 13, n° hors série, pp. 5-21.

Colin, B. et De Larminat, L. et Sourisseau, R. (2000), *L'Action culturelle dans la ville. Démarches et expériences*, Éditions Opale, Paris, 284 p.

Collin, M. (1994), « la politique culturelle d'une ville moyenne dans la décennie 80 : Le Mans, des préceptes originels aux certitudes nouvelles », *Politique et Management Public*, n°1, pp. 101-132.

Collin, M. (2010), « Métropoles d'Europe, dynamiques des conflits », *Multitudes*, vol. 4, n° 43, pp. 116-124.

Collomb G. (interrogé par Haëntjens, J.) (2009), « Les villes européennes en « coopération » », *Futuribles*, n° 354, juillet 2009, pp. 19-33

Coulin, C. (1989), *La politique culturelle de la municipalité de Strasbourg 1983-1989*, mémoire de DESS de science politique de l'Institut d'études politiques, Strasbourg, 153 p.

Coustal, C. (Directeur de publication) (2011), « Strasbourg en reconquête urbaine. L'axe « Deux Rives », Collection « Projets Urbains » », *n°1 Supplément à Traits Urbains*, n°49, septembre 2011, 23 p.

Coustet, R. (1997) « Le conservateur Jean-Gabriel Lemoine, la réouverture du musée des beaux-arts et la politique des expositions (1945-1951), dans Bonin, H. et Guillaume, S. et Lachaise, B. (sous la direction de) *Bordeaux et la Gironde pendant la Reconstruction 1945-1954*, Maison des Sciences de l'homme d'Aquitaine, Pessac, pp. 549-555.

Crespi-Valbona, M. et Richards, G. (2007), « The meaning of cultural festivals. Stakeholder perspectives in Catalunya », *International journal of cultural policy*, vol. 13, n° 1, pp. 103-122.

Crozat, D. et Raibaud, Y. (2009), « La construction de l'ethnicité par les fêtes à Bordeaux. Du culturel au social ; folklore, interculturel et ségrégation », dans Fournier, L. S. et Crozat, D. et Bernie-Boissard, C. et Chastagner, C. (sous la direction de), *La fête au présent*, L'Harmattan, Paris, pp. 163-174.

Cunningham, S. (2004), « The Creative Industries after Cultural Policy: A Genealogy and Some Possible Preferred Futures », *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 7, pp. 105-115.

Cusin, F. et Damon, J. (2010), « Les villes face aux défis de l'attractivité. Classements, enjeux et stratégies urbaines », *Futuribles*, n° 367, vol. 10, pp. 25-45.

Daché, M. (2008), *Bordeaux2013 : acteurs et territoire(s)*, Mémoire de Master droit et administration des établissements culturels, Université Bordeaux IV, Pessac, 102 p.

Daligaux, J. (2001), « Urbanisation, planification territoriale et enjeux de pouvoir dans l'aire métropolitaine de Barcelone », *Rives Nord-méditerranéennes* [En ligne], Vol. 8, 2001, mis en ligne le 22 juillet 2005, consulté le 17 février 2012. URL : <http://rives.revues.org/51>

David, M. (2006), « Les enjeux de la diversité culturelle : l'exemple de Roubaix », *L'observatoire*, n°29, observatoire des politiques culturelles, pp. 56-58.

Degrémont, I. (2000) « Une année d'aménagement du patrimoine à Bordeaux entre mise en scène et mise en débat », *Sud-Ouest Européen*, n°8, pp. 65-73.

Delcamp, A. (1992), « La décentralisation française et l'Europe », *Pouvoirs*, n°60, pp. 149-160.

Delgado, M. (2007), *La ciudad mentirosa. Fraude y miseria del « modelo Barcelona »*, Icaria editorial, Madrid, 248 p.

Demazière, C. (2007), « la compétitivité et l'attractivité territoriale », dans Motte, A. (sous la direction de), *Les agglomérations françaises face aux défis métropolitains*, Éditions Economica / Anthropos, Paris, pp. 240-252

Desage, F. (2009), « un régime de grande coalition permanente ? Éléments lillois pour une sociologie des « consensus » intercommunaux », *Politix*, n°88, pp. 133-161.

Desage, F. (2010), « L'institutionnalisation des Communautés urbaines : desseins et impasse d'un volontarisme réformateur (1964-1971) », *Genèses*, Vol. 3, n°80, pp. 90-113.

Desage, F. et Guéranger, D. (2010), « La démocratisation de l'intercommunalité n'aura pas lieu » in *Savoir/Agir*, n° 11, pp. 19-27.

Desmaison, T. (2012), *Bordeaux : les fabriques du paradoxe*, colloque international pluridisciplinaire : de la friche industrielle au lieu culturel, 14 juin 2012, Rouen, pp. 57-67.

Despin, L. (2003), « la refondation territoriale dans la vallée du Louron (Hautes-Pyrénées) : un processus de production culturelle et de création du lieu », dans Gravari-Barbas M. et Violier, P. (sous la direction), *Lieux de culture, culture des lieux, production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Espaces et Territoires, Rennes, pp. 165-174

Dieterich, G. et Jakob, S. (2013), « Offspaces, Zur Entwicklung selbst organisierter Projekträume in Stuttgart », dans Heissenbüttel, D. (sous la direction de), *Kunst in Stuttgart : Epochen, Persönlichkeiten, Tendenzen*, Hampp Verlag, Stuttgart, pp. 216-235.

Donzelot, J. (2011), « Le chantier de la citoyenneté urbaine », *Esprit*, n° 373, pp. 118-136

Dommergues, P. et Gardin, N. (sous la direction de) (1989), *Les stratégies internationales des métropoles régionales: l'exemple de Strasbourg*, Syros-Alternatives, Paris, 318 p.

Donnat, O. et Tolila, P. (sous la direction de) (2003), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, Paris, 393 p. (+CD-ROM)

Douillet, A-C. (2005), « conclusion générale : fin des logiques sectorielles ou nouveaux cadres territoriaux ? », dans Douillet, A-C. et Faure, A. (sous la direction de), *L'action publique et la question territoriale*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, pp. 271-279.

Dubois, C. (2002), « Politiques festives et stratégies de promotion d'une identité locale. Lyon, 1852-1997 », dans Poirrier, P. et Dubois, V. (sous la direction de/ avec la collaboration de), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation. XIX^e-XX^e siècles*, La Documentation française - Comité d'histoire du ministère de la Culture, Paris, pp. 145-165.

Dubois, V. (1996), *Institutions et politiques culturelles locales: éléments pour une recherche socio-historique*, La documentation française, Paris, 70 p.

Dubois, V. (1998), « des querelles de clocher aux clochers d'une querelle », dans Dubois, V. et Poirrier, P. (sous la direction de / avec la collaboration de), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle. XIX^e-XX^e siècles*, La Documentation française, Paris, pp. 13-19.

Dubois, V. (1999), *La politique culturelle : genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, Paris, 383 p.

Dubois, V. (2001), « La vision économique de la culture », *Bulletin des Bibliothèques de France*, n° 2, pp. 31-34, [en ligne], URL : <http://bbf.enssib.fr>.

Dubois, V. (2012a), « local vs national : premières luttes pour la compétence politique légitime en matière culturelle » dans Dubois, V. et Bastien, C. et Freyermuth, A. et Matz, K., *Le politique, l'artiste et le gestionnaire, (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, les éditions du Croquant, Broissieux, pp. 19-49.

Dubois, V. (2012b), « Éléments pour une socio-histoire des politiques culturelles locales », dans Dubois, V. et Bastien, C. et Freyermuth, A. et Matz, K., *Le politique, l'artiste et le gestionnaire, (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, les éditions du Croquant, Broissieux pp. 205-253.

Dubois V. et Poirrier, P. (sous la direction de / avec la collaboration de) (1998), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle. XIX^e-XX^e siècles*, La Documentation française, Paris, 456 p.

Dubois, V. et Laborier, P. (2003), « the social in the institutionalisation of local cultural policies in France and Germany », *International Journal of cultural policy*, Vol. 9, n°2, pp. 195-206.

Dubois, V. et Méon, J-M. et Pierru, E. (2009), *Les mondes de l'harmonie. Enquête sur une pratique musicale amateur*, La dispute, Paris, 305 p.

Dubois, V. et Bastien, C. et Freyermuth, A. et Matz, K. (2012), *Le politique, l'artiste et le gestionnaire, (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, les éditions du Croquant, Broissieux, 274 p.

Dulieu, Q. (2004), *les dynamiques de l'action culturelle locale : le cas de Lille 2004, Capitale Européenne de la Culture*, mémoire de DEA de l'Institut d'Études Politiques de Paris, sous la direction de Pierre Muller, Paris, 161 p.

Duval, E. (1997), *Changement municipal à Bordeaux : la recomposition de la politique culturelle*, Mémoire de DEA de l'Institut d'études politiques de Bordeaux, sous la direction de Jacques Palard, Pessac, 111 p.

Epstein, R. (2005), « Gouverner à distance, quand l'État se retire des territoires », *Esprit*, n°11, pp. 96-111.

Espai en blanc (collectif) (2004), « Barcelona 2004: El fascismo Postmoderno », *Athenea Digital*, n°5, 30 p.

Esteban, J. (1999), « Town Planning Project Valuing the Periphery and Winning Back the Centre » (traduit du texte original : El projecte urbanístic. Valorar la perifèria i recuperar el centre), *Model Barcelona, Quaderns de gestió*, n°2, Aula Barcelona, Barcelona, 36 p.

Estebe, P. (2008), *Gouverner la ville mobile. Intercommunalité et démocratie locale*, Presses Universitaires de France, Collection La ville en débat, Paris, 76 p.

Estienne, I. Grégoris, M-T. (2009) « Dynamiques culturelles, métropolisation et renouvellement urbain » dans Paris, D. et Mons, D. (sous la direction de), *Lille Métropole, Laboratoire du nouveau urbain*, éditions Parenthèses, Marseille, pp. 74-99.

Faure, A. (2005), « intercommunalité et pouvoir d'agglomération : les nouveaux tournois de l'action publique », dans Douillet, A-C. et Faure, A. (sous la direction de), *L'action publique et la question territoriale*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, pp. 205-227

Faure, A. (2007), « politiques publiques et gouvernements urbains : le temps venu de la démocratie différentielle ? », *Télescope, revue d'analyse comparée en administration publique*, vol 13, n°3, pp. 11-19.

Faure, A. (2012), « Changer sans perdre : le dilemme cornélien des élus locaux », *Revue française d'administration publique*, vol. 1, n° 141, pp. 99-107.

Faure, A. et Douillet, A-C. (sous la direction de) (2005), *L'action publique et la question territoriale*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 300 p.

Faure, A. et Négrier, E. (sous la direction de) (2004), *La lecture publique à l'heure de l'intercommunalité*, Observatoire des Politiques culturelles, éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, 268 p.

Faure, A. et Négrier, E. (sous la direction de) (2007), *Les politiques publiques à l'épreuve de l'action locale : critiques de la territorialisation*, L'Harmattan, Collection Logiques politiques, Paris, 302 p.

Favory, M. (2004) « Les équipements culturels dans les dynamiques territoriales de l'agglomération bordelaise », dans Siino, C. et Laumière, F. et Leriche, F. (sous la direction de), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Presses Universitaires de Toulouse, pp. 203-216

Feltesse, V. (entretien) (2011), « La métropolisation honteuse », *Esprit*, n° 373, pp. 137-148.

Feltesse, V. (2012), « Plus de politique urbaine ou métropolitaine sans stratégie culturelle (édito) », *traits d'agences, l'actualité des agences d'urbanisme*, hiver 2012, pp. 2.

Fichet, B. (2004), « La citoyenneté de résidence à l'épreuve du Conseil consultatif des étrangers de Strasbourg », dans Gotma, A. (sous la direction de), *Villes et hospitalité. Les municipalités et leurs « étrangers »*, Éditions de la maison des sciences de l'homme, Paris, pp. 471-484.

Fogué, A. et Claverol, L. (2005), « El modelo de cooperación de la Diputación de Barcelona », *Analisis Local*, n°63, pp. 25-34.

Föhl, P. et Neisener, I. (2009), *Regionale Kooperationen im Kulturbereich : Theoretische Grundlagen und Praxisbeispiele*, Transcript, Bielefeld, 398 p.

Font i Cardona, J. (2000), « Diez aproximaciones para un espacio cultural metropolitano », *Barcelona Metropolis mediterrania*, n°52, 2000.

Font i Cardona, J. (2002), « Radiografía de la política cultural local : competencias, funciones y perspectivas », dans Ochoa i Adanondo, P. et Méndez i Escudero, J. (sous la coordination de), *La política Cultural en el Municipio - El respeto a los derechos de propiedad intelectual*, Fundación Autor, pp. 15-34

Florida, R. (2004), *The rise of the creative class. And how it's transforming work, leisure and every day life*, Basic Books, New York, 434 p.

Florida, R. (2005), *Cities and the creative class*, Routledge, New York, 198 p.

Fouilleux, E. (2002), « propositions pour une approche dynamique des processus d'inertie et de changement dans les politiques publiques. L'exemple de la PAC », dans Hassenteufel, P. et Fontaine, J. (sous la direction de), *To change or not to change? Les changements de l'action publique à l'échelle du terrain*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 255-279.

Four, P-A (2001), « Grand Lyon et nouvelles compétences culturelles », dans Négrier, E. et Faure, A. (sous la direction de), *La politique culturelle des agglomérations*, La documentation française, Paris, pp. 165-184.

Franquemagne, G. (1999), *Le carnaval de Bordeaux. Mise en œuvre d'une politique publique*, mémoire de DEA de sciences politiques de l'Institut d'Études Politiques de Bordeaux, Pessac, 171 p.

Frey, B. (1986), « The Salzburg Festival : an economic point of view », *Journal of Cultural Economics*, Vol. 10, n°2, pp. 27-44.

Freyermuth, A. (2011), *étude sur l'intercommunalité culturelle en Alsace*, étude commanditée par l'Agence culturelle d'Alsace, Sélestat, 90 p.

Freyermuth, A. (2012), « la culture dans les luttes d'institution : les fondements politiques de l'intercommunalité culturelle » dans Dubois, V. et Bastien, C. et Freyermuth, A. et Matz, K., *Le politique, l'artiste et le gestionnaire, (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, les éditions du Croquant, Broissieux, pp. 129-152.

Freyermuth, M-S. (1995), *Comparaison transnationale des politiques culturelles municipales : Stuttgart et Strasbourg*, Thèse de Sciences Politiques sous la direction de Gérard Duprat, Strasbourg, 372 p.

Friedberg, E. (1998), « En lisant Hall et Taylor : néo-institutionnalisme et ordres locaux », *Revue française de science politique*, vol. 48, n°3-4, pp. 507-514.

Friedberg, E. et Urfalino, P. (1984a), *Le jeu du catalogue, les contraintes de l'action culturelle dans les villes*, La documentation française, Paris, 153 p.

Friedberg, E. et Urfalino, P. (1984b), « la gestion des politiques culturelles municipales : de l'inflation culturelle à l'évaluation politique », *Politiques et management public*, Vol. 2, n°11, pp. 3-26.

Galland, B. et Leresche, J-P. et Dentan, A. (1994), « les identités dans la dynamique urbaine », dans Bassand, M. et Leresche, J-P. (sous la direction de), *Les faces cachées de l'urbain*, Peter Lang, Berne, pp. 25-42

Galloway, S. et Dunlop S. (2007), « a critique of definition of the cultural and creative industries in public policy », *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 13, n° 1, pp. 17-31.

Garat, I (2003), « la construction des lieux de l'identité basque », dans Gravari-Barbas M. et Violier, P. (sous la direction de), *Lieux de culture, culture des lieux, production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Espaces et Territoires, Rennes, pp. 183-191

García, B. (2004), « Urban regeneration, arts programming and major events », *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 10, n° 1, pp. 103-118.

García B. (2008), *The role of Arts and Culture in the Olympic Games. From Olympic Arts Competitions to Cultural Olympiads*, Impacts 08 – European Capital of Culture Research Programme School of Sociology and Social Policy, University of Liverpool, 15 p.

García, B et Cox, T. (2013) *Capitales européennes de la culture : stratégies de réussite et retombées à long terme*, étude à la demande du comité pour la culture et l'éducation du parlement européen, Parlement Européen, Bruxelles, 254 p.

Garineau, B. (2001), *L'évolution des politiques culturelles des villes de périphérie urbaine : l'exemple de la CUB*, Mémoire de DEA de sciences politiques de l'Institut d'Études Politiques de Bordeaux, sous la direction de Françoise Taliano-des Garets, Pessac, 94 p.

Gaudin, J-P. (1995), « Politiques urbaines et négociations territoriales. Quelle légitimité pour les réseaux de politiques publiques ? », *Revue française de science politique*, Vol. 45, n° 1, pp. 31-56.

Gaudin, J-P. (2010), « la démocratie participative », *Informations sociales*, Vol. 2, n°158, pp. 42-48.

Gdaniec, C. (2000), « Cultural industries, Information Technology and the Regeneration of Post-industrial Urban Landscapes. Poblenou in Barcelona - A virtual city? », *Geojournal*, n°50, pp. 378-387.

Génieys, W. (1999), « Le développement local face à l'État. La genèse du Pays Cathare » dans Balme, R. et Faure, A. et Mabileau, A. (sous la direction de), *Les nouvelles politiques locales. Dynamique de l'action publique*, Presses de Science Po, Paris, pp. 365-381.

Génieys, W. (2002), « L'Espagne, un Eldorado pour l'analyse du politique en Europe ? », *Pôle Sud*, n°16, pp. 3-18.

Génieys, W. (2003) « Le leadership vu du territoire », dans Smith, A. et Sorbets, C. (sous la direction de), *Le leadership politique et le territoire : les cadres d'analyse en débat*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 207-227.

Génieys, W. et Hassenteufel, P. (2012), « Qui gouverne les politiques publiques ? Par-delà la sociologie des élites », *Gouvernement et action publique*, Vol. 2, n° 2, pp. 89-115.

Génieys, W. et Négrier, E. et Smih, A. et Baraize F. et Faure, A. (2000), « le pouvoir local en débats. Pour une sociologie du rapport entre leadership et territoire », *Pôle Sud*, Vol. 13, n° 1, pp. 103-119.

Germain-Thomas, P. (2007), « La coopération culturelle intercommunale : un espace de négociation aménagée », *Négociations*, Vol. 1, n°7, pp. 37-52.

Germès, M. (2006) « Vivre Bordeaux par le théâtre : des événements et des lieux dans la ville », *Sud Ouest Européen, numéro Vivre la ville, vivre Bordeaux*, n°22, pp. 115-125.

Gerstlé, J. (2003), « La réactivité aux préférences collectives et l'imputabilité de l'action publique », *Revue française de science politique*, Vol. 6, n°53, pp. 859-885

Girard, A. (2001), « Politique publique de la culture », dans De Waresquiel E. (sous la direction de), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse-CNRS Éditions, Paris, pp. 509-514.

Girard, N. et Grésillon, B. (2004), « Équipements culturels et métropolisation dans la région marseillaise », dans Siino, C. et Laumière, F. et Leriche, F. (sous la direction de), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Presses Universitaires de Toulouse, Toulouse, pp. 217-234.

Gieck, J. (2008), « Kunst- und Kulturstadt Stuttgart. Ergebnisse der Bürgerumfrage 2007 », *Statistik und Informationsmanagement*, Vol. 2, n°67, pp. 38-50.

Giroud, M. et Veschambre, V. (2012), « Capitale européenne de la culture 2013 : analyse comparative des candidatures françaises », dans Saez, G. et Saez, J-P. (sous la direction de), *les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, La découverte, Paris, pp. 239-255.

Godier, P. (2009), *Fabrication de la ville contemporaine : processus et acteurs. Le cas de l'agglomération bordelaise*, thèse de sociologie, sous la direction de Guy Tapie, Université Victor Ségalen Bordeaux2, Bordeaux, 342 p.

Godier, P. (sous la direction de) (2011), *négocié pour expérimenter : fabriquer les espaces publics (Rapport final)*, ministère du Logement et de la ville, DGALN/Plan Urbanisme Construction Architecture - Programme : le projet négocié, Paris, 177 p.

Godier, P. et Tapie, G. (2004), *Recomposer la ville : mutations bordelaises*, L'Harmattan, Paris, 236 p.

Godier, P. et Tapie, G. (2007), « Retour sur l'expérience de l'aménagement des quais » dans Tsiomis, Y. et Ziegler, V. (sous la direction de), *Anatomie de projets urbains, Bordeaux, Lyon, Rennes, Strasbourg*, Éditions de la Villette, Paris, pp. 81-96.

Godier, P. et Sorbets, C. et Tapie, G. (sous la direction de) (2009), *Bordeaux Métropole : un futur sans rupture*, Parenthèses Éditions, Marseille, 283 p.

Godier, P. et Mazel, C. (2008), *Grand Projet de ville des Hauts de Garonne, POPSU 1 (Plateforme d'observation des projets et des stratégies urbaines) / PUCA*, 13 p.

Goetschel, P. (2000a), « Relations entre État et collectivités locales : l'exemple du Centre dramatique de l'Est » dans Poirrier, P. et Dubois, V. (sous la direction de/ avec la collaboration de), *Les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, La documentation française, Paris, pp. 21-52.

Goetschel, P. (2000b), « L'État et le théâtre : une vision particulière du territoire (1959-1975) » dans Poirrier, P. et Rioux, J-P. (sous la direction de), *Affaires culturelles et territoires*, la documentation française, Paris, pp. 255-276.

Gonzalez, J. (1993), « citizenship and quality of life », dans Bianchini, F. et Parkinson, M. (sous la direction de), *Cultural policy and urban regeneration*, Manchester University Press, Manchester/ New York, pp. 73-89.

Goudichaud, O. (2006), « L'interculturalité dans le quartier Saint-Michel à Bordeaux : pratiques et représentations d'un territoire vécu », *Sud Ouest Européen, numéro Vivre la ville, vivre Bordeaux*, n°22, pp. 65-75.

Gourgues, G. (2013), *Les politiques de démocratie participative*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 148p.

Gournay, B. (2001) « politiques culturelles à l'étranger », dans De Waresquiel, E. (sous la direction de), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse-CNRS Éditions, Paris, pp. 517-522.

Graser, R. (2007), « Migrantenvereine in Stuttgart. Zur Arbeit des Forums der Kulturen », dans Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (sous la direction de), *Beheimatung durch Kultur; Kulturorte als Lernorte interkultureller Kompetenz*, Kulturpolitische Gesellschaft et Klartext (Dokumentation 66), Bonn et Essen, pp. 163-166.

Gravari-Barbas, M. (2004), « Les friches culturelles : jeu d'acteurs et inscription spatiale d'un « anti-équipement » culturel », dans Siino, C. et Laumière, F. et Leriche, F. (sous la direction de), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Presses Universitaires de Toulouse, Toulouse, pp. 277-300.

Gravari-Barbas, M. et Jacquot, S. (2007) « L'évènement, outil de légitimation de projets urbains: l'instrumentalisation des espaces et des temporalités évènementiels à Lille et Gênes », *Géocarrefour* [En ligne], Vol. 82, n°3, mis en ligne le: 01 octobre 2007. URL: <http://geocarrefour.revues.org/index2217.html>.

- Graziani, S. (2004), « La politique culturelle comme objet de recherche », *Quaderni*, n° 54, pp. 5-13.
- Graziani, S. (2005), « La politique culturelle, héritages, réalités, récits », *Quaderni*, n°58, pp. 77-79.
- Grémion, P. (1976) *Le pouvoir périphérique : Bureaucrates et notables dans le système politique français*, Le Seuil, Paris, 477 p.
- Grésillon, B. (2003), « Berlin Métropole, une identité culturelle en voie de recomposition. Nouveaux acteurs, nouveaux enjeux », dans Gravari-Barbas M. et Violier, P. (sous la direction de), *Lieux de culture, culture des lieux, production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Espaces et Territoires, Rennes, pp. 259-270
- Griffith, R. (2006), « City/Culture Discourses: Evidence from the Competition to Select the European Capital of Culture 2008 », *European Planning Studies*, Vol. 14, n° 4, pp. 416-430.
- Gruson, L. (2001), *Démocratie culturelle ou diversité culturelle, le modèle culturel français est-il toujours indivisible?*, texte rédigé en vue des « Rencontres de Rotterdam », organisées les 19 et 20 octobre 2001 par l'association des villes et régions d'Europe pour la Culture, consultable sur le site www.la.org
- Guéranger, D. (2005), « l'éligibilité intercommunale face aux territoires du politique », dans Douillet, A-C. et Faure, A. (sous la direction de), *L'action publique et la question territoriale*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, pp. 189-205.
- Guérin, M-A. (2005), « département et patrimoine culturel : différenciation désirée, altérité redoutée », dans Douillet, A-C. et Faure, A. (sous la direction de), *L'action publique et la question territoriale*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, pp. 155-173.
- Guillaume, P. (1994), « La trace girondine ou la culture politique d'Aquitaine », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°44, octobre-décembre, pp. 95-102.
- Guillon, V. (2011), *Mondes de coopération et gouvernance culturelle dans les villes : Une comparaison des recompositions de l'action publique culturelle à Lille, Lyon, Saint-Étienne et Montréal*, thèse de doctorat de Sciences politiques de l'Institut d'études politiques de Grenoble, sous la direction de Guy Saez, Grenoble, 625 p.
- Hache, A. (2005), « Barcelone : Projets Urbains globaux et revendications territoriales », *Socio-anthropologie* [En ligne], n°16, mis en ligne le 24 novembre 2006, URL : <http://socio-anthropologie.revues.org/index433.html>
- Haëntjens, J. (2009), « Stratégies et avenir des villes européennes », *Futuribles*, Vol. 7, n° 354, pp. 5-19
- Hajer, M. (1993), « re-designing the public domain », dans Bianchini, F. et Parkinson, M. (sous la direction de), *Cultural policy and urban regeneration*, Manchester University Press, Manchester/ New York, pp. 48-72.
- Halbert, L. (2010), *L'avantage métropolitain*, Presses Universitaires de France, collection « La ville en débat », Paris, 143 p.
- Hassenteufel, P. (2005), « De la comparaison internationale à la comparaison transnationale. Les déplacements de la construction d'objets comparatifs en matière de politiques publiques », *Revue française de science politique*, Vol. 55, n°1, pp. 113-132.
- Hassenteufel, P. et Fontaine, J. (sous la direction de) (2002a), *To change or not to change? Les changements de l'action publique à l'échelle du terrain*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 305 p.

Hassenteufel, P. et Fontaine, J. (2002b), « quelle sociologie du changement dans l'action publique ? Retour au terrain et « refroidissement » théorique », dans Hassenteufel, P. et Fontaine, J. (sous la direction de), *To change or not to change? Les changements de l'action publique à l'échelle du terrain*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 9-29.

Hassenteufel, P. et Smith, A. (2002), « Essoufflement ou second souffle ? L'analyse des politiques publiques « à la française » », *Revue française de science politique*, Vol. 52, n°1, pp. 53-73.

Iung, E. (2010), *Comment articuler projet culturel et projet de ville à l'heure de la mondialisation : la politique culturelle de Barcelone en question*, mémoire de 3^e année de l'Institut d'études politiques de Bordeaux, sous la direction de Françoise Taliano-des Garets, Pessac, 80 p.

Hélie, T. (2004), « Cultiver l'Europe. Éléments pour une approche localisée de l'« européanisation » des politiques culturelles », *Politique européenne*, Vol. 1, n° 12, pp. 66-83.

Hélie, T. (2009), « Des politiques culturelles de façade ? Les effets sociaux ambivalents des opérations de régénération urbaine par la culture », *Colloque AFSP – Grenoble, 2009*, 16 p.

Herce Vallejo, M. (2004), « La ciudad metropolitana de Barcelona : tendencias de transformacion », dans Borja, J. et Zaidi, M. (sous la direction de), *Urbanismo en el siglo XXI: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*, Edicions UPC, Barcelone, pp. 183-203.

Herrero, L. C. et Sanz, J. A. et Devesa, M. et Bedate, A. et Del Barrio, M. J. (2006), « the economic Impact of Cultural Events : a case-study of Salamanca 2002 », *European Capital of Culture*, *European Urban and Regional Studies*, n°13, pp. 41-57.

Héritier, A. (2001) « La régulation comme « patchwork ». La coordination de la multiplicité des intérêts dans le processus décisionnel européen », *Politix*, Vol. 14, n° 55, pp. 125-147.

Hincker, A. et Specht, P. (2010), « Le développement de la lecture publique dans la Communauté urbaine de Strasbourg », *Bulletin des Bibliothèques de France*, n°2, pp. 38-42, [en ligne], URL: <http://bbf.enssib.fr>.

Hoffmann-Martinot, V. (1994), « la relance du « gouvernement métropolitain » en Europe : le prototype de Stuttgart », *Revue française d'administration publique*, n°71, pp. 399-414.

Hoffmann-Martinot, V. (2007), « Vers une américanisation des aires métropolitaines françaises ? » dans Hoffmann-Martinot, V. et Sellers, J. (sous la direction de), *Politique et métropole. Une comparaison internationale*, CNRS Éditions, Paris, pp. 117-151.

Hooge, E. (2009), « La cote des villes », *Futuribles*, n° 354, pp. 45-61.

Idt, J. (2012), « Le temps de la réalisation des projets urbains : une fabrique *a posteriori* des enjeux politiques de l'action collective », *Géocarrefour* [En ligne], Vol. 87, n°2, mis en ligne le 04 Decembre 2012, URL: <http://geocarrefour.revues.org/8682>

Jouve, A. et Stragiotti, P. et Fabries-Verfaillie, M. (1994), *la France des villes. Le temps des métropoles*, Bréal, Paris, 320 p.

Jouve, B. (1998) « gouverner les villes en Europe : gouvernement, gouvernance et territoires », dans Spector, T. et Theys, J. (sous la direction de), *Villes du XXI^e siècle : entre villes et métropoles : rupture ou continuité ?*, synthèse du colloque CERTU de La Rochelle 19-20-21 octobre 1998, pp. 222-240.

Jouve, B. (2002), « Le réseau de villes comme territoire de la régulation : la métropole lyonnaise », dans Jouve, B. et Lefèvre, C. (sous la direction de), *Métropoles ingouvernables : les villes européennes entre globalisation et décentralisation*, Elsevier, Paris, pp. 153-175.

Jouve, B. (2007), « Gouvernance et diversité culturelle: quels enjeux pour les villes ? », *Télescope, revue d'analyse comparée en administration publique*, vol 13, n°3, pp. 1-10.

Jouve, B. et Gagnon, A-G. (sous la direction de) (2006), *Les métropoles au défi de la diversité culturelle*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 291 p.

Jouve, B. et Lefèvre C. (1999a), « De la gouvernance urbaine au gouvernement des villes ? Permanence ou recomposition des cadres de l'action publique en Europe », *Revue française de science politique*, Vol. 49, n° 6, pp. 835-854

Jouve, B. et Lefèvre, C. (1999b), *Villes, métropoles : les nouveaux territoires du politique*, Anthropos, Paris, 305 p.

Jouve, B. et Lefèvre, C. (sous la direction de) (2002), *Métropoles ingouvernables: les villes européennes entre globalisation et décentralisation*, Elsevier, Paris, 203 p.

Kassing, C. (2005), « Das Musicaltheater als kultureller und ökonomischer Standortfaktor. Das Beispiel der Musicaltheater Stuttgart », dans Heinrichs, W. et Klein, A. (sous la direction de), *Deutsches Jahrbuch für Kulturmanagement 2003/2004*, Band 7, Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden, pp. 57-78

Kahn, R. (2010), « La dimension culturelle du développement territorial », *Revue d'économie régionale et urbaine*, n° 4, pp. 625-650

Kessler, M-C. et Bodiguel, J-L. (1968) « Les communautés urbaines », *Revue française de science politique*, Vol. 18, n°2, pp. 257-277.

Kieffer, C. (2008), *L'Eurodistrict Strasbourg - Ortenau : une nouvelle approche du quotidien franco-allemand*, Mémoire de 4^e année de l'Institut d'Études Politiques de Strasbourg, sous la direction de Michel Fabreguet, Strasbourg, 130 p.

Kkeinschmager, R. (1997), *Strasbourg, une ambition européenne*, Economica, Paris, 216 p.

Knieling, J. (2004), « Big project, Festivalisation and visions as strategies of urban planning in Global Time, case Study Metropolis Hamburg », dans Kreisl, P. et Eckardt, F. (sous la direction de), *City Images and Urban regeneration*, Peter Lange éditeur, Frankfurt-am-Main/ New York, pp. 169-187.

Kosianski, J-M. (2010), « Les Pôles métiers d'art : entre culture, tourisme et coopération interentreprises » dans Berneman, C. et Meyronin, B. (sous la direction de), *Culture et attractivité des territoires : nouveaux enjeux, nouvelles perspectives*, L'Harmattan, Paris, pp. 233-252.

Krieger, M. (sous la direction de) (2004), *Le jardin des deux rives. La genèse du projet transfrontalier entre Kehl et Strasbourg*, Association Garten/ Jardin, Strasbourg, 238 p.

Kunzmann, K. (1995), « Strategien zur förderung regionaler kulturwirtschaft » dans Heinze, T. (sous la direction de), *Kultur und Wirtschaft: Perspektiven Gemeinsamer Innovation*, Westdeutscher Verlag, Opladen, pp. 324-342.

Kunzmann, K. (2002a), « Kultur, Wirtschaft und Raumentwicklung », *Informationen zur Raumentwicklung*, Vol. 4, n°5, pp. 185-197.

Kunzmann, K. (2002b), « creative planning in city regions : the european city between globalisation, local identity and regional governance » dans Ministry of the environment/spatial planning department of Denmark (sous la coordination de), *spatial planning, European cities in a global era. follow-up report to the conference « European cities in a global era – urban identities and regional development »*, Copenhagen, 14-15 november 2002, pp. 44-55

Kunzmann, K. (2004a), « Culture, creativity and spatial planning », *Town Planning Review*, Vol. 75, n°4, pp. 383-404.

Kunzmann, K (2004b), « An Agenda for Creative Governance in City Regions », *disP – the planning review*, n°158, pp. 5-10.

Laborde, P. (1998), *Bordeaux Métropole régionale, ville internationale?*, La documentation française, Paris, 213 p.

Laborier, P. (1998), « La Soziokultur en RFA : D'un enjeu politique à l'institutionnalisation d'une catégorie d'intervention publique », dans Dubois, V. et Poirrier, P. (sous la direction de / avec la collaboration de), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle. XIX^e-XX^e siècles*, Comité d'histoire du ministère de la Culture / La documentation française, Paris, pp. 299-321.

Lachaise, B. (2005), « Jacques Chaban-Delmas « député d'honneur d'Aquitaine » », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, Vol. 3, n°2 HS, pp. 25-29.

Lafargue de Grangeneuve, L. (2003), « L'opéra de Bordeaux, la danse Hip Hop et ses publics », dans Donnat, O. et Tolila, P. (sous la direction), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po, Paris, pp. 343-357

Lafargue de Grangeneuve, L. (2006a), « L'ambivalence des usages politiques de l'art. Action publique et culture hip-hop dans la métropole bordelaise », *Revue française de science politique*, n°3, Vol. 56, p. 457-477.

Lafargue de Grangeneuve, L. (2006b), « Le hip-hop à Bordeaux : évolution d'un vécu culturel et conquête de nouveaux territoires », *Sud Ouest Européen, numéro Vivre la ville, vivre Bordeaux*, n°22, pp. 53-63.

Lagroye, J. (1973), *Société et Politique : Jacques Chaban-Delmas à Bordeaux*, Pedone, Paris, 345 p.

Lahire, B. (2004), *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, La Découverte, Paris, 777 p.

Landry, C. et Bianchini, F. (1995), *The creative city*, Demos (in association with Comedia), London, 60 p.

Landry, C. et Greene, L. et Matarasso, F. et Bianchini, F. (1996), *The Art of Regeneration : urban renewal through Cultural activity*, Comedia, London, 87 p.

Langer, Y. (2003) *A Pact for Integration: The Stuttgart Experience*, Department of Integration of the city of Stuttgart, Stuttgart, 48 p.

Lascoumes, P. et Le Bourhis, J-P. (1998), «Le bien commun comme construit territorial. Identités d'action et procédures», *Politix*, Vol. 11, n°42, pp. 37-66.

Le Bart, C. (1999), « Les politiques d'image : entre marketing territorial et identité locale » dans Balme, R. et Faure, A. et Mabileau, A. (sous la direction de), *Les nouvelles politiques locales. Dynamique de l'action publique*, Presses de Sciences Po, Paris, pp. 417-427.

Le Bart, C. (2003), « Le leadership territorial au-delà du pouvoir décisionnel », dans Smith, A. et Sorbets, C. (sous la direction de), *Le leadership politique et le territoire : les cadres d'analyse en débat*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 145-161.

Le Bart, C. (2009a), « L'étranger comme ressourcement : le séjour québécois d'Alain Juppé », *Pôle Sud*, Vol. 1, n°30, pp. 31-45.

Le Bart, C. (2009b), « les nouveaux registres de légitimation des élus locaux » dans Cadiou, S. et Pina, C. et Bidegaray, C. (sous la direction de), *L'élu local aujourd'hui*, Presses universitaires de Grenoble/ Libres cours, Grenoble, pp. 201-211.

Leblanc, G. (2006), « La ville, espace privilégié de l'étude des phénomènes culturels : l'exemple de Bordeaux et la fête de la Musique », *Géographie et cultures*, Vol. 55, pp. 41-58.

Lefebvre, R. (2006), « Lille 2004 : une capitale européenne de la culture. Des usages politiques et territoriaux de la culture », dans Bachelet, F. et Menerault, P. et Paris, D. (sous la direction de), *Action publique et projet métropolitain*, L'Harmattan, Paris, 378 p.

- Lefèvre, C. (2009), *Gouverner les métropoles*, LGDJ – lextenso éditions, Paris, 115 p.
- Le Galès, P. (1995), « De la gouvernance des villes à la gouvernance urbaine », *Revue française de sciences politiques*, vol. 45, n° 1, pp. 57-95.
- Le Galès, P. (2003), *Le retour des villes européennes*, Presses de Science Po, Paris, 454 p.
- Le Galès, P. et Lorrain D. (2003), « Gouverner les très grandes métropoles ? », *Revue française d'administration publique*, Vol. 3, n°107, pp. 305-317.
- Leipner, K. (1980), « Klett, Arnulf », dans Collectif, *Neue Deutsche Biographie*, Band 12, Duncker & Humblot, Berlin, pp. 52-53.
- Le Lidec, P. (2008) « la réforme des institutions locales », dans Borraz, O. et Guiraudon, V. (sous la direction de), *Politiques publiques : la France dans la gouvernance européenne* (Tome 1), Presses de Sciences Po, Paris, pp. 255-281.
- Léon, E. (2000) « La política cultural en la construcció de l'espai metropolità », *Barcelona Metròpolis Mediterrània*, n°52, 5 p.
- Leresche, J-P. Et Joye, D. (1997), « Gouvernance et nouveaux territoires d'action publique » dans Saez, G. et Leresche, J-P. et Bassand, M. (sous la direction de), *gouvernance métropolitaine et transfrontalière*, L'Harmattan, Paris, pp. 283-299.
- Le Saout, R. (2000), « L'intercommunalité, un pouvoir inachevé », *Revue française de science politique*, Vol. 50, n° 3, pp. 439-461.
- Le Saout, R. (2009), « l'intercommunalité, une strate politique pertinente ? » dans Cadiou, S. et Pina, C. et Bidegaray, C. (sous la direction de), *L'écu local aujourd'hui*. Presses universitaires de Grenoble/Libres cours, Grenoble, pp. 59-67.
- Lévy, J. (1998) « dix propositions sur le gouvernement urbain » dans Spector, T. et Theys, J. (sous la direction de), *Villes du XXI^e siècle : entre villes et métropoles : rupture ou continuité ?*, synthèse du colloque CERTU de La Rochelle des 19-20-21 octobre 1998, pp. 204-221.
- Longo, F. (1999), « The Municipal charter » (traduit du texte original : La Carta Municipal), *Model Barcelona, Quaderns de gestió*, n°1, Aula Barcelona, Barcelona, 33 p.
- Leulier, R. (2009) « Le Grand-Théâtre », dans Jean-Couret, E. et Lavaud, S. (sous la direction de), *Atlas historique de Bordeaux*, édition Ausonius, Bordeaux, pp. 258-263 (Vol.3).
- Levine, M. V. (2004), *La « classe créative » et la prospérité urbaine : mythes et réalités*, Conférence présentée à Montréal, le 20 mai 2004 : Villes Régions Monde, 33 p.
- Liefoghe, C. (2010a), « Économie créative et développement des territoires : enjeux et perspectives de recherche », *Innovations*, Vol. 1, n° 31, pp. 181-197.
- Liefoghe, C. (2010b) « La ville créative : utopie urbaine ou modèle économique ? », *L'observatoire*, n°36, pp. 34-37.
- Lhôte, J-M. (2001), « Maisons de la culture », dans De Waresquiel, E. (sous la direction de), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse-CNRS Éditions, Paris, pp. 376-380
- Lindner, R. (2005), « Kulturelle Ökonomien, urbane « Geschmackslandschaften » und Metropolenkonkurrenz », *Informationen zur modernen Stadtgeschichte*, Vol. 1, pp. 26-37.
- Lissek-Schütz, E. (2006), « Kulturpolitik in Deutschland seit der Wiedervereinigung. Bilanz und Perspektiven », dans Loock, F. et Scheytt, O. (sous la direction de), *Kulturmanagement und Kulturpolitik*, Raabe, Stuttgart, 26 p.
- Lucas, J-M. (1999), *La Communauté urbaine de Bordeaux a-t-elle intérêt à se doter de compétences culturelles?*, 25 octobre 1999, 9 p.

Lucas, J-M (2009a), « intervention lors de la table ronde « la production d'indicateurs : source de sens pour les politiques culturelles territoriales ? » », colloque *quelle évaluation dans les politiques culturelles ?*, Annecy, 24 septembre 2009, publié sur le site www.irma.asso.fr.

Lucas J-M. (2009b), « Politique culturelle et évaluation : la question des finalités », dans www.irma.asso.fr; site web du Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 9 p.

Lucas, J-M. (2009c), « Les Collectivités Territoriales face aux grands enjeux culturels », dans www.irma.asso.fr; site web du Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 16 p.

Lucas, J-M. (2012) « Le Patrimoine Culturel Immatériel à l'épreuve de l'universalité », *Colloque le patrimoine oui, mais quel patrimoine*, organisé par la Commission Nationale Française pour l'UNESCO avec la collaboration de la MCM/Centre français du patrimoine culturel immatériel, Mardi 3 et mercredi 4 avril 2012 à Paris, UNESCO, 14 p.

Lussault, M. (1998), « Images (de la ville) et politique territoriale », *Géocarrefour*, vol. 73, n°1, pp. 45-53.

Mabileau, A. (1995), « De la Monarchie municipale à la française », *Pouvoirs*, n°73, pp. 7-17.

Mabileau, A. (1997), « Les génies invisibles du local. Faux-semblants et dynamiques de la décentralisation », *Revue française de science politique*, Vol. 47, n° 3, pp. 340-376.

Mabileau, A. (1999) « Les perspectives d'action publique autour d'un local reconsidéré », dans Balme, R. et Faure, A. et Mabileau, A. (sous la direction de), *Les nouvelles politiques locales. Dynamique de l'action publique*, presses de Sciences Po, Paris, pp. 465-474.

Maclouf, M. (1999), *De Bologne à Strasbourg : deux stratégies culturelles pour deux villes européennes*, IEP de Strasbourg sous la direction de B. Genton et E. Pesenti, 122 p.

McNeil, D. (2001), « Barcelona as imagined community : Pasqual Maragall's spaces of engagement », *Transactions – institute of British Geographers*, Vol. 26, n°3, pp. 340-352.

Magdowski, I. (2003), « Zum Beispiel Stuttgart. Von der Normalität interkulturellen Zusammenlebens », dans Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft (sous la direction de), *Jahrbuch für Kulturpolitik 2002/03, Thema: Interkultur*, Band 3, Institut für Kulturpolitik der Kulturpolitischen Gesellschaft e.V. et Klartext Verlag, Bonn et Essen, pp. 285-289

Magdowski, I. (2006a), « Cultural Diversity: Tradition and the Challenge Facing Political Europe - Germany for Example », *International Forum on Cultural Rights and Diversity, 14-15 November 2006* Zelkova Hall, Tower Hotel, Seoul, pp. 177-182

Magdowski, I. (2006b) « A Pact for Integration : The Stuttgart Experience and Vision », *International Forum on Cultural Rights and Diversity, 14-15 November 2006*, Zelkova Hall, Tower Hotel, Seoul, pp. 189-195.

Malet, V. (1982), *Les politiques publiques locales en matière culturelle de la ville de Bordeaux et sa périphérie*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine / Centre d'études et de recherche sur la vie locale, Talence, 43 p.

Mangin, D. (2009) « Les métropoles européennes de l'après-guerre », *Futuribles*, n° 354, pp. 33-39.

Manito, F. (2000), « Els equipaments culturals », *Barcelona Metropolis mediterrania*, n°52.

Maragall, P. (2004) « Governing Barcelona », dans Marshall, T. (sous la direction de), *Transforming Barcelona*, Routledge, New York, pp. 65-90.

Marchais, H. (2010), *Aménagement urbain et équipements culturels : vers les nouveaux territoires de l'art bordelais : un état des lieux des politiques culturelles locales*, Mémoire de Master professionnel sous la direction de Jean-Pierre Augustin, Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Pessac, 84 p.

Marcou, G. (1996), « l'administration publique en Allemagne et en France, des systèmes différents, des valeurs communes », *Revue Française d'Administration publique*, n°78, Avril-Juin, pp. 356-373.

Marieu, J. (1998), « Les agglomérations métropolitaines en quête d'un projet » in Cuillier F. (sous la direction de), *Les débats sur la ville. 1*, Éditions Confluences / A'URBA, Bordeaux, pp. 113-129.

Marrero Guillamon, I. (2008), *La fabrica del conflicto. Terciarizacion, lucha social y patrimonio en can Ricart, Barcelona*. Tesis doctoral defendida el dia 13 de noviembre de 2008, doctorat en antropologia social i cultural, Directores de tesis: Manuel Delgado y Fernando Hernández, Barcelona, 310 p.

Marrero Guillamon, I. (2010), « The struggle for representation: cultural artefacts and political assemblies in the conflict of Can Ricart, Barcelona », dans Degen, M. et Miles, M. (sous la direction de), *Culture and Agency: Contemporary Culture and Urban Change*, Plymouth University Press, Plymouth, pp. 96-116.

Marrey, J-C. et Lefèvre, P. (1992), « Michel Saint-Denis, évocation », *conférences prononcées au TNS les 17 décembre 1991 et le 10 mars 1992* (archives TNS).

Marshall, T. (sous la direction de) (2004), *Transforming Barcelona*, Routledge, New York, 271 p.

Martinez i Illa, S. et Rius i Ulldemolins, J. (2011), « Cultural Planning and Community Sustainability: The Case of the Cultural Facilities Plan of Catalonia (PECCAT 2010-20) », *Culture and Local Governance / Culture et gouvernance locale*, vol. 3, n°1-2, pp. 71-82.

Marmolejo i Duarte, C. (2007) « Transforming metropolitan Barcelona: between the postindustrial and the knowledge city », *International Conference Sustainable Urban Areas: Metropolitan dynamics : urban change, Market and Governance*, 25th-28th June 2007, 31 p.

Manero Miguel, F. (2010), « La cultura territorial Metropolitana : de las relaciones de conflicto a la gobernanza supramunicipal. Una aproximación a la experiencia española », *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y ciencias sociales*, Vol. 14, n°331.

Marti, J. et Giner, C. (2008), « Barcelone : des politiques culturelles pour le développement culturel de la ville », *L'observatoire*, n°34, pp. 50-54.

Mascarell i Canalda, F. (interview avec) (2008), « cultura, ciudad, y gobierno local. Entrevista con Ferran Mascarell, dans Manito, F. (sous la coordination de), *Planificación estratégica de la cultura en España*, Iberautor promociones culturales, Barcelone, pp. 71-84.

Mattelard, A. (2007), *Diversité culturelle et mondialisation*, La Découverte, Paris, 122 p.

Matz, K. (2009), « La re-politisation des politiques culturelles locales en France. À propos des affaires médiatiques entre élus locaux et professionnels de la culture », *Culture and Local Governance/ Culture et gouvernance locale*, vol. 2, n° 1, pp. 55-79

Matz, K. (2012), « la culture au service du développement économique ou la neutralisation politique », dans Dubois, V. et Bastien, C. et Freyermuth, A. et Matz, K., *Le politique, l'artiste et le gestionnaire, (Re)configurations locales et (dé)politisation de la culture*, les éditions du Croquant, Broissieux, pp. 153-169

Mayer, M. (1992), « The Shifting Local Political System in European Cities », dans Dunford, M. et Kakfkalas, G. (sous la direction de), *Cities and Regions in the New Europe : the Global-local Interplay and Spatial Development Strategies*, Belhaven Press, London, pp. 255-274.

Médard, J-F., (2006) « Le système politique bordelais (le « système Chaban ») », *Revue internationale de politique comparée*, Vol. 13, n°4, pp. 657-679.

Meijers, E. (2008), « Summing Small Cities Does Not Make a Large City: Polycentric Urban Regions and the Provision of Cultural, Leisure and Sports Amenities », *Urban Studies*, Vol. 45, n°11, pp. 2323-2342.

Menger, P-M. (1993), « L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n°6, pp. 1565-1600.

Menger, P-M. (2001), *Culture*, dans De Waresquiel, E. (sous la direction de), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse-CNRS Éditions, Paris, pp. 180-185.

Merle, S. (2004), *La politique culturelle dans une commune de périphérie urbaine : l'exemple d'Artigues-près-Bordeaux*, Mémoire de Master propriété intellectuelle et communication sous la direction de Jean-Paul Callède, Université Bordeaux IV, Pessac, 61 p.

Merrien, F-X. (1997), « de la gouvernance comme évolution convergente à la gouvernance comme arrangements contingents » dans Saez, G. et Leresche, J-P. et Bassand, M. (sous la direction de), *gouvernance métropolitaine et transfrontalière*, L'Harmattan, Paris, pp. 272-273.

Meyer, J-C. (2000), *l'Alsace, terre d'Europe. Une région à la recherche de son identité*, mémoire de fin d'études de l'IEP de Strasbourg dirigé par Günther Ammon, Strasbourg, 95 p.

Meyronin, B. (entretien réalisé par) (2010), « Paroles de praticiens : Alexandre Colombani et le réseau international LUCI » dans Berneman, C. et Meyronin, B. (sous la direction de), *Culture et attractivité des territoires : nouveaux enjeux, nouvelles perspectives*, L'Harmattan, Paris, pp. 89-92.

Michalet, C-A. (2004), *Qu'est-ce que la mondialisation ? Petit traité à l'usage de ceux et celles qui ne savent pas encore s'il faut être pour ou contre*. La découverte, Paris, 209 p.

Miglioretti, P. (2009), *L'action collective au local : les dynamiques du projet culturel au travers de la candidature de Bordeaux2013*, Mémoire de Master Ingénierie de projets culturels, sous la direction de Françoise Taliano-des Garets, Université Bordeaux 3, Pessac, 220 p.

Mignon, J-M. (2007), *Une histoire de l'éducation populaire*, La Découverte, Paris, 258 p.

Mommaas, H. (2004), « cultural clusters and the post-industrial city : towards the remapping of urban cultural policy », *Urban studies*, vol. 41, n°3, pp. 507-532.

Monclus, F-J. (2003), « The Barcelona model: an original formula? From 'reconstruction' to strategic urban projects (1979 – 2004) », *Planning Perspectives*, n°18, pp. 399–421.

Mongin, O. (2005), *La condition urbaine : La ville à l'heure de la mondialisation*, Éditions du Seuil, La couleur des idées, Paris, 326 p.

Monneraud, L. (2009), « Concerter, se concerter à Bordeaux », dans Godier, P. et Sorbets, C. et Tapie, G. (sous la direction de), *Bordeaux Métropole : un futur sans rupture*, Parenthèses Éditions, Marseille.

Montaner, J. M. (2004), « La evolución del modelo Barcelona », dans Borja, J. et Zaida, M. (sous la direction de), *Urbanismo en el siglo XXI: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*, Edicions UPC, Barcelone, pp. 203-220.

Montaner, J. M. (2006), « Le modèle Barcelone », *La pensée de midi*, Vol. 2, n° 18, pp. 16-20.

Montero, S. (2014), « Concertation et tactiques citoyennes pour la création d'un équipement culturel à Bordeaux », *Participations*, Vol. 10, n°3, pp. 151-176.

Mooney, G. (2004) « Cultural Policy as Urban Transformation ? Critical Reflections on Glasgow, European City of Culture 1990 », *Local Economy*, vol. 19, n° 4, pp. 327–340.

Motte, A. (sous la direction de) (2007), *Les agglomérations françaises face aux défis métropolitains*, Éditions Economica / Anthropos, Paris, 272 p.

Moulinier, P. (2000), « départements et régions, le tournant des années 80 » dans Poirrier, P. et Rioux, J-P. (sous la direction de), *Affaires culturelles et territoires*, la documentation française, Paris, 333 p.

Moulinier, P. (2002), *Politique culturelle et décentralisation*, L'Harmattan, Paris, 336p.

Muller, E. (sous la direction de) (2009), *Regards croisés sur la culture, l'innovation et la créativité en Alsace*, BETA / Fraunhofer ISI / Strasbourg Conseil, Strasbourg et Karlsruhe, 148 p.

Muller, P. (1992), « Entre le local et l'Europe : La crise du modèle français de politiques publiques », *Revue française de science politique*, vol. 42, n° 2, pp. 275- 297.

Muller, P. (2005), « Esquisse d'une théorie du changement dans l'action publique. Structures, acteurs et cadres cognitifs », *Revue française de science politique*, Vol. 55, n°1, pp. 155-187.

Muller, P. (2008 (1990)), *Les politiques publiques*, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je ?, Paris, 127 p.

Négrier, E. (1995), « Intégration européenne et échanges politiques territorialisés », *Pôle Sud*, Vol.3, n°1, pp. 38-54.

Négrier, E. (2003), « Politiques culturelles territoriales : dernier inventaire avant décentralisation ? » dans GRALE (sous la direction de), *l'annuaire 2003 des collectivités locales*, CNRS éditions, Paris, 2003, pp. 47-71.

Négrier, E. (2003), « las políticas culturales en Francia y España. Un aproximacion nacional y local comparada », *working papers de l'Institut de Ciències Polítiques i Socials*, n°226, 39 p.

Négrier, E. (2004), « l'agglomération change-t-elle la politique ? Une application aux politiques culturelles » dans Le Saout, R. et Madore, F. (sous la direction de), *les effets de l'intercommunalité*, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Espace et territoires», Rennes, pp. 129-143.

Négrier, E. (2005), *La question métropolitaine, Les politiques à l'épreuve du changement d'échelle territoriale*. Presses Universitaires de Grenoble, collection Symposium, Grenoble, 270 p.

Négrier, E. (2006a) « Politique culturelle et diversité dans la France urbaine contemporaine » dans Jouve, B. et Gagnon, A-G. (sous la direction de), *Les métropoles au défi de la diversité culturelle*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, pp. 137-159.

Négrier, E. (2006b), « Diversité, politique culturelle et multiculturalisme », *L'observatoire*, n°29, pp. 35-37.

Négrier, E. (2007a), « La politique culturelle à l'épreuve de la diversité espagnole », dans Négrier, E. et Bonet i Agusta, L. (sous la direction de) (2007), *La politique culturelle en Espagne*, éditions Karthala, Paris, pp. 145-169.

Négrier, E. (2007b), « Les chiens de faïence. Politique culturelle, métropoles et diversité en Europe », *Télescope*, pp. 70-82.

Négrier, E. et Faure, A. (sous la direction de) (2001), *La politique culturelle des agglomérations*, La documentation française, Paris, 202 p.

Négrier, E. et Tomàs, M. (2003), « Temps, pouvoir, espace la métropolisation de Barcelone », *Revue française d'administration publique*, Vol. 3, n°107, pp. 357-368.

Négrier, E. et Bonet i Agusta, L. (sous la direction de) (2007), *La politique culturelle en Espagne*, éditions Karthala, Paris, 181 p.

Négrier, E. et Teillet, P. et Préau, J. et Faure, A. (sous la direction de) (2008a), *Intercommunalités : le temps de la culture*, éditions OPC, Grenoble, 277 p.

Négrier, E. et Teillet, P. et Préau, J. et Faure, A. (sous la direction de) (2008b), *Intercommunalités : le temps de la culture, Annexe 2-Monographies complémentaires*, éditions OPC, Grenoble, 100 p.

Nel·lo i Colom, O. (2010), *Plan territorial métropolitain de Barcelone* (Synthèse - édition française de François Cougoule), Generalitat de Catalunya, Barcelona, 40 p.

Nemery, J-C. (sous la direction de) (2003), *Décentralisation et intercommunalité en France et en Europe*, L'Harmattan, Paris, 141 p.

Néré, J.-J. (2008) *Le management de projet*, Presses Universitaires de France, Collection Que sais-je ?, Paris, 127 p.

Neveu, C. (2011), « Démocratie participative et mouvements sociaux : entre domestication et ensauvagement ? », *Participations*, Vol. 1, n° 1, pp. 186-209.

Nikolic-Fuss, S. (1988) « Le Théâtre municipal de Strasbourg entre guerre et paix, 1918-1944 », *revue Relations internationales*, n°155, octobre-décembre, pp. 75-88.

Nofre i Mateo, J. (2007), « Resistències culturals als suburbis de la Barcelona del segle XXI. Una aproximació qualitativa al fenomen dels « cholos » i les « cholas » des de la Nova Geografia Cultural », *Papers de la Fundació*, n°151, Fundació Rafael Campalans, Barcelona, 2007, pp. 1-49.

Nofre i Mateo, J. (2009), « Les politiques culturelles et de la jeunesse dans l'aire métropolitaine de Barcelone », *Sud Ouest Européen*, n°27, Toulouse, pp. 83-95.

Nofre i Mateo, J. (2010), « Políticas culturales, transformaciones urbanas e higienización social en la Barcelona contemporánea », *Anales de Geografía*, vol. 30, n°2, pp. 133-161.

Nonn, H. (1998), « Une approche des fonctions internationales des métropoles : activités et acteurs à Strasbourg », dans Reymond, H. et Cauvin, C. et Kleinschmager, R. (sous la coordination de), *L'espace géographique des villes*, Anthropos-Economica, Paris, pp. 473-505.

Nonn, H. (1999), *Villes et aménagement régional en Alsace*, La Documentation française, Paris 1999, 246 p.

Olles, C. (1994), « La Catalogne : la proclamation d'une identité », dans Saez, G. et Pongy, M. (sous la direction de), *Politiques culturelles et régions en Europe : Bade-Wurtemberg, Catalogne, Lombardie, Rhône-Alpes*, éditions L'Harmattan, Paris, pp. 87-160.

Ohm-Rheinicke, A. (2011), *Das Grosse Unbehagen : Das große Unbehagen: «Stuttgart 21»: Aufbruch zu neuem bürgerlichen Selbstbewusstsein?*, Schmetterling Verlag, Stuttgart, 198 p.

Olszak, S. (2005), *Repolitisation de l'action culturelle locale et effets d'une alternance municipale. Le festival de Babel à Strasbourg (1999-2002)*, Mémoire de l'Institut d'Études Politiques de Strasbourg, sous la direction de Vincent Dubois, Strasbourg, 131 p.

Origet du Cluzeau, C. et Tobelem, J.-M. (sous la direction de) (2009), *Culture, tourisme et développement. Les nouvelles voies d'un rapprochement*, L'Harmattan, gestion de la culture, Paris, 274 p.

Paquin, S. (2002), « La paradiplomatie identitaire en Catalogne et les relations Barcelone-Madrid », *Études internationales*, vol. 33, n°1, pp. 57-90.

Pareja Eastaway, M. et Turmo Garuz, J. et Pradel i Miguel, M. et Garcia Ferrando, L. et Simó Solsona M. (2006), *Barcelona as a competitive metropolitan region : pathways to creative and knowledge based-cities*, Acre report 2b, University of Amsterdam, Amsterdam, 106 p.

Pareja Eastaway, M. et Turmo Garuz, J. et Pradel i Miguel, M. et Garcia Ferrando, L. et Simó Solsona M. (2008), *Why in Barcelona? Understanding the attractiveness of the metropolitan region for creative knowledge workers*. ACRE report 5.2, University of Amsterdam, Amsterdam, 101 p.

Pareja Eastaway, M. et Turmo Garuz, J. et Pradel i Miguel, M. et Garcia Ferrando, L. (2009), *Approaching the Barcelona metropolitan region - The views of high-skilled employees, managers and transnational migrants*, ACRE report 8.2, University of Amsterdam, Amsterdam, 71 p.

Pareja Eastaway, M. et Turmo Garuz, J. et Pradel i Miguel, M. et Garcia Ferrando, L. et Byrne, J. (2010), *Promoting creativity and knowledge in the Barcelona Metropolitan Region How to enhance the city's competitiveness*, University of Amsterdam, ACRE report 10.2, University of Amsterdam, Amsterdam, 74 p.

Parellad, M. et Viladecans-Marsal, E. (sous la direction de) (2008), « Globalisation and Urban Strategies », *col·lecció: prospectiva n°11*, Plan Estratégico Metropolitano de Barcelona, Barcelona, 86 p.

Paris, D. (2007), « Territoire métropolitain et projet métropolitain » dans Motte, A. (sous la direction de), *Les agglomérations françaises face aux défis métropolitains*, Editions Economica / Anthropos, Paris, pp. 201-217

Pascual i Ruiz, J. (2002), « Culture, connectedness and Social cohesion in Spain », *Canadian journal of communication*, vol. 27, pp. 167-177.

Pascual i Ruiz, J. (2005), « La Agenda 21 de la cultura: contexto, contenidos, desafíos », *Gestión Cultural n° 11: Participación Ciudadana*, www.gestioncultural.org, 18 p.

Pasquier, R. (2002), « l'européanisation par le bas : les régions et le développement territorial en France et en Espagne », dans Hassenteufel, P. et Fontaine, J. (sous la direction de), *To change or not to change? les changements de l'action publique à l'échelle du terrain*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 171-188.

Pattyn, C. (2001) « ministère de la Culture (structure et évolution), » dans De Waresquiel E. (sous la direction de), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse-CNRS Éditions, Paris, pp. 403-413.

Paül i Agusti, D. (2006), « Fórum Barcelona 2004 : una visión de la transformación urbana a través de la prensa », *Perspectivas Urbanas*, n°7 : VIII Coloquio y jornadas de campo de Geografía Urbana, pp. 197-214.

Pavkovic, G. (2007), « Das Beispiel Stuttgart: Zur Notwendigkeit einer kommunalen Integrationspolitik in der Einwanderungsgesellschaft » dans Institut für Kulturpolitik der kulturpolitischen Gesellschaft (sous la direction de), *Beheimatung durch Kultur; Kulturorte als Lernorte interkultureller Kompetenz*, Kulturpolitische Gesellschaft et Klartext (Dokumentation, 66), Bonn et Essen, pp. 92-99

Perben, D. (rapport de) (2008), « Imaginer les métropoles d'avenir », *rapport de Dominique Perben, député du Rhône pour l'Assemblée nationale*, Paris, 79 p.

Pérrillon, M-C. (1994), *Histoire de la ville de Strasbourg*, Les éditions du Parc, Lyon, 157 p.

Perrot, T. (2006), « Bordeaux et les expressions musicales d'origines africaines : le cosmopolitisme urbain en question », *Sud-Ouest européen, numéro Vivre la ville, vivre Bordeaux*, n°22, pp. 41-52

Petit, G. (2014), « Participations ordinaires et extraordinaires. Des appropriations différenciées d'une offre institutionnelle de participation municipale », *Participations*, Vol. 10, n°3, pp. 85-120.

Petrella, R. (1998), « Mondialisation de l'économie et développement urbain », dans Cuillier, F. (sous la direction de), *Les débats sur la ville, volume 1*, éditions confluences, Bordeaux, pp. 85-91.

Pierson, P. (2000), « Increasing Returns, Path Dependence, and the Study of Politics », *The American Political Science Review*, n° 94, pp. 251-267.

Pinson, G. (2002), « Des villes et des projets. Changement dans l'action publique et institutionnalisation de nouveaux territoires », dans Hassenteufel, P. et Fontaine, J. (sous la direction de), *To change or not to change*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 233-254.

Pinson, G. (2003), « Le chantier de recherche de la gouvernance urbaine et la question de la production des savoirs dans et pour l'action », *Lien social et politiques*, n°50, pp. 39-56.

Pinson, G. (2006), « Projets de ville et gouvernance urbaine. Pluralisation des espaces politiques et recomposition d'une capacité d'action collective dans les villes européennes », *Revue française de science politique*, vol. 56, n°4, pp. 619-651.

Pinson, G. (2007), « Gouverner une grande ville européenne. Les registres d'action et de légitimation des élus à Venise et Manchester », *Sciences de la Société*, n°71, pp. 89-113 (version manuscrite).

Pinson, G. (2008), « Encore un effort pour rendre la gouvernance démocratique ! », *Place publique*, n° 11, Nantes, pp. 18-24. (Manuscrit auteur).

Pinson, G. (2009), *Gouverner la ville par projet. Urbanisme et gouvernance des villes européennes*, Presses de Sciences Po, Paris, 420 p.

Pinson, G. (2010a), « La gouvernance des villes françaises », *Métropoles [En ligne]*, n°7, mis en ligne le 09 juillet 2010. URL : <http://metropoles.revues.org/4276>

Pinson, G. (2010b), « Des métropoles ingouvernables aux métropoles oligarchiques », *Territoires 2040. Aménager le changement*, revue d'études et de prospective, n°1, Datar, pp. 65-69.

Pinson, G. et Vion, A. (2000), « l'internationalisation des villes comme objet d'expertise », *Pôle Sud*, vol. 13, n°1, pp. 85-102

Poggi, M-H. et Vanhamme, M. (2004), « Les friches culturelles, genèse d'un espace public de la culture », *Culture & Musées*, n°4, pp. 37-55.

Poirrier, P. (1990) « « Politique culturelle » et municipalité : un discours explicité ? L'exemple de Dijon (1919-1989) », *les cahiers de l'IHTP*, n°16, pp. 11-40.

Poirrier, P. (1996), « Changement de paradigme dans les politiques culturelles des villes », *Hermès*, n°20, pp. 85-91.

Poirrier, P. (2000), « Introduction » dans Poirrier, P. et Rioux, J-P. (sous la direction de), *Affaires culturelles et territoires*, la documentation française, Paris, pp. 11-16.

Poirrier, P. (2000), « le développement du partenariat entre l'État et les villes. 1959-1999 », dans Poirrier, P. et Rioux, J-P. (sous la direction de), *Affaires culturelles et territoires*, la documentation française, Paris, pp. 65-89

Poirrier, P. (2009) « De l'État tutélaire à l'État partenaire, La coopération entre l'État et les villes » dans Poirrier, P. et Rizzardo, R. (sous la direction de), *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les Collectivités Territoriales (1959-2009)*, La Documentation française/ comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Paris, pp. 93-122.

Poirrier, P. et Vadelorge, L. et Rab, S. (1995), *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, La Documentation française/ Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, Paris, 238 p.

Poirrier, P. et Dubois, V. (sous la direction de) (2002), *les collectivités locales et la culture. Les formes de l'institutionnalisation, XIX^e-XX^e siècles*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Fondation Maison des sciences et de l'homme, Paris, 430 p.

Poirrier, P. et Rizzardo, R. (sous la direction de) (2009), *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales (1959-2009)*, La Documentation française/ Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, Paris, 526 p.

Pommerehne, W. et Frey, B. (1980), « The museum from an economic perspective », *International social science journal*, n°32, pp. 323-339.

Pommerehne, W. et Frey, B. (1990), « Promotion publique de l'art et de la culture ; pourquoi et comment ? » dans *Politiques et management public*, vol. 8 n° 1, pp. 1-26.

Pongy, M. (1994), « Le Bade-Wurtemberg : la modernisation d'une politique d'État » dans Saez, G. et Pongy, M. (sous la direction de), *Politiques culturelles et régions en Europe : Bade-Wurtemberg, Catalogne, Lombardie, Rhône-Alpes*, éditions L'Harmattan, Paris, pp. 26-85.

Pongy, M. (1997), « gouvernance et citoyenneté, la différenciation du politique », dans Saez, G. et Leresche, J-P. et Bassand, M. (sous la direction de) (1997), *gouvernance métropolitaine et transfrontalière*, L'Harmattan, Paris, pp. 107-131.

Pratt, A. (2004), « The cultural economy. A call for spatialized « production of culture » perspective », *International journal of cultural studies*, vol. 7, pp. 117-128.

Premat, C. (2008), « Les citoyens peuvent-ils décider des politiques culturelles ? Étude de la relation entre gouvernance et référendum local en Allemagne », *Culture and Local governance/culture et gouvernance locale*, vol. 1, n°2, pp. 104-121.

Prinzing, M. (2006), *Lothar Späth : Wandlungen eines Rastlosen*, Orell Füssli Verlag, Zürich, 440 p.

Pujadas Joan J. (2004), « Cultura, imágenes urbanas y espectáculo. A propósito del ecumenismo multicultural de la Barcelona del Fórum 2004 », *revista sociedad y economía*, n°6, pp. 195-209.

Qu, L. et Spaans, M. (2009), « The Mega-event as a strategy in spatial planning : starting from the Olympic city of Barcelona », *The 4th International Conference of the International Forum on Urbanism (IFoU)*, Amsterdam/Delft, pp. 1291-1300.

Quéva, C. (2007), « Les paradoxes de la région en Allemagne, entre réseaux et territoires : la région, outil de déterritorialisation ? », *Annales de géographie*, Vol. 653, n°1, pp. 41-64.

Radaelli, C. (2000), « Logiques de pouvoir et récits dans les politiques publiques de l'Union européenne », *Revue française de science politique*, vol. 50, n°2, pp. 255- 276.

Radaelli, C. (2001), « The domestic impact of European Union Public Policy : notes on concepts, methods and the challenge of empirical research », *politique européenne*, n°5, pp. 105-136.

Radolko, H-P. (Rédacteur) (2000), *Kunstpolitik in Baden-Württemberg : 1990, 2000, 2010 : Bilanz und Ausblick*, Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, Stuttgart, 78 p.

Raibaud, Y. (2000), « L'Aquitaine et les musiques amplifiées : Une région en pointe pour un nouveau mode de développement culturel », *Sud-Ouest Européen*, n°8, pp. 39-48.

Raibaud, Y. (2005), *Territoires musicaux en régions. L'émergence des musiques amplifiées en Aquitaine*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Pessac, 332 p.

Rauber, S. et Schoder, T. et Schriber, M. (2006), *L'espace du Rhin Supérieur en tant que région métropolitaine européenne*, Étude sur mandat de la Conférence du Rhin Supérieur, BAK Basel Economics, Bâle, 63 p.

Rausell Köster, P. (2007) « Économie et politiques du patrimoine », dans Négrier, E. et Bonet i Agusta, L. (sous la direction de), *La politique culturelle en Espagne*, éditions Karthala, Paris, pp. 35-51.

Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos (2004), *Cultural policy in Spain*, Madrid, 39 p.

Regourd, S. (sous la direction de) (2004), *De l'exception à la diversité culturelle*, La Documentation Française, Collection Problèmes politiques et sociaux, Paris, 118 p.

Regourd, S. (2008), « Exception et diversité culturelle : portée et vicissitudes des concepts juridique », dans Saez, J-P. (sous la direction de), *Culture et société : un lien à recomposer*, éditions de l'Attribut, Toulouse, pp. 137-146.

Reichen, B. (2009), « Les trois clés pour réinventer la ville européenne », *Futuribles*, n° 354, pp. 39-45

Reitel, B. (2006), « Governance in cross-border agglomerations in Europe - the examples of Basle and Strasbourg », *Europa regional*, Vol. 14, n° 1, pp. 9-21.

Reitel, B. (2007), « les agglomérations transfrontalières : des systèmes urbains en voie d'intégration ? Les espaces urbains de la « frontière » du territoire français », *Geographica Helvetica*, Vol. 60, n°1, pp. 5-15.

Rettich, H. (2002), « Zur Kunstkonzeption des Landes Baden-Württemberg », dans Hanika, K. et Wagner, B. (sous la direction de), *Kulturelle Globalisierung und regionale Identität*, Beiträge zum kulturpolitischen Diskurs, Dokumentation des Kulturpolitischen Kongresses vom 5. bis 7. September 2002 in Ludwigsburg, Kulturpolitische Gesellschaft e.V. et Klartext-Verlag (Edition Umbruch. Texte zur Kulturpolitik, 17), Bonn et Essen, pp. 165-170

Reverdy, M. (entretien avec) et Grellier, I. (réalisé par) (2003), « Comprendre et prévoir les territoires urbains. L'exemple de Strasbourg », *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, n°79-80, pp. 7-16.

Richards, G. (2000), « The European Cultural Capital Event: Strategic Weapon in the Cultural Arms Race ? », *Journal of Cultural Policy*, vol. 6, n°2, pp.159-181.

Richards, G. (2001), « The experience industry and the creation of attractions », dans Richards, G. (sous la direction de), *Cultural Attractions and European Tourism*, CAB International, London, pp. 55-69.

Richards, G. et Wilson, J. (2004), « The Impact of Cultural Events on City Image: Rotterdam, Cultural Capital of Europe 2001 », *Urban Studies*, vol. 41, n°10, pp. 1931-1951.

Rigaud, J. (2006), « libres propos sur la diversité culturelle », *L'observatoire*, n°30, Observatoire des politiques culturelles, pp. 23-24.

Rioux, J-P. et Sirinelli, J-F. (sous la direction de) (1990), « Les politiques culturelles municipales », *les cahiers de l'IHTP*, n°16, 115 p.

Rius i Ulldemollins, J. (2006), «El MACBA i el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural», dans Munilla, G. (sous la coordination de), *La gestió de la cultura, una nova disciplina ? [dossier en línia]. Digithum*. n° 8, Universitat oberta de Catalunya.

Rius i Ulldemollins, J. (2008) « Los barrios artísticos: base local de la cultura global. Análisis del caso del Raval de Barcelona », *Revista Internacional de Sociología*. Vol. 51, pp.179-205.

Rius i Ulldemollins, J. (2012) « Política cultural e hibridación de las instituciones culturales. El caso de Barcelona », *Revista Española de Ciencia Política*. Vol. 27, pp. 85-105.

Rius i Ulldemollins, J. et Martínez i Illa, S. (2012) « La política cultural de la Diputación de Barcelona. La influencia del contexto político institucional y de la articulación entre administraciones en el desarrollo de un modelo singular de cooperación cultural », *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, Vol. 11, n°1, pp. 9-37.

Rius i Ulldemollins, J. (2005), *Un nou paradigma de la política cultural*, thèse sous la direction de Menger, P-M. et Rodriguez i Morato, A., École des Hautes Études en Sciences Sociales/ Universitat Autònoma de Barcelona, 487 p.

Rizzardo, R. (1994), *Urbanisme culture cohésion sociale, Actes de la XV^e rencontre nationale des agences d'urbanisme Lille 27-30 septembre 1994*, Lille, 74 p.

Rizzardo, R. (2001), « La Naissance de nouvelles politiques culturelles » dans Négrier, E. et Faure, A. (sous la direction de), *La politique culturelle des agglomérations*, La documentation française, Paris, pp. 185-193.

Robinson, J. (2005), *Eurocult 21 integrated report*, Eurocult21, Jill Robinson, Helsinki, 115 p.

Rodriguez-Alvarez, J-M. (2004), « strategies of Spanish Cities in a global, competitive world : between leadership, technocracy and participative strategic planning », *communication à la Conférence City Futures*, Chicago, 26 p.

Rodriguez i Morato, A. (2005), « La reinención de la política cultural a escala local : el caso de Barcelona », *Sociedade e Estado*, vol. 20, n°2, Brasília, pp. 33571-35706.

Roger, I. (2004), « Les équipements de loisirs au service du marketing urbain : facteur d'émergence de processus de métropolisation », dans Siino, C. et Laumière, F. et Leriche, J-P. (sous la direction de), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Presses Universitaires de Toulouse, Toulouse, pp. 25-36.

Roger, I. (2007), *Les processus de métropolisation dans les capitales régionales européennes (agglomération de 500 000 à 1 million d'habitants). Les cas de Bordeaux, Bristol, Montpellier, Saragosse et Toulouse*, Thèse de doctorat de Géographie et Aménagement, sous la direction de Guy Jalabert, Université Toulouse Le Mirail, 258 p.

Romeo, N. (2012), *Turismo y su influencia en el diseño del espacio público y la regeneración urbana*, Trabajo Final para la obtención del grado de Máster en Diseño Urbano: Arte, Ciudad, Sociedad, 175 p.

Rot, G. et Sauguet, E. et De Verdaille, L. (2010) « Districts culturels : le cas de la filière cinématographique de Seine-Saint-Denis », dans Berneman, C. et Meyronin, B. (sous la direction de), *Culture et attractivité des territoires : nouveaux enjeux, nouvelles perspectives*, L'Harmattan, Paris, pp. 123-154.

Rowell, J. (2005), « La domination en vertu du savoir ? », *Revue française de science politique* n°5, Vol. 55, pp. 865-887.

Rubio i Arostegui, J. A. (2007) « Trente ans de ministère de la Culture en Espagne (1977-2007), transition démocratique et alternance politique » dans Négrier, E. et Bonet i Augusta, L. (sous la direction de), *La politique culturelle en Espagne*, éditions Karthala, Paris, pp. 119-144.

Saez, G. (1989), « De l'autonomie des politiques culturelles territoriales », *Les papiers du GRESE*, n°6, Presses Universitaires, Toulouse, pp. 5-16

Saez, G. (1990) *Villes en recomposition. Les politiques culturelles à Grenoble et Montpellier*, CERAT, Grenoble, 125 p.

Saez, G. (1991), « Les niveaux de la politique culturelle métropolitaine : cohérence ou fragmentation ? », dans Gasquy-Resch, Y. (sous la direction de), *Marseille-Montréal. Centres culturels cosmopolites*, L'Harmattan, Paris, pp. 266-280.

Saez, G. (1993), « Vers la fin de l'État culturel ? », *La revue française d'administration*, n°65, pp. 63-72.

Saez, G. (1994), « Le dilemme culturel de la métropole : villes, identités et politiques publiques », dans Bassand, M. et Leresche, J-P. (sous la direction de), *Les faces cachées de l'urbain*, Peter Lang, Berne, pp. 75-90.

Saez, G. (1995), « Ville et culture, un gouvernement par la coopération », *Pouvoirs*, n°73, pp.109-123.

Saez, G. (1997), « Les politiques publiques comme système de coopération. Une lecture de l'approche conventionnaliste à travers H.S. Becker (et quelques autres) », dans Gaudin J.-P. et Novarina G. (sous la direction de), *Politiques publiques et négociation. Multipolarités, flexibilités, hiérarchies*, CNRS Éditions, Paris, pp. 19-43.

Saez, G. (1999), « Deux controverses dans la politique culturelle française », *Loisirs et société*, Vol. 2, n°22, pp. 423-451.

Saez, G. (2000), « L'émergence d'une politique culturelle partenariale », dans Poirrier, P. et Rioux, J.-P. (sous la direction de), *Affaires culturelles et territoires*, La documentation française, Paris, pp. 57-64.

Saez, G. (2001a), « Démocratisation », dans De Waresquiel, E. (sous la direction de), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse-CNRS Éditions, Paris, pp. 201-205.

Saez, G. (2001b), « Communes », dans De Waresquiel, E. (sous la direction de), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Larousse-CNRS Éditions, Paris, pp. 144-148.

Saez, G. (2002a), « En guise de conclusion », dans Huet A. et Saez G. (sous la direction de), *Le règne des loisirs*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, pp. 225-234.

Saez, G. (2002b), « Les loisirs, temps social, temps pour soi, temps aménagé », dans Huet A. et Saez G. (sous la direction de), *Le règne des loisirs*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, pp. 11-39.

Saez, G. (2002c), « Vers un nouveau modèle culturel de la société française ? », dans Huet A. et Saez G. (sous la direction de), *Le règne des loisirs*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, pp. 69-98.

Saez, G. (2003), « Les politiques culturelles des villes. Du triomphe du public à son effacement », dans Donnat, O. et Tolila, P. (sous la direction de) *Le(s) public(s) de la culture*, presses de Sciences Po, Paris, pp. 197-226.

Saez, G. (2004a), « La décentralisation culturelle », *Regards sur l'actualité*, n°303, La Documentation française pp. 5-14.

Saez, G. (sous la direction de) (2004b), *Institutions et vie culturelle*, La documentation française, Paris, 172 p.

Saez, G. (2005a), « L'action publique culturelle et la transition territoriale du système politique », dans Douillet, A.-C. et Faure, A. (sous la direction de), *L'action publique et la question territoriale*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, pp. 229-250.

Saez, G. (2005b) « la « gouvernance culturelle » des villes dans l'espace politique européen », *l'observatoire*, n°28, l'Observatoire des politiques culturelles, pp. 14-17.

Saez, G. (2006), « Villes et Collectivités Locales : nouveaux pôles de l'initiative culturelle », *Regards sur l'actualité*, n° 322, La Documentation française, Paris, pp. 23-32.

Saez, G. (2008), « Politiques culturelles et éducation populaire. Interaction constante, constant malentendu », *L'Observatoire*, n°33, l'Observatoire des politiques culturelles, pp. 22-28.

Saez, G. (2009a), « Les collectivités territoriales et la culture », *Cahiers français*, n°348, pp. 8-14.

Saez, G. (2009b), « La dynamique de la coopération culturelle : de la décentralisation à la territorialisation de l'action publique », dans Poirrier, P. et Rizzardo, R. (sous la direction de) *Une ambition partagée ? La coopération entre le ministère de la Culture et les collectivités territoriales*, La Documentation française, Paris, pp. 23-46.

Saez, G. (2010), « Une (ir)résistible dérive des continents. Recomposition des politiques culturelles ou marketing urbain ? », *L'Observatoire*, n°36, l'Observatoire des politiques culturelles, pp. 29-33.

Saez, G. (2012), « Le tournant métropolitain des politiques culturelles », dans Saez, G. et Saez, J.-P. (sous la direction de), *les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, éditions La découverte, Paris, pp.23-71.

Saez, G. et Pongy, M. (sous la direction de) (1994), *Politiques culturelles et régions en Europe : Bade-Wurtemberg, Catalogne, Lombardie, Rhône-Alpes*, éditions L'Harmattan, Paris, 323 p.

Saez, G. et Leresche, J.-P. et Bassand, M. (sous la direction de) (1997), *Gouvernance métropolitaine et transfrontalière : action publique territoriale*, L'Harmattan, Paris, 314 p.

Saez, G. et Saez, J-P. (sous la direction de) (2012), *les nouveaux enjeux des politiques culturelles. Dynamiques européennes*, éditions La découverte, Paris, 398 p.

Saez, J-P. (sous la direction de) (2008), *Culture et société : un lien à recomposer*, éditions de l'Attribut, Toulouse, 216 p.

Saint-Pierre, D. (2002), *La Culture comme facteur de développement de la ville. Les expériences étrangères*, étude pour le Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 143 p.

Salais, R. (2004) « La politique des indicateurs. Du taux de chômage au taux d'emploi dans la stratégie européenne pour l'emploi (SEE) », dans Zimmermann, B. (sous la direction de), *Action publique et sciences sociales*, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, pp. 287-331.

Salet, W. (2007), « New Metropolitan Spaces and Metropolitan Strategies in the Face of Modernisation », *Métropoles [en ligne]*, Vol. 2, mis en ligne le 15 octobre 2007, URL : <http://metropoles.revues.org/262>

Santacana, F. (2000), « Strategic Planning » (traduit du texte original : El planejament estratègic), *Model Barcelona, Quaderns de gestió*, n°5, Aula Barcelona, Barcelona, 33 p.

Santacana, F. et Madrigal, M. (2007), « L'exemple de Barcelone, un territoire en synergie », *Projet*, Vol. 6, n° 301, pp. 45-49, www.cairn.info/revue-projet-2007-6-page-45.htm.

Satu, S. (sous la coordination de) (2005), *Eurocult 21 Stories*, Eurocult21, Bruxelles, 250 p.

Sarkis Fernandez, D. et Sarkis, Fernandez, T. (2007), « Anthropologies émergentes et nouvelles pratiques discursives de « gestion du social » : L'exemple du Forum universel des cultures Barcelone 2004 », *journal des anthropologues*, Volume 110, n°10, pp. 227-248.

Sassen, S. (2005), « The Global City: introducing a Concept », *Brown Journal of World Affairs*, Vol. 11, n°2, pp. 27-43.

Sassen, S. (2006 (1994)), *Cities in a world economy*, Pine Forge Press, Thousand Oaks, Californie, 3^e édition, 288 p.

Sassen, S. (2010), « The city: Its return as a lens for social theory », *City, Culture and Society*, Vol. 1, n°1, 2010, pp. 3-11

Schall, A. (1975), *La politique culturelle du département du Bas-Rhin*, Institut d'études politiques de Strasbourg, Mémoire de science politique, 43 p.

Saupin, G. (1996), « Projets de ville et système culturel », dans Charrier, J-P. (sous la direction de) *Villes en projet(s)*, Maison des sciences et de l'homme d'Aquitaine, Talence, pp. 169-173.

Saule-Sorbé, H. (2000), « Du sentiment géographique en art. Quelques exemples du dialogue entre artistes et territoires en Sud-Ouest », *Sud-Ouest Européen*, n°8, pp. 83-90.

Saunier, P-Y. (1998), « Que faire du localisme ? L'institutionnalisation d'une identité locale : Lyon au XIX^e siècle », dans Dubois, V. et Poirrier, P. (sous la direction/ avec la collaboration de), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle. XIX^e-XX^e siècles*, La Documentation française, Paris, pp. 29-52

Savary, G. (1998), « La régulation consensuelle communautaire : facteur d'intégration/désintégration : l'exemple de la Communauté urbaine de Bordeaux », *Politique et Management public*, Vol. 16, n°1, pp. 107-138

Schramme, A. et Berneman, C. (2010), « Perspectives d'Europe : La valorisation du patrimoine industriel en Flandre » dans Berneman, C. et Meyronin, B. (sous la direction de), *Culture et attractivité des territoires : nouveaux enjeux, nouvelles perspectives*, L'Harmattan, Paris, pp. 81-88.

Schemeil, Y. (2002), « La politique se fait-elle à la corbeille ? », *Revue française de gestion*, Vol. 3, n°139, pp. 213-227.

Schneider-Sliwa, R. (2008), « Enjeux et transformations des régions métropolitaines du Sud du Rhin supérieur », *Revue Géographique de l'Est [En ligne]*, vol. 48, n°3-4, mis en ligne le 02 mars 2010, URL : <http://rge.revues.org/1718>

Schukraft, H. (2008) « Stuttgart nach den Zweite Weltkrieg - Neubeginn auf Trümmern », dans Moersch, K. et Weber, R. (sous la direction de), *die Zeit nach dem Krieg : Städte im Wiederaufbau*, Verlag W. Kohlhammer, pp. 339-368.

Schwab, B. (2004) « The rise of Urban symbols through cultural policies. Three flagship cultural projects between internationalisation and local resistance », dans Kreis, P. et Eckardt, F. (sous la direction de), *City Images and Urban regeneration*, Peter Lange éditeur, Frankfurt-am-Main/ New York, pp. 211-224.

Schyett, O. (2006) « Kulturhauptstadt-Bewerbung als Regional Governance », dans Kleinfeld, R. et Plamper, H. et Huber, A. (2006), *Regional Governance. Steuerung, Koordination und Kommunikation in regionalen Netzwerken als neue Form des Regierens*, Bd. 1, V&R unipress, Osnabrück, pp. 207–216.

Scott, A. (2008), *Social Economy of the Metropolis: Cognitive-cultural capitalism and the global Resurgence of Cities*, Oxford University Press, New York/Oxford, 200 p.

Scott, A. (2010a), « Creative cities: The role of culture », *Revue d'économie politique*, Vol. 1, n°120, pp. 181-204.

Scott, A. (2010b), « Cultural economy and the creative field of the city », *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, Vol. 2, n°92, pp. 115-130.

Ségas, S. (2009a), « La production de l'agglomération bordelaise dans la littérature savante, 1995-2005 », dans Godier, P. et Sorbets, C. et Tapie, G. (sous la direction de), *Bordeaux Métropole : un futur sans rupture*, Parenthèses Editions, Marseille, pp. 16-33.

Ségas, S. (2009b), La politique de rénovation des centres périphériques, dans Godier, P. et Sorbets, C. et Tapie, G. (sous la direction de), *Bordeaux Métropole : un futur sans rupture*, Parenthèses Editions, Marseille, pp. 122-137.

Selfa i Clemente, J. I. (2002), « Los espacios de la cultura en las políticas de transformacion urbana de la ciudad neoliberal », *Boletín de la A.G.E.*, n°34, pp. 245-256.

Shearmur, R. (2005), « L'aristocratie mobile du savoir : quelques réflexions sur les thèses de Richard Florida », *Inédits* (Collection de l'INRS), Papier présenté au Congrès annuel de l'Association d'économie politique, Montréal, 22 p.

Sibertin-Blanc, M. (2003), « l'inscription d'une politique publique sur les territoires métropolitains : les lieux culturels et la structuration des agglomérations » dans Gravari-Barbas M. et Violier, P. (sous la direction), *Lieux de culture, culture des lieux, production(s) culturelle(s) locale(s) et émergence des lieux*, Presses Universitaires de Rennes, Coll. Espaces et Territoires, Rennes, pp. 103-112

Sibertin-Blanc, M. (2004) « Les lieux culturels : des initiatives municipales facteur d'éclatement territorial », dans Siino, C. et Laumière, F. et Leriche, F. (sous la direction de), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Presses Universitaires de Toulouse, Toulouse, pp. 187-202

Siino, C. et Laumière, F. et Leriche, F. (sous la direction de) (2004), *Métropolisation et grands équipements structurants*, Presses Universitaires de Toulouse, Toulouse, 305 p.

Simon, J-P. (1999), *Les écoles d'art et les politiques culturelles des villes, étude de cas sur trois villes : Nantes, Nancy et Strasbourg*, Mémoire du DESS direction de projets culturels, sous la direction de Guy Saez, Institut d'études politiques de Grenoble, Saint-Martin-d'Hères, 134 p.

Sivignon, D. (1998), *L'implantation d'un festival en milieu local : l'exemple de Musica à Strasbourg*, mémoire de troisième année, Institut d'Études Politiques de Strasbourg, sous la direction de Vincent Dubois, Strasbourg, 90 p.

Smith, A. (2005), « Conceptualizing city image change: the 're-imaging' of Barcelona », *Tourism Geographies*, Vol. 7, n°4, pp. 398-423.

Smith, A. (2008) « l'intégration européenne des politiques françaises », dans Borraz, O. et Guiraudon, V. (sous la direction de), *Politiques publiques : la France dans la gouvernance européenne* (Tome 1), Les presses de Sciences Po, Paris, pp. 197-214

Smith, A. et Sorbets. C. (sous la direction de) (2003), *Le leadership politique et le territoire : les cadres d'analyse en débat*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 293 p.

Smyrl, M. (2005), « Vers un retour du politique dans le néo-institutionnalisme », *Pôle Sud*, n°23, pp. 115-130.

Sohn, C. (2004), « Le périmètre du SCOT de la région de Strasbourg », *Revue Géographique de l'Est* [En ligne], volume 44, n°3-4, mis en ligne le 10 juin 2009, URL : <http://rge.revues.org/792>

Sorbets, C. (1992), *Points de vue et stratégies d'acteurs, leaderships politiques et Opérateurs d'interfaces urbaines à Amiens, Bordeaux, Lille, Strasbourg*, CERVL, Plan Urbain, Pessac, 173 p.

Sorbets, C. (1998) « les mots de la culture et les lieux communs », dans Augustin, J-P. et Latouche, D. (sous la direction de), *Lieux culturels et contextes de villes*, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, Pessac, pp. 27-39.

Sorbets, C. (2009) « La gouvernance communautaire en enjeu », dans Godier, P. et Sorbets, C. et Tapie, G. (sous la direction de), *Bordeaux Métropole : un futur sans rupture*, Parenthèses Editions, Marseille, pp. 86-105.

Sorbets, C. et Monneraud, L. (2009), « Gouvernance-Bordeaux », dans Bourdin, A. et Prost, R. (sous la direction de), *Projets et stratégies urbaines, regards comparatifs*, Parenthèses Editions, Marseille, pp. 156-168.

Souveton, M. (1997), *Éléments d'analyse des directions régionales des affaires culturelles. Genèse d'une institution et approche du cas de l'Alsace*, mémoire de DEA de science politique, Institut d'Études Politiques de Strasbourg, 114 p.

Spector, T. et Theys, J. (sous la direction de) (1998), *Villes du XXI^e siècle : entre villes et métropoles : rupture ou continuité ?*, synthèse du colloque CERTU de La Rochelle des 19-20-21 octobre 1998, édition du CERTU, Lyon, 262 p.

Sticht, P. (2000), *Culture européenne ou Europe des cultures ? Les enjeux actuels de la politique culturelle en Europe*, L'Harmattan, Paris, 135 p.

Stoessel-Ritz, J. (2006), *Trente après les chartes culturelles d'Alsace, quelle action culturelle pour les territoires ?*, Agence culturelle d'Alsace, Sélestat, 15 p.

Stone, A. (1992), « Le «néo-institutionnalisme». Défis conceptuels et méthodologiques », *Politix*, Vol. 5, n°20. Quatrième trimestre, pp. 156-168.

Storper, M. et Scott, A. (2009), « Rethinking human capital, creativity and urban growth », *Journal of Economic Geography*, Vol. 9, pp. 147-167

Subirats, J. et Tomàs, M. (2007), «Os gobiernos locais en contornos glocais e en rede. Experiencias comparadas: o caso de Barcelona», Rojo Salgado, A.; Varela Álvarez, E. J. (dir.), *La gobernanza metropolitana*, Xunta de Galicia, pp. 89-128.

Surel, Y. (2000) « L'intégration européenne vue par l'approche cognitive et normative des politiques publiques », *Revue française de science politique*, 2000, Vol. 50, n° 2, pp. 235-254

Taliano-des Garets, F. (1990), « les politiques culturelles à Bordeaux de 1945 à 1975 », *Les cahiers de l'IHTP*, n°16, pp. 99-109.

Taliano-des Garets, F. (1992), « Le festival Sigma de Bordeaux (1965-1990) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 36, n°1, pp. 43-52.

Taliano-des Garets, F. (1995), *La vie culturelle à Bordeaux de 1945 à 1975*, Presses universitaires de Bordeaux, Talence, 388 p.

Taliano-des Garets, F. (1996), « Politiques culturelles municipales et images de la ville depuis 1945, à travers les cas de Bordeaux, Marseille, Montpellier et Toulouse », dans Charrié, J-P. (sous la direction de) *Villes en projet(s)*, Maison des sciences et de l'homme d'Aquitaine, Pessac, 405 p.

Taliano-des Garets, F. (1997) « Politique culturelle et reconstruction à Bordeaux », dans Bonin, H. et Guillaume, S. et Lachaise B. (sous la direction de) *Bordeaux et la Gironde pendant la Reconstruction 1945-1954*, Maison des sciences et de l'homme d'Aquitaine, Pessac, pp. 541-549.

Taliano-des Garets, F. (1999), « Un grand maire et la culture : le « chabanisme culturel » », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 61, pp. 44 -55.

Taliano-des Garets, F. (2002) « les politiques culturelles des métropoles régionales françaises de 1945 à 1995 », dans Callède, J-P. (sous la direction de), *Métamorphoses de la culture: pratiques & politiques en périphéries*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, Pessac, pp. 369-379.

Taliano-des Garets, F. (2007a) *Les métropoles régionales et la culture, 1945-2000*, La documentation française, Paris, 299 p.

Taliano-des Garets, F. (2007b), « Adrien Marquet et la culture » dans Bonin, H. et Lachaise, B. et Taliano-Des Garets, F. (sous la direction de.), *Adrien Marquet : les dérives d'une ambition. Bordeaux, Paris, Vichy, 1924-1955*, éditions confluences, Bordeaux, pp. 95-141.

Taliano-des Garets, F. (2007c), « le Chabanisme culturel (1947-1995) », dans Le Béguec, G. et Sirinelli, J-F. et Lachaise, B. (sous la direction de) *Jacques Chaban-Delmas en politique*, Presses universitaires de France, Paris, pp. 427-443.

Taliano-des Garets, F. (2008) « Vers la culture de masse/the advent of mass culture », *Catalogue de l'exposition « Bordeaux Années 1920-1930. portrait d'une ville »*, Le Festin, Bordeaux, pp. 117-136.

Taliano-des Garets, F. (2009), « Métropoles régionales et invention des politiques culturelles en France. 1945-2000 », *Culture and Local Governance /Culture et gouvernance locale*, vol. 2, n° 1, pp. 47-53.

Tapie, G. (2011), « économie de la connaissance et ville créative » dans POPSU 2, programme de Recherche du Consortium de Bordeaux, La Défense, 25 p.

Teillet, P. (2007), « démocratiser les politiques territoriales ? Premières observations et bilan provisoire des conseils de développement », dans Faure, A. et Négrier, E. (sous la direction de), *Les politiques publiques à l'épreuve de l'action locale : critiques de la territorialisation*, L'Harmattan, Collection Logiques politiques, Paris, pp. 197-206.

Teillet, P. (2008a), « Les projets culturels urbains au prisme de la métropolisation », *L'observatoire*, n°34, L'observatoire des politiques culturelles, pp. 21-23.

Teillet, P. (2008b) « la politique du développement culturel de Clermont Communauté : de la stratégie à la tactique » dans Négrier, E. et Teillet, P. et Préau, J. et Faure, A. (sous la direction de), *Intercommunalités : le temps de la culture*, éditions OPC, Grenoble, pp. 135-167.

Teixeira, D. (1998), « L'évènement exceptionnel comme instrument de transformation urbaine : discours, projets et réalités à Barcelone, Gênes, Séville et Lisbonne », dans Haumont, N. (sous la direction de), *L'urbain dans tous ses états : faire, vivre, dire la ville*, L'Harmattan, Paris, pp. 329-342.

Thoenig, J-C. et Duran, P. (1996), « L'État et la gestion publique territoriale », *Revue Française de Science Politique*, Vol. 46, n° 4, pp. 580-623.

Touzain, M. (2003), *De la difficulté à constituer une agglomération à partir de la Communauté urbaine de Bordeaux*, Mémoire de Master Aménagement et développement territorial durable, sous la direction de Maurice Goze, et Jean Dumas, Université Bordeaux3, Pessac, 110 p.

Troude-Chastenot, P. (1997) « l'arrivée de Jacques Chaban-Delmas et son implantation en Gironde », dans Bonin, H. et Guillaume, S. et Lachaise, B. (sous la direction de) *Bordeaux et la Gironde pendant la Reconstruction 1945-1954*, Maison des sciences et de l'homme d'Aquitaine, Pessac, pp. 359-372

Trullen, J. (2000), « La región metropolitana en l'economia del coneixement », *Barcelona Metropolita mediterrania*, n°52.

Tsiomis, Y. et Ziegler, V. (sous la direction de) (2007), *Anatomie de projets urbains, Bordeaux, Lyon, Rennes, Strasbourg*, Éditions de la Villette, Paris, 334 p.

Turok, I. (2009), « the distinctive City : pitfalls in the Pursuit of Differential Advantage », *Environment and Planning*, vol. 41, pp. 13-30.

Urfalino, P. (1987), « La municipalisation de la culture », dans Chazel, F. (sous la direction de), *Pratiques culturelles et politiques de la culture*, Maison des sciences et de l'homme d'Aquitaine, Talence, pp. 53-73.

Urfalino, P. (2004), *L'invention de la politique culturelle*, Hachette Littératures, Paris, 427 p.

Vadelorge, L. (1990), « Conditions et limites de définition d'une politique culturelle : l'exemple rouennais (1919-1940) », *les cahiers de l'IHTP*, n°16, pp. 41-66.

Vadelorge, L. (1998), « Consensus ou compromis culturel. Rouen dans l'entre-deux-guerres », dans Dubois, V. et Poirrier, P. (sous la direction de/avec la collaboration de), *Politiques locales et enjeux culturels. Les clochers d'une querelle. XIX^e-XX^e siècles*, La Documentation française, Paris, pp. 233-254.

Vandermotten, C. (2009), « Les villes qui gagnent, les villes qui perdent : Forces et faiblesses des régions métropolitaines européennes », *Futuribles*, n° 354, pp. 61-73.

Vanier, M. (2004), « des grandes espérances aux effets sur l'arrangement territorial », dans Le Saout, R. et Madore, F. (sous la direction de), *les effets de l'intercommunalité*, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Espace et territoires», Rennes, pp. 203-216.

Vanier, M. (2011), « Vers de nouvelles régulations interterritoriales : une prospective de la réforme territoriale en France », *Futuribles*, n° 377, pp. 5-18.

Van Parys, M. (2005), *Lille Métropole : hier, aujourd'hui, demain*, Les éditions du huitième jour, Paris, 233 p.

Viard, J. (2009), « La ville nuage, l'urbanité du XXI^e siècle », *Futuribles*, n° 354, pp. 73-87.

Villarroya i Planas, A. (2007) « Les politiques du spectacle vivant », dans Négrier, E. et Bonet i Agustà, L. (2007), *La politique culturelle en Espagne*, éditions Karthala, Paris, pp. 53-76.

Vion, A. (2002) « le gouvernement urbain saisi par l'internationalisation », dans Hassenteufel, P. et Fontaine, J. (sous la direction de), *To change or not to change ? Les changements de l'action publique à l'échelle du terrain*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, pp. 93-115.

Vion, A. et Le Galès, P. (1998), « politique culturelle et gouvernance urbaine : l'exemple de Rennes », *Politiques et management public*, vol. 16, n°1, mars 1998, pp. 1- 33.

Vivant, E. (2006), « La classe créative existe-t-elle ? », *Annales de la Recherche Urbaine*, n° 101, 2006, pp. 155-161.

Vivant, E. (2007), « l'instrumentalisation de la culture dans les politiques urbaines : un modèle d'action transposable ? », *Espaces et Sociétés*, n°131, Paris, pp. 49-66.

Vivant, E. (2009), *Qu'est-ce que la ville créative ?*, Presses universitaires de France, Collection la ville en débat, Paris, 89 p.

Vivant, E. et Charmes, E. (2008), « La gentrification et ses pionniers : le rôle des artistes off en question », *Métropoles [En ligne]*, Vol. 3, pp. 29-66, mis en ligne le 22 septembre 2008. URL : <http://metropoles.revues.org/1972>

Vlès, V. et Berdoulay, V. et Clarimont, S. (sous la direction de) (2005), *Espaces publics et mise en scène de la ville touristique*, rapport final de recherche pour le Ministère délégué au Tourisme, Paris, 97 p.

Vogler, B. (1996), *Histoire de l'Alsace, du Moyen Âge à nos jours, les très riches heures d'une région frontalière*, Éditions La Nuée Bleue, Strasbourg, 4^e édition, 576 p.

Wahnich, S. (2006) « Pratiques participatives culturelles et régimes de la politique à Lyon : une histoire immédiate de la démocratie participative », *L'Homme et la société*, 2006, vol. 2 n° 160-161, pp. 81-101.

Walter-Rogg, M. (2004), *Political and Structural Reforms in the Metropolitan Areas of Germany*, Paper for the conference "Metropolitan Governance - Seeking Consistency in Complexity", Montréal, 7-8 October 2004.

Wendel, J. (2005), « Die Agglomeration Strasbourg : Struktur, Entwicklung und Tendenzen - ein Überblick », *Geographica helvetica*, Vol. 60, n°4, pp. 260-274.

Wesner S. (2010): « Cultural fingerprints – the legacy of cultural values in the current cultural policy agenda in Germany », *International Journal of Cultural Policy*, Vol. 4, n°16, pp. 433-448.

Woessner, R. (2007), *L'Alsace, Territoire(s) en mouvement*, Jérôme Do Bentzinger Editeur, Strasbourg, 183 p.

Wolfram, M (2004), « La production de « catalyseurs métropolitains » : l'exemple de la transformation des politiques urbaines à Stuttgart », dans Jouve, B. et Lefèvre, C. (sous la direction de), *Horizons métropolitains*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, pp.73-111.

Zapata-Barrero, R. (2010), *Diversidad y política cultural, la ciudad como escenario de innovación y de oportunidades*, Icaria, Barcelone, 143 p.

LITTÉRATURE NON-CONVENTIONNELLE CITÉE

Ajuntament de Barcelona (1995), *Mèmorja de constitucio de l'Institut de cultura de Barcelona*. Document de Treball, Institut de Cultura, Barcelona, 39 p.

Ajuntament de Barcelona (1997), *Pla director Institut de Cultura 1997-1999*, Institut de Cultura, Barcelona, 53 p.

Ajuntament de Barcelona (1999), *La cultura, motor de la ciutat del coneixement. Pla Estratègic del sector cultural de Barcelona*, Institut de Cultura, Barcelona, 139 p.

Ajuntament de Barcelona (2000), *Pla director Institut de Cultura 2000-2003*, Institut de Cultura, Barcelona, 79 p.

Ajuntament de Barcelona (2006), *Barcelona, laboratori de cultura, Strategic plan for culture - new accents 2006*, Institut de Cultura, Barcelona, 106 p.

Ajuntament de Barcelona (2010), *Pla Barcelona Interculturalitat*, Barcelona, 69 p.

Asociacion Plan Estratégico de Barcelona (2010), *Barcelona Visio 2020 : A strategic proposal*, Strategic Metropolitan Plan of Barcelona, 71 p.

Association Bordeaux2013 (2007), *Questionnaire 2007 de la candidature de Bordeaux au titre de capitale européenne de la culture*, 92 p.

Association Bordeaux2013 (2007), *Projet artistique 2007 de la candidature de Bordeaux au titre de capitale européenne de la culture*, Bordeaux, 92 p.

Association Bordeaux2013 (2008), *Questionnaire 2008 de la candidature de Bordeaux au titre de capitale européenne de la culture*, Bordeaux, 79 p.

Association Bordeaux2013 (2008), *Programme - Nous sommes tous candidats*, Bordeaux, 58 p.

Association Bordeaux2013 (2008), *Projet artistique 2008 de la candidature de Bordeaux au titre de capitale européenne de la culture*, Bordeaux, 157 p.

Association Strasbourg Horizon Rhénan (2007), *Strasbourg Horizon Rhénan 2013, dossier de candidature*, 166 p.

Barcelo, M. et Oliva, A. (2002), *La ciudad Digital*, Beta editorial / Pacto industrial de la region metropolitana de Barcelona, Barcelona, 235 p.

Conseil économique et social (2005), *Communes, Intercommunalités, quels devenir ?*, avis du conseil économique et social sur le rapport présenté par M. Pierre-Jean Rozet, au nom de la section des économies régionales et de l'aménagement du territoire, 172 p.

Ciurana, J. (2011), *Una política cultural per Barcelona*, discours d'octobre 2011.

Clari Padrós M. (2002), « La lectura Pública en la ciudad de Barcelona », dans Ochoa Adanondo, P. et Méndez Escudero, J. (sous la coordination de), *La política Cultural en el Municipio - El respeto a los derechos de propiedad intelectual*, Fundación Autor, pp. 95-104

Coconnier R. (2009), « « NBC Niel Bastide Caserne Nouveau Bâtiment Culturel » : Note sur le développement et la mise en réseau de friches urbaines », *étude pour l'Association Bordeaux2013; étude d'impact ZAC Niel*, 58 p.

Coconnier, R. (2010), « intervention La culture dans le projet urbain », *colloque POPSU (Plateforme d'Observation des projets et stratégies urbaines)*, Marseille Euroméditerranée, 18 juin 2010.

Comité Balladur (2009), *Il est temps de décider*, Rapport au Président de la République, 174 p.

Commission européenne (1999), *Schéma de développement de l'espace communautaire*, approuvé au Conseil informel des ministres responsables de l'aménagement du territoire à Potsdam en mai 1999, Office des publications officielles des Communautés européennes, Luxembourg, 94 p.

Commission Européenne (2004), *Relever le défi : La stratégie de Lisbonne pour la croissance et l'emploi*, Office des publications officielles des Communautés européennes, Luxembourg, 60 p.

Commission Européenne (2006), *La politique de cohésion et les villes : la contribution des villes et des agglomérations à la croissance et à l'emploi au sein des régions*, Communication de la commission au conseil et au parlement européen, Bruxelles, 15 p.

Commission européenne (2010), *Europe 2020 une stratégie pour une croissance intelligente, durable et inclusive*, communication de la commission au conseil et au parlement européen, Bruxelles, 40 p.

Communauté urbaine de Bordeaux (2011a), *schéma métropolitain de développement économique*, mars 2011, 39 p.

Communauté urbaine de Bordeaux (2011b), *5 sens pour un Bordeaux Métropolitain*, novembre 2011, 52 p.

Conseil de développement durable de la CUB (C2D) (2010), *Identité d'agglomération ou agglomération d'identités ? Radioscopie du territoire bordelais*, saisine de la Communauté urbaine de Bordeaux portant sur l'identité de l'agglomération, 210 p.

Conseil de développement durable de la CUB (2012), *Comment la CUB peut-elle contribuer à l'émergence de projets culturels transcommunaux ?*, Contribution du C2D / Auto-saisine « culture et développement urbain », 52 p.

Culture committee of eurocities (2001), *Culture, the engine of the 21st century European cities*, Eurocities paper, adopted by the culture committee on September 19th 2001, 5 p.

Dac Conseils (2012) *Evento : évaluation 2011*, rapport présenté en conseil municipal de la ville de Bordeaux en séance du 16 juillet 2012, 56 p.

D'Angelo, M. (2000), *Politiques culturelles en Europe : la problématique locale*, Éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 190 p.

Darroquy, J. (2009), *Bordeaux l'Aquitaine, territoire créatif - Un écosystème et une plateforme pour les économies créatives*, rapport pour le compte de l'association Bordeaux2013, Bordeaux, 23 p.

DATAR (2003), *Pour un rayonnement européen des métropoles françaises. Éléments de diagnostic et orientations*, CIADT du 18 décembre 2003, 44 p.

Délégation interministérielle à la ville (DIV) (2007), *URBACT : Régénération urbaine et patrimoine culturel*, Les éditions de la DIV, collection Villes, La plaine Saint-Denis, 57 p.

Délégation interministérielle à la ville (DIV) (2008), *Les activités culturelles, les industries créatives et les villes*, Les éditions de la DIV, collection Villes, La Plaine Saint-Denis, 69 p.

Diputació de Barcelona (2000), *Cultura y poder local. Reflexiones y propuestas desde la Mesa de Concejales de Cultura de los municipios de la provincia de Barcelona*, Editorial Milenio, Barcelona, 121 p.

Diputació de Barcelona (2004), *Cultura en Red: La política cultural de la Diputació de Barcelona 1995–2003*, Diputació de Barcelona, Area de Cultura, Barcelona, 114 p.

Duru, E. (2008), « le nouveau visage de l'intercommunalité culturelle », *Intercommunalités* (mensuel édité par l'ADCF), n°119, pp. 8-15.

Eurocult21 (2005), *Eurocult 21 Compendium – Urban cultural policy profiles*, Eurocult21, Bruxelles, 256 p.

European Union Open Method of Coordination – Expert Group on Cultural and Creative Industries (2012), *European Agenda for culture – work plan for culture 2011-2014 - Policy Handbook on How to strategically use the EU support programmes, including Structural Funds, to foster the potential of culture for local, regional and national development and the spill-over effects on the wider economy?*, Office des publications officielles des Communautés européennes, Bruxelles, 42 p.

Fundacio Interarts (2002), *la coopération culturelle intercommunale en Catalogne (Espagne), Lombardie (Italie) et Setubal (Portugal)*, rapport pour le ministère de la Culture (DEP), Fundacio Interarts, Barcelone, 124 p.

Generalitat de catalunya/Departament de cultura i mitjans de comunicacio (2010), *Plan de Equipamientos Culturales de Cataluña 2010-2020*, Generalitat de catalunya, Barcelona, 127 p.

Grossmann, R. (2011), *Culture en Alsace : la panne ?*, Le verger éditeur, Strasbourg, 175 p.

Heumel P. et Roth, A. (2002), *Intercommunalités culturelles, de nouveaux territoires d'action*, ADCF, Paris, 34 p.

INET (2011), *Les interventions culturelles des communautés urbaines : État des lieux et prospective*, Rapport de l'INET (Responsable du projet : Olivier Lande, délégué général de l'Association des communautés urbaines de France), 54 p.

Kulturexperten Dr Scheytt GmbH (2011), *Empfehlungen zum Strategieentwicklungsprozess für die KulturRegion Stuttgart*, Stand: 28. September 2011 – nach Diskussion im Strategieworkshop am 23. September 2011 im Haus der Bürger in Remseck-Aldingen, 7 p.

Landeshauptstadt Stuttgart /Kulturamt, Kultur in Stuttgart (1980), *Bilanz und Ausblick*, Landeshauptstadt Stuttgart, 9 p.

Landeshauptstadt Stuttgart /Kulturamt (1985), *Kultur in Stuttgart Kulturpolitik der Landeshauptstadt Stuttgart 1975-1985 und Jahresbericht 1985 des Kulturamts*, Landeshauptstadt Stuttgart, 53 p.

Landeshauptstadt Stuttgart/ Stababteilung für Integrationspolitik / Stababteilung Kommunikation (2006 (2001)), *Stuttgart plan for Integration*, Landeshauptstadt Stuttgart, 40 p.

Lhoutelier, A. (2011), *Peut-on penser une politique culturelle à l'échelle du Rhin supérieur ?*, étude commanditée par l'Agence culturelle d'Alsace, Sélestat, 96 p.

Lextrait, F. (2001) et Van Hamme M. et Groussard, G. (avec le concours de), *les nouveaux territoires de l'art*, Rapport à Michel Duffour, Secrétariat d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, Paris, Mai 2001, 210 + 80 p. (2 vol.)

Mascarell i Canalda, F. (sous la direction de) (1999), *Llibre Blanc de la Cultura a Catalunya – Un futur per a la cultura catalana*, Edicions62, Barcelona, 379 p.

Mascarell i Canalda, F. (2002a), « La actividad cultural de la corporaciones Locales », dans Ochoa i Aldanondo, P. et Méndez, P. (sous la coordination de), *La política Cultural en el Municipio - El respeto a los derechos de propiedad intelectual*, Fundación Autor, Barcelona, pp. 297-319.

Mascarell i Canalda, F. (2002b), *Per un espai cultural Metropolità*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura, 3 p.

Mascarell i Canalda, F. (2002c), *Cultura i fet metropolità*, Sessió de cloenda del primer Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura, 17 p.

Mascarell i Canalda, F. (2004), « Las nuevas Dimensiones, de la cultura », *Los Monographicos de B. MM Barcelona. Metròpolis Mediterrànea*, n°5, Barcelone.

Méon, J-M. et Dubois, V. (sous la direction scientifique de) (2006), *30 ans de décentralisation culturelle en Alsace, 1976-2006 : Contractualisation et partage des compétences culturelles*, rapport pour le Conseil régional d'Alsace, Strasbourg, 107 p.

Musée Alsacien (1985), *La naissance du Musée alsacien et la Revue alsacienne illustrée : Strasbourg, Musée alsacien, 29 juin-29 septembre 1985* (catalogue, introduction, textes et bibliographie : G. Klein ; préface : J. Favière), Musée alsacien, Strasbourg, 79 p.

Palmer/Rae Associates International Cultural Advisors (2004), *European Cities and Capitals of Culture*, Study Prepared for the European Commission, volume 1 et 2, Brussels, 235 p. et 387 p.

Péraud, A. et Rouyère, A. et Rui, S. et Costa, O. (2011), *Synthèse de la Fabrique métropolitaine*, Bordeaux, 8 p.

Reichen et Robert Associés, (2011), *Présentation du schéma directeur des deux rives*, Strasbourg, 46 p.

Rius i Ulldemollins, J. et Subirats, J. (sous la direction de) (2006), *Del Xino al Raval. Cultura i transformació social a la Barcelona central*, CCCB, 78 p.

Schuster, W. (1993), *Gedanken zur Kulturpolitik für und in Stuttgart*, Landeshauptstadt Stuttgart, Beigeordneter für Kultur, Bildung und Sport, Stuttgart, 59 p.

Schuster, W. (2011), *Le Pacte européen pour L'intégration : pour le développement d'une politique commune de migration et d'intégration au sein de l'UE ; une contribution à la mise en œuvre de la Stratégie Europe 2020 par la gouvernance en partenariat*, Stuttgart, 28 p.

Späth, L. (1988), « Kulturmeile », dans Barbara Roeder, *Stuttgart : Kunst und Kultur, Stadt und Region*, Factor Verlag GmbH, Stuttgart, pp. 56-58.

Späth, L. (dialogue avec) et Seeber, D. (entretien par) (1999), *Die Stunde der Politik : vom Versorgungsstaat zur Bürgergesellschaft*, Propyläen, Berlin, 255 p.

Villarroya i Planas, A. (2010), *Cultural policy of Catalunya, According to the council of Europe/ERICarts Methodology for reports on cultural policy*, Generalitat de Catalunya, 92p.

Ville de Strasbourg (2009), *Assises de la culture : restitutions du 7 novembre 2009*, 17 p.

Ville de Strasbourg (2009), *Assises de la Culture : diagnostic*, novembre 2009, 226 p.

Zellner, M. (sous la direction de) (non daté), *Recueil de témoignages et animation de réunions sur les attentes et les besoins dans le champ de la culture et du développement urbain à l'échelle de l'agglomération*, Cabinet Baze SH études sociologiques, Rapport final « Recueil de témoignages » pour le C2D de la CUB, Groupe « Culture et développement Urbain », 85 p.

ANNEXES : VOIR VOLUME II

PRÉSENTATION DU CONTENU DES ANNEXES

Littérature non-conventionnelle consultée

Guide d'entretien

Liste des entretiens réalisés lors de cette recherche

Liste des entretiens menés pour la préparation d'un mémoire de master (2009) consacré à Bordeaux2013

Annexes de Barcelone

Annexes de Bordeaux

Annexes de Strasbourg

Annexes de Stuttgart

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	1
RÉSUMÉ.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	7
<i>LA NOUVELLE DONNE DE LA MÉTROPOLISATION.....</i>	<i>8</i>
<i>DES MÉTROPOLIS EN COMPARAISON.....</i>	<i>10</i>
DÉFINITIONS DE LA MÉTROPOLE ET CONTEXTE MÉTROPOLITAIN CONTEMPORAIN.....	11
Les acceptions multiples de la métropole.....	11
Cadre institutionnel.....	13
DÉMARCHE DE COMPARAISON.....	15
Comparaison internationale.....	15
La question des compétences culturelles métropolitaines.....	16
Le discours et l'auto-détermination des métropoles.....	18
Comparer des métropoles - comparer des projets métropolitains.....	19
<i>PROBLÉMATIQUE ET ENJEUX MÉTHODOLOGIQUES.....</i>	<i>21</i>
PRÉSENTATION DE LA PROBLÉMATIQUE ET DES HYPOTHÈSES.....	21
TERRAINS ÉTUDIÉS.....	23
MÉTHODOLOGIE.....	27
Démarche de recherche relative aux études de terrain.....	29
Les entretiens.....	30
La recherche documentaire.....	31
<i>PRÉSENTATION DU PLAN DE LA THÈSE.....</i>	<i>32</i>
CHAPITRE INTRODUCTIF : LES POLITIQUES CULTURELLES AU TOURNANT DE LA MÉTROPOLISATION.....	35
1- <i>CULTURE(S) ET POLITIQUES CULTURELLES.....</i>	<i>36</i>
PRINCIPES ET FINALITÉS DES POLITIQUES PUBLIQUES DE LA CULTURE.....	37
Les acceptions multiples du fait culturel.....	37
Lignes d'action des politiques culturelles.....	38
LE DÉVELOPPEMENT DES POLITIQUES CULTURELLES FRANÇAISES ENTRE CENTRALISME ET CONSTRUCTIONS LOCALES.....	42
La naissance d'une politique culturelle nationale, en marge de l'éducation populaire.....	43
L'autonomie des politiques culturelles locales.....	45
L'influence du ministère de la Culture.....	46
La territorialisation des politiques culturelles locales.....	47
LE DÉVELOPPEMENT DES POLITIQUES CULTURELLES EN CONTEXTE FÉDÉRAL : LES CAS ALLEMANDS ET ESPAGNOLS.....	49
Les politiques culturelles en Espagne.....	49
La difficile affirmation d'une politique publique de la culture.....	50
Une répartition complexe des compétences.....	51

Les défis actuels.....	53
Les politiques culturelles en Allemagne.....	54
La construction d'une culture sans État.....	54
La dévolution décentralisée des compétences culturelles.....	55
Le changement de la réunification.....	56
TERRITORIALISATION CULTURELLE ET TERRITOIRES INTERCOMMUNAUX DANS L'ACTION CULTURELLE.....	59
2- MÉTROPOLISATION ET GOUVERNANCE MÉTROPOLITAINE.....	63
A) L'INSCRIPTION DE LA MÉTROPOLE DANS UNE HISTORICITÉ.....	63
« Du gouvernement des villes à la gouvernance urbaine »13.....	64
Des métropoles au cœur d'interdépendances institutionnelles.....	66
Des métropoles en quête de légitimité.....	67
Le renouvellement de la gouvernance.....	69
La gouvernance et la question des principes démocratiques.....	70
B) LES MÉTROPOLISATIONS FACE À LA COMPLEXITÉ.....	71
La complexité des territoires.....	72
La complexité des problèmes publics.....	73
La recomposition du jeu d'acteurs et l'incertitude des politiques publiques.....	74
C) DES MÉTROPOLISATIONS FACE À LA MONDIALITÉ.....	75
L'impact de la mondialisation sur les métropoles.....	76
Construction de la mondialisation par les métropoles.....	78
Construction d'identités territoriales discriminantes.....	80
3- LES MÉTROPOLISATIONS AU CŒUR DU DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE POST-FORDISTE.....	81
A) DU FORDISME AU POST-FORDISME OU LE RETOUR D'UNE ÉCONOMIE TERRITORIALISÉE.....	82
Les stratégies d'internationalisation des villes pour s'intégrer à l'économie mondiale et en être progressivement des acteurs autonomes.....	82
Développement d'une économie de clusters.....	84
Nouvelle économie et effets d'agglomération.....	85
B) LA CULTURE INSCRITE DANS UN PROJET DE RÉGÉNÉRATION DE LA VILLE.....	87
Économicisation et évaluation de la culture.....	87
Culture et régénération urbaine.....	88
Patrimoine, ville et culture : entre muséification, gentrification et étalement urbain.....	90
C) L'ÉCONOMIE CRÉATIVE AU CŒUR DES MÉTROPOLISATIONS DE LA CONNAISSANCE.....	92
Économie créative, ville créative : concepts et émergence.....	92
Les écueils des politiques d'attractivité de la classe créative.....	96
Gentrification et pluralité des territoires métropolitains.....	97
CONCLUSION.....	99
<u>PREMIÈRE PARTIE : ENTRE CONTRAINTES INSTITUTIONNELLES ET CONTEXTES LOCAUX : PRÉSENTATION DES CONTEXTES ÉTUDIÉS.....</u>	
<u>103</u>	
<i>CHAPITRE 1 : L'ÉMERGENCE DES POLITIQUES CULTURELLES LOCALES : DES MÉTROPOLISATIONS RÉGIONALES, CŒURS D'UNE GOUVERNANCE TERRITORIALE DE LA CULTURE.....</i>	
<i>106</i>	
1- LA SÉDIMENTATION DES POLITIQUES CULTURELLES LOCALES.....	107
a) L'ancrage dans des traditions anciennes d'interventions culturelles multiples.....	108
L'affirmation de pouvoirs politiques.....	108
Des traditions plurielles d'implication de la société civile.....	115
b) La graduelle territorialisation des politiques culturelles.....	120
L'accroissement des politiques territorialisées de la culture.....	121
L'inscription progressive de la culture à l'agenda politique des collectivités territoriales.....	127
2- LA CENTRALITÉ DE LA MÉTROPOLE RÉGIONALE DANS LE JEU D'ACTEURS.....	132
a) La ville, acteur cardinal de l'action culturelle.....	133

La culture au cœur des stratégies politiques des élites municipales.....	133
Les politiques culturelles urbaines : prémices d'un nouveau modèle.....	140
b) La ville, acteur centripète de l'action culturelle.....	144
L'hégémonie métropolitaine. Économie et politique de la gravitation artistique.....	145
La convergence des politiques territorialisées vers le territoire métropolitain.....	150
CONCLUSION : L'ENJEU DES COMPÉTENCES.....	155
CHAPITRE 2 : LA MODERNISATION DES CADRES DE L'ACTION PUBLIQUE CULTURELLE DANS LES ANNÉES	
1980-1990.....	159
1- LE RENFORCEMENT DU CADRE D'ACTION LOCALE DES POLITIQUES CULTURELLES.....	160
a) Un cadre territorial renforcé et se complexifiant.....	161
L'extension partielle du cadre géographique des politiques culturelles locales.....	162
Des territoires métropolitains pluriels qui se saisissent de la culture.....	169
b) Professionnalisation, institutionnalisation et expertise : la construction d'un cadre	
d'action local autonome.....	174
L'émergence de systèmes culturels locaux autonomes.....	174
Le progressif établissement de véritables politiques culturelles.....	179
2- LES PRÉLUDES DE L'EXTENSION DU CADRE D'ACTION LOCAL DES POLITIQUES CULTURELLES.....	185
a) L'extension du champ de l'action culturelle.....	186
D'une politique artistique aux politiques culturelles.....	186
Les tentatives pour orienter les politiques culturelles vers des finalités nouvelles : entre	
développement social et impératif économique.....	192
b) L'internationalisation de la culture ou l'intégration de la culture au contexte de	
mondialisation.....	196
Entre évènements et grands équipements.....	197
L'inscription de la culture au service du développement territorial.....	201
CONCLUSION DE LA PARTIE.....	208
<u>DEUXIÈME PARTIE : L'INVOCATION (POLITIQUE) DE TERRITOIRES EN PROJET OU LA</u>	
<u>DÉMARCHE DE PROJET COMME TENTATIVE D'ÉVOLUTION DE L'ACTION CULTURELLE</u>	
<u>MÉTROPOLITAINE.....</u>	213
CHAPITRE 3 : LE PROJET COMME CONSTRUCTION D'UNE NOUVELLE TERRITORIALITÉ.....	220
1- L'INSCRIPTION DE LA CULTURE DANS LA CONSTRUCTION D'UN RÉFÉRENTIEL DE DÉVELOPPEMENT	
MÉTROPOLITAINE.....	221
a) Contextualisation : L'entrée en projet.....	222
Le contexte politique.....	222
Le contexte de développement urbain.....	228
b) Le projet comme accélérateur de métropolisation.....	235
Le positionnement international.....	236
La nécessaire prise en compte du développement local.....	244
2- L'INVOCATION RÉNOVÉE DU TERRITOIRE.....	251
a) La construction de nouvelles identités territoriales.....	252
Élaboration de territoires métropolitains pluriels : entre réalités, constructions mythologiques et	
enjeux identitaires.....	253
Narration et médiation territoriales.....	262
b) La construction de l'inter-territorialité.....	268
L'inscription dans la mondialisation.....	269
L'établissement d'une métropole interscalaire.....	277
CONCLUSION.....	283
CHAPITRE 4 : LE PROJET COMME RENOUVELLEMENT DU CADRE DE LA GOUVERNANCE CULTURELLE.....	286
1- L'ÉVOLUTION DE LA CARTE DU JEU D'ACTEURS.....	287
a) Des nouvelles formes de gouvernance entre acteurs.....	287
De nouvelles structures liées aux impératifs du mode projet.....	288

Les nouvelles valeurs de l'action publique.....	296
b) De nouveaux positionnements pour les acteurs du champ culturel.....	306
La volonté de relations renouvelées entre acteurs publics et acteurs privés.....	306
Inclusion et exclusion : des logiques d'implication différentielle.....	314
2- LA DÉTERMINATION D'UN CADRE DE PROJET RASSEMBLEUR.....	324
a) La multiplication des impératifs portés par les acteurs du champ culturel.....	324
La formation de coalitions d'acteurs publics.....	325
Le projet comme logique d'implication plurielle.....	330
b) Création du consensus, phénomènes de médiation et traduction entre acteurs.....	337
Des projets de cohésion.....	338
L'existence de leaderships entre traduction et médiation.....	344
CONCLUSION DE LA PARTIE.....	352

TROISIÈME PARTIE : LE PROJET FACE À LA STRUCTURATION INSTITUTIONNELLE : LA QUESTION DE L'INSTITUTIONNALISATION D'UN PROCESSUS DE CHANGEMENT.....357

CHAPITRE 5 : QUELLE NOUVELLE STRUCTURATION POUR LA CULTURE ?.....	361
1- LA NÉCESSAIRE ÉVOLUTION DE LA GOUVERNANCE MÉTROPOLITAINE.....	362
a) La tentation du changement radical.....	363
Les démarches de réformes institutionnelles.....	363
Métropolisation culturelle et réformes structurelles.....	369
b) Les contraintes du changement.....	378
Dépendance de la ville-centre et intérêts territoriaux pluriels.....	379
La contrainte du jeu politique métropolitain.....	388
2- L'ADAPTATION INCRÉMENTALE DES STRUCTURES EXISTANTES.....	398
a) L'adaptation partielle des structures préexistantes.....	399
Entre métropolisation et extension de dispositifs centripètes : Les adaptations de l'aménagement métropolitain.....	400
L'émergence de fonctions d'interface et de médiation métropolitaines.....	407
b) Les tentatives de reconfiguration interne entre intégration au schéma institutionnel et traduction de la transversalité.....	418
L'innovation ou l'émergence de marges.....	419
La transversalité ou la confrontation des marges au système.....	429
Conclusion.....	437
CHAPITRE 6 : LA PLURALISATION DE L'ACTION PUBLIQUE COMME ÉVOLUTION DU JEU CULTUREL.....	440
1- À LA RECHERCHE D'UN SENS PARTAGÉ.....	441
a) La construction d'une fonction métropolitaine de la culture.....	441
La mise en débat de la nouvelle centralité de la créativité.....	443
La construction d'une cohésion territoriale.....	449
b) Le positionnement incertain des collectivités publiques dans le contexte d'émergence du pouvoir métropolitain.....	456
La difficile adaptation aux fonctions métropolitaines de la culture.....	457
Les tentatives de reconfiguration des positionnements des institutions locales supra-métropolitaines.....	467
2- L'ÉCLATEMENT DU JEU D'ACTEUR : VERS UNE PLURALISATION INCONTRÔLÉE ?.....	478
a) Repositionnement d'acteurs privés et associatifs et renouvellement d'acteurs.....	479
L'évolution du champ culturel.....	479
L'émergence de nouveaux acteurs.....	490
b) Renouvellement du rôle de la puissance publique en matière d'intervention culturelle.....	500
Un service public catalyseur et maïeuticien.....	501
Nouvelles postures et crispations politiques.....	510
CONCLUSION DE LA PARTIE.....	520

<u>CONCLUSION : LES NOUVEAUX TERRITOIRES DE L'ACTION CULTURELLE.....</u>	<u>526</u>
<i>LA PRÉGNANCE DU CADRE INTERNATIONAL.....</i>	<i>528</i>
LE MOUVEMENT D'EUROPÉANISATION.....	529
Le cadre programmatique prescripteur de l'Union Européenne.....	530
L'établissement d'une gouvernance européenne réticulaire.....	533
Les nouvelles valeurs de l'action publique européenne.....	537
Influence et traductions dans la gouvernance européenne.....	539
INTERNATIONALISATION ET COMPÉTITION INTERNATIONALE.....	542
L'émergence de différents niveaux territoriaux de distinction.....	542
L'influence décisive de la sphère internationale et le développement local homothétique.....	546
<i>LE REPOSITIONNEMENT DES POUVOIRS LOCAUX AUTOUR DE LA CULTURE.....</i>	<i>548</i>
VERS DES POLITIQUES CULTURELLES INTERSCALAIRES ?.....	549
Vers l'émergence d'une gouvernance métropolitaine ?.....	549
Le positionnement ambigu des collectivités supra-métropolitaines.....	551
LE REPOSITIONNEMENT DES ACTEURS PRIVÉS.....	552
La sortie d'un modèle de professionnalisation et de sectorisation de la culture.....	553
L'ouverture du jeu culturel.....	555
UNE POLITIQUE CULTURELLE MÉTROPOLITAINE AUTONOME ?.....	557
La détermination d'une norme d'action métropolitaine.....	558
L'inter-territorialité comme issue à l'impasse institutionnelle.....	558
LA PLUS-VALUE MÉTROPOLITAINE.....	561
La conciliation de conceptions plurielles de l'action culturelle.....	561
La structuration institutionnelle métropolitaine comme atout du développement culturel territorial.....	563
LE TERRITOIRE MÉTROPOLITAIN.....	567
<u>INDEX DES ENCADRÉS.....</u>	<u>571</u>
<u>GLOSSAIRE, SIGLES ET ACRONYMES.....</u>	<u>572</u>
<u>RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES CITÉES.....</u>	<u>575</u>
<i>LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE CITÉE.....</i>	<i>575</i>
<i>LITTÉRATURE NON-CONVENTIONNELLE CITÉE.....</i>	<i>610</i>
<u>ANNEXES : VOIR VOLUME II.....</u>	<u>615</u>
<i>PRÉSENTATION DU CONTENU DES ANNEXES.....</i>	<i>615</i>
LITTÉRATURE NON-CONVENTIONNELLE CONSULTÉE.....	615
GUIDE D'ENTRETIEN.....	615
LISTE DES ENTRETIENS RÉALISÉS LORS DE CETTE RECHERCHE.....	615
LISTE DES ENTRETIENS MENÉS POUR LA PRÉPARATION D'UN MÉMOIRE DE MASTER (2009) CONSACRÉ À BORDEAUX2013.....	615
ANNEXES DE BARCELONE.....	615
ANNEXES DE BORDEAUX.....	615
ANNEXES DE STRASBOURG.....	615
ANNEXES DE STUTTGART.....	615
<u>TABLE DES MATIÈRES.....</u>	<u>616</u>

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Science Politique**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Pierre MIGLIORETTI

Thèse dirigée par **Guy SAEZ**

préparée au sein du **Laboratoire PACTE**
dans l'**École Doctorale des Sciences de l'Homme, du Politique
et du Territoire (ED 454)**

Des villes en projet : les politiques culturelles au cœur du développement métropolitain.

**Une étude comparée du tournant métropolitain
de la culture à Barcelone, Bordeaux, Strasbourg
et Stuttgart.**

Volume II : Annexes

Thèse soutenue publiquement le **18 décembre 2015**, devant le jury
composé de :

Mme Anne-Cécile DOUILLET

Professeure de science politique, Université de Lille 2, Suffragante

M. Alain FAURE

Directeur de recherche au CNRS, UMR PACTE, Grenoble, Président
du Jury

M. Gilles PINSON

Professeur de science politique, Sciences Po Bordeaux, Rapporteur

M. Guy SAEZ

Directeur de recherche émérite au CNRS, UMR PACTE, Grenoble, Directeur
de thèse

Mme Françoise TALIANO-DES GARETS

Professeure d'histoire contemporaine, Sciences Po Bordeaux, Rapporteuse



LISTE DES ANNEXES

Littérature non-conventionnelle consultée.....	4
Barcelone	4
Communications au Forum métropolitain de la culture (2002).....	6
Bordeaux	6
Strasbourg	7
Documents culturels contractuels	8
Stuttgart.....	9
Europe	10
Guide d’entretien	11
Esquisse de problématique et grandes orientations de recherche	11
Démarche de recherche pour les différents terrains d’étude.....	12
Grille d’entretien schématique pour les différents interlocuteurs	13
Liste des entretiens réalisés lors de cette recherche	15
Bordeaux	15
Strasbourg	16
Stuttgart.....	18
Barcelone	20
Liste des entretiens menés pour la préparation d’un mémoire de master (2009) consacré à Bordeaux 2013.....	22
Annexes De Barcelone	23
Cultura i fet metropolità, texte de Ferran Mascarell Canalda, Session de clôture du 1 ^{er} forum métropolitain des adjoints à la culture	24
Per un espai cultural metropolità, texte de Ferran Mascarell Canalda, session de clôture du 1 ^{er} forum métropolitain des adjoints à la culture.....	32
Programme du forum métropolitain de la culture.....	34
Vers un conseil métropolitain de la culture, texte programmatique de Jordi Font (province de Barcelone) préfigurant un Conseil métropolitain de la culture.....	40
Statuts de l’ICUB de 1995 (version anglaise).....	43
Présentation du projet 22@ par la société 22@ (dont la ville de Barcelone est actionnaire), fin 2006 (traduction d’origine).....	59
Annexes de Bordeaux	85
Déclaration de soutien de la ville de Bordeaux pour la candidature Bordeaux 2013	86
Déclaration de soutien de la CUB pour la candidature de Bordeaux 2013.....	87
Déclaration de soutien du Conseil Général de la Gironde pour la candidature de Bordeaux 2013.....	88
Déclaration de soutien du Conseil régional d’Aquitaine pour la candidature de Bordeaux 2013.....	91
Lettre de mission Richard Coconnier 2009.....	93
Lettre de mission de la CUB pour Richard Coconnier, Juin 2010.....	95
Lettre de mission de la CUB pour Richard Coconnier, mai 2011	99
Extraits de la délibération de la Communauté Urbaine de Bordeaux du 8 juillet 2011 dessinant les orientations d’élargissement de ses compétences.....	105
Délibération de la Communauté Urbaine de Bordeaux du 25 novembre 2011 portant sur l’élargissement des compétences	111
Annexes 5 et 6 de la délibération du 25 novembre 2011 de la CUB	116

Annexes de Strasbourg.....	128
Déclaration de candidature de la ville de Strasbourg pour être Capitale européenne de la Culture 2013.....	129
Comité de pilotage des assises de la Culture de la ville de Strasbourg	130
Les compétences culturelles de la Communauté Urbaine de Strasbourg – Extrait de l’Arrêté Préfectoral.	131
Les conditions d’attributions des fonds de concours aux salles de spectacle de la CUS.....	133
Délibération du Conseil Municipal de Strasbourg du 18 juin 2012 sur l’aménagement de l’espace Seegmuller	134
Stratégie et plan d’actions du secteur-clé Entreprises créatives Bilan et perspectives, document rédigé par la direction du développement économique et de l’attractivité de la CUS, Janvier 2013	142
Cahier des charges pour l’aménagement de la presqu’île Malraux (site Seegmuller) rédigé en 2009 – base de travail des aménageurs ayant soumis un projet pour le lieu.....	154
Annexes de Stuttgart	175
Plaquette de présentation du projet Medienosten	176
Recensement de différents lieux de créativité de Stuttgart (Kreativraum Stuttgart) par le département de l’aménagement et du renouvellement urbain de la ville de Stuttgart.	178
Appel à manifestation des acteurs culturels de Stuttgart en 2009, présentant les revendications pour la détermination de nouvelles orientations dans les politiques culturelles locales.....	180
Présentation des grandes lignes dessinées par Kultur im Dialog, texte du Pr. Maass, ancien directeur de l’Institut pour les relations extérieures (IFA), situé à Stuttgart assurant les échanges culturels internationaux.	182
Document de séance N°37/2010 de la Commission pour l’économie, les infrastructures et l’administration de la VRS initiant le processus d’évolution de l’organisme KulturRegion Stuttgart.....	187
Document de séance n°57/2011 de la commission pour l’économie, les infrastructures et l’administration de la VRS établissant un point sur les réflexions menées autour de l’association KulturRegion Stuttgart.	189
Document de séance N°78/2011 de la commission pour l’économie, les infrastructures et l’administration de la VRS présentant la fin du processus de réflexion mis en place autour de l’organisme KulturRegion Stuttgart et les recommandations du professeur Scheytt.	191

LITTÉRATURE NON-CONVENTIONNELLE CONSULTÉE

Nous avons choisi de référencer ici l'ensemble des documents de littérature non-conventionnelle consultés lors de la réalisation de notre recherche. Certains de ces éléments bibliographiques ont été cités dans notre mémoire de thèse et ont fait l'objet d'un renvoi dans notre bibliographie. Mais d'autres ne l'ont pas été. Issus de nos différents terrains et de la documentation européenne, ils nous ont néanmoins également servi d'appui dans la construction de notre recherche.

BARCELONE

Ajuntament de Barcelona (1990), *I^r Plan estratégico Economic y social 2000*, Barcelona, 95 p.

Ajuntament de Barcelona (1995), *Mémoire de constitucio de l'Institut de cultura de Barcelona. Document de Treball*, Barcelona/ICUB, 39 p.

Ajuntament de Barcelona (1995), *II^{do} Plan Estratégico Económico y Social de Barcelona 2000*, Barcelona, 134 p.

Ajuntament de Barcelona (1996), *Estatus de l'institut de cultural de barcelona. Document de treball*. Barcelona/ICUB, 16 p.

Ajuntament de Barcelona (1997), *Pla director Institut de Cultura 1997-1999*, Barcelona/ICUB, 53 p.

Ajuntament de Barcelona (1998), *Diagnòstic. 1^a fase del pla estratègic*, Barcelona/ICUB, 111 p.

Ajuntament de Barcelona (1998), *Plan de Biblioteques de Barcelona, 1998-2010*, Barcelona/Biblioteques de Barcelona, 36 p.

Ajuntament de Barcelona (1999), *Barcelona: Nuevos proyectos*. Barcelona, 36 p.

Ajuntament de Barcelona (1999), *La cultura, motor de la ciutat del coneixement. Pla Estratègic del sector cultural de Barcelona*, Barcelona/ICUB, 139 p.

Ajuntament de Barcelona (2000), *Pla director Institut de Cultura 2000-2003*, Barcelona/ICUB, 79 p.

Ajuntament de Barcelona (2001), *Mémoire de l'institut de la cultura de Barcelona 2000*, Barcelona/ICUB, 9 p. <http://www.bcn.es/cultura/docs/MemoriaICUB00.pdf>

Ajuntament de Barcelona (2001), *Accent de cultura, pla estratègic del sector cultural de la ciutat : accions 2001*, Barcelone/ICUB, 29 p.

Ajuntament de Barcelona (2002), *Mémoire de l'institut de la cultura de Barcelona 2001*, Barcelona/ICUB, 187p. <http://www.bcn.es/cultura/docs/MemoriaICUB01.pdf>

Ajuntament de Barcelona (2002), *Pla Municipal d'Immigracio*, Barcelona, 52 p.

Ajuntament de Barcelona (2003), *Barcelona. Una Cultura en moviment 1996-2002*, Barcelona/ICUB, 346 p.

Ajuntament de Barcelona (2003), *Mémoire de l'institut de la cultura de Barcelona 2002*, Barcelona/ICUB, 207 p. <http://www.bcn.es/cultura/docs/MemoriaICUB02.pdf>

Ajuntament de Barcelona (2004), *Institut de la cultura : Balanç 1999-2003*, Barcelona/ICUB, 99 p.

Ajuntament de Barcelona (2004), *Mémoire de l'institut de la cultura de Barcelona 2003*, Barcelona/ICUB, 62 p. <http://www.bcn.es/cultura/docs/MemoriaICUB03.pdf>

Ajuntament de Barcelona (2006), *Mémoire de l'institut de la cultura de Barcelona 2005*, Barcelona/ICUB, 103 p. <http://www.bcn.es/cultura/docs/MemoriaICUB05.pdf>

Ajuntament de Barcelona (2006), *Barcelona, laboratori de cultura, Strategic plan for culture - new accents 2006*, Barcelona/ICUB, 106 p.

Ajuntament de Barcelona (2006), *Nous accents 2006, Pla Estratègic de cultura de Barcelona : Informe de la taula de Cultura, territori i proximitat*, Barcelona/ICUB, 5 p.

Ajuntament de Barcelona (2006), *Plajovebcn 2006-2010, plan director de la política de juventud del Ayuntamiento de Barcelona*, Barcelona, 109 p.

Ajuntament de Barcelona (2007), *Mémoire de l'institut de la cultura de Barcelona 2006*, Barcelona/ ICUB, 114 p. <http://www.bcn.es/cultura/docs/MemoriaICUB06.pdf>

Ajuntament de Barcelona (2008), *Mémoire de l'institut de la cultura de Barcelona 2007*, Barcelona/ ICUB, 299 p. <http://www.bcn.es/cultura/docs/MemoriaICUB07.pdf>

Ajuntament de Barcelona (2008), *Pla d'actuació Municipal de Cultura 2008-2011*, Barcelona/ ICUB, 8 p.

Ajuntament de Barcelona (2008), *Programa Barcelona Diàleg Intercultural. Ajuntament de Barcelona 2008*, Barcelona/ ICUB, 95 p. <http://www.bcn.cat/cultura/docs/ProgramaActivitats.pdf>

Ajuntament de Barcelona (2009), *Mémoire de l'Institut de la cultura de Barcelona 2008*, Barcelona/ ICUB, 40 p.

Ajuntament de Barcelona (2009), *Annual Report on Culture : 2009*, Barcelona/ Consell de la cultura, 38 p.

Ajuntament de Barcelona, (2009), *Barcelona Culture Report 08*, Barcelona/ ICUB, 436 p.

Ajuntament de Barcelona (2010), *Pla Barcelona Interculturalitat*, Barcelona, 69 p.

Ajuntament de Barcelona (2010), *Mémoire de l'institut de la cultura de Barcelona 2009*, Barcelona/ ICUB, 60 p.

Ajuntament de Barcelona (2010), *City of Barcelona Strategic tourism plan, Diagnostic and strategic proposal, executive summary*, Barcelona, 25 p.

Ajuntament de Barcelona (2010), *Barcelona interculturality plan*, Barcelona/ Technical secretariat of Barcelona interculturality plan, 79 p.

Ajuntament de Barcelona (2011), *Mémoire de l'Institut de la cultura de Barcelona 2010*, Barcelona/ ICUB, 69 p.

Ajuntament de Barcelona (2011), *Barcelona Culture Balance 10*, Barcelona/ ICUB, 357 p.

Ajuntament de Barcelona (2011), *Le projet 22@Barcelone. La transformation urbaine des zones industrielles de Poblenou*, Barcelona, 26 p.

Associació Pla estratègic metropolità de Barcelona (2003), *l' Pla estratègic metropolità de Barcelona*, Associació Pla estratègic metropolità de Barcelona, 143 p. (version trilingue)

Associació Pla estratègic metropolità de Barcelona (2006), *Pla estratègic metropolità de Barcelona : Etapa 2006/2010*, Associació Pla Estratègic Metropolità de Barcelona, 79 p. (version trilingue)

Associació Pla estratègic metropolità de Barcelona (2011), *Memoria de la Asociación Plan Estratégico Metropolitano 2010*, Associació Pla Estratègic Metropolità de Barcelona, 146 p.

Associació Pla estratègic metropolità de Barcelona (2010), *Barcelona Visio 2020 : A strategic proposal*, Associació Pla Estratègic Metropolità de Barcelona, 71 p.

Consorti de les biblioteques (2001), *Plan of action of the Consorci de les biblioteques de Barcelona 2001-2003*, Consorci de les biblioteques, 47 p.

Consorti de les biblioteques (2011), *Bibliotecas de Barcelona : 10 años + Nuevos Retos, nuevas oportunidades*, consorci de les biblioteques, p. 107.

Diputació de Barcelona (2003), *La política cultural de la Diputación de Barcelona 1995-2003*, Diputació Barcelona, Xarxa de Municipis/ Area de Cultura, 114 p.

Diputació de Barcelona (2000), *Cultura y poder local. Reflexiones y propuestas desde la Mesa de Concejales de Cultura de los municipios de la provincia de Barcelona*, Editorial Milenio, Barcelona, 121p.

Diputació de Barcelona / Ajuntament de L'Hospitalet de Llobregat (2007), *Pla de cultura de L'Hospitalet de Llobregat*, Diputació de Barcelona, 111p.

Forum Universal de les cultures Barcelona 2004 (2004), *Agenda des principes et des valeurs, Forum universel des cultures*, Forum universal de les cultures Barcelona 2004, 27 p. (quadrilingue)

Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura i Mitjans de comunicació (2010), *Plan de Equipamientos Culturales de Cataluña 2010-2020*, Generalitat de Catalunya, 127 p.

Generalitat de Catalunya/Departament de Cultura i Mitjans de comunicació (2011), *Pla estratègic 2011-2015 del consell nacional de la cultura i de les arts (CoNCA)*, Generalitat de Catalunya/ CoNCA, Barcelona, 23 p.

Communications au Forum métropolitain de la culture (2002)

- Badenes, V., *La innovació, la força col·lectiva de la nova societat*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.
- Bailac, A., *Cultura i societat del coneixement*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.
- Bellette, B., *Cultural i lleure : une realitat immediata*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.
- Font, J., *Deu aproximacions per un espai cultural metropolitana*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.
- Navarro, P., *Cultura i convivència : pedra de toc de la democràcia*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.
- Mascarell, F., *Per un espai cultural Metropolità*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.
- Mascarell, F., *Cultura i fet metropolitana*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.
- Miralles, E., *cultura i oci : quina oferta per a quina demanda ?*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.
- Rodés, A., *Cultura i memòria: el passat que fa futur*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.
- Sánchez, J., *Notes breus sobre polítiques culturals, objectius i participació ciutadana*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.
- Subirats, J., *la construction de politiques culturales. Globalizacion e identidades*, Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura.

BORDEAUX

- Association Bordeaux2013 (2007), *Questionnaire 2007 de la candidature de Bordeaux au titre de capitale européenne de la culture*, Bordeaux, 92 p.
- Association Bordeaux2013 (2007), *Projet artistique 2007 de la candidature de Bordeaux au titre de capitale européenne de la culture*, Bordeaux, 92 p.
- Association Bordeaux2013 (2008), *Questionnaire 2008 de la candidature de la candidature de Bordeaux au titre de capitale européenne de la culture*, Bordeaux, 79 p.
- Association Bordeaux2013 (2008), *Programme - Nous sommes tous candidats*, Bordeaux, 58 p.
- Association Bordeaux2013 (2008), *Projet artistique 2008 de la candidature de Bordeaux au titre de capitale européenne de la culture*, Bordeaux, 157 p.
- Communauté Urbaine de Bordeaux (2010), *schéma métropolitain de développement économique : réunir les énergies métropolitaines au service de la croissance (document de travail)*, version du 17 septembre 2010, Communauté Urbaine de Bordeaux, Bordeaux, 317 p.
- Communauté Urbaine de Bordeaux (2010), *Bordeaux Métropole 3.0 : la ville désirable*, Communauté Urbaine de Bordeaux, Bordeaux, 82 p.
- Communauté Urbaine de Bordeaux (2010), *Bordeaux Métropole 3.0 : contribution des communes : la ville de Bordeaux*, Communauté Urbaine de Bordeaux, Bordeaux, 9 p.
- Communauté Urbaine de Bordeaux (2010), *Bordeaux Métropole 3.0 : contribution des communes : GPV des Hauts de Garonne*, Communauté Urbaine de Bordeaux, Bordeaux, 12 p.
- Communauté Urbaine de Bordeaux (2010), *ébauche de cartographie des politiques culturelles des 27 communes de la CUB*, Communauté Urbaine de Bordeaux/ Mission Urbanité-Culture(s), Bordeaux, 47 p.
- Communauté Urbaine de Bordeaux (2010), *synthèse de cartographie des politiques culturelles des 27 communes de la CUB*, Communauté Urbaine de Bordeaux/ Mission Urbanité-Culture(s), Bordeaux, 51 p.
- Communauté Urbaine de Bordeaux (2011), *Projet Métropolitain de la CUB - document de Travail*, version 2 du 4 avril 2011.
- Communauté Urbaine de Bordeaux (2011), *Projet Métropolitain de la CUB : 5 sens pour un Bordeaux Métropolitain*, novembre 2011, Communauté Urbaine de Bordeaux, Bordeaux, 52 p.
- Communauté Urbaine de Bordeaux (2011), *schéma métropolitain de développement économique*, Communauté Urbaine de Bordeaux, Bordeaux, 39 p.

Communauté Urbaine de Bordeaux (2011), *Bordeaux Métropole 3.0 : contribution des services de la Communauté Urbaine de Bordeaux*, Communauté Urbaine de Bordeaux, Bordeaux, 37 p.

Communauté Urbaine de Bordeaux et ville de bordeaux (2009), *Contrat de co-développement 2009-2011*, Communauté urbaine de Bordeaux et ville de Bordeaux, Bordeaux, 51p. (+168 p. annexes).

Communauté Urbaine de Bordeaux et ville de bordeaux (2012), *Contrat de co-développement 2012-2014*, Communauté urbaine de Bordeaux et ville de Bordeaux, Bordeaux, Bordeaux, 46 p.

Conseil de développement durable de la CUB (2010), *Identité d'agglomération ou agglomération d'identités ? Radioscopie du territoire bordelais*, saisine de la Communauté urbaine de Bordeaux portant sur l'identité de l'agglomération, Bordeaux, 210 p.

Conseil de développement durable de la CUB (2011), *A haute voix – visions métropolitaines pour 2030*, dans le cadre de Bordeaux Métropole 3.0, Bordeaux, 60 p. (+CD)

Conseil de développement durable de la CUB (2012), *Comment La Cub peut-elle contribuer à l'émergence de projets culturels transcommunaux ?*, Contribution du C2D / Auto-saisine « culture et développement urbain », Bordeaux, 52 p.

Conseil du développement économique et social de la ville de Bordeaux (2012), *livre blanc de la culture*, Ville de Bordeaux, 233 p.

Gip-GPV Bassens, Lormont, Cenon et Floirac (2010), *Grand Projet de Ville Rive Droite – 2000-2010 : la reconquête*, GIP-GPV, Cenon, 70 p.

Institut départemental de développement artistique et culturel (nd.), *L'institut départemental de développement artistique et culturel : partageons nos cultures*, IDDAC, Le Bouscat, 12 p.

Préfecture de Région Aquitaine et Région Aquitaine (2000), *Contrat de Plan Etat Région 2000-2006*, signé le 19 Avril 2000, 135 p.

Préfecture de Région Aquitaine et Région Aquitaine (2007), *Contrat de Projet Etat Région 2007-2013*, signé le 5 mars 2007, 70 p.

Ville de Bordeaux (2009), *Bordeaux 2030, vers le grand Bordeaux, une métropole durable*, Direction générale de l'aménagement de la ville de Bordeaux, 184 p.

Ville de Bordeaux, (2013), *Bordeaux Culture : une nouvelle géographie humaine*, Direction générale des affaires culturelles de la ville de Bordeaux, 192 p.

STRASBOURG

Adeus (2003), *Livre Blanc de la région transfrontalière Strasbourg-Ortenau*, Adeus, Strasbourg, 122 p.

Association Strasbourg Horizon Rhénan (2007), *Strasbourg Horizon Rhénan 2013, dossier de candidature*, Strasbourg, 166 p.

Association Strasbourg Horizon Rhénan (2007), *Candidature Strasbourg Horizon Rhénan 2013, capitale européenne de la culture*, dossier de presse, Strasbourg, 40 p.

Communauté Urbaine de Strasbourg (2000), *2^{ème} projet d'agglomération, 2000-2010: "construire ensemble un développement durable et solidaire"* (document annexe à la délibération du Conseil de Communauté), Strasbourg, 123p.

Conseil Général du Bas-Rhin (2009), *Contrat de développement et d'aménagement de l'agglomération strasbourgeoise 2009-2014*, Conseil Général du Bas-Rhin, Strasbourg, 114 p.

EDR – entreprises et développement régional (2011), *étude sur le positionnement européen et international de Strasbourg. Diagnostic et propositions stratégiques – rapport d'orientations stratégiques et plan d'actions*, COPIL du 14 février 2011, Strasbourg, 34 p.

Payot, D. (2009), *discours de clôture de l'atelier 1, Assises de la culture*, Samedi 6 juin 2009, Strasbourg, 5 p.

Payot, D. (2009), *discours de clôture de l'atelier 2, Assises de la culture*, Samedi 27 juin 2009, Strasbourg, 2 p.

Payot, D. (2009), *discours de clôture de l'atelier 3, Assises de la culture*, Samedi 3 octobre 2009, Strasbourg, 4 p.

Payot, D. (2009), *discours de clôture de l'atelier 4, Assises de la culture*, Samedi 10 octobre 2009, Strasbourg, 4 p.

Payot, D. (2009), *Intervention à l'occasion de la réunion des Assises de la Culture*, Samedi 7 novembre 2009, Strasbourg, 5 p.

Préfecture de la Région Alsace, (2004), *Projet d'action stratégique de l'Etat en Région – Alsace*, signé le 26 novembre 2004, 59 p.

Préfecture de la Région Alsace et Région Alsace (2007), *Contrat de Plan Etat-Région 2007-2013*, signé le 15 février 2007, Préfecture de Région, Strasbourg, 83 p.

Préfecture de la Région Alsace (2011), *Projet d'action stratégique de l'Etat en Région – Alsace 2011-2013*, signé le 30 décembre 2011, 78 p.

Région Alsace (2007), *Actes des Tables rondes : 30 ans de décentralisation culturelle en Alsace (1976-2006) : 26 novembre 2006*, Région Alsace, Strasbourg, 69p.

Ville de Strasbourg (2008), *Cartographie des équipements culturels de la Direction de la culture*, Direction de la culture de la Ville de Strasbourg, 13 p.

Ville de Strasbourg (2008), *Synthèse des actions de la direction de la culture de la ville de Strasbourg, touchant les publics des quartiers*, Direction de la culture de la Ville de Strasbourg, 22 p.

Ville de Strasbourg (2009), *Assises de la culture : restitutions*, 7 novembre 2009, Direction de la culture de la Ville de Strasbourg, 17 p.

Ville de Strasbourg (2009), *Assises de la Culture : diagnostic*, novembre 2009, Ville de Strasbourg, 226 p.

Ville de Strasbourg (2009), *Atelier 1 : créer dans la ville, Assises de la culture*, Samedi 6 juin 2009, Ville de Strasbourg, 44 p (regroupant plusieurs comptes-rendu).

Ville de Strasbourg (2009), *Atelier 2 : Animer les territoires, Assises de la culture*, Samedi 27 juin 2009, Ville de Strasbourg, 46 p (regroupant plusieurs comptes-rendu).

Ville de Strasbourg (2009), *Atelier 3 : relever le défi de l'économie, Assises de la culture*, Samedi 3 octobre 2009, Ville de Strasbourg, 49 p. (regroupant plusieurs comptes-rendu).

Ville de Strasbourg (2009), *Atelier 4 : s'ouvrir au(x) monde(s), Assises de la culture*, Samedi 10 octobre 2009, Ville de Strasbourg, 47 p. (regroupant plusieurs comptes-rendu).

Ville de Strasbourg (2009), *Intervention de Roland RIES, Maire de Strasbourg, à l'occasion de la réunion des Assises de la Culture*, Ville de Strasbourg, 7 novembre 2009.

Ville de Strasbourg / Communauté Urbaine de Strasbourg, *Strasbourg Eco 2020 : Feuille de route Stratégique*, Octobre 2009, Ville de Strasbourg / Communauté Urbaine de Strasbourg, 28 p.

Ville de Strasbourg / Communauté Urbaine de Strasbourg, *Strasbourg Eco 2020 : Mise en œuvre opérationnelle*, Octobre 2009, Ville de Strasbourg / Communauté Urbaine de Strasbourg, 57 p.

Ville de Strasbourg / Communauté Urbaine de Strasbourg (2012), *La politique culturelle de la ville. Soutenir, impulser, fédérer*, Ville de Strasbourg / Communauté Urbaine de Strasbourg, 15 p.

Documents culturels contractuels

Contrats Triennaux Strasbourg capitale européenne (de 1980 à 2013)

État Français/ secrétariat d'État à la culture et Ville de Strasbourg, *Charte culturelle entre l'État et la ville de Strasbourg*, signée le 12 juin 1975, 7 p.

État Français/Ministère de la culture et Ville de Strasbourg et département du Bas-Rhin et EPR d'Alsace (1981), *Deuxième charte culturelle d'Alsace signée le 20 février 1981 entre l'Etat, l'établissement public régional d'Alsace, le département du Bas-Rhin, le département du Haut-Rhin*, 45 p.

État Français/Ministère de l'éducation nationale et de la culture et Ville de Strasbourg (1992), *Convention de développement culturel entre l'Etat (ministère de l'éducation nationale et de la culture) et la ville de Strasbourg*, signée le 15 mai 1992, 19 p. (+9)

État Français/Ministère de la culture et de la Francophonie et Ville de Strasbourg (1993) *Avenant à la Convention de développement culturel entre l'Etat (ministère de l'éducation nationale et de la culture) et la ville de Strasbourg*, signé le 21 décembre 1993, 15 p. (+6).

STUTT GART

- Baden-Württemberg (2009), *Haupt Sache Kunst : Kunst Kongress der Landesregierung*, Baden-Württemberg, Stuttgart, 63 p.
- Baden-Württemberg (2009), *Haupt Sache Kunst : Empfehlung des Kunstbeirats der Landesregierung Baden-Württemberg*, Baden-Württemberg, Stuttgart, 126 p.
- Baden-Württemberg (2010), *Kultur 2020 : Kunstpolitik für Baden-Württemberg*, Baden-Württemberg, Stuttgart, 444 p.
- Bürgerstiftung Stuttgart (2011-2012), *Kultur im Dialog : Arbeitsgruppe 1 : Wissen und Bildung*, Bürgerstiftung Stuttgart, Stuttgart, juillet 2011-mars 2012 (différents comptes-rendus de réunions).
- Bürgerstiftung Stuttgart (2011-2012), *Kultur im Dialog : Arbeitsgruppe 2 : Kulturelle Vielfalt*, Bürgerstiftung Stuttgart, Stuttgart, juillet 2011-mars 2012 (différents comptes-rendus de réunions).
- Bürgerstiftung Stuttgart (2011-2012), *Kultur im Dialog : Arbeitsgruppe 3 : Raum für Kunst und Kultur*, Bürgerstiftung Stuttgart, Stuttgart, juillet 2011-mars 2012 (différents comptes-rendus de réunions).
- Bürgerstiftung Stuttgart (2011-2012), *Kultur im Dialog : Arbeitsgruppe 4 : Kultur in der Stadt*, jBürgerstiftung Stuttgart, Stuttgart, Juillet 2011-mars 2012 (différents comptes-rendus de réunions).
- Bürgerstiftung Stuttgart (2011-2012), *Kultur im Dialog : Arbeitsgruppe 5 : Kommunikation und Vermittlung*, Bürgerstiftung Stuttgart, Stuttgart, juillet 2011-mars 2012 (différents comptes-rendus de réunions).
- Bürgerstiftung Stuttgart (2011-2012), *Kultur im Dialog : Arbeitsgruppe 6 : Selbstverständnis und Bedingungen städtischer Kulturpolitik*, Bürgerstiftung Stuttgart, Stuttgart, juillet 2011-mars 2012 (différents comptes-rendus de réunions).
- Bürgerstiftung Stuttgart (2012), *Kultur im Dialog : Zwischenbericht*, Bürgerstiftung Stuttgart, Stuttgart, 54 p.
- Bürgerstiftung (2013), *Kultur im Dialog. Dokumentation 2011-2013*, Bürgerstiftung Stuttgart, Stuttgart, 64 p.
- Kulturexperten Dr. Scheytt GmbH (2011), *Empfehlungen zum Strategieentwicklungsprozess für die KulturRegion Stuttgart*, Stand: 28. September 2011 – nach Diskussion im Strategieworkshop am 23. September 2011, Haus der Bürger, Remseck-Aldingen, 7 p.
- Kulturexperten Dr. Scheytt GmbH (2011), *Strategieentwicklungsprozess für die KulturRegion Stuttgart, Abschlussbericht*, rapport pour le Verband Region Stuttgart et Kultur Region Stuttgart, e. V., Oktober 2011, 63 p.
- Kulturexperten Dr. Scheytt GmbH (2011), *Strategieentwicklungsprozess für die KulturRegion Stuttgart, Materialband*, document annexe pour le Verband Region Stuttgart et Kultur Region Stuttgart, e. V., Oktober 2011, 107 p.
- Kunst 08+ e.v. (2010), « Ergebnissprotokoll Interkultur », *Stuttgarter Kulturdialog, 2. Akt, Kunst 08+ e.v.*, Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 9./10. Juli 2010.
- Küppers, H-G. (2010), « Ziele, Zahlen, Zorres – Über Sinn und Unsinn kulturpolitischer Steuerungsmodelle » *Stuttgarter Kulturdialog, 2. Akt, Kunst 08+ e.v.*, Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 9./10. Juli 2010
- Landeshauptstadt Stuttgart / Kulturamt (1980), *Kultur in Stuttgart : Bilanz und Ausblick : 1979-1980*, Stuttgart/ Kulturamt, 9 p.
- Landeshauptstadt Stuttgart / Kulturamt (1985), *Kulturpolitik der Landeshauptstadt Stuttgart 1975-1985 und Jahresbericht 1985 des Kulturamts*, Stuttgart / Kulturamt, 53 p.
- Landeshauptstadt Stuttgart / Kulturamt (2006), *Kultur- und Medienbericht 2005*, Stuttgart, Kulturamt, 2006, 192 p.
- Landeshauptstadt Stuttgart / Kulturamt (2008), *Kultur- und Medienbericht 2008, Berichtszeitraum 2006-2007*, Stuttgart/ Kulturamt, 315 p.
- Landeshauptstadt Stuttgart / Kulturamt (2010), *Identität und Innovation : Stuttgarter Kultur- und Medienbericht 2010, Berichtszeitraum 2008 / 2009*, Stuttgart/ Kulturamt, 192 p.
- Landeshauptstadt Stuttgart / Kulturamt (2012), *Identität und Innovation : Stuttgarter Kultur- und Medienbericht 2012, Berichtszeitraum 2010 / 2011*, Stuttgart/ Kulturamt, 207 p.
- Landeshauptstadt Stuttgart / Stabsabteilung für Integrationspolitik in Zusammenarbeit mit der Stabsabteilung Kommunikation (2006 (2001)), *Stuttgart plan for Integration*, Stuttgart, 40 p.

Leonhard, J-F. (2010), « Kultur als Faktor der Identitätsstiftung im urbanen Umfeld: eine Annäherung in sieben Schritten », *Stuttgarter Kulturdialog*, 2. Akt, Kunst 08+ e.v., Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 9./10. Juli 2010.

Radolko, H-P. (rédacteur) (2000), *Kunstpolitik in Baden-Württemberg : 1990, 2000, 2010 ; Bilanz und Ausblick*, Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg, Stuttgart, 78p.

Schuster, W. (1993), *Gedanken zur Kulturpolitik für und in Stuttgart*, Stuttgarter Beigeordneter für Kultur, Bildung und Sport, Stuttgart, 59 p.

Schuster, W. (2011), *Le Pacte européen pour L'intégration : pour le développement d'une politique commune de migration et d'intégration au sein de l'UE : une contribution à la mise en œuvre de la Stratégie Europe 2020 par la gouvernance en partenariat*, Stuttgart, 28 p.

Verband Region Stuttgart (2006), *Unir les forces, fonctions et projets de la Verband Region Stuttgart*, Verband Region Stuttgart, 23 p.

Verband Region Stuttgart (2009), *Regionalplan 2009 für die Region Stuttgart*, Verband Region Stuttgart, 326 p.

Wagner, B. (2010), « Welche Rolle spielt Kultur für die Entwicklung einer Stadt ? », *Stuttgarter Kulturdialog*, 2. Akt, Kunst 08+ e.v., Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 9./10. Juli 2010.

Wirtschaftsförderung Region Stuttgart GmbH (nd), *Kreativwirtschaft in der Region Stuttgart*, Wirtschaftsförderung Region Stuttgart GmbH, 8 p.

Wirtschaftsförderung Region Stuttgart GmbH (nd), *Regionale Kreativwirtschaft*, Wirtschaftsförderung Region Stuttgart GmbH.

Wirtschaftsförderung Region Stuttgart GmbH (2008), *Medianareale – Standorte für Unternehmen der Kreativwirtschaft in der Region Stuttgart*, Wirtschaftsförderung Region Stuttgart GmbH (WRS), 41 p.

EUROPE

Commission européenne (1999), *Schéma de développement de l'espace communautaire : Vers un développement spatial équilibré et durable du territoire de l'Union européenne*, Office des publications officielles des Communautés européenne, 94 p.

Commission Européenne (2004), *Relever le défi : La stratégie de Lisbonne pour la croissance et l'emploi*, Office des publications officielles des Communautés européennes, Luxembourg, 60 p.

Commission Européenne (2004), *Relever le défi : La stratégie de Lisbonne pour la croissance et l'emploi*, Office des publications officielles des Communautés européennes, Luxembourg, 60 p.

Commission Européenne (2006), *La politique de cohésion et les villes : la contribution des villes et des agglomérations à la croissance et à l'emploi au sein des régions*, Communication de la commission au conseil et au Parlement Européen, le 13 juillet 2006, 15 p.

Commission Européenne (2006), *La politique de cohésion et les villes : la contribution des villes et des agglomérations à la croissance et à l'emploi au sein des régions*, Communication de la Commission au Conseil et au Parlement Européen le 13 juillet 2006, 15 p.

Commission Européenne (2009), *Créativité et innovation, Les meilleures pratiques des programmes de l'UE / créativité et innovation, année européenne 2009*, Office des publications officielles des Communautés européennes, 76 p.

Commission Européenne, (2010), *Communication de la commission : Europe 2020 . Une stratégie pour une croissance intelligente, durable et inclusive*, le 3 mars 2010, Bruxelles, 40 p.

Commission Européenne (2010), *Communication de la commission : Europe 2020, une stratégie pour une croissance intelligente, durable et inclusive*, le 3 mars 2010, Bruxelles, 40 p.

Conseil de l'Europe (2002), *La diversité linguistique : Défi pour les villes et régions européennes*, Éditions du Conseil de l'Europe, Strasbourg, 136 p.

Présidence de l'Union Européenne (2000), *Conclusions de la présidence du conseil de Lisbonne*, les 23 et 24 mars 2000.

GUIDE D'ENTRETIEN

(Extraits de documents de travail de préparation des études de terrain. Décembre 2012-février 2013).

ESQUISSE DE PROBLÉMATIQUE ET GRANDES ORIENTATIONS DE RECHERCHE

Afin d'envisager les études de terrain et les questions qui devront être alors abordées, et en complément des premières recherches effectuées afin de recenser les modalités d'intervention des différentes collectivités publiques concernées, il peut être opportun de conserver à l'esprit une esquisse de problématiques et quelques pistes principales de questionnements qui en découlent. Cela servira alors de base aux enjeux plus concrets liés à la préparation des études de terrain et des entretiens.

Il sera ici question de partir de ce qu'est une métropole – à savoir une ville d'une certaine envergure, sujette aux flux, insérée dans la mondialisation et devant à ce titre en subir l'influence¹ – de déterminer la conséquence que cela peut avoir pour la culture. Il est donc notamment question de traiter des contraintes de la métropolisation de la culture sur l'action culturelle, ses attendus, ses principes.

On peut ainsi dégager quelques grandes lignes de force :

- la nécessité d'attirer et de rayonner pour attirer des flux (cela devant permettre d'évoquer le dilemme récurrent entre accent porté sur la spécificité et la conformation à des standards internationaux). Dans cette logique d'attractivité viendra s'insérer la question de la logique des projets urbains, notamment les projets emblématiques (Euratlantique, Les deux rives, Stuttgart 21, La Sagrera, @22, Le Forum).
- la nécessité concomitante de gérer la proximité via la question de la cohésion de l'espace métropolitain à trouver (en conséquence des flux qui ont un impact spatial, impact qu'il est nécessaire de prendre en charge). Cette recherche de cohésion se confronte au respect des identités locales et de la diversité aux territoires infra-métropolitains.
- La nécessité de prendre en charge la diversité culturelle (en lien avec la question des flux, humains en l'occurrence et de la question du respect des identités culturelles de tous, à la fois dans une conformation à un impératif à la tolérance – cf. les indicateurs construits par R. Florida afin de mesurer la Tolérance des villes créatives – et dans la question évoquée supra du respect des identités locales face au processus de mondialisation).
- Le primat de l'économique (question des flux financiers et de l'attractivité économique) et de l'usage concomitant de la culture comme source de développement (économie créative, ville

¹ On pourrait également en donner la définition suivante d'un espace urbanisé polarisant les flux de capitaux, de populations, de connaissances et espace central de production.

créative des producteurs) ou comme *soft power* (tourisme ou création plus générale d'aménités culturelles pour attirer flux de touristes, d'investisseurs, ville créative des consommateurs).

- La détermination d'un espace métropolitain labile qui soit investi par les différentes collectivités territoriales qui doivent se rattacher à cet espace métropolitain, centralisateur des flux, leur permettant chacun de leur côté de s'ancrer dans la mondialisation et de se rendre visible. Cette question doit aller de pair avec le changement institutionnel éventuellement nécessaire dans les différentes métropoles. Il est ici aussi question de la mise en place d'un référentiel commun à ces acteurs quant à la définition de la métropole, sa trajectoire à venir... c'est autour de ce référentiel que l'action métropolitaine doit se construire, en agrégeant les différents acteurs sur leurs intérêts respectifs (le projet de Bordeaux 2013, faisait à cet égard office de projet métropolitain culturel par excellence). Cette labilité fait de chaque trajectoire une trajectoire spécifique, tout en sachant que ce territoire demeure un construit social et que, dans le processus d'élaboration de ce territoire métropolitain, il ne peut être fait abstraction de ce qui a pu précéder (logique de dépendance au sentier). La mise en place de projets métropolitains répond de la sorte à ces différents questionnements.
- Dans cette métropolisation, la culture est devenue un outil essentiel, atout de la construction métropolitaine, tant dans un sens identitaire (construction d'une identité métropolitaine partagée pouvant avoir par la suite une visée sociale de cohésion) que dans un sens de développement local (projet d'économie créative, de tourisme culturel...).
- Si dans la mondialisation métropolitaine, les Etats ont perdu de leur influence, les ensembles régionaux ont peut-être une carte à jouer. La question de l'influence de l'UE sur ces actions culturelles métropolitaines devient ainsi légitime à poser dans ce cadre-là.

DÉMARCHE DE RECHERCHE POUR LES DIFFÉRENTS TERRAINS D'ÉTUDE

En partant d'une cartographie des interventions culturelles, il a pu être effectué une première esquisse d'interlocuteurs pouvant être rencontrés, suivant certains questionnements particuliers.

Il s'agira notamment de penser les entretiens en termes d'analyse des politiques publiques et entre autre d'analyser la manière dont on construit les politiques ou certains projets en particulier : qui est à l'initiative, dans quel contexte, pour quelle raison, qui le met en place, quel en est le suivi, quels sont les ajustements progressifs – considérant la situation comme étant celle de gouvernance, où les renégociations sont régulières – quels résultats, quelle évaluation. Il pourra ainsi parfois être question de suivre la démarche linéaire d'analyse des politiques publiques comme outil méthodologique.

GRILLE D'ENTRETIEN SCHEMATIQUE POUR LES DIFFÉRENTS INTERLOCUTEURS

Introduction : évocation du parcours personnel de l'interrogé, de ses conceptions de l'action culturelle, de sa vision de ce que la culture peut apporter au développement de la ville, présentation de ses missions et actions dans son institution/sa structure.

Thème 1 : les enjeux de visibilité de l'action culturelle.

- La place des grandes institutions, leur articulation avec le tissu culturel métropolitain, avec la municipalité et le poids que cette dernière peut faire peser sur leurs orientations.
- L'importance de l'évènementiel, les priorités des pouvoirs publics en termes de rayonnement culturel et celle de construire des projets d'envergure pour donner une visibilité à l'action publique.
- L'articulation de l'action entre les différentes collectivités publiques sur cet enjeu, leur manière de développer leur action sur l'espace métropolitain, comme vitrine de leur action et moyen de se rendre plus visible.
- Les enjeux de tourisme culturel et les impacts que cela peut avoir sur l'action culturelle.
- La place du patrimoine dans les enjeux de visibilité et d'attractivité de la métropole à l'échelle nationale et internationale, la diversité de ce patrimoine ou son orientation sur des objets plus « évidents ».

Thème 2 : les enjeux de proximité de l'action culturelle.

- La décentralisation de l'action culturelle à l'échelle de la ville-centre, sous des formes plus ou moins institutionnalisées, plus ou moins formalisées.
- Le rôle des outils traditionnels de l'action culturelle de proximité : équipements de lecture publique, centres socioculturels (et articulation entre politique culturelle et socioculturelle).
- Les coopérations entre villes et avec les structures métropolitaines autour de l'action culturelle, la prise en compte des mouvements de « métropolisation naturelle » des activités culturelles et la confrontation aux enjeux institutionnels à cette échelle, la construction d'une légitimité de l'intervention de l'échelle métropolitaine en matière de culture.
- La prise en compte de nouveaux enjeux dans les questions de proximité comme ceux de l'immigration, de la diversité culturelle et de pratiques culturelles nouvelles.
- La prise en compte de la dimension de proximité dans la construction de grands projets, de grands événements, comment le territoire local s'insère dans ces dispositifs politiques.
- L'existence de dispositifs d'implication des habitants, les manières de les prendre en compte dans l'action culturelle.

Thème 3 : la reconfiguration des frontières de l'action culturelle.

- La porosité de plus en plus importante entre des finalités plurielles de l'action culturelle (développement économique, notamment en suivant les orientations de l'économie créative ; développement social avec une vertu importante de culture en tant qu'élément de cohésion sociale et de création d'identité commune aux différentes échelles de la métropole, les liaisons entre culture et politique de la ville ; intégration de la culture aux stratégies de développement urbain).
- La manière dont cette transversalité se développe au sein des institutions publiques, la facilité ou les contraintes à imposer des orientations plurielles de politiques publiques.
- L'impact de dispositifs appuyant ces logiques, comme celui de l'agenda 21 de la culture ou la place des réseaux thématiques (réseaux pour les friches, groupe culture d'Eurocités insistant beaucoup sur les économies créatives...) et plus généralement l'influence de structures/institutions internationales pour défendre l'idée d'une plus grande transversalité.
- Le rôle éventuel que peuvent jouer des projets ou grands événements culturels pour donner un caractère pluridimensionnel à l'action.
- L'évolution des frontières administratives, notamment entre espace municipal et espace métropolitain, les finalités différentes des politiques menées aux deux échelons.

Conclusion : la place du politique, l'évolution de l'action publique en suivant les changements politiques dans les institutions publiques, le rôle joué par les élus à la culture et les chefs d'exécutifs locaux.

LISTE DES ENTRETIENS RÉALISÉS LORS DE CETTE RECHERCHE

BORDEAUX

Andueza Geneviève, Conseillère technique culture et développement durable auprès du maire de Bordeaux Alain Juppé, 15 mai 2013.

Audoit Chrystelle, Directrice générale adjointe des affaires culturelles de la ville de Bordeaux, 3 avril 2013.

Brouch Joël, Directeur de l'Office Artistique de la Région Aquitaine, ancien directeur du Théâtre Fémina sous tutelle du Grand-Théâtre de Bordeaux, ancien directeur du théâtre de Villeneuve-sur-Lot, 17 avril 2013.

Cartron Françoise, Vice-Présidente de la CUB déléguée aux relations avec les communes, contrats territoriaux et rayonnement d'agglomération, sénatrice de Gironde, 24 janvier 2014.

Coconnier Richard, Directeur de la mission urbanité-culture(s) de la CUB jusqu'en 2013, ancien directeur de la candidature « Bordeaux, capitale européenne de la culture 2013 », ancien co-directeur du Théâtre National de Bordeaux Aquitaine, 11 Juin 2010, 15 avril 2013 et 27 janvier 2014.

Cuillier Francis, Directeur de l'agence d'urbanisme de Bordeaux (A'Urba) de 1995 à 2009, ancien Directeur de l'Agence de Développement et d'Urbanisme de l'agglomération strasbourgeoise de 1990 à 1995, 15 avril 2013.

Daniel-Sauvage Véronique, Directrice générale adjointe de la DRAC Aquitaine, le 30 juillet 2013.

Des-Garets Eric, Directeur général adjoint pour la culture, le tourisme et l'environnement au Conseil Général de la Gironde, 26 avril 2013.

Detraz Yvan, Co-directeur de l'association Bruit du Frigo, membre de la coopération Pola, 10 avril 2013.

Ducassou Dominique, Maire-adjoint en charge de la culture et du patrimoine de la ville de Bordeaux de 2001 à 2014, 5 avril 2013.

Duchène Michel, Maire-Adjoint de la ville de Bordeaux chargé de la prospective et de la stratégie urbaine de 2008 à 2014, de la circulation et du stationnement et vice-président de la CUB pour les grands projets, adjoint à l'urbanisme de 2002 à 2008, en charge de la mise en place des conseils de quartier entre 1995 et 2002, 24 mai 2013.

Duval Patrick, Directeur du Rocher de Palmer et de l'association « Musiques de nuit Diffusion », 18 avril 2013.

Franchi Marco, Directeur de la mission urbanité-Culture(s) de la Communauté Urbaine de 2013 à 2015, Directeur de l'été métropolitain de 2012 à 2015, 19 février 2014.

Immer Mathieu, Directeur de « Territoires parallèles » (Assistance à maîtrise d'ouvrage), fondateur de la FEPPIA, ancien membre de Pola, coordinateur général de Darwin de 2009 à 2012, 5 et 26 février 2014.

Lhomet Etienne, en charge de la direction des stratégies métropolitaines et de l'innovation de 2009 à 2013, en charge de la mission Tramway de 2005 à 2009, 19 avril 2013.

Meunier Jean-Yves, directeur du Pôle Dynamiques Urbaines de la Communauté Urbaine de Bordeaux, 16 avril 2013.

Moulin-Boudard Martine, Maire-adjointe en charge de la mise en valeur du patrimoine architectural, historique, culturel bordelais, des relations avec l'UNESCO, du Plan Lumière et des monuments historiques à partir de 2001 (démissionnaire en 2007 suite à l'affaire Terrasson), Maire-adjointe en charge de la culture de 1995 à 2001, Conseillère municipale de 1977 à 1995.

Parin Etienne, Directeur du Grand Projet de ville des Hauts-de-Garonne, 16 mai 2013

Pierre Michel, Directeur général des Affaires Culturelles de la ville de Bordeaux de 1997 à 2001, 3 janvier 2014.

Pouthier François, Directeur de l'Institut départemental de développement artistique et culturel de la Gironde, 29 avril 2013.

Thuong-Hime Emmanuelle, Directrice de la culture et du Patrimoine de la Région Aquitaine, 12 avril 2013.

Vilcoq Frédéric, Conseiller technique culture, économie créative et numérique auprès du Président de la Région Aquitaine, Alain Rousset, ancien Conseiller régional délégué à la culture, 23 avril 2013.

STRASBOURG

Aubert Yves, Directeur général Adjoint du Pôle culture, Territoire et démocratie locale, directeur de la culture par intérim de 2010 à 2014 de la Ville et la Communauté Urbaine de Strasbourg, 17 juin 2013.

Cahn Mathieu, Maire-adjoint de la ville de Strasbourg en charge de la Vie associative, de la jeunesse et des centres socioculturels, de la lutte contre les discriminations, de animation urbaine, éducation populaire, Vice-président de la communauté urbaine de Strasbourg chargé de la politique de la ville, 14 juin 2013.

Chevanne Guy, directeur de la mission intercommunalité de la ville et la communauté urbaine de Strasbourg, 13 juin 2013.

Coirint Didier, Directeur de l'action culturelle de la ville et la communauté urbaine de Strasbourg jusqu'en 2014, 18 juin 2013.

Dondey Marc, chargé des économies créatives à la direction du développement économique de la ville et la communauté urbaine de Strasbourg, chargé de projet des assises de la culture de 2008 à 2010, ancien directeur de la candidature « Strasbourg, capitale européenne de la culture 2013 », 25 juin 2013.

Engel Norbert, Maire-adjoint de la ville de Strasbourg en charge de la culture de 1989 à 2001, conseiller municipal de 2001 à 2008, 16 juin 2013.

Ehret Mathilde, Stagiaire auprès de la chargée de mission projets culturels à la direction des relations internationales et européennes de la ville et la communauté urbaine de Strasbourg, réalisant un mémoire consacré aux économies créatives à Strasbourg, Artiste textile, 20 juin 2013 (entretien informel)

El-Maysour Souad, Vice-présidente de la Communauté urbaine de Strasbourg en charge de la lecture publique et de la culture, conseillère municipale de la ville de Strasbourg, Artiste plasticienne, 21 Juin 2013.

Farage Géraldine, cheffe de projet du Pôle Seegmuller (« lieu du numérique pour tous à Strasbourg »), 26 juin 2013.

Gelin Francis, Directeur de l'agence culturelle d'Alsace, 11 juin 2013.

Gintzburger Philippe, Directeur de Projets à la direction de la culture de la ville et la communauté urbaine de Strasbourg jusqu'en 2014, 20 juin 2013.

Grossmann Robert, Conseiller municipal de la ville de Strasbourg de 2008 à 2014, Président de la Communauté Urbaine de Strasbourg et maire-délégué en charge de la culture de la ville de Strasbourg 2001 à 2008, vice-président de la Région, Président de la commission Culture et de l'agence culturelle d'Alsace de 1992 à 2002, Président de la commission culture du département du Bas-Rhin de 1989 à 1992, 26 juin 2013.

Hermann Robert, 1^{er} adjoint de la ville de Strasbourg en charge de la démocratie locale et de la proximité, Vice-président de la Communauté Urbaine de Strasbourg en charge de la gestion du personnel de 2008 à 2014, 11 juin 2013

Konstantinidis Dimitri, Directeur d'Apollonia (association d'échange artistique international), ancien Directeur du FRAC Alsace de 1991 à 1997, 24 juin 2013.

Michta Alexandre, Directeur du développement artistique au Conseil Général du Bas-Rhin, 24 juillet 2013.

Olivier Philippe, conseiller technique en charge de la culture (institutions culturelles, relations internationales) et de l'enseignement supérieur auprès du maire de Strasbourg Roland Ries de 2010 à 2013, 13 juin 2013.

Payot Daniel, Maire-adjoint en charge de la culture et de l'œuvre Notre-Dame de la ville de Strasbourg de 2008 à 2014, 19 juin 2013.

Poidevin Anne, Chargée de mission projets culturels à la direction des relations internationales et européennes de la ville et la communauté urbaine de Strasbourg, 18 juin 2013.

Reverdy Michel, Directeur de l'audit Interne de la ville et la communauté urbaine de Strasbourg de 2010 à 2014, Chargé de projet des assises de la culture de 2008 à 2010, Directeur du développement urbain à la CUS de 2007 à 2008, Directeur du Schéma de cohérence de Strasbourg de 2000 à 2007, Directeur du service de l'urbanisme de 1994 à 1999, 17 juin 2013.

Sancho-Andreo Richard, Mission jeunesse de la ville et la communauté urbaine de Strasbourg, ancien Coordinateur du Conseil représentatif des étrangers, conseiller technique chargé de la culture auprès du maire de Strasbourg Roland Ries de 2008 à 2010, Conseiller municipal de Bischheim, 12 juin 2013.

Schlagg Jean-Pierre, Conseiller technique en charge de la culture (culture régionale, spectacle vivant) auprès du Maire de Strasbourg Roland Ries, fondateur des TAPS, 12 juin 2013.

Theillier Raymond, Secrétaire général de la Direction Régionale des affaires culturelles d'Alsace jusqu'en 2014, 19 juin 2013.

Traband Gérard, Vice-président du conseil régional d'Alsace en charge de la culture, président de la Commission « Développement Culturel, Sport, Identité Régionale, président de l'agence culturelle d'Alsace de 2004 à 2010, 25 juin 2013.

Ullmann Isabelle, Chargée de mission sur l'Eurodistrict et la coopération transfrontalière à la direction des relations internationales et européennes de la ville et la communauté urbaine de Strasbourg, 21 juin 2013.

STUTTGART

Armbruster Irene, Directrice de la fondation communautaire de Stuttgart (Bürgerstiftung), 3 juillet 2013, puis échanges écrits.

Bolay, Christof, Oberbürgermeister d'Ostfildern depuis 2005, Président de l'organisme Kultur Region Stuttgart de 2008 à 2013, échanges par email.

Dellnitz Armin, Directeur de l'agence régionale du tourisme et du marketing, (Stuttgart-Marketing GmbH Regio Stuttgart Marketing- und Tourismus GmbH), 2 juillet 2013, puis échanges écrits.

Dosch Christian, Directeur de la commission Cinéma de la Région de Stuttgart, Personnalité qualifiée membre de la commission culture et média de la ville de Stuttgart, Membre de l'association de préfiguration de la maison du film et des médias de Stuttgart (accompagné de Stärk Kathrin, Commission Cinéma de la région de Stuttgart), 16 juillet 2013, puis échanges écrits.

Eisenlohr Dorothee, Chargée des relations avec l'Europe et coordinatrice des régions métropolitaines européennes allemandes pour la région de Stuttgart (Verband Region Stuttgart), 10 juillet 2013.

Goldmann Udo, Conseiller régional CDU (Christliche-Demokratische Union) à la Verband Region Stuttgart, porte-parole de la commission planification, 22 juillet 2013.

Graf Doris, Artiste plasticienne, cofondatrice de l'association des artistes indépendants de Stuttgart (FUKS, Frei unabhangige Kunstlers Stuttgart), 12 juillet 2013.

Gwildis Frank, Chargé des économies créatives au sein de la direction de la planification et du renouvellement urbain de la ville de Stuttgart (Amt für Stadtplanung und Stadterneuerung), 3 juillet 2013.

Haug Veit, Direction du Département développement local III : économie créative, Médias, PopBüros, Commission du cinéma à l'agence de développement économique de la région de Stuttgart (Wirtschaftsförderung Region Stuttgart), 1^{er} juillet 2013 puis 27 septembre 2013.

Hayes Magdalen, Directrice de l'association régionale de coopération culturelle (KulturRegion Stuttgart), 9 juillet 2013.

James Peter, Directeur du PopBüro (dépendant de l'agence de développement économique de la région de Stuttgart – Wirtschaftsförderung Region Stuttgart – et de l'association des centres de jeunesse de Stuttgart – Jugendhaus Stuttgart), 11 juillet 2013.

Joly Jean-Baptiste, Directeur de l'académie Schloss-Solitude, financée et initiée par le Land Baden-Wurtemberg depuis 1989, Directeur de l'institut français de 1985 à 1989, personnalité qualifiée membre de la commission culture et média de la ville de Stuttgart, 15 juillet 2013.

Kobald Wolfgang, Directeur du département des infrastructures culturelles et sociales, du financement des hôpitaux, des bibliothèques publiques au Regierungspräsidium Stuttgart, structuration administrative intermédiaire du Land de Bade-Wurtemberg, 18 juillet 2013.

Körner Martin, Représentant SPD (Sozial-Demokratische Partei Deutschland) de la ville de Stuttgart dans le quartier interne de Stuttgart-Ost (Vorsitzende der Stadt Stuttgart in der Stuttgart-Ost Bezirk), 22 juillet 2013.

Mahmutaj Mergime, Chargée de projets culturels et éducation au sein du département intégration de la ville de Stuttgart (Integrationsabteilung), 23 juillet 2013.

Merz Markus, Directeur de l'académie indépendante Merz agréementée par le Land de Bade-Wurtemberg, membre de l'association de préfiguration du cinéma municipal de Stuttgart, 12 juillet 2013.

Meyke Rüdiger, Directeur de l'action culturelle au sein du département de la culture de la ville de Stuttgart (Kulturförderung Abteilung, Kulturamt), 11 juillet 2013.

Schaeffer Kerstin, Artiste plasticienne, cofondatrice de l'association des artistes indépendants de Stuttgart (FUKS, Frei unabhängige Künstler Stuttgart), 4 juillet 2013, puis échanges écrits.

Scheytt Oliver, PDG de Kulturexperten GmbH, ancien directeur de la candidature de Essen pour être Capitale Européenne de la Culture 2010 et directeur du programme Ruhr 2010, 26 mars 2014.

Schüren Ingrid, Directrice adjointe du département de la culture de la ville de Stuttgart (stellvertretende Amtsleiterin) (accompagnée de Stiefele Werner, chargé de la médiation culturelle au département de la culture de la ville de Stuttgart – Kulturvermittlung), 12 juillet 2013.

Spec Werner, Maire de la ville de Ludwigsburg (Oberbürgermeister), Président de l'association régionale de coopération culturelle (KulturRegion Stuttgart e.V.), 5 juillet 2013, puis échanges écrits.

Sturm Erik, Cofondateur du lieu artistique indépendant LOTTE (Land of The Temporary Eternity), 23 juillet 2013 (entretien informel).

Vogel-Schuster Sabine, Chargée du suivi du Kultur im Dialog au sein du Kulturamt, 15 juillet 2013.

Von Olschowski Petra, Directrice de l'académie nationale d'arts plastique de Stuttgart (Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart), Personnalité qualifiée membre de la commission culture et média de la ville de Stuttgart, 17 juillet 2013.

Winchenbach Ulrich, Chargé du réseau économie créative Bade-Wurtemberg (Kreativwirtschaft Baden Württemberg) au sein de la société Film et Média du Bade-Wurtemberg (MFG- Medien und Film Gesellschaft), 5 juillet 2013.

Winter Andreas, Conseiller municipal « die Grünen, Bündnis 90s » à la ville de Stuttgart, Membre de la commission culture et média, 11 puis 20 juillet 2013.

Zieger Jürgen, Maire d'Esslingen et Représentant du Kultur Region Stuttgart de 2000 à 2008, Porte-parole économie au VRS, échanges par email.

BARCELONE

Caramés Esteve, Conseiller en planification stratégique à l'ICUB, a assuré la coordination de la direction barcelonaise du forum culturel d'Eurocities (2005-2007), le 30 octobre 2013

Diaz Sergi, en charge de la proximité au sein de l'ICUB depuis 2013, Directeur de l'usine pour la création « Fabra i coats » et coordinateur du programme d'usines la création de 2007 à 2013, ancien Directeur du centre civique de l'Ateneu popular de Nou Barris, le 6 novembre 2013.

Duarte i Montserrat Carles, Président du conseil national de la culture et des arts de Catalogne depuis 2011, Secrétaire général du département présidentiel de la Generalitat de Catalogne et vice président du forum universel des cultures de 1999 à 2003, le 24 octobre 2013.

Font i Cardona Jordi, Directeur de l'institut du Théâtre (institution provinciale) depuis 2002, Commissaire à la présidence de la province pour les affaires culturelles de 1999 à 2002, Coordinateur de la Culture à la province de Barcelone à partir de 1984, Membre de l'exécutif du PSC de 1980 à 2000, notamment en charge de la culture jusqu'en 1996, Directeur de la promotion culturelle de L'Hospitalet de Llobregat de 1982 à 1984, le 7 novembre 2013.

Giner i Camprubí Carles, Secrétaire du conseil de la culture de Barcelone depuis 2007, Chargé de la coordination des usines pour la création au sein de l'ICUB depuis 2013, directeur adjoint du plan stratégique de la culture de 2006 et directeur des nouveaux projets de l'ICUB, le 5 novembre 2013.

Grandes Ainhoa, Directrice de la Fondation MACBA depuis 1999, Présidente du sous-comité sur la culture, les industries créatives et les arts lors de l'élaboration du Plan Stratégique métropolitain de Barcelone pour 2020, le 5 novembre 2013.

Hernandez i Nuñez Pietat, Directrice de la culture de la municipalité de Terrassa, 7 novembre 2013.

Léon Esteve, Commissaire pour la prospective sociale et culturelle du département présidentiel de la Province de Barcelona depuis 2006, Coordinateur du Département de la culture de la province de Barcelone, coordinateur et membre de l'organisation d'interraccio (biennale des politiques culturelles de la Province de Barcelone) entre 94 et 2006, le 22 octobre 2013.

Marca Joan, Président de l'Association des voisins de Can ricart, le 25 octobre 2013.

Marco i Conchillo Joan Francesc, Chargé de la planification à la municipalité de L'Hospitalet de Llobregat depuis 2012, Directeur général du grand théâtre du Liceu de 2003 à 2012, élu à la province de Barcelone en charge de la culture de 1995 à 2003, adjoint à la culture de 1995 à 2003, conseiller municipal de L'Hospitalet de Llobregat de 1995 à 2007, le 6 novembre 2013, puis échanges écrits.

Martí i Grau Jordi, Leader de l'opposition socialiste au conseil municipal de Barcelone de 2011 à 2014, Manager et Sous-directeur du CCCB de 2003 à 2006, puis Adjoint à la culture de 2006 à 2011, Adjoint au directeur de l'ICUB de 1999 à 2003, Co-rédacteur du plan stratégique de la culture de Barcelone de 1997 à 1999, le 4 novembre 2013, puis échanges écrits.

Mascarell Ferran, Ministre de la culture de la Catalogne de 2006 à 2007 (gouvernement PSC) et depuis 2010 (gouvernement CIU), Adjoint à la culture de la ville de Barcelone de 1999 à 2006, Directeur de l'ICUB de 1996 à 1999, Coordinateur de l'action culturelle de la ville de Barcelone de 1987 à 1991, le 30 octobre 2013, puis échanges écrits.

Miralles Eduard, Président de la fondation Interrarts, Directeur du CERC de la province de 1996 à 2004 et chargé de la biennale interaccio de 96 à 2002, le 28 octobre 2013.

Oliva Antoni, Secrétaire technique de l'association 22@Network, Employé à l'Institut catalan des technologies de 1998 à 2002, coauteur du rapport "ciutat digital", le 4 novembre 2013.

Pascual Jordi, Coordinateur de l'agenda 21 de la culture pour l'organisation cités et gouvernements locaux unis depuis 2004, Secrétaire technique pour la mise en place de l'agenda 21 de la culture en 2003-2004 au nom de l'ICUB, le 29 octobre 2013, puis échanges écrits.

Picas Oriol, Sous-directeur général des équipements culturels de 2008 à 2010, au service du patrimoine depuis 2010, Sous-directeur général de la coopération culturelle du département de la culture de la Catalogne en 2007, Employé au CERC de la province de Barcelone de 1993 à 1997 puis à l'office de diffusion artistique de la Province de 97 à 2007 (dont il est directeur de 2004 à 2007), le 28 octobre 2013.

Piqué Josep Miquel, Directeur général de Barcelona activa (agence de développement économique), Directeur général de la société public-privé Barcelona 22@ de 2007 à 2011, le 31 octobre 2013.

Pedemonte Dolors, Directrice du centre civique de Poblenou - Can Felipa, le 8 novembre 2013.

Prats i Maeso Carles, Directeur du CERC, centre d'études et de ressources culturelles de la Province de Barcelone, le 21 octobre 2013.

Ramoneda Josep, Président de l'institut de recherche pour l'innovation, Directeur du CCCB de 1989 à 2011, Journaliste et Professeur de philosophie, le 23 octobre 2013.

Sallas Valenti, directeur des Relations Internationales au sein du département de la culture de la Generalitat de Catalogne, le 31 octobre 2013.

Sellas Jordi, en charge de la Direction Générale de la création et des entreprises culturelles de la Generalitat de Catalogne (accompagné de Ainaud i Escudero Joan-Francesc, sous-directeur général de la promotion culturelle), le 7 novembre 2013

Soler Pedro, Président du Hangar – centre d'arts visuels (ancienne usine Can Ricart) devenu usine pour la création – de 2005 à 2009, fondateur du Festival Sonar, le 13 janvier 2014.

Tomas Norbert, Directeur du Conseil national de la culture et des arts de la Catalogne (ConCA) depuis 2011 après avoir été membre de la plateforme militant pour la création du Conseil depuis 2004, photographe depuis 20 ans, le 22 octobre 2013.

LISTE DES ENTRETIENS MENÉS POUR LA PRÉPARATION D'UN MÉMOIRE DE MASTER (2009) CONSACRÉ À BORDEAUX 2013

Thomas Bardinnet, Cinéaste et réalisateur du clip de pré-candidature.

Richard Coconnier, ancien Co-directeur du Théâtre National de Bordeaux Aquitaine, chef de projet Bordeaux 2013, chargé de mission sur les friches artistiques pour l'Association Bordeaux 2013 après la fin de la candidature.

Catherine Darfay, Journaliste à Sud Ouest.

André Delpont, Directeur du pôle de développement économique de la CUB, Membre du comité de pilotage de Bordeaux 2013.

Eric Des Garets, Directeur général adjoint chargé de la vie culturelle, de l'environnement et du tourisme au Conseil général, membre du comité de pilotage de Bordeaux 2013.

Dominique Ducassou, Adjoint à la mairie de Bordeaux en charge de la culture, trésorier de l'association Bordeaux 2013.

Patrick Duval, Directeur de Musiques de Nuit Diffusion.

Sylvain Gautier, Directeur de la culture au Conseil général, membre du comité de pilotage de Bordeaux 2013, 40 minutes.

Cyril Jaubert et Philippe Ruffini, respectivement metteur en scène et administrateur de la compagnie Opéra Pagai.

Julie Jeantet, chargée des relations avec les acteurs culturels pour l'équipe de Bordeaux 2013.

Guy Lenoir, directeur de l'association Migrations culturelles aquitaine afriques.

Philippe Méziat, Directeur du Bordeaux Jazz Festival.

Damien Mouchague, ancien Directeur de cabinet de M. Feltesse, Directeur adjoint du conseil de développement de la CUB, membre du comité de pilotage de Bordeaux 2013.

Alexandre Péraud, Conseiller technique culture au cabinet de M. Rousset, membre du comité de pilotage de Bordeaux 2013.

Jean-Michel Pérez, Conseiller municipal socialiste à la mairie de Bordeaux, en charge des questions culturelles.

Nadine Puyoo Castaings, Secrétaire générale adjointe à l'industrie à la CCI de Bordeaux, Chargée du développement durable dans l'équipe Bordeaux 2013 durant la 2^{de} phase.

Brigitte Proucelle, Directrice générale des affaires culturelles de la Ville de Bordeaux, Membre du comité de pilotage de Bordeaux 2013.

Nathalie Victor-Retali, Conseillère municipale communiste à la mairie de Bordeaux et photographe.

ANNEXES DE BARCELONE

CULTURA I FET METROPOLITÀ, TEXTE DE FERRAN MASCARELL CANALDA, SESSION DE CLÔTURE DU 1^{ER} FORUM MÉTROPOLITAIN DES ADJOINTS À LA CULTURE

09/04/2002 17.00, Saló de Cent. Ajuntament de Barcelona

La feina que han dut a terme els diversos alcaldes, regidors i tècnics de les ciutats participants en el Primer Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura ha estat enormement profitosa. Entre d'altres qüestions ha posat de relleu la quantitat de pensament cultural creatiu que tenim acumulat en cadascuna de les nostres ciutats i viles de la Regió Metropolitana de Barcelona.

Una feina que dóna resposta a la demanda social de col·laboració cultural metropolitana que es va posar de relleu en el marc del *Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona* de l'any 1999. La demanda dels creadors, dels productors o dels emprenedors culturals fou molt explícita: "Hi ha un ampli ventall d'aspectes de la vida cultural de les nostres ciutats que només prenen sentit des d'una dimensió metropolitana"; o, si volem des de la dimensió de ciutat real, global, o ciutat de ciutats. Podem posar-hi el nom que vulguem.

La qüestió és que, certament, els creadors, els empresaris o gestors culturals tenien força clar que les fronteres administratives no eren adequades per explicar allò que està passant en la cultura real d'aquesta ciutat de ciutats que és la nostra ciutat metropolitana.

Aquell Pla Estratègic del Sector Cultural de Barcelona dibuixava un escenari de futur en el que Barcelona, per tal de mantenir-se com una capital internacional de la Cultura, afavoria una realitat metropolitana culturalment cohesionada. Més concretament, la cinquena línia estratègica especificava la conveniència de: *"vertebrar la ciutat com un espai cultural que des del reconeixement de la singularitat cultural pròpia i de les ciutats que l'envolten s'obris, alhora, al fet metropolità"*.

Per sort, les opcions del Pla Estratègic de Cultura de Barcelona han estat fortament potenciades en el marc del *I Pla Estratègic Metropolità*, (presentat el passat 18 de març). Amb bon criteri, en aquest Pla Metropolità la cultura es configura com un dels seus eixos bàsics. El Pla Estratègic Metropolità considera la cultura com un sector clau per a gestionar els valors, la cohesió de la societat i la qualitat de vida de les persones; i com un sector que aporta cada vegada més valor afegit a l'economia.

En aquest context, doncs, és on pren tot el seu sentit aquest Fòrum Metropolità de Regidors. Hem treballat amb l'objectiu de revisar la feina feta, d'obrir camins, de desbrossar malentesos, de fer visibles potencialitats, de reconèixer dèficits, de percebre perills i, sobretot, d'entusiasmar-nos amb les magnífiques realitats culturals que per separat o en conjunt es viuen en cadascuna de les nostres ciutats.

Certament, la força cultural que acumula la ciutat metropolitana es extraordinària; i està madura per desplegar-se com un dels actius bàsics de la nostra vida col·lectiva.

Ho podríem observar a través de la vida, per exemple, d'una ciutadana qualsevol de la nostra conurbació que podria dir-se Joana Garcia. Imaginem que aquesta ciutadana té 28 anys, viu a Badalona i no es perd mai les **Festes de Maig** de la seva Ciutat. Li encanten, com li agrada tot allò que sorgeix d'aquell caràcter badaloní que coneix i recolza. Imaginem que treballa a Sant Just Desvern en una empresa audiovisual. És una fan del jazz i el blues i cada any fa cap als respectius festivals de Terrassa i de Cerdanyola. També li agraden els pallassos, i ja fa tres anys que porta els seus nebots al **Festival de Pallassos de Cornellà**.

La Joana té moltes propostes culturals per als caps de setmana. El seu "nòviu" que viu a Cornellà i treballa a Sant Feliu de Llobregat, li ha recomanat l'exposició de la col·lecció Rafael Tous a **Tecla Sala** de l'Hospitalet.

Els seus pares, que viuen al Districte de Sant Martí de Provençals volen que els acompanyi a veure el flamant **Caixafòrum** i de pas veure alguna exposició de l'**Any Gaudí** a Barcelona. Ella, però, haurà de triar; perquè té ganes d'anar amb uns amics a veure l'exposició dedicada a la ciutat de **Fes** instal·lada al **Centre de Cultura Contemporània de Barcelona** (CCCB).

Divendres a la nit voldria anar a la **Capsa**, al Prat de Llobregat perquè hi actuen uns col·legues que tenen un grup de hip-hop; una empresa cultural amb seu a Sabadell els vol produir un CD i vol fer-los-hi costat. Tot i que també podria anar al **Teatre Josep Maria de Sagarra** de Santa Coloma a veure el muntatge d'una companyia molt interessant que està tot just començant.

Avui la Joana llegeix un llibre escrit per la colombiana **Laura Restrepo**, editat per una editorial de Barcelona i que va comprar a un centre FNAC, una empresa de nacionalitat francesa.

A la mateixa FNAC va comprar-se, també, l'últim disc d'**Estopa**, que són de Cornellà i venen discos a tota Espanya i Sudamèrica. El CD ha estat produït per una discogràfica internacional amb seu a Madrid.

Dissabte va anar al cinema. Dubtava entre "**En Tierra de Nadie**" i "**El hijo de la novia**". Va triar "**En Tierra de Nadie**", la guanyadora de l'Óscar a la millor pel·lícula estrangera, una pel·lícula d'un jove director bosnià instal·lat a Bèlgica, coproduïda per diferents estats europeus, rodada a Eslovènia i distribuïda per un conegut distribuïdor local. La va veure als **Multicinemes Picarol** de la Plaça de la Vila de Badalona.

Al vespre va entretenir-se veient, en un canal de televisió generalista amb seu a Madrid, un programa d'una productora barcelonina que realitza en els estudis audiovisuals on treballa, en el complex **MediaPark**, de Sant Just Desvern.

Es considera catalana pels quatre costats. És catalanoparlant, amb el seu "nòviu" parla en castellà i es defensa bé amb l'anglès. Vol acabar d'estudiar telecomunicacions. Li agrada comprar objectes ben dissenyats i li "flipen" els bons anuncis publicitaris a la televisió.

La Joana és, òbviament, una noia força dinàmica. És especialment crítica amb les dificultats que té per obtenir informació de les activitats culturals metropolitanas. Es queixa sovint de les dificultats de mobilitat i transport públic per desplaçar-s'hi. I, moltes vegades, deixa de fer coses, perquè moure's d'un costat a l'altre de la Regió Metropolitana no és senzill.

La paràbola laboral i cultural que exemplifica una ciutadana com la Joana Garcia posa de manifest diverses coses. Abans que res posa de relleu que, a diferència del que expressen amb desmesura alguns teòrics de la globalització que fan apologia del no lloc o de la virtualitat,, la gent, els ciutadans i les ciutadanes, vivim i treballem en llocs reals, amb problemes reals i potencialitats reals.

Es digui el que es digui, en aquest moment d'obligada refundació de les societats democràtiques, industrials i nacionals és la ciutat on es materialitza la construcció identitària i cultural de la comunitat. I tot fa pensar que el fenomen va a més.

Només la ciutat sembla posseir la mida adequada per fer front al catàleg de problemes i potencialitats culturals, econòmiques i polítiques del planeta. Només la ciutat sembla ser prou gran per encabir tota la complexitat del món i, al mateix temps, prou petita per acollir autèntics processos democràtics de presa de decisions, de foment de la cohesió social i creació de riquesa i benestar per a tothom.

En paraules de Manuel Castells: *"és a les conurbacions on d'una manera molt especial es concentra la capacitat simbòlica de crear i difondre missatges"*. I són les conurbacions els nodes de l'economia global on es concentren les funcions superiors de direcció, producció i gestió en tot el planeta.

Feta des d'un satèl·lit, sense matisos, la fotografia cultural de la nostra ciutat de ciutats, és una ciutat global a la manera d'en Manel Castells.

La nostra metròpoli té capacitat per crear i difondre missatges, és una veritable xarxa metropolitana de ciutats a on es produeixen i consumeixen bens i esdeveniments. La producció de bens culturals té una importància creixent des del punt de vista de l'ocupació i la riquesa econòmica.

Les pràctiques culturals de la Joana posen de manifest que els bens culturals que consumeix estan produïts aquí i arreu del planeta. Alguns dels béns culturals els adquireix a través de les ofertes que la iniciativa privada posa a la seva disposició a través del mercat. Altres béns els obté de les ofertes públiques que les diferents administracions posen a la seva disposició.

En qualsevol cas, els hàbits culturals de la Joana posen de relleu que la producció cultural té una dimensió local, però també metropolitana i, cada cop més, internacional. De fet, la ciutat de ciutats on ella viu i treballa, participa plenament en una xarxa universal molt ampla de ciutats productores de béns culturals.

Les pràctiques culturals de la Joana Garcia i les teories de Manuel Castells coincideixen a mostrar-nos, doncs, diverses tendències de futur.

En primer lloc que la cultura (i també la política cultural) ocupen avui un espai central en la construcció de la ciutat i que aquesta centralitat no parará de créixer en les properes dècades. En paraules de l'alcalde de Barcelona a l'any 1998: "la cultura urbana s'ha convertit en una de les palanques amb què compten les ciutats per a projectar-se el segle XXI".

Sempre i quan parlem d'un concepte de cultura que inclou - per dir-ho a l'antiga- les arts de l'esperit i les arts aplicades, l'alta cultura i les cultures populars. Un concepte de cultura que fa referència als coneixements i que es refereix als valors que utilitzem en la construcció de la nostra realitat social.

Es tracta, doncs, d'un concepte de Cultura ampli, on es despleguen totes les dimensions del fet cultural:

- La dimensió constituent i simbòlica: La que expressa el sentit d'identitat, el sentit de comunitat, la producció dels valors que cohesionen la societat, que conformen les nostres formes de viure i els marcs de convivència.
- La dimensió creativa: La que s'expressa en l'esperit innovador, de recerca de nous llenguatges, de noves idees i de nous valors. La que nodreix el capital intel·lectual que és el gran actiu de la nova societat del coneixement.
- La dimensió econòmica: Que té a veure amb la creació de riquesa directa i indirecta i de nous llocs de treball.
- La dimensió urbanística: amb la seva funció de regeneració urbana i d'articulació a la metròpoli real.

Així, doncs, la producció d'identitat i de cohesió social, la creativitat i la innovació, l'impacte econòmic de la Cultura i la regeneració urbana són els elements de fons que posen la cultura al centre mateix del procés de construcció de la ciutat.

Sabem que la nostra és una societat cada cop més *transcultural*. La mobilitat migratòria, els mitjans de comunicació planetaris o el turisme massiu donen més rellevància a la construcció de les identitats urbanes.

La identitat cultural local juga, tots ho sabem, un paper cohesionador comunitari bàsic. En la nostra ciutat de ciutats la diversitat de les identitats locals ha de ser considerada com una riquesa fonamental, s'ha d'interpretar com el màxim exponent de la qualitat cívica urbana.

És necessari, però, acabar amb aquell malentès que consisteix en oposar identitat cultural local amb associació cultural metropolitana. El manteniment de les identitats locals, del caràcter propi de cada localitat, no és incompatible amb el caràcter metropolità de la producció cultural.

Per dir-ho citant l'economista Joan Trullén, *"el fet que la nostra metròpoli estigui configurada espacialment com una constel·lació policèntrica de ciutats culturals és el que permet que brillin amb llum pròpia, que hagin aconseguit uns elevats graus de cohesió social; és el que possibilita unes relacions interproductives que, essent només algunes vegades competitives, tenen un ampli espai per a la cooperació"*.

Per tant, s'ha de mantenir el nostre caràcter cultural policèntric des d'un punt de vista identitari i cohesionador. Les nostres festes locals, els nostres centres culturals de barri, els esdeveniments propis de cadascuna de les nostres localitats, la nostra memòria i les nostres peculiaritats no són incompatibles amb la identificació metropolitana d'un conjunt de centres i esdeveniments supralocals, estatals o bé internacionals.

En definitiva, doncs, autoobservar-nos com una constel·lació de ciutats diferents, cadascuna amb el seu peculiar caràcter cultural i identitari, no pot excloure l'interès col·lectiu del màxim grau de cooperació cultural. Els senyals d'identitat de Badalona, de l'Hospitalet, de Cornellà, de Terrassa, de Sabadell, de Santa Coloma, del Prat o de Barcelona (fins i tot amb la peculiaritat de la nostra capitalitat cultural catalana i el seu reconeixement internacional) no les fa incompatibles amb una dimensió metropolitana que permet exercir la bicapitalitat de la producció cultural espanyola; o haver esdevingut un dels centres de producció cultural de més relleu a nivell internacional (molt especialment a la Mediterrània i a Europa). En definitiva, mantenir la identitat local no exclou l'interès de l'associació: l'**Any Gaudí** o la cooperació en l'àmbit audiovisual entre Barcelona i Terrassa són bons exemples reals i actuals de projectes de cooperació metropolitana amb un abast supralocal.

Saber pensar-nos com a centre de producció cultural internacional depèn de que sapiguem treure el màxim rendiment econòmic de la producció de béns culturals. Hauríem de desprendre'ns, també,

d'aquell tòpic que exclou les relacions positives entre cultura i economia. Fa anys que la cultura té una importància cabdal com a sector econòmic directe. Recordem allò que abans recollíem de Manuel Castells: "la capacitat de crear missatges, la creació de continguts i la creativitat són la matèria primera fonamental de la nova economia". Tot i les escasses dades metropolitanes de què es disposa, es pot afirmar que la producció de béns culturals és avui en dia una de les branques més dinàmiques i creixents de la nostra economia metropolitana.

Així, la producció editorial va tenir un volum de facturació estimada, l'any 2000, de 700.000 milions de pessetes (4.200 milions d'Euros), i la producció audiovisual, l'any 2000, va facturar uns 230.000 milions de pessetes (1.380 milions d'Euros).

Els nostres museus van ser visitats l'any passat per prop de 10 milions de persones, i els nostres teatres van generar l'any 2001 uns taquillatges que sobrepassaven els 7.000 milions de pessetes (prop de 42 milions d'Euros). Els 16,5 milions d'espectadors de cinema de la Regió metropolitana van generar un taquillatge estimat de més de 12.000 milions de pessetes (més de 72 milions d'Euros). Només les filmacions fetes als carrers de la ciutat a través de Barcelona Plató durant l'any 2000 van generar un impacte econòmic estimat de 21.000 milions de pessetes (prop de 126 milions d'Euros).

Les dades de l'IAE barceloní mostren que en el període 1993-2000 els serveis culturals, d'oci i de mitjans de comunicació s'han incrementat en un 56% i el sector de les comunicacions en un 1.311%. Per al mateix període les superfícies ocupades per empreses dedicades a activitats culturals han crescut un 81%

Segons l'estudi "La dimensió econòmica i cultural de la Ciutat de Barcelona a l'any 2000" realitzat per l'empresa SVP només el conjunt del sector cultural "estricte" –l'editorial, les arts plàstiques, les arts escèniques, l'audiovisual, la música, el patrimoni i les biblioteques– sumaven el 5,4% del PIB de la ciutat. Afegim-hi sectors com el disseny, l'arquitectura, la moda o la publicitat i obtindríem una xifra espectacular.

A banda de la importància econòmica directa del sector cultural no s'ha de menystenir l'impacte indirecte del fet cultural com a vitalitzador de l'economia urbana. El valor patrimonial, estètic i simbòlic de la ciutat té una importància econòmica creixent. Un ambient cultural fort atrau inversions, estimula el comerç i fonamenta el turisme. De fet, és la cultura la que finalment crea un clima que fa de la pròpia ciutat un article de consum valorat i respectat.

Avui podem afirmar que la cultura retorna amb escreix la inversió pública: ho retorna amb indústria, amb comerç, amb turisme, amb atracció econòmica, amb nous llocs de treball, amb cohesió, i, sobretot, amb identitat i amb futur...

Pensar-se com a centre metropolità cultural a nivell internacional implica tenir present una cosa més. Òbviament no es el mateix, no responen a la mateixa lògica, la producció i el consum cultural. Podem

ser líders mundials del consum cultural però produir molt poc. I això si que és una distorsió greu. Perquè és llavors quan les nostres idees i els nostres valors seran d'importació. Les nostres identitats flaquejaran. Per això és essencial no confondre les dues lligues que avui per avui estan jugant-se: la *Lliga del Consum*, una espècie de competició que es juga entre tots els ciutadans i ciutadanes a nivell individual. Bàsicament es discuteix sobre quants béns culturals s'adquireixen o es gaudeixen i quines experiències compartim.

I hi ha una segona *Lliga*, la *Lliga de producció*, que es podria assimilar a una mena de *Champions League* que es juga entre les principals regions productores de béns culturals del planeta. Justament, estar en la *Lliga de producció* vol dir pensar-se i articular-se com una regió urbana capaç de ser puntera en la generació de valors simbòlics, en la generació de nous continguts, en la generació d'innovació i densitat creativa, en la generació de plataformes adients per emetre a les xarxes mundials aquestes noves creacions.

La vitalitat cultural de la Regió Metropolitana de Barcelona en el futur dependrà de la capacitat d'associar-se per tal de convertir-se en una metròpoli productora de béns culturals de dimensió internacional. És necessari avançar en la concertació i la màxima coordinació regional per convertir l'entorn metropolità en una zona d'excel·lència en termes de producció de continguts culturals. Es tracta de sumar i d'anar junts per multiplicar: per esdevenir una ciutat de ciutats intel·ligent, culturalment equilibrada i interconnectada per tal de ser una referència mundial de la producció de béns culturals per tal de contribuir amb eficiència a la fortalesa de la cultura catalana.

Una ciutat de ciutats intel·ligent que hauria de: 1.-Aprendre a produir conjuntament una cultura competitiva més enllà de les fronteres locals. 2.- Definir una certa especialització –o especialitzacions–, sobretot en el terreny de la creativitat aplicada. Només una certa especialització permet la inclusió dels centres urbans en les xarxes dinàmiques de ciutats mundials 3.- Aprendre a practicar la màxima cooperació entre les ciutats metropolitanes. 4.- Reforçar el projecte polític metropolità perquè pugui esdevenir un bon instrument per a la coordinació de la multiplicitat d'actors involucrats en la cultura metropolitana, 5.-Consolidar una gestió urbana més integral on la cultura potenciï la seva relació amb els altres aspectes que fan la ciutat: molt especialment, amb l'educació, les universitats, els serveis socials, l'economia, el comerç, el turisme, la creació de llocs de treball, i l'urbanisme..

De forma més concreta s'hauria de dir que: 1.- Cal conèixer millor la realitat metropolitana. 2.- Cal un bon sistema d'indicadors. 3.- Cal la conformació d'una xarxa de caire supralocal, estatal i internacional que sumi la feina dels Centres de Cultura, les Universitats - molt especialment els seus Centres de Recerca- i els departaments d'investigació de les empreses. 4.- S'ha de reconèixer la potencialitat enorme de les indústries culturals, tant les petites i mitjanes empreses que treballen en tota la metròpoli, com de les grans companyies capaces de projectar-se arreu del món en condicions de competitivitat. 5.- Cal disposar d'una xarxa d'equipaments i d'esdeveniments locals interconnectada. 6.- S'ha de posar en pràctica la recerca de nous públics. 7.- Cal fer possible la mobilitat per tot el territori. 8.- Cal vetllar per al manteniment d'unes identitats urbanes plurals.

Podem dir que la nostra ciutat metropolitana reuneix totes les característiques necessàries per enfortir-se com un centre cultural de primer ordre a nivell social i econòmic.

Cal fer, doncs, política a favor de la col·laboració cultural entre les nostres ciutats i cal sumar esforços. Tot plegat contribuirà de ben segur a enfortir la cultura catalana i a donar-nos un paper rellevant en el futur cultural d'una societat que, certament, és cada cop més planetària. Però, que no necessàriament serà més homogènia si sabem engrandir les nostres fortaleses.

**PER UN ESPAI CULTURAL METROPOLITÀ, TEXTE DE FERRAN MASCARELL CANALDA,
SESSION DE CLÔTURE DU 1^{ER} FORUM MÉTROPOLITAIN DES ADJOINTS À LA CULTURE**

L'àmbit metropolità que conformen **Barcelona i els municipis que l'envolten** és una realitat urbanística, demogràfica i econòmica de gran envergadura. Una realitat amb **problemes i necessitats importants** que només tenen solucions de conjunt. I sobretot amb unes **grans potencialitats de futur** que tan sols es poden materialitzar mitjançant l'establiment i l'impuls d'**estratègies compartides**. Per això, **els municipis que integren l'àmbit metropolità** tracten d'impulsar **dinàmiques mancomunades** en els camps d'activitat que més ho reclamen.

El **camp de la cultura** demana avui, sens demora, aquesta dinàmica de conjunt, amb la finalitat d'abordar els **dèficits i desequilibris** culturals que s'hi produeixen i de desenvolupar les **grans possibilitats** de tot ordre que la centralitat cultural metropolitana comporta.

És a dir, avui com mai, urgeix l'articulació d'**un espai cultural metropolità**, basat en un sistema de concertacions entre els municipis que el conformen, entre aquests i les altres administracions implicades, entre aquests i els agents socials que hi actuen. Un sistema que permeti **una dinàmica de conjunt ordenadora, creadora de sinèrgies, generadora d'estratègies culturals d'interès comú**.

Ho necessiten els municipis metropolitans que envolten Barcelona. Per **posar-se en valor** en el conjunt de l'oferta cultural metropolitana. Per promoure una **demanda metropolitana multidireccional** i superadora de l'actual inèrcia centrípeta. Per impulsar una **concepció horitzontal i policèntrica de la vida cultural**. Per consolidar-se i desenvolupar-se com a **comunitats de proximitat**, integradores, generadores de promoció social i cultural. Així ho han manifestat reiteradament els regidors de cultura, en particular en els encontres municipals de la biennial "Interacció" sobre cultura i territori que convoca la Diputació de Barcelona des de 1984. No hi ha contradicció entre identitat local i agrupament metropolità, ben al contrari, aquest ha de donar un nou impuls i projecció a cada realitat local.

Ho necessita la ciutat de Barcelona. Per desenvolupar les **estratègies de gran ciutat** que es proposa, com a trampolí de la creació i la innovació, com a gran seu industrial i tecnològica, com a plataforma potent de fluxos europeus i internacionals. Unes estratègies que només es poden abordar des del conjunt metropolità i des d'**una dimensió cultural i simbòlica capaç de fer-lo entenedor**, de presentar-lo com una realitat integrada. Així ho ha manifestat l'Ajuntament de Barcelona, en particular en el seu Pla Estratègic de la Cultura, que estableix propostes metropolitanes innovadores.

Ho necessita Catalunya. Per servir-se'n **com a país i com a cultura**. Les dinàmiques globals tendeixen cada vegada més a recolzar en **les grans metròpolis**, on es concentra bona part de l'activitat econòmica i cultural de repercussió mundial. Els països i les cultures que no disposin d'una realitat metropolitana potent tindran moltes dificultats per respondre efectivament als reptes que el futur els planteja. Per això, l'articulació de l'espai cultural metropolità al voltant de Barcelona, el desplegament de les seves potencialitats, és **d'una importància estratègica nacional**. Una perspectiva que, d'altra banda, ha de comportar valors afegits per al conjunt del territori català i ha d'alimentar la configuració

d'altres agrupaments municipals també decisius, articuladors del sistema de ciutats que és el nostre país.

Per totes aquestes raons, les **administracions convocants del Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura ens hem proposat avançar en el procés de definició i d'articulació d'un espai cultural metropolità**. I de fer-ho, mitjançant la reflexió i l'elaboració conjunta, el diàleg i l'entesa amb el Govern, el diàleg i la concertació amb els agents socials de la cultura.

Celebrada la **Primera Edició del Fòrum**, en la qual ha tingut lloc l'intercanvi amb experts qualificats i el debat entre els regidors de cultura sobre els grans **paràmetres de referència** en què ha de basar-se una acció cultural metropolitana amb ambició de futur, hem decidit dotar-nos ara d'una **Comissió Permanent** del Fòrum, mentre ens disposem a avançar, a partir de la reflexió compartida, cap a una **Segona Edició del Fòrum**, a celebrar el mes d'octubre d'enguany, destinada a:

-Concretar la formulació d'un **Programa Metropolità de Cultura**, compartit pel conjunt dels ajuntaments metropolitans i les administracions locals implicades.

-Proposar l'**estructura mancomunada** més convenient per impulsar aquest Programa, així com una línia d'**acords entre les diverses administracions competents**.

-Posar en marxa un procés de diàleg i d'entesa amb els diversos **agents socials de la cultura**, sobretot amb **els creadors i els productors**.

Estem convençuts que el resultat del **Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura** seran importants. Que situaran **la cultura en el centre de les estratègies metropolitanes generals**, avui en curs d'elaboració. Que reeixiran a formular i impulsar **una estratègia cultural metropolitana** altament beneficiosa per als nostres municipis. Que promouran una forta dinàmica de **centralitat cultural** - espanyola i europea- per a la nostra metròpolis, esdevenint aquesta una **columna bàsica en la projecció global del nostre país i la nostra cultura**. Que comportaran **un nou alè** per a la **creació artística** i la **producció cultural**.

Barcelona, 9 d'abril de 2002

Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura

Primera edició: febrer-març 2002

20-12-01

1. Convocatòria

L'àmbit metropolità al voltant de Barcelona és una realitat d'una envergadura excepcional, carregada de problemes i de possibilitats. Orientar-la és una necessitat que només pot trobar resposta a partir del treball mancomunat dels ajuntaments que la conformen, amb l'adopció per aquests d'estratègies de conjunt.

El camp de la cultura ho necessita avui especialment. Necessita **l'articulació d'un espai cultural metropolità**, basat en la concertació entre les administracions locals implicades i d'aquestes amb la societat civil i amb el Govern. Només així podrà garantir-se una dinàmica comuna, ordenadora i recquilibradora, capaç de desenvolupar al màxim les possibilitats de cada municipi, així com les immenses potencialitats culturals de conjunt que la realitat metropolitana comporta.

Per aquesta raó, emprenem ara la iniciativa de convocar un **Fòrum Metropolità de Regidors de Cultura**, destinat a posar en comú anàlisis i objectius i a **obrir una dinàmica de corresponsabilitat metropolitana en el terreny de les polítiques culturals**.

2. Comissió Organitzadora

Ajuntament de Badalona
Ajuntament de Barcelona
Ajuntament de Cornellà
Ajuntament de l'Hospitalet de Llobregat
Ajuntament del Prat de Llobregat
Ajuntament de Sabadell
Ajuntament de Santa Coloma de Gramanet
Ajuntament de Terrassa
Diputació de Barcelona

3. Esquema de jornada tipus

3.1. Concepció:

Reunió dels regidors de cultura dels municipis metropolitans, acompanyats dels **corresponents tècnics**, que aborden conjuntament els problemes i perspectives de la realitat cultural metropolitana i que, per fer-ho amb tot el coneixement disponible, **inviten a una selecció d'experts en cada matèria**. Presideixen els **alcaldes**, atesa la centralitat creixent de la política cultural dins de les polítiques de govern local, col·legiadament a la **jornada de cloenda**. Previsió d'una assistència al voltant dels **50-60 participants** per jornada.

3.2. Estructura de la reunió:

Més o menys circular, sense jerarquitzaació més enllà de la funcional: és una **reunió d'iguals**.

3.3. Taula:

-President: L'**Alcalde** amfitrió, acompanyat dels membres de la Comissió Organitzadora que siguin del cas.

-Conductor: Un **Regidor de Cultura**.

-Ponent/Relator: Un **Regidor de Cultura**, amb la deguda assistència tècnica. Farà una breu **Ponència** sobre el tema de la jornada (20'), amb l'estat de la qüestió i les perspectives i principals interrogants que planteja. Posteriorment, haurà de redactar la **Memòria** de la jornada.

-Comunicants: Quatre **experts invitats** donaran compte d'experiències de referència i d'angles de visió complementaris, de manera sintètica, durant 10'-15' cada un. La seva aportació es perllongarà durant el **debat** en el qual participaran activament. Hauran de lliurar un **escrit de 3-4 pàgines** amb el contingut de la seva comunicació. Els honoraris per comunicació s'estableixen en 300 euros (50.000 ptes).

3.4. Horari:

17h	Benvinguda de l'Alcalde
17,10h	Ponència
17,30h	Comunicacions
19h	Cafè
19,20h	Debat
20,30h	Tancament
21h	Sopar, ofert per l'Ajuntament

4. Programa

- Dimarts, dia 5 de febrer, L'Hospitalet de Llobregat

Cultura i convivència: pedra de toc de la democràcia

L'enfortiment democràtic i l'impuls d'una ciutadania responsable i activa són, en bona mesura, un repte cultural. Un repte que avui es veu incrementat pel creixement dels moviments migratoris i pels problemes de convivència que se'n poden derivar. Quins són els pressupòsits i els objectius que haurien d'orientar l'actuació cultural pública per la convivència?

President: **Celestino Corbacho (A. L'Hospitalet de Ll.)**
Conductor: **Núria Garriga (R.C. Molins de R.)**
Ponent: **Pere Navarro (R.C. Terrassa)**
Comunicants: **César Coll**
Fèlix Manito
Jordi Porta
Joan Subirats

- Dimarts, dia 12 de febrer, Santa Coloma de Gramanet

Cultura i economia: públic/privat/social, local/global

La dimensió econòmica de la cultura és avui amplament reconeguda. La cultura és, en definitiva, la matèria prima de la nova economia. El desenvolupament sostenible, d'altra banda, es basa en l'actuació concertada d'agents diversos -públics, privats i socials-, en diferents moments de la producció i a diferents escales territorials. Quin paper juga la cultura en les estratègies de desenvolupament local i en la incorporació del local en el global? Quines vies i eines de relació es dibuixen entre cultura i economia?

President: **Manuela de Madre (A. Santa Coloma de G.)**
Conductor: **Lluís Monge (R.C. Barberà del V.)**
Ponent: **Joan Manau (R.C. Sabadell)**
Comunicants: **Jordi Borja**
Xavier Fina
Esteve León
Jordi Martí

- Dimarts, dia 19 de febrer, Sabadell

Cultura i societat del coneixement: democratitzar l'accés i la qualificació

La nostra societat creix exponencialment en la capacitat de generar informació, però el risc de fractura digital entre info-rics i info-pobres continua existint. Es fa evident, d'altra banda, la dificultat d'orientar-se en el mar de la informació per tal de convertir-la en coneixement útil. Quin és el paper de les biblioteques en aquest terreny? Quin és el paper de les iniciatives digitals (educació a distància, comunitats virtuals, portals...) i com haurien d'articular-se?

President: **Manuel Bustos (A. Sabadell)**
Conductor: **Laura Barrufet (R.C. Gavà)**
Ponent: **Vicenç Badenes (R.C. Cornellà)**
Comunicants: **Assumpta Bailac/Marta Clari**
Gabriel Ferrater
Joan Rangel
Artur Serra

Dimarts, dia 26 de febrer, Terrassa

Cultura i memòria: el passat que fa futur

La memòria és el pòsit de l'experiència, la percepció i la producció humanes. Un capital simbòlic valuós, irrepetible, que ha de ser preservat. És també el vehicle de les identitats, que avui emergeixen amb força davant la globalització, si bé es reformulen en cercles concèntrics i diversos. Però la memòria és sobretot un extraordinari instrument de futur. Els centres d'interpretació del patrimoni, com també en part algunes experiències de memorialisme popular, esdevenen una drecera entre passat i futur, un àmbit de producció d'activitat divulgadora i docent, un factor decisiu en el disseny d'estratègies de desenvolupament local. Quines experiències, caldria remarcar? Quines polítiques caldria impulsar?

President: **Manuel Royes (A. Terrassa)**
Conductor: **Àngels Ponsa (R.C. Sant Cugat del V.)**
Ponent: **Antoni Rodés (R.C. Prat de Ll.)**
Comunicants: **Lluís Calvo**
Jordi Pardo
Clara Parramon
Carles Vicente

□ **Dimarts, dia 5 de març, Badalona**

Cultura i art: ensenyaments artístics, creació i producció

El cicle artístic transita de la formació, en l'ensenyament obligatori i en l'ensenyament especialitzat, fins a la difusió, passant per la creació artística i la producció industrial. Quin disseny han de tenir cadascuna de les etapes del cicle artístic en un context metropolità que es caracteritza per la creixent mobilitat de la població? Quina ha de ser la concertació pública amb una iniciativa privada que, en aquest camp, és especialment present?

Presidenta: **Maite Arqué (A. Badalona)**
Conductor: **Esther Achuel (R.C. Sant Feliu de Ll.)**
Ponent: **Joan-Francesc Marco (R.C. L'Hospitalet de Ll.)**
Comunicants: **Pau Monterde**
Núria Sanpere
Borja Sitjà
Francesc Vila

□ **Dimarts, dia 12 de març, El Prat de Llobregat**

Cultura i oci: quina oferta per a quina demanda?

Les ofertes culturals interaccionen amb l'augment del temps lliure i les noves formes de lleure entren en relació de competència amb les formes més tradicionals, tant entre la població adulta com en la infantil i juvenil. Els ciutadans emprenen opcions diverses en funció de variables com la formació, la mobilitat i la seva situació en el cicle de vida; així esdevenen usuaris, consumidors, espectadors, participants... Com es pot omplir el buit entre l'oferta de les institucions culturals, públiques i privades, i aquestes noves pràctiques socials?

President: **Lluís Tejedor (A. Prat de Ll.)**
Conductor: **Antoni Guerra (R.C. Sant Joan D.)**
Ponent: **Begoña Belleste (R.C. Santa Coloma de G.)**
Comunicants: **Salvador Giner**
Xavier Marcè
Alfons Martinell
Eduard Miralles

□ **Dimarts, dia 19 de març, Cornellà de Llobregat**

Més enllà dels tradicionals límits municipals, es fa evident la necessitat d'estratègies culturals referides a l'àmbit metropolità, destinades a la realització de les seves potencialitats de conjunt. D'altra banda, els municipis que componen la concentració metropolitana necessiten polítiques comunes, en les quals pugui fer-se realitat el principi del policentrisme i l'impuls de dinàmiques horitzontals. Quin paper té o pot tenir la cultura en les grans metròpolis? Quins programes s'estan duent a terme en altres realitats metropolitanes de referència? Quins paràmetres són imaginables en el cas de la metròpolis barcelonina?

Cultura i metròpolis: ciutat de ciutats

President: **José Montilla (A. Cornellà)**

Conductor: **Jordi Mena (R.C. Cerdanyola)**

Ponent: **Caterina Mieras (R.C. Badalona)**

Comunicants: **Jordi Font**

Jordi Pascual

Luca dal Pozzolo (Torí)

... .. (Gran Londres)

□ **Dimarts, dia 26 de març, Barcelona**

Jornada de Cloenda

5. Jornada de cloenda

-Presidència: **Alcaldes metropolitans** que han presidit les set jornades temàtiques del Fòrum, **alcalde de Barcelona** i **President de la Diputació**.

-Presentació de les **Memòries** de les set jornades temàtiques del Fòrum, pels **Regidors de Cultura** que han exercit de Ponents.

-Proclamació de la **Declaració final del Fòrum**. Constitució d'una **Comissió Permanent del Fòrum de Regidors de Cultura**, encarregada d'elaborar un **Programa Metropolità de Cultura**, amb una proposta d'articulació metropolitana en aquest camp, que haurà de presentar-se a la **segona edició del Fòrum**, l'octubre de 2002. Tant la Declaració final com la Comissió Permanent seran resultat del **consens previ**. A càrrec de **Joan-Francesc Marco** i de **Ferran Mascarell**.

-Tancament de la primera edició del Fòrum a càrrec de **Joan Clos** i **Manuel Royes**.

-Lliçó magistral: "**La cultura i la relació local/global**", a càrrec de **Manuel Castells** (a confirmar).

6. Materials

-**Previs**: El CERC elaborarà els **dossiers previs de cada jornada temàtica**, que seran lliurats als participants.

-**Posteriors**: Publicació d'un **llibre** amb les presentacions, les comunicacions i les memòries de les diverses jornades temàtiques i amb la Declaració final del Fòrum. Publicació de **monogràfics** sobre el Fòrum a les revistes "**La Factoria**" i "**Barcelona, metròpolis mediterrània**".

7. Propera edició del Fòrum

Octubre de 2002. Discussió i aprovació del **Programa** elaborat per la Comissió Permanent, inclosa una **proposta d'articulació metropolitana** en matèria de cultura, que caldrà presentar als partits, als mitjans, etc. i que esdevindrà un **testament per al nou Mandat** que ha de començar el 2003. Si es cregués oportú, es podria començar a fer camí acordant la posada en marxa del **Laboratori Metropolità de la Cultura**, en el marc del CERC, regit per la Permanent del Fòrum, en conveni amb la Diputació de Barcelona.

VERS UN CONSEIL MÉTROPOLITAIN DE LA CULTURE, TEXTE PROGRAMMATIQUE DE JORDI FONT (PROVINCE DE BARCELONE) PRÉFIGURANT UN CONSEIL MÉTROPOLITAIN DE LA CULTURE.

CAP A UN

CONSELL METROPOLITÀ DE LA CULTURA

La ciutat metropolitana necessita l'articulació d'un **espai metropolità de la cultura**, d'un **sistema de concertacions** entre els agents públics que hi actuen o hi han d'actuar i entre aquests i els agents privats i associatius en presència. Un sistema que permeti una **dinàmica de conjunt ordenadora, creadora de sinergies, impulsora d'estratègies d'interès comú i general**.

Ho necessiten **els municipis perifèrics** per **posar-se en valor** en el conjunt de l'oferta cultural metropolitana; per poder impulsar una **concepció horitzontal i policèntrica** de la xarxa d'equipaments i de la vida cultural; per legitimar-se i consolidar-se com a **comunitats de proximitat vàlides**, és a dir, integradores i generadores de promoció social i cultural.

I ho necessita també **el centre**, en les **estratègies de gran ciutat** que tracta de desenvolupar i que només tenen sentit referides al conjunt metropolità, als quatre milions d'habitants, a una **dimensió cultural i simbòlica capaç de fer entenedor el conjunt com un sistema integrat**, com a plataforma potent de fluxos europeus i universals.

L'articulació d'un espai cultural metropolità podria i hauria de comportar, per a la "ciutat real", un salt decisiu cap a la **democratització de la cultura**, cap a una forta **implantació i activació de la creació**, cap l'establiment d'un **sòlid pol d'empreses i indústries culturals**, cap a la **configuració d'una capitalitat cultural de gran abast**.

L'espai metropolità de la cultura **hauria de bastir-se gradualment**. Hauria de començar per una **concertació interlocal**, per avançar, en un segon temps, cap a la **concertació local-autonòmica** i per acabar, finalment, amb una **concertació pública-privada i pública-associativa**.

Tal com estan avui les coses de la cultura a l'àmbit metropolità, la **concertació interlocal**, la primera, hauria d'implicar l'**Ajuntament de Barcelona** i la **Diputació de Barcelona**, així com una **representació directa dels municipis més grans**. I, tal com proposa el Pla Estratègic de l'Institut de Cultura de Barcelona (**ICUB**), això hauria de prendre forma amb la constitució d'una taula conjunta, d'un **Consell Metropolità de la Cultura**. Un Consell amb una **agenda** que contemplés els següents temes:

1. Urgeix un **Pla Metropolità d'Equipaments Culturals**, que estableixi les **xarxes territorials bàsiques**, subjectes a estàndards, vinculades a ser possible als corresponents **Mapes i Plans Nacionals del Govern** (cas d'existir), amb les corresponents previsions nacionals de manteniment:

- Xarxa de Biblioteques/Centres d'Informació
- Xarxa de Teatres/Auditoris
- Xarxa de Centres de les Arts/Escoles artístiques

- Xarxa de Museus/Centres d'Interpretació
- Xarxa d'Arxius
- Xarxa de Cases de Cultura/ Centres polivalents

2. Caldria començar per la formulació d'un **Pla Metropolità de Biblioteques**, els principals elements del qual són avui en mans de l'Administració local i resulten, doncs, del tot manejables.
3. L'**especialització** dels municipis metropolitans és la via cap al **policentrisme cultural**, cap a una **capitalitat cultural estesa en el territori**, amb múltiples localitzacions. Un factor bàsic, aquest, d'homologació cultural, de generació de sinergies locals (culturals i econòmiques), de promoció cultural, d'interrelació local-global. Això reclama, a més d'una disposició clara de l'Ajuntament de Barcelona per cedir capitalitat a favor del conjunt, una acció inversora i de manteniment a la mida de cada singularitat i que implica necessàriament el Govern.
4. Fa falta una **Oferta Cultural Concertada**, que sigui en bona part complementària i capaç sobretot de **generar una demanda metropolitana multidireccional**, superadora de l'absurda i injusta **inèrcia centrípeta actual**. Capaç també d'aconseguir que els diversos **operadors** (turístics, periodístics, etc) considerin el conjunt de l'oferta metropolitana en els seus circuits i activitats.
5. Els **circuits estables de difusió artística** -teatre, dansa, música i arts visuals-, tant municipals com escolars -també locals-, són avui una realitat potent que situa l'administració local metropolitana en una **posició d'influència creixent** i que li ha de permetre plantejar-se la seva **incidència en les dinàmiques generals**, entre les quals les **polítiques de producció escènica**. En aquest camp de la difusió, caldria també plantejar-se la concertació amb el Govern i amb l'Ajuntament de Barcelona de vies de **rendabilització de les seves produccions i contractacions internacionals mitjançant la seva programació territorialitzada**.
6. La concentració metropolitana és idònia per plantejar-se **polítiques de nous públics**. Mitjançant la concertació amb els **grans associacionismes** i amb les **grans superfícies comercials**. I molt especialment a través de la **programació escolar**, d'acord amb les previsions de la Logse, per tal d'alfabetitzar artísticament el **públic del futur** i educar les seua sensibilitat creativa.
7. Els **centres d'educació artística** s'han generalitzat a l'àmbit metropolità, de la mà dels ajuntament, sensibles a la seua necessitat malgrat no tenir-ne la competència. Avui són, en alguns casos, autèntics **planters d'activitat creadora**, àmbits on la **creació es relaciona fecundament amb una molt més ampla dinàmica local**. Caldria avançar cap a un **Xarxa Metropolitana**, degudament concertada amb el Govern i en línia amb les **previsions de la Logse**.
8. El **patrimoni cultural** (museus, patrimoni arquitectònic-arqueològic, complexos patrimonials...) són un decisiu **factor de dinamització econòmica local**. Els "**centres d'interpretació del patrimoni**" es configuren com l'eina local que articula aquesta realitat diversa en un relat sogestiu. Caldria avançar cap a una **oferta conjunta metropolitana**, atesa la proximitat i l'interès de les diverses ofertes

actuals i potencials, que sintonitzés amb l'interès del operadors del turisme, tant interior com exterior.

9. Cal establir **una logística metropolitana de restauració i conservació del patrimoni**, tant moble com immoble. Això reclama, en primera instància, un acord entre Ajuntament de Barcelona i Diputació de Barcelona destinat a **rendabilitzar els serveis ja existents i a fer-ne una aplicació sistemàtica a tot l'àmbit metropolità**. És a dir, caldria **constituir una plataforma metropolitana local de restauració i conservació del patrimoni cultural**, que al seu torn hauria de concertar amb els serveis nacionals del Govern.
10. L'espai cultural metropolità pot i ha d'esdevenir un **àmbit privilegiat per als creadors i les empreses culturals**. Amb l'establiment d'unes **condicions públiques destines a ser estímul i catapulta de la innovació**. I destinades a propiciar també la **implantació local de les iniciatives** que ho permetin, amb els **guanys artístics i socials** que això sempre comporta. La **concertació pública amb creadors i empreses culturals** ha de permetre sobretot generar **estratègies potents de conjunt**, elements de **capitalitat cultural espanyola, europea i internacional**.
11. Un instrument bàsic per a un espai cultural metropolità ha de ser la creació d'un **Observatori Metropolità de la Cultura**, tal com preveu el Pla Estratègic de l'ICUB. Una **plataforma d'anàlisi i prospectiva cultural**, en contacte amb altres realitats metropolitanes europees i americanes. Amb la finalitat de fer **seguiments i avaluacions sistemàtics** de les dinàmiques culturals metropolitanes, de posar en comú informacions i valoracions, d'impulsar **debats i reflexions**, d'**elaborar models i propostes**, d'**orientar experiències pilot**... És a dir, **un instrument estratègic**. L'actual Centre d'Estudis i Recursos Culturals (CERC) de la Diputació de Barcelona és la base disponible sobre la qual bastir aquest projecte. L'**Observatori Metropolità de la Cultura** hauria de constituir-se a partir de la **concertació entre l'Ajuntament de Barcelona i la Diputació de Barcelona** i hauria de posar-se al servei del **Consell Metropolità de la Cultura**.

Jordi Font, 10 de juliol de 2000

STATUTES

Part one

Nature and purpose of the Institute

Art. 1

The Barcelona Institute of Culture is an autonomous organisation of a economic nature, with its own legal personality and independent patrimony, created by Barcelona City Hall to accomplish the purposes set out in the present Constitution, in accordance with the provisions of article 237 of the Law on Municipalities and Local Regime of Catalonia (LMRLC), and article 40 of the Law on the Special Regime of Barcelona.

The Institute shall be governed by this Constitution and also by the provisions of the Law 7/1985, Regulating the bases of local bye-laws, the Special Law of Barcelona and its regulations, the Law 8/1987 on Municipalities and Local Regime of Catalonia, the Law 39/1988 on Local Taxation, the redrafted Text of the General Budget Law of 1988, articles 199 to 210 of the Decree 179/1995, 13 June, which approved the Regulations of local works, activities and services, and other applicable provisions of internal and community law.

Art. 2

For the purposes envisaged by article 3 of the Special Law of Barcelona, the Institute has the status of a legal technical body under the aegis of the City Hall.

Art. 3

Purposes and objectives of the Institute:

3.1. The purpose of the Barcelona Institute of Culture is to develop, directly and in a decentralised fashion, the municipal cultural services. The Institute is entrusted with the organisation and administration of the public cultural services, the management of the historic, artistic and scientific cultural heritage of the city, the promotion of cultural activities and for the occupation of leisure, and encouraging cultural matters through public and private initiatives and in coordination with cultural initiatives of society in general.

3.2. To achieve the ends assigned to it, the Institute's objectives are:

a) The planning and management, as appropriate, of the activity, structure and administration of the services, museums, scenic areas, libraries and other municipal centres of culture and the exploitation of the resulting cultural assets.

b) The preservation, enrichment, research, exhibition and diffusion, through its own activities, of the patrimonial assets of a cultural, historic, scientific and artistic nature, putting these within reach of the citizens and individuals interested in order to promote their dissemination in society.

c) Promoting and coordinating and following up the presence of Barcelona City Hall in all the public and private cultural centres in which it participates.

d) Promoting actions and coordination in all the matters, services, entities and businesses which may have an impact on the city's culture.

- e) Developing a socially useful concept of culture in the context of the economic development of the city and the creation of richness and jobs.
- f) Promoting international dissemination of the Catalan culture created in Barcelona and of all the other cultural assets which the city produces.
- g) Promoting the municipal culture, in coordination with the municipal services as a whole.
- h) Strengthening an open, plural and tolerant creative concept of cultural matters.

Art. 4

To achieve its objectives, without prejudice to the protective functions reserved to the City Hall organs of government, the Institute will be empowered to:

- a) Carry out all the actions directly and indirectly related to the aforementioned objectives, and which are derived from the application of the current regulations.
- b) Administrate its patrimony and the assets which are delivered to it.
- c) Acquire, possess, alienate and rent fixed and movable assets, accept inheritances, legacies and gifts, with the requirements and limitations established by the LMRLC and applicable regulations. The acceptance of inheritances, legacies and gifts must be ratified by the Plenary Council of the City Hall.
- d) Obtain subventions and other aids from public or private entities.
- e) Engage personnel, contract works, services and supplies.
- f) Give guarantees and warranties.
- g) Approve its own internal organisation.
- h) Carry out legal and administrative actions.
- i) Handle all kinds of acts and legal business congruous with the purpose of the Institution.
- j) Receive the sums established for the supply of the services attributed to the Institute.
- k) Award prizes, grants, subventions and carry out those actions of encouragement considered appropriate, and establish agreements with all kinds of persons and/or public and private bodies.
- l) And anything further entrusted to it by the City Hall, in relation to the Institute's objectives.

Art. 5

The financial nature of the Institute for budget and accounting purposes is circumscribed by the following areas of production and commercialisation of cultural services:

- Visual, scientific and historical art exhibitions.
- Sales of products related to the museums.
- Visits to museums.

- Scenic and musical arts performances.
- Festivals of poetry, music, theatre, dance and traditional arts.
- Encouragement of cultural industries.
- Seminars, congresses and study sessions.
- Activities involving citizen participation
- and other analogous activities.

Art. 6

The autonomous organisation will have its head office in Barcelona, at Palau de la Virreina, La Rambla 99.

Part two

Governing organs and attributions

Chapter One

Governing bodies of the Institute.

Art. 7

The organs of the Barcelona Institute of Culture are:

- a) Board of Governors.
- b) President.
- c) Vice-President.
- d) Executive Committee.
- e) General Manager.

Chapter Two

The Board of Governors.

Art. 8

1. The Board of Governors will assume the senior government of the Institute

2. It will comprise:

a) Councillors nominated by the Mayor up to a maximum of ten, representing the different political municipal groups represented in the Corporation, with the criteria of maximum proportional participation and following proposals from each of these groups.

b) A maximum of three individuals of recognised prestige, appointed by the Mayor from among representatives of the cultural life of the city. In the event that any of the political municipal groups is

underrepresented in the application of the above section of this article, it may propose to the Mayor the appointment of one of these three individuals.

c) One person in representation of the most important Trade Union organisations of the city, appointed by the Mayor on the proposal by these organisations, in accordance with the agreements established with the Trade Union organisations at any time, and one representative of the Institute employees.

3. The appointment of members of the Board of Governors will be ratified by the Plenary Council of the City Hall.

4. The appointment of members of the Board of Governors will be made to coincide with the re-election of the Municipal Corporation and whenever necessary in the case of a vacancy or resignation.

5. The General Manager will attend the meetings of the Board and may discuss but not vote. The President, himself or as proposed by the General Manager, may authorise attendance at the Board meetings of the other members of the Executive Committee and such advisers as are felt pertinent, who can participate in the discussions but may not vote.

Art. 9

The President of the Board of Governors of the Institute will be nominated by the Mayor from among the members of the Board of Governors. The Mayor will also appoint a Vice-President from among the members of the Board of Governors.

Art. 10

1. The General Secretary of the City Hall will act as the Secretary of the Board of Governors, or such individual as he delegates. This individual must be a municipal official, qualified in law.

2. The Audit of the Institute's Funds will be carried out by the City Hall Auditor, or the person whom he delegates.

3. The Secretary and the Auditor of the Institute, holders of these positions or delegates, will attend the Board meetings, and may discuss but may not vote.

Section one

Attributions

Art. 11

The following attributions correspond to the Board of Governors:

a) Approval of the proposed general plan, and amendments and revisions of it.

b) Approval of the internal regulations.

c) Approval of the proposed budgets for annual income and expenditure, and referring these to the City Hall for inclusion in the dossier for approval of the general Budget.

- d) Initial approval of the annual accounting statements and the annual report of actions, inventory and Balance Sheet.
- e) Approval of the public prices for the services offered by the Institute.
- f) Approval of any projects of works, facilities and services, the amount of which exceeds 3% of the ordinary resources of the entity's own budget.
- g) Approval of contracts for works and services, for a period of more than 5 years, or for an amount greater than 3% of the ordinary resources of the Institute budget. This limit will be automatically amended according to what is established annually by the bases of execution of the City Hall budget.
- h) Approval of contracts for advisory and attendant services, and specific and concrete occasional works, when the amount is greater than 3% of the ordinary resources of the Institute, or where the duration is more than 5 years. This limit will be automatically amended according to what is established annually by the bases of execution of the City Hall budget.
- i) Approval of contracts for supplies and the acquisition of assets and rights, when the amount exceeds 1 per cent of the ordinary resources of the Institute budget. This limit will be automatically amended according to what is established annually by the bases of execution of the City Hall budget.
- j) Proposals to the Plenary Municipal Council for the acquisition, alienation, cession or burdening of fixed assets in all cases, and investment in securities, or their sale, if they exceed 10% of the Institute budget, and also to agree the investment and alienation of securities which do not exceed the aforementioned percentage.
- k) Approval of treasury operations which exceed 5% of the ordinary resources of the Institute budget, and submitting them to ratification by the corresponding organ of the City Hall.
- l) Approval of credit transfers for amounts greater than 5% of the ordinary resources of the budget for the financial year, or when they imply a exchange of capital.
- m) Proposals to the Mayor for the appointment and dismissal of the General Manager.
- n) Submission for the approval of the City Hall of the personnel, the list of work places, the public offer of employment and the general regime for the appointment and remuneration of the personnel, as well as the Agreements on Working Conditions and Collective Bargaining Agreements.
- o) Bringing to the Plenary Council, at the request of the Executive Committee, proposals of dismissal from the service of official personnel, and the authorisation of compatibility.
- p) Ratification of the termination of personnel.
- q) Carrying out all kinds of actions, exceptions, resources and claims, legal or administrative, in defence of the rights and interests of the Institute.
- r) Submission for approval of the Plenary Council of the City Hall of proposals for amendments to this Constitution.

Section two
Procedure

Art. 12

1. The Board of Governors shall meet twice a year at least, and whenever considered necessary by the President or the Mayor, or at the request of one quarter of its members.
2. The meetings may not take place without the attendance of the President and the Secretary, or those properly replacing them, and in every case with not less than one third of the members of the Board of Governors.
3. The notices of the meetings must be sent out a minimum of eight working days beforehand, with the corresponding Agenda for the meeting attached.

Art. 13

Agreements will be adopted by simple majority of the members of the Board of Governors present. In the case of a tie, the President shall have a casting vote.

Chapter Three
The President and Vice-President

Art. 14

The President of the Institute, in addition to the powers delegated to him by the Board of Governors, enjoys the following attributions:

- a) To be the permanent representative of the Mayor in the Institute, and of the Institute in the acts which so require by their nature.
- b) The exercise of all kinds of legal actions in matters of urgency, advising the Board of Governors in the next meeting to be held.
- c) Calling, presiding over, suspending and terminating the meetings, directing the debate and deciding on tied opinions with a casting vote.
- d) Exercising the political direction, watching over the appropriate realisation in accordance with the current Constitution.
- e) Approving and reporting to the Board of Governors on collaboration agreements of all kinds which may be established with other public or private organisations or entities in relation to the purposes of the Institute.
- f) Carrying out, in cases of urgency, the powers and functions expressed in article 11 of this Constitution, and reporting at the next meeting of the Board of Governors.
- g) Presentation to the Board of Governors of proposals for the appointment and dismissal of the General Manager, for proposal to the Mayor.

Art. 15

The Vice-President will act in place of the President and will assume his attributions in the event of absence, vacancy or illness, and will exercise the functions delegated to him.

Chapter Four

The Executive Committee**Art. 16**

The Executive Committee is the organ of executive management of the Institute and will comprise the following members:

- The President of the Institute
- Vice-President
- General Manager
- The City Hall Personnel Services manager
- The City Hall economy and business manager

The Secretary may also participate to discuss but not vote, and will draft the Minutes. The Auditor appointed will also attend when called.

Art. 17

The functions of the Committee will be:

a) To present to the Board of Governors:

- The budget proposal of the Institute.
- The annual accounts.
- Monthly financial statements.
- The work force, their remuneration, the list of work places and Collective Bargaining Agreements.

b) To approve and report to the Board of Governors on treasury operations not exceeding 5% of the ordinary resources of the Institute budget, and to submit them for ratification by the corresponding organ of the City Hall.

c) Approval and reporting to the Board of Governors on the internal structure of services and organic distribution of its operations.

d) Proposal to the Board of Governors, for presentation to the Plenary Council, of sanctions of dismissal from the service of official personnel, and the authorisation of compatibility.

e) Appointment and dismissal of senior personnel of the Institute and reporting on this to the Board of Governors.

f) Requirement of compliance with their duties by the senior and administration personnel of the Institute.

g) Analysis of the degree of achievement of the Institute's objectives and proposals to the Board of Governors for actions resulting.

h) Awareness of all the matters which have to be brought forward for approval and ratification by the Board of Governors.

i) All other matters which, in virtue of their competence, have been delegated to it by the Board of Governors.

Art. 18

The Committee will meet at least every three months, during the month following the calendar quarter, being called by the President, notice being sent in writing by the Secretary to all the members a minimum of eight days in advance, except for cases which would justify more urgent calling.

The notice shall be accompanied by the relevant Agenda and documentation in connection with the matters to be dealt with.

At the wish of the President or two of the members, an Extraordinary Committee meeting can be called to deal with matters of an urgent nature.

Art. 19

The Committee meetings will only be validly constituted with the presence of four members with a right to speak and vote, out of the five envisaged in article 16, or of the persons delegated to represent them, and that of the Secretary.

Art. 20

The resolutions of the Committee will be taken by simple majority of those attending, with a casting vote for the President in the case of a tie.

Chapter Five

The General Management

Art. 21

The functions of the General Manager are:

a) Administrative representation of the Institute when the President does not take on this representation, and to relations in the course of his job with other public and private institutions.

b) Exercise of the functions of integration and executive management of the Institute, management of the human, material, financial and technological resources.

c) Designing the general plan and strategic lines of action to achieve the objectives of the Institute, and to present these to the President, for approval in the Board of Governors.

d) Proposal to the Executive Committee, for approval, of the internal structure of the Institute and the organic distribution of its operations.

e) Preparation of proposals for the internal regulation and their presentation to the Board of Governors for approval.

- f) Follow-up and internal evaluation of the General Plan and reporting regularly to the senior governing bodies.
- g) Carrying out and compliance with the resolutions of the senior governing bodies.
- h) Direction and inspection of works, services and dependencies of the Institute, and all its personnel, in accordance with the directives of the President.
- i) Contracting and awarding works, services and supplies for periods and amounts not greater than those established in sections g) and h) of article 11 of this Constitution, and settling incidental questions arising from these aforementioned contracts.
- j) Proposal to the Board of Governors for approval, according to amount, of contracts for work, services and supplies.
- k) Formalisation of contracts approved by the Institute, of whatever nature, and reporting to the Executive Committee.
- l) Approval of credit transfers of amounts not exceeding 5% of the ordinary resources of the entity, and reporting to the Executive Committee.
- m) Arranging the collection of income.
- n) Arranging the payments which are expressly consigned and answering for obligations duly contracted by the Institute.
- o) Engaging the labour force and establishing their working conditions.
- p) Arranging competitive entries for jobs, appointing, assigning and transferring the personnel to different places of work in the Institute and referring the appointments to the Executive Committee for ratification.
- q) Opening disciplinary dossiers for working and official employees. Applying sanctions to official employees for the commission of slight faults. Sanctioning the working personnel, submitting dismissals for the approval of the Board of Governors.
- r) Watching over improvements in working systems and the introduction of appropriate technological innovations.
- s) Encouragement of technical study and planning which could be of interest to the Municipality and the Institute.
- t) Preparation of the Institute Report and Budgets and also the settlement and rendering of accounts.
- u) Drafting and proposing the work force and their remuneration.
- v) Any other matter of an analogous nature which is within the competence of the Institute and not reserved expressly to others of its organs.
- w) Carrying out whatever the President or the Board of Governors delegates to him.

Art. 22

1. The Institute will have available the necessary personnel to carry out its commitments.
2. The positions of the work force and the work places will be established and amended in accordance with the principles of efficiency, economy and the rationalisation of resources.
3. The selection of personnel will be made in accordance with current regulations, with regard in every case to the constitutional principles of equality, merit and capacity, and that of public announcement.
4. The work force of the Institute will be constituted by:
 - a) Career officials from Barcelona City Hall, who supply their services to all the dependencies and organs of the Cultural Area of Barcelona City Hall, and to all its centres, who are seconded to the Institute while maintaining their situation of active service to the Administration of origin.
 - b) The personnel under employment contracts coming from the City Hall or from its autonomous organisations, with respect to whom the mechanism of succession of employer shall apply, in the terms of current labour legislation.
 - c) Working personnel contracted by the Institute.
5. The personnel from the City Hall who become part of the Institute can take part in any competition for work places, both for internal promotion and professional promotion, which may be called by Barcelona City Hall, when the profile of the place to be filled is suitable (level, category, qualification, etc.), their length of service at the Institute being considered as pertaining to the City Hall.
6. All the personnel of the Institute will be considered as municipal employees.
7. The Institute is competent to determine and negotiate as appropriate, in accordance with applicable legislation and the existing job relationship in each case, the job profile and conditions of work of personnel legally attached to the Institute, without prejudice to the City Hall general directives on personnel policy for the whole of the Municipal Administration.
8. The work posts to which may be delegated the functions corresponding to the General Secretariat and the Auditor of Accounts, envisaged in article 10 of this Constitution, will be filled by municipal officials.
9. In the event that through a restructuring of the work force of the Institute, jobs disappear or are changed, and the official personnel from the City Hall who occupied them are left in expectation of a position, they will automatically obtain a new position, either in the Institute or in the City Hall.

Part three
Financial regime

Chapter One
Assets and resources

Art. 23

The patrimony of the Institute will be comprised of:

- a) The assets which the City Hall places at its disposition, under whatever legal modality which preserves their original legal qualification and municipal ownership. As a general criterion, the fixed assets and artistic assets of the City Hall will not form part of the patrimony of the Institute.
- b) The assets and rights which it acquires by any legal title.

Art. 24

To accomplish its purposes the Institute will have the following financial resources:

- a) Contributions from the City Hall, charged to its budgets, which will include where necessary the financing of works of substantial repair of buildings assigned.
- b) Contributions which relate to it by agreements established with various Authorities and public and private entities.
- c) The prices to the public for the supply of services and the usage and profit from assets in the public domain assigned to the Institute.
- d) The projects and returns on its patrimony.
- e) Subventions and donations.
- f) Advances, loans and credits obtained from official or private entities.
- g) All other matters which can be attributed to it in accordance with current regulations.

Chapter Two
Deposit of funds

Art. 25

The functions entrusted to the Institute's Treasury, which will be taken on by the person who, being a City Hall official, is delegated by the Treasurer of the Corporation, are:

- a) To collect amounts due and pay obligations.
- b) To have the use of a cash float.

c) To arrange the monies available in time for the prompt satisfaction of obligations, and to meet contracted guarantees.

d) Any others which arise, related with the above, and others which are authorised by current legislation.

Art. 26

1) The Institute can connect the financial services of its Treasury with credit and savings entities through the opening of the following types of accounts:

a) Current accounts for collection and payments.

b) Restricted accounts for collection and payments.

c) Deposit accounts for placing of treasury surpluses.

2. The Institute may have available cash accounts to fund its daily operations, subject to the limitations established by legislation.

3. The Institute can place its occasional excess balances of Treasury for a return, through investment in due conditions of liquidity and security.

4. All the current, restricted and deposit accounts of the Institute will be duly checked by the City Hall Auditor.

Chapter Three

Auditing and accounting

Art. 27

The Institute shall be subject to the regime of public accounting, under the verification of the Accounts Council.

Art. 28

The City Hall Auditor shall be responsible for verifying the accounting of the Institute.

Art. 29

The accounting year shall coincide with the budget year.

The Institute's accountancy will be organised to serve the ends of the regulation standards on Local Taxation. It will be carried out in books, registers and accounts according to the technical procedures most appropriate to the nature of the operations and the situations creating the entries, in a manner which facilitates the accomplishment of the aforementioned ends.

These books, registers and accounts will account for the whole of the acts and operations of an administrative, civil or trading nature with budgetary, financial, patrimonial and economic repercussions in general.

Art. 30

1. On completion of the budget year, the Institute will form and prepare its annual accounts and statements, which will comprise all the operations, budgetary, independent and auxiliary, patrimonial and treasury, carried out during the period.

This General Accounting - set out in the form and with the requirements determined by the regulations of local Taxation - will be delivered by the Board of Governors to the City Hall before 15 May.

2. The Executive Committee will deliver quarterly to the Mayor the accounts and financial statements of the General Accounting showing the situation and on the last day of the quarter.

**Chapter Four
Budget****Art. 31**

For each financial period the Institute will prepare a budget, which will be incorporated into the general Budget of the City Hall.

The aforementioned Budget will set out the essential documentation according to the current local regulations.

Art. 32

1. The budget pre-project will be prepared by the General Manager and will be presented to the Board of Governors before the second half of August, together with the explanatory Report, certificates of concepts and the amounts of demandable debts, and also of income received in the previous year and in the first six months of the current year, and the personnel.

2. The Board of Governors will approve the budget project, where applicable, and will present it to the City Hall for integration into the General Budget and approval before 15 September.

Art. 33

The budget for each financial period will be settled, with regard to collection of rights and the payment of obligations, at 31 December of the relevant calendar year. The income and settlement and outstanding payments will remain to the charge of the Institute Treasury.

The Institute will prepare the settlement of its budget before 15 February of the year following. This settlement, reported on by the Auditor and proposed by the Board of Governors, must be sent to the City Hall before the first of March for its approval.

Art. 34

The management of budget expenses shall be made in the phases established by the regulations of Local Taxation.

It will be the obligation of the General Manager to authorise expenses, arrange expenses, recognise and settle obligations and order payments, when these acts are not attributed by this Constitution to another organ.

Part four

Powers of guardianship of the City Hall

Art. 35

The City Hall reserves the following powers:

1. The Plenary Session of the Corporation is responsible for the approval of:

- a) The general plan, the action programme and its modifications, and the budget of the Institute.
- b) The creation of new centres and facilities, the closing of those existing and the preparation of works projects of substantial repair to buildings assigned to the public service, in accordance with current regulations.
- c) The acquisitions, alienations, assignments or burdening of property which forms part of the patrimony of the Institute, and the investments in securities and their alienation, if they should exceed 10% of the annual budget of the Institute.
- d) The granting of special credits and the increase of those existing through a supplement.
- e) Financial and credit operations, except those of the Treasury.
- f) The financial statements and accounts which form the general accounting, including the Balance Sheet, Profit & Loss account, settlement of the budget and the patrimony of the Institute.
- g) The work force, the list of work places and the regulation of appointments and salaries of the personnel.
- h) The collective bargaining agreements with the unions.
- i) The requirement of responsibilities from the holders and members of the governing organs and administration of the Institute.
- j) Any amendment to the present Constitution.

2. The Mayor is required to be aware of the matters included on the Agenda of meetings of the Board of Governors and the relevant resolutions.

To this end, the President shall deliver to the Mayor the Agenda of the Council meetings seventy-two hours before the meeting is held, and the text of the resolutions forty-eight hours after the Council meeting.

Also the Mayor must be aware of the Balance Sheet for each quarter and the overall financial matters.

Art. 36

The Mayor may::

- a) Suspend the resolutions of the Board of Governors and the resolutions of other administrative bodies of the Institute when he considers that they deal with matters not within their competence, when they are contrary to the general interests of the City Hall or the Institute itself, or when they constitute a clear infraction of law.
- b) Require from the organs of government and administration of the Institute all kinds of reports or documents.
- c) Order such inspections as he considers appropriate.

Part five

Legal regime

Art. 37. An ordinary appeal against the administrative acts dictated by the governing organs of the Institute can be interposed before the Mayor, with the end of the purposes of article 114 of the Law governing public administrations and common administrative procedures (LRJPAC).

Part six

Amendment of the Constitution and extinction of the Institute

Art. 38

Any amendment of the Constitution must be carried out through the same procedures as used for its approval.

Art. 39

1. The duration of the Institute shall be without term.
2. The Institute may be extinguished at any time through agreement of the Plenary Municipal Council.

Art. 40

1. On extinction of the Institute, the City Hall will be its successor in full and its patrimony, with all the increases and contributions which exist in the assets, will revert to the Municipal Corporation.

2. In the event of the dissolution of the Institute, the City Hall will substitute for it, through the mechanism of succession of business, in all the rights and obligations of the personnel at that time belonging to the work force of the Institute.

The change of title, total or partial, to the services of the Institute, will give the employed workers the choice between continuing to be seconded or transferring themselves to the work force of the new named employer.

Additional provision

The Barcelona Municipal Institute for Performances (IMBE), created by agreement of the Plenary Council on 10 March 1989, is now incorporated into the Barcelona Institute of Culture.

The Barcelona Institute of Culture, since its creation, substitutes itself in the rights and obligations with regard to the work force which currently correspond to the IMBE and the Cultural Area with regard to the patrimony, resources and services themselves, and also with regard to the programming and activities, and specifically, the agreements and pacts signed with the Public Administration and/or with private entities, the responsibilities and benefits of which are assumed by the new Institute.

Barcelona, 7 February 1996

PRÉSENTATION DU PROJET 22@ PAR LA SOCIÉTÉ 22@ (DONT LA VILLE DE BARCELONE EST ACTIONNAIRE), FIN 2006 (TRADUCTION D'ORIGINE).



LE PROJET 22@Barcelona.

La transformation urbaine des zones industrielles de Poblenou.



1. PRÉSENTATION DU PROJET 22@BARCELONE

Le projet 22@Barcelone est en train de transformer 200 hectares industriels du centre de Barcelone en un innovateur et productif arrondissement consacré à la concentration et au développement d'activités intensives en connaissance.

Comme projet d'aménagement urbain, 22@Barcelone crée un entourage compact et pluriel où les entreprises intensives en talent cohabitent avec les centres de recherche, de formation et de transfert de technologie ainsi qu'avec les commerces, les logements, les zones vertes ce qui favorise la vitalité sociale et entrepreneurse.

Comme projet de renouvellement économique, il constitue une opportunité unique pour rendre au quartier de Poble Nou sa vocation historique de cœur productif de la ville et pour créer, en même temps, une importante polarité scientifique, technologique et culturelle qui fera de Barcelone l'une des principales plateformes d'innovation et d'économie de la connaissance dans le plan international.

Comme projet de renouvellement social, il favorise l'interrelation entre les différents professionnels qui travaillent dans la zone ainsi que la participation des voisins et des voisines de l'arrondissement aux opportunités qu'offrent les nouvelles technologies.

La transformation engagée par le projet 22@Barcelone permet de créer jusqu'à 3.200.000 m² de nouveau plafond économique dans le centre ville, ainsi que 400.000m² de nouveau plafond pour équipements, 4.000 logements sociaux et 114.000 m² de nouvelles zones vertes qui permettent de transformer les anciennes zones industrielles en un entourage de haute qualité urbaine et environnante.



2. STRATÉGIE D'AMÉNAGEMENT URBAIN

Le Projet 22@ est d'un côté, un projet de renouvellement urbain donc un plan d'aménagement urbain. Mais aussi c'est un nouveau modèle de création de ville, c'est dans ce sens qu'il s'encadre dans la stratégie de Barcelone, Ville de Connaissance et prétend transformer cette zone de la ville en un puissant espace de centralité de la Barcelone Métropolitaine.

Comme projet d'aménagement urbain, il transforme une zone urbaine de 200 hectares et culmine le procès d'aménagement du quartier de Poblenou, après de nombreuses réalisations menées lors des dernières années. Ce procès s'encadre dans la stratégie générale d'aménagement du secteur Levant de la ville de Barcelone où sont concentrées les opérations les plus importantes qui sont actuellement en cours : le Plan Sant Andreu-Sagrera, qui pivote autour du projet de la nouvelle gare intermodale de la Sagrera, où arrivera le Train à Grande Vitesse, l'aménagement urbain pour améliorer la place de las Glories et son entourage et les infrastructures associées au Forum Universel des Cultures de 2004.



L'extraordinaire centralité urbaine et métropolitaine du projet est un de ses principaux atouts : l'arrondissement 22@Barcelone est articulé par l'avenue Diagonal, qui unit deux des plus importants pôles d'activité économique et culturel : la place de Les Glories, qui accueillera le futur centre culturel et administratif de Barcelone et qui sera dotée d'une gare de transport intermodal et le Centre de Conventions International de Barcelone, qui est le plus grand centre de conventions du Sud de l'Europe, avec une capacité pour 20000 délégués.



LE MANCHESTER CATALAN



CENTRALITE

BAISSE DENSITÉ ET OBSOLESCEANCE FONCTIONAL



LE DÉBAT SUR LE FUTUR DES ZONES INDUSTRIELLES



3. NOUVEAU MODÈLE DE VILLE

Comme nouveau modèle de création de ville, le Projet 22@ réinterprète en clé actuelle la fonction des anciens tissus industriels moyennant une transformation qui sera progressive dans le temps- une quinzaine d'années-, adapté aux besoins préexistants et nouveaux. Les propositions doivent en découler de la situation d'origine, en maintenant les rues et les tracées et les éléments historiques, comme support aux nouveaux aménagements. Pour aboutir à une image finale qui soit en équilibre entre ce qui se maintient, ce qui se transforme et ce qui est remplacé.

Le Projet 22@ dépasse la faible densité qui caractérise les zones industrielles traditionnelles et mise sur un espace urbain dense et complexe, qui permet un usage plus efficace du sol et contribue à la fois à l'interaction et à l'échange d'information entre les divers agents urbains et à générer la masse critique nécessaire pour développer les économies d'agglomération.

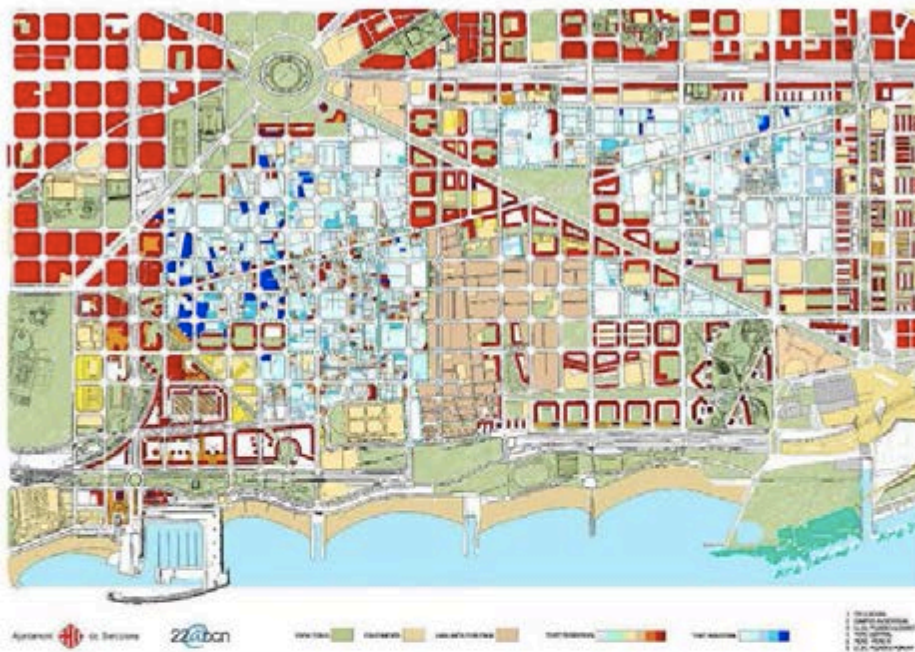
Moyennant un système stimulant qui permet d'améliorer l'aménagement urbain du secteur, les procès d'aménagement urbain contribuent au renouvellement de toutes les rues et génèrent des terrains de cession gratuite à la communauté- d'un sol 100% privé un 30% deviendra sol public- pour créer de nouvelles zones vertes, des équipements et des logements sociaux.

Avec cette option, on mise sur un modèle urbain de haute qualité, compact, mixte et durable, parce que la ville qui en résulte est plus équilibrée, plus hybride, écologiquement plus efficace, a plus de force économique et une meilleure cohésion.

On envisage un modèle de ville compacte et divers, qui face à un modèle de spécialisation du territoire pour usages –industriels- mise sur la mixité qui favorise la cohésion sociale ainsi qu'un développement urbain et économique plus équilibré et durable. De cette façon, les activités productives cohabitent avec les centres de recherche, de formation continue et de transfert de technologie, les logements, et les commerces, dans un environnement de haute qualité qui rend compatible la densité avec les dotations équilibrées d'espaces libres et d'équipements.



Images de la zone



Images historiques du Poblou



Images actuels du Poblou

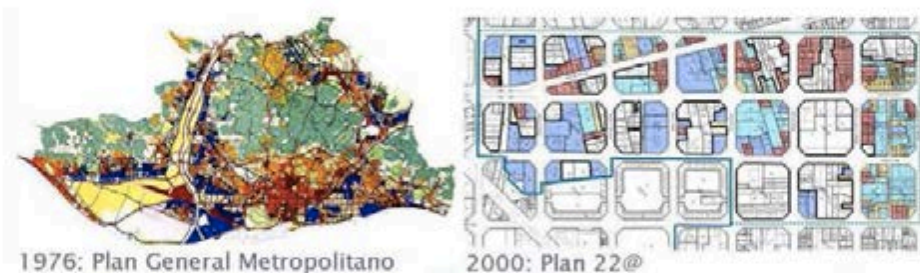




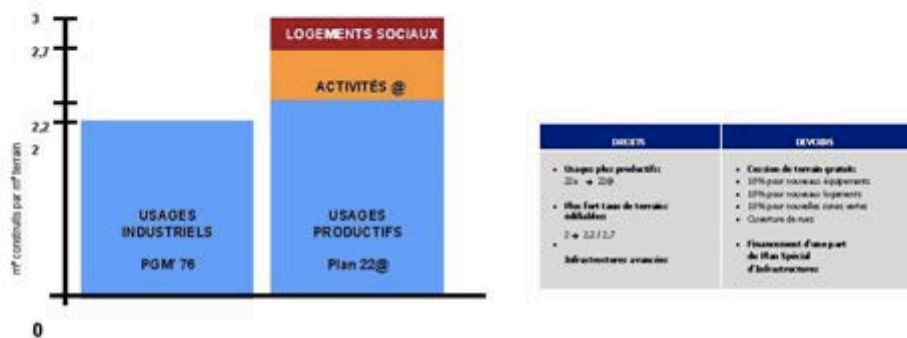
4. AXES BASIQUES DU PROJET D'AMÉNAGEMENT URBAIN

Le Projet 22@, approuvé l'an 2000, est un instrument urbanistique qui garantit la transformation du sol industriel de Poblenou en un entourage urbain innovateur, qui mise sur la qualité de vie, l'efficacité des infrastructures et la durabilité. L'aménagement se base sur le remplacement de l'ancienne qualification urbanistique "22a" qui établissait un usage du sol exclusivement industriel, pour la nouvelle clé « 22 @ », qui détermine les caractéristiques que doit accomplir l'aménagement pour favoriser l'attrait et le développement du talent :

- Cohabitation des usages



La complexité urbaine favorise l'échange d'information et crée une ville plus durable parce qu'elle permet de vivre près du lieu de travail, encourage la cohésion sociale et favorise la vitalité de l'espace public au cours de la journée. Le projet 22@ établit que chaque plan d'aménagement des sols industriels pour de nouvelles activités productives doit générer des espaces pour des équipements, des logements sociaux et des zones vertes qui contribuent au développement social de Poblenou et augmentent la qualité de vie.



• Densité urbaine

La ville compacte favorise les synergies entre les divers agents urbains et encourage un usage plus rationnel du sol; pour cette raison, la transformation des zones industrielles génère une augmentation des surfaces édifiables qui sert à stimuler les promoteurs et leur permet de contribuer au financement des nouvelles infrastructures du secteur. Le projet dépasse la faible densité qui caractérise les zones industrielles traditionnelles et augmente les surfaces édifiables du secteur. Cette volonté se traduit par une augmentation de la surface édifiable nette du secteur à 2 m²/m²s à 3 m²/m²s.

L'augmentation de la surface édifiable d'exploitation privée (de 2 à 2.7) et le changement d'usage s'associe à l'accomplissement de certaines obligations : recouvrement des cotisations d'urbanisation, obligation de présence d'activités @, cession de terrain, etc. en établissant ainsi un système qui stimule la transformation.



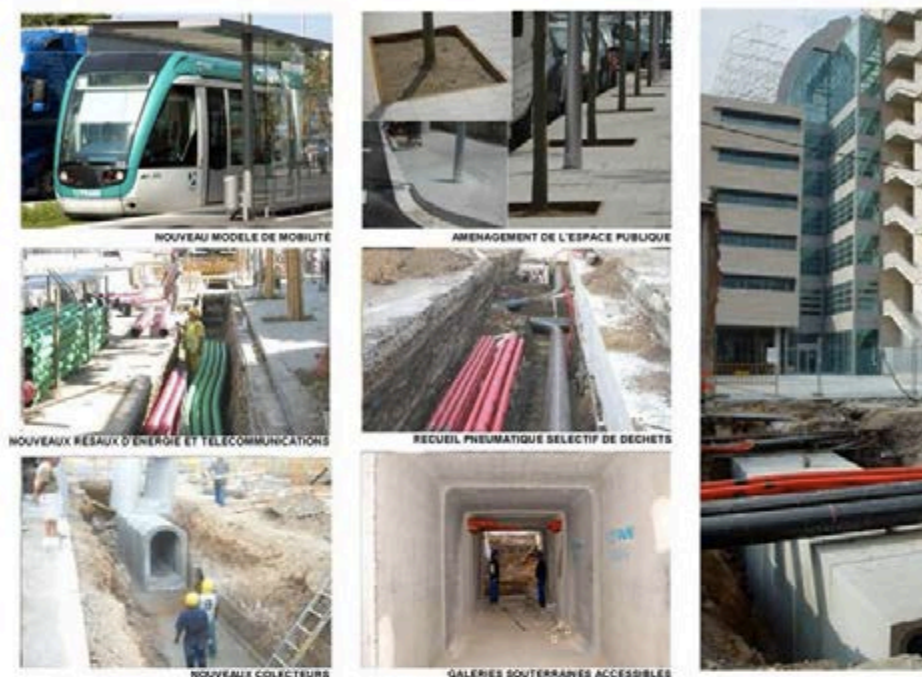


- Encouragement de la présence d'activités denses en connaissance.

Le Projet 22@ favorise la cohabitation des activités productives non polluantes et non encombrantes et encourage l'implantation des secteurs les plus innovateurs qui obtiennent la dénomination d'"activités @". Elles se caractérisent par l'intensité dans l'usage des technologies de l'information et de la communication et la densité dans l'emploi hautement qualifié. Pour encourager l'implantation de ces activités dynamiques de l'économie, le Projet 22@ offre une plus grande surface édifiable aux plans de transformation qui incluent un pourcentage déterminé non inférieur au 20% des activités@ dans leurs programmes fonctionnels. Par cette stratégie on encourage les promoteurs pour qu'ils arrivent à des accords avec les entreprises les plus innovatrices pour construire des espaces à mesure de leurs besoins.

Les activités @ sont toutes celles qui utilisent le talent comme principale ressource productive, indépendamment du secteur économique auquel elles appartiennent : elles peuvent concerner la recherche, le design, l'édition, la culture, la gestion de bases de données ou l'activité multimédia et se caractérisent par l'usage intensif des technologies de l'information et de la communication et de l'occupation de l'espace. Pour ce motif elles accueillent une plus grande proportion de postes de travail que les activités économiques traditionnelles.

De cette façon, à travers la nouvelle clé urbanistique, le projet 22@ encourage la présence d'activités innovatrices qui en cohabitant avec les activités traditionnelles du quartier, créent un tissu productif riche et varié qui favorise la concurrence dans l'ensemble des entreprises.



• Infrastructures avancées

Les activités les plus dynamiques ont besoin d'un haut niveau de services qui permette de développer leurs activités de façon plus efficace. Au moment de l'approbation du Plan 22@ les zones industrielles de Poblenou avaient un réseau d'infrastructures clairement déficitaire. Pour cette raison, le Projet 22@ crée un nouveau Plan Spécial d'Infrastructure 22@, qui permet d'aménager les 35 kilomètres de rues en les équipant de services hautement concurrentiels.

Le nouveau Plan suppose un investissement de la Mairie, financé notamment avec les ressources qui en découlent du propre procès de transformation immobilière, de plus de 180 millions d'euros, ce qui permet d'équiper le secteur de modernes réseaux d'énergie, de télécommunications, de climatisation centralisée et de recueil pneumatiques sélectif de déchets. Le design des nouveaux réseaux donne priorité à l'efficacité énergétique et à la gestion responsable des ressources naturelles, en permettant d'introduire d'importants progrès dans les services urbains:

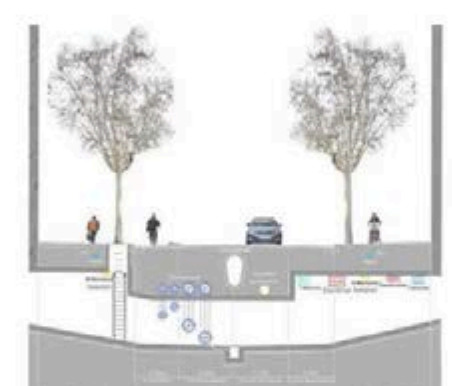
- Les nouveaux **réseaux de fibre optique** de télécommunications, qui permettent la libre concurrence de fournisseurs de services et de contenus. Équipés de canalisations complètement accessibles qui favorisent le tendu de nouveaux câbles et minimise les futures interventions dans la voie publique et améliorent la durabilité de l'espace urbain.
- Le nouveau **système de climatisation publique centralisée** (DH&C) dépasse de plus de 35% l'efficacité énergétique par rapport aux systèmes traditionnels.
- Le **nouveau réseau électrique**, qui garantit la qualité d'approvisionnement moyennant une puissance cinq fois supérieure à celle initiale et les services de gaz et d'eau plus puissants et efficaces.

- Le **système de recueil pneumatique sélectif de déchets**, permet en outre de retirer les containers des rues et évite les bruits et les dérangements des camions à benne, rend possible la distinction de trois fractions en origine : organique, papier et le reste ce qui rend plus facile leur recyclage et leur utilisation.
- Les **galeries souterraines accessibles** qui permettent de réparer et améliorer les réseaux de service sans faire des travaux dans la rue.
- Le nouveau **plan de mobilité** du secteur envisage, qu'à partir de l'année 2010, 70% des personnes se déplaceront en transport public, à pied ou à vélo dans l'arrondissement 22@Barcelone. Pour cela d'importants aménagements se réalisent dans le réseau de transport public ainsi que la création d'un large réseau de voies pour vélo (29km) qui favorise la fluidité dans la circulation. En même temps on garantit la disponibilité de places de parking pour les travailleurs et les visiteurs dans tout le secteur, on établit des mesures pour favoriser la fluidité du trafic et on introduit de nouveaux mécanismes pour la réduction de la pollution acoustique et environnante.
En outre, on définit une nouvelle hiérarchie de rues primaires et secondaires qui permet d'améliorer la fluidité du trafic et on crée des zones consacrées exclusivement à la circulation locale, qui produit une importante diminution de la pollution acoustique et environnante.





Jerarchie des rues. Rue primaire



Jerarchie des rues. Rue secondaire



Resaux de recueil pneumatique selectif de dechets



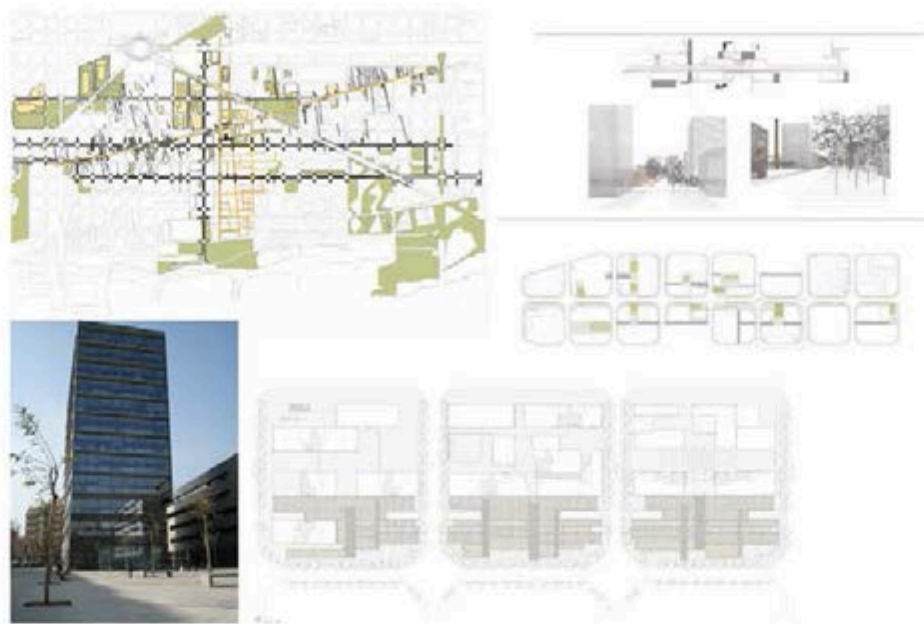
Resaux de climatisation



Resaux de Telecommunications



Resaux Electrique



- Espace public

Le projet 22@Barcelone, consacre 10% des sols antérieurement industriels et totalement privés à la création de plus de 114.000 m² de nouvelles zones vertes et augmente la qualité dans les rues et les espaces publics.

L'espace public est un élément de support de la structure urbaine, des relations et des activités et pour cela c'est un des axes basiques de la configuration de la ville.

Pour la structure des espaces verts on propose certaines mesures à fin que les espaces de la ville –Parc del Litoral, Plaça de les Glòries, Parc Central, etc,- s'élargissent vers les places et les passages de taille inférieure liés à l'édification, en s'élargissant comme une prolongation des activités et en devenant des véritables espaces de relation entre les différents usagers. Ces espaces libres se soutiennent dans la structure parcellaire existante, parfois en récupérant d'anciens passages ou en renforçant des éléments architectoniques d'intérêt, comme les cheminées ou des vieilles usines industrielles.

L'axe traditionnel de relation "la Rambla del Poblenou" va se compléter de nouveaux axes tels que ceux de Pere IV, Cristóbal de Moura, la rue Llacuna o Pujades, ce qui ajoutera de l'identité et du sens de lieu dans chaque secteur.

La rue comme un élément qui vertèbre la séquence d'espaces libres, modifie légèrement le traitement pour améliorer la circulation des piétons et régularise la circulation routière. On introduit un nouveau standard dans l'urbanisation qui optimise les parcours des piétons et rationalise le revêtement des rues.



- Nouveaux logements

Le projet 22@Barcelone mise sur la cohabitation entre les espaces productifs et les espaces résidentiels pour permettre de vivre près du lieu de travail, favoriser le développement des commerces à proximité et garantir la vitalité de l'espace public tout au long de la journée.

Avec cette option, le projet récupère plus de 4.600 **logements traditionnels** qui furent bâtis dans les zones industrielles et qui étaient affectés depuis l'année 1953, quand le Plan Régional avait établi un usage exclusivement industriel de tous les sols productifs de la ville. Avec la nouvelle clé 22@, qui permet la coexistence d'usages urbains, le projet 22@Barcelone, pour la première fois dans les dernières 50 années, reconnaît l'existence de ces logements et encourage leur réhabilitation.

En outre, la construction de 4.000 nouveaux **logements sociaux**, favorise la diversité sociale de Poblenou et permet de garantir la vitalité de toutes les rues et les espaces publics tout au long de la journée. Pendant sa première étape, le projet 22@Barcelone a créé les conditions nécessaires pour construire 2.262 nouveaux logements sociaux, dont la moitié sont en construction.

Avec l'objectif d'encourager la diversité typologique et sociale de Poblenou, le projet 22@Barcelone favorise l'implantation d'**hôtels, appartements de résidence temporaire pour les travailleurs** et permet de réhabiliter certains immeubles industriels en **lofts**, quand ils présentent une surface édifiable mineure à celle établie pour l'usage productif et leur conservation est d'intérêt architectonique, historique ou artistique. De cette façon, le plan 22@Barcelone encourage la préservation du patrimoine architectonique industriel avec une typologie de logement non conventionnel qui contribue à enrichir l'offre résidentielle de l'arrondissement 22@Barcelone.

Avec ces nouveaux usages résidentiels, le projet 22@Barcelone complète les différentes interventions d'aménagement urbain qui ont été menées à Poblenou lors des dernières années et qui a permis d'accroître le nombre de logements dans le quartier de 40 000. Cette proportion résidentielle, près du 50% de l'ensemble édifié, garantit l'équilibre entre l'espace à vivre et l'espace de travail.



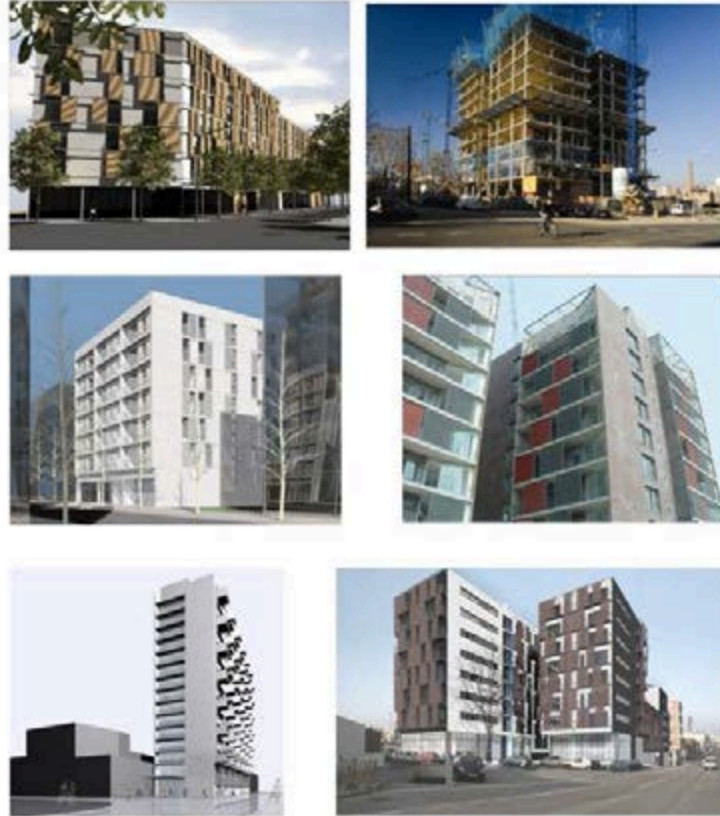
- Équipements publics

Le projet 22@ prévoit qu'un 10% du sol transformé soit consacré aux équipements publics, nommés équipements 7@, où l'on peut distinguer les :

Centres de formation et d'innovation : liés au système productif, ils accueillent des activités de formation, de recherche et de distribution de nouvelles technologies. Moyennant ce nouveau concept d'équipements, l'arrondissement 22 @Barcelone favorise les synergies entre les universités, les centres de recherche, les centres technologiques, les activités productives et les logements. Cette mesure permet d'améliorer l'efficacité de l'ensemble productif car elle garantit la disponibilité d'une large offre de capital humain hautement qualifié et promeut la collaboration des équipements de recherche des institutions présentes dans le territoire avec les entreprises de leur entourage.

Équipements locaux: Qui contribuent à palier le déficit des équipements communautaires du quartier, en accord au plan d'équipement de Poblenou, élaboré ensemble entre les voisins et la Mairie, qui prévoit la construction d'écoles, de centres de quartier, de maisons de retraite, etc.

Logements sociaux



Équipements





- **Le patrimoine industriel**

Le patrimoine est un des signes les plus fermes de l'identité d'une collectivité. Elle devient une pièce clé quand on analyse le développement culturel, économique et urbanistique de nos villes. À Poblenu ce patrimoine est lié à un type déterminé de procès productif et à un système de technologie qui se manifeste depuis la fin du XVIII siècle, avec le début de la mécanisation jusqu'à nos jours.

Le plan 22@Barcelona encourage la richesse de l'espace caractéristique du quartier de Poblenu et promeut un modèle urbain divers, où les nouveaux immeubles et les espaces publics cohabitent avec les traces historiques et les éléments représentatifs du passé industriel du quartier et créent un entourage de grande valeur culturelle qui combine la tradition et l'innovation.

Avec l'objectif de favoriser le procès de récupération des symboles de la mémoire industrielle de Poblenu on a élaboré un Plan Spécial de Protection du Patrimoine Industriel de Poblenu qui prévoit la **conservation d'un total de 114 éléments** (46 qui sont déjà catalogués et 68 qui y sont inclus à nouveau) qui contribuera à garantir la préservation de ce légat d'intérêt historique et culturel. En outre, on crée le "Centre de culture industrielle de Barcelone" où on développe un ensemble d'initiatives et de dispositions de diffusion du patrimoine industriel.

Document d'Orientation et de Programmation Urbaine (DOPU) de la Commune de Poblano
INSTRUMENTO DE ORDENAMIENTO TERRITORIAL DE LA COMUNIDAD DE Poblano

PROGRAMA DE ORDENAMIENTO TERRITORIAL DEL Poblano

ZONA INDUSTRIAL		ZONA COMERCIAL		ZONA RESIDENCIAL		ZONA DE SERVICIOS		ZONA DE PROTECCION AMBIENTAL	
INDICADOR	DESCRIPCION	INDICADOR	DESCRIPCION	INDICADOR	DESCRIPCION	INDICADOR	DESCRIPCION	INDICADOR	DESCRIPCION
1	...	1	...	1	...	1	...	1	...
2	...	2	...	2	...	2	...	2	...
3	...	3	...	3	...	3	...	3	...
4	...	4	...	4	...	4	...	4	...
5	...	5	...	5	...	5	...	5	...
6	...	6	...	6	...	6	...	6	...
7	...	7	...	7	...	7	...	7	...
8	...	8	...	8	...	8	...	8	...
9	...	9	...	9	...	9	...	9	...
10	...	10	...	10	...	10	...	10	...
11	...	11	...	11	...	11	...	11	...
12	...	12	...	12	...	12	...	12	...
13	...	13	...	13	...	13	...	13	...
14	...	14	...	14	...	14	...	14	...
15	...	15	...	15	...	15	...	15	...
16	...	16	...	16	...	16	...	16	...
17	...	17	...	17	...	17	...	17	...
18	...	18	...	18	...	18	...	18	...
19	...	19	...	19	...	19	...	19	...
20	...	20	...	20	...	20	...	20	...

Nouveaux éléments catégorisés



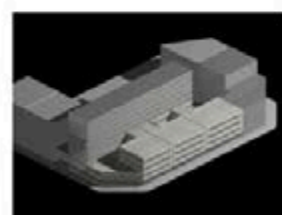
- **Flexibilité**

À différence des plans urbanistiques traditionnels, le règlement général ne détermine pas le résultat final de la transformation, c'est-à-dire qu'il n'établit pas un aménagement détaillé et précis du territoire, mais il promeut un aménagement progressif et adapté aux caractéristiques de chaque partie du territoire moyennant un plan dérivé. De cette façon, le plan encourage le développement d'interventions de différentes ampleurs et d'immeubles de typologie très variée qui permettent de donner réponse aux conditions de qualité, de fonctionnalité et de représentativité de leurs différents usagers finaux. Il favorise de même l'intégration d'éléments industriels d'intérêt dans les nouveaux projets, à fin de préserver la mémoire historique du quartier.

Le Projet 22@ a été conçu pour permettre un aménagement progressif des zones industrielles de sorte que celles-ci puissent s'adapter aux différentes conditions urbanistiques, économiques et sociales de chaque partie du territoire.

- Le plan 22@Barcelone est flexible dans le **temps**, puisqu'il prévoit un développement progressif et adapté à celui préexistant pour ne pas produire des incidences traumatiques dans les usages actuels du territoire.
- Le Projet 22@Barcelone est aussi flexible par rapport à la forme **des immeubles**, puisqu'il se limite à concrétiser les droits et les devoirs des propriétaires du sol, sans établir a priori les conditions morphologiques des transformations. Ceci permet une meilleure adaptation des divers projet aux respectifs programmes fonctionnels.
- En même temps, le projet 22@Barcelone est flexible dans les **agents**, puisqu'il prévoit un système de transformation qui combine l'initiative publique et privée: la Mairie de Barcelone a défini l'aménagement de six secteurs stratégiques qui agissent comme référents et condensateurs urbains et encouragent, en même temps l'aménagement du reste du territoire de part de l'initiative privée.
- Le plan 22@Barcelone est flexible aussi dans les **mécanismes de transformation**, puisqu'il prévoit de différents types de plans dérivés, qui s'adaptent aux différentes situations et conditions et permettent de promouvoir des projets de diverse ampleur (aménagement de rues, de parcelles de plus de 2.000 m², d'immeubles industriels consolidés, d'immeubles industriels d'intérêt, de fronts consolidés de logement, etc.).

PLANS PREDETERMINÉS



LE CAMPUS AUDIOVISUAL



La transformació d'aquestes sis illes del 22@ ubicades al costat del futur centre cultural de la Plaça de les Glòries té l'objectiu de crear un conjunt d'espais de referència destinats a aglutinar empreses i institucions vinculades al sector audiovisual.

L'ordenació conjunta d'aquest territori permet concentrar la major part del sostre econòmic en edificis representatius amb façana a l'avinguda Diagonal, generar grans paccs d'equipaments i de zones verdes i obtenir més de 500 nous habitatges de protecció.

Mitjançant aquest pla de renovació urbana, es rehabiliten els elements patrimonials d'interès històric i arquitectònic - antigues fàbriques de Ca l'Arañó i Can Framis i l'antiga seu de la Compañia de Autobuses de Barcelona-, que conviuen amb els nous espais del seu entorn.

El principal equipament del Campus Audiovisual és el Parc Barcelona Media, un espai de 60.000 m² en què conflueixen moderns espais tècnics i ofícines amb recerca i transferència de tecnologia i formació universitària vinculats al sector audiovisual.

MAGNITUDS DEL PROJECTE:
Àrea total: 211.471 m² 1.100.000 m² de sòl

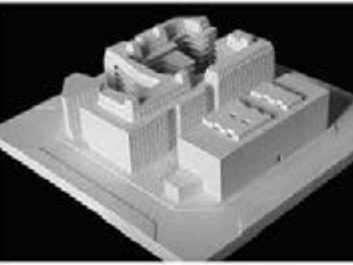
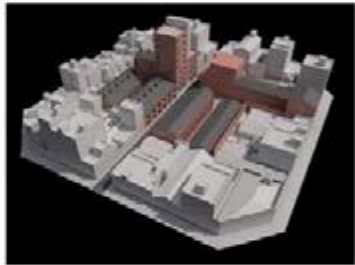


EDIFICIS D'ACTIVITATS



EDIFICIS D'EQUIPAMENTS

PLANS D'ILÔT





5. STRATÉGIE DE RENOUVELLEMENT ÉCONOMIQUE.

Projet d'attrait d'activité : les clusters du 22@Barcelone

Après une première phase d'élan de l'aménagement urbain, le projet 22@Barcelone a commencé une nouvelle étape d'intense renouvellement économique et culturel. La transformation des zones productives constitue une opportunité unique pour rendre à Poblenou sa condition de cœur économique de la ville. 22@Barcelone favorise la concurrence du tissu productif à travers un ensemble de projets, considérés « moteurs » du développement économique du territoire, qui compte avec l'implication des principaux agents publics et privés.

Cet ensemble d'initiatives permet d'atteindre de différents objectifs stratégiques :

- D'une part, il permet de créer des **zones d'excellence ou clusters** dans certains domaines de la connaissance où Barcelone peut atteindre le poste de leader international, à travers la concentration dans le territoire d'entreprises, d'organismes publics et de centres scientifiques et technologiques de référence dans des secteurs considérés stratégiques : médias, technologie de l'information et la communication (TIC), technologies médicales et d'énergie, entre d'autres.
- D'autre part, il renforce **la capacité d'innovation des entreprises** et la **culture entrepreneuriale de l'ensemble productif** à travers des initiatives qui promeuvent la concentration des centres de R+D et de transfert de technologie et favorisent l'attrait des projets entrepreneurs les plus innovateurs à niveau international.
- Il encourage aussi **la création de nouveaux réseaux de relation formelle et informelle** qui encouragent la création de projets de coopération entre entreprises locales et internationales et améliorent la cohésion sociale.

Depuis que le projet a été approuvé, presque 300 entreprises, institutions, universités et centres de recherche et d'innovation ont décidé de s'installer dans l'arrondissement 22@Barcelone. Avec ces nouvelles incorporations, le nouveau centre économique de la ville a enrichi fortement sa structure productive et se dessine comme un des pôles de génération et d'application de connaissance les plus dynamiques d'Europe.



6. AMPLEUR DU PROJET 22@BARCELONA

Territoire: 198,26 Ha (115 pâtés de maisons de l'Eixample), 1.159.626 m² de sol 22@

Potentiel total de plafond: 4.000.000 m².

- Activités productives: 3.200.000 m².

Autres usages (équipements, logements...) : 800.000 m².

Logements:

- on reconnaît 4.614 logements préexistants

- On crée 4.000 nouveaux logements sociaux. (25% minimum de loyer)

Augmentation de zones vertes : 114.000 m² de sol.

Nouveaux équipements : 145.000 m² de sol.

Augmentation de postes de travail : 130.000.

Investissement du plan d'infrastructures : 180 millions d' €



7. ÉTAT D'EXECUTION : DECEMBRE 2006

Depuis le début du projet on a commencé l'aménagement de plus du 53% des zones industrielles de Poble Nou, moyennant 70 plans d'aménagement urbain. Ces projets permettent d'obtenir plus de 2.140.245 m² de plafond sur rasante pour de nouveaux espaces productifs, de logement social, d'équipements et de services techniques.

Le secteur immobilier a notamment misé sur le projet 22@Barcelona : 45 des 70 plans approuvés ont été menés par le secteur privé et pour l'activité productive les licences ont déjà été livrées pour la construction de 404.826 m² de plafond.

Le projet 22@Barcelona a eu, aussi, une grande acceptation parmi les entreprises : presque 300 des entreprises les plus pointées dans leur respectifs secteurs se sont installées dans l'arrondissement 22@Barcelona ou sont en procès de construction de leurs sièges corporatifs. En ce qui concerne les nouveaux emplacements, l'activité économique de l'arrondissement a augmenté de 811.500 m² (sur et sous rasante).

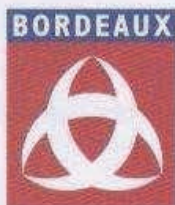
Par conséquent, dès l'approbation du plan 22@Barcelona, Poble Nou a enrichi fortement sa structure productive, qui est en train d'évoluer vers des activités urbaines plus intensives en connaissance. Avec l'exécution du projet 22@Barcelona, on augmentera entre 100.000 et 130.000 postes de travail du secteur et Poble Nou qui concentre le 4% de l'activité économique de la ville augmentera jusqu'à atteindre plus du 15%.

État d'exécution



ANNEXES DE BORDEAUX

DÉCLARATION DE SOUTIEN DE LA VILLE DE BORDEAUX POUR LA CANDIDATURE BORDEAUX 2013



BORDEAUX2013
CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE VILLE CANDIDATE



Si j'engage Bordeaux dans l'aventure exaltante de Capitale Européenne de la Culture 2013, c'est pour rassembler nos forces autour d'un nouvel idéal de vie, d'un idéal de ville, construit par la culture et projeté vers l'avenir.
Porte de l'Europe vers l'Atlantique, ville du sud, ville latine, Bordeaux a le sens de la fête, du plaisir et de la convivialité.

Aujourd'hui, forte de son remarquable vivier de créateurs, de porteurs d'idées, de son actif tissu associatif et de ses lieux culturels emblématiques, elle affirme une volonté de fédérer et de dynamiser les perspectives partagées dans un paysage européen. Cet enthousiasme est celui des Bordelais et des Aquitains, et, naturellement, de nos voisins ibériques qui s'associent à cette candidature.

Bordeaux est au carrefour des cultures : entre l'Atlantique et la Méditerranée, nous respirons l'air grisant de l'ailleurs au bord de la Garonne. Notre histoire et notre patrimoine ont su s'ouvrir aux nouveaux enjeux urbains et s'enrichissent grâce aux populations venues du monde entier qui choisissent de s'installer ici. En devenant capitale européenne en 2013, Bordeaux, portée par son goût de la liberté, son sens bien particulier de l'urbanité et sa réelle capacité à accueillir l'étranger, bâtira la métropole européenne du futur.

J'ai souhaité confier la présidence du comité de parrainage de cette candidature à une figure emblématique de l'ouverture de l'Union européenne : Madame Vaira Vike-Freiberga, présidente de la République Lettone de 1999 à 2007, très attachée à Bordeaux, qui a accepté avec passion.

Construire, échanger, partager, rêver, fêter ! S'engager tous ensemble pour porter l'Europe dans le monde, c'est ce que je propose. Avec les artistes, les intellectuels, les passeurs de savoirs, les chercheurs, mais aussi grâce à son patrimoine naturel, aux entreprises innovantes, aux nouvelles technologies, aux pôles de compétitivité, Bordeaux saura accueillir et surprendre les Européens.

Résolument active et tournée vers l'avenir, Bordeaux a l'ambition de développer et de partager sa vitalité avec l'Europe et le monde : Vivement 2013 !

Alain Juppé,
Maire de Bordeaux.

DÉCLARATION DE SOUTIEN DE LA CUB POUR LA CANDIDATURE DE BORDEAUX 2013



BORDEAUX2013
CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE VILLE CANDIDATE



Pourquoi la culture ?

La communauté urbaine, dans le paysage des institutions en gigogne de Bordeaux, s'est emparée de cette interrogation. La culture n'est pas au nombre de ses compétences, de ces domaines où vingt-sept villes ont choisi de se réunir autour d'un outil – un établissement public de coopération intercommunale. Quarante ans après, aujourd'hui donc, la question de savoir si la CUB doit « prendre » la compétence de la culture se pose. La réponse n'est pas connue. En est-il besoin pour s'engager derrière Bordeaux 2013, capitale européenne de la culture ? Question rhétorique. L'envie de culture est là ; la volonté de soutenir le projet de Bordeaux 2013 capitale européenne de la culture, ferme.

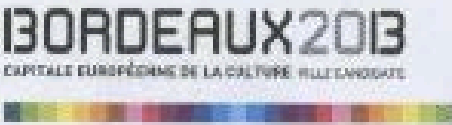
Comme ce fleuve au centre de l'agglomération, la culture, pour la CUB, prend des détours : si la culture n'est pas dans nos compétences, elle nous intéresse. L'ambition culturelle est un facteur clé de l'attractivité et de l'image d'une métropole. Ici la CUB a mission au titre du développement économique. Alors elle mettra ses forces et son savoir au service du rayonnement de Bordeaux 2013 et donc au service du partage et du passage au cœur de ce projet.

La CUB sait aussi proposer les équipements nécessaires, les moyens utiles. Elle regarde aujourd'hui comment réaliser un équipement d'accueil de grands événements. Ce lieu sera, en synergie avec cette richesse incroyable et vivante des équipements culturels sur les vingt-sept communes, un bel outil. Mais il y a plus.

Et si finalement c'était au détour d'une compétence à première vue éloignée (sans rapport immédiatement évident à la culture) que la CUB, au-delà du soutien et de l'intérêt, avait quelque chose à dire et à transmettre, une proposition à formuler pour la culture à Bordeaux (pris dans son écrin d'intimité urbaine composé autour de la ville centre). Cette compétence, ce territoire de culture communautaire tissé patiemment avec les villes, avec « la » ville centre, Bordeaux, c'est la ville elle-même, l'aménagement urbain, compétence de la Communauté Urbaine de Bordeaux.

La ville s'est « métamorphosée ». Tram, quais, berges, espaces publics recomposés, autant de domaines où la CUB est souvent maître d'ouvrage, en lien étroit avec les communes. Un des apports bordelais à la culture européenne est l'art de faire vivre la ville. Le classement au patrimoine mondial de l'Unesco a récemment reconnu ce talent pour les siècles passés. Il nous appartient de montrer que nous sommes toujours aujourd'hui à même d'être exemplaires dans l'art de l'urbanisme (jusqu'à l'appropriation de cet espace de la ville par les cultures urbaines par exemple et sur l'enjeu de l'image, en particulier sous le prisme des nouvelles technologies si développées sur l'agglomération) et des paysages.

DÉCLARATION DE SOUTIEN DU CONSEIL GÉNÉRAL DE LA GIRONDE POUR LA CANDIDATURE DE BORDEAUX 2013



Et cela, effectivement, sans oublier le paysage, les paysages naturels. Si l'écoen composé par les vingt-six communes entourant Bordeaux et formant avec elle la CUB a un relief, une couleur singulière à notre agglomération plus qu'à une autre, c'est le vert. Cette - touche - particulière - présente comme une répétition sur toutes les communes et à Bordeaux - donne du caractère à Bordeaux, à une ville et une agglomération où le paysage se dit, ne se fait pas derrière la ville, s'offre comme espace aux femmes et aux hommes, comme théâtre pour la culture.

Alors la CUB est enthousiaste, prête à jouer son rôle :

- sur des thèmes privilégiés : le paysage, les cultures urbaines et l'image, notamment nouvelle
- autour de quelques grands projets (la réalisation d'un équipement d'accueil de grands événements en sera un)
- en mettant à disposition un élément majeur : l'espace public.

Vincent Feltesse,
Maire de Blanquefort,
Président de la Communauté Urbaine de Bordeaux.

www.bordeaux2013.eu 117



CONSEIL GENERAL
Gironde

BORDEAUX2013

CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE VILLE CANDIDATE



La Gironde est hospitalière. Destination privilégiée pour les touristes, elle doit cette notoriété à sa beauté, la diversité de ses paysages, et à son vin. La culture est intimement liée à cette richesse. Non seulement parce que la Gironde dispose d'un patrimoine historique incomparable comme en témoigne le classement au patrimoine mondial de l'UNESCO de Saint-Emilion et de Bordeaux, et prochainement, je l'espère, du verrou Vauban girondin (Blaye, Fort Pathé et Fort Médoc) mais aussi parce que cette beauté est source d'inspiration. Cette inspiration doit s'exprimer dans Bordeaux capitale européenne de la culture. On ne saurait, ici, oublier son patrimoine naturel si exceptionnel et préservé.

Le Conseil Général de la Gironde s'engage en faveur de la candidature de Bordeaux capitale européenne de la culture parce que Bordeaux est la capitale de la Gironde ! Cette candidature n'a de sens que si elle rayonne au-delà de la seule métropole girondine, si elle permet de mettre en avant tout un département à travers le projet qui sera construit et dont les grandes lignes ont été définies. Ces grandes lignes mettent en évidence les liens entre Bordeaux et la Gironde tant il est vrai que Bordeaux ne saurait se nourrir que d'elle-même.

La Gironde s'ouvre au monde par sa nature même ; son estuaire ne porte-t-il pas son nom ? Et je ne vois nul hasard à ce qu'elle soit aussi terre de pensée, d'humanisme, qu'elle soit tout sauf une terre de repli, frileuse. Ses trois M (Montaigne, Montesquieu, Mauriac) illustrent si bien cette évidence et sont un de ses héritages les plus précieux. Leurs écrits n'ont, en effet, pas pris une ride et tendent à l'universel. Il faut que leur pensée vive et imprègne les générations futures parce qu'elle demeure d'une incroyable modernité. Le Mauriac de la guerre d'Espagne, le penseur de la séparation des pouvoirs que fut Montesquieu et l'écrivain des Essais qui ne répugnait pas aux affaires de la cité sont des « passants considérables ».

Des propositions artistiques contemporaines doivent pouvoir s'exprimer sur ces sites girondins et souligner les passerelles si étroites entre une démarche artistique contemporaine et un héritage. Ce qui a été fait, cet été, sur l'estuaire de la Loire, donne un exemple intéressant de ce qui peut être tenté. L'estuaire peut, d'ailleurs, être une source de créativité particulièrement intéressante pour cette manifestation. N'inscrit-il pas, à sa manière, Bordeaux dans une continuité girondine ?



La Gironde est plurielle : elle ne se réduit pas à une approche. Cette diversité est sa chance. C'est elle qu'il nous appartient de partager et d'inscrire dans le temps. La culture est, sans doute, la compagne la plus sûre (car la plus audacieuse) pour y parvenir. Puisse Bordeaux, capitale européenne de la culture, s'appuyer sur cette magnifique diversité !

Philippe Madretta,
Président du Conseil Général de la Gironde,
Sénateur de la Gironde.

DÉCLARATION DE SOUTIEN DU CONSEIL RÉGIONAL D'AQUITAINE POUR LA CANDIDATURE DE BORDEAUX 2013



BORDEAUX2013
CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE VILLE CANDIDATE

Parce qu'il n'est pas de capitale européenne qui ne s'appuie sur son territoire régional, parce que l'ambition artistique et culturelle de Bordeaux prend tout son sens à l'échelle régionale, le Conseil régional d'Aquitaine s'engage naturellement et avec enthousiasme dans l'aventure *Bordeaux 2013*.

Ce projet, si nous nous unissons pour le mener à bien, représente une formidable promesse d'avenir.

Une promesse d'avenir car il s'agit pour nous de préparer un événement majeur où, une année durant, la créativité de Bordeaux et de l'Aquitaine pourra s'exposer au monde et à l'Europe, où l'Aquitaine, fidèle à sa tradition d'ouverture, pourra accueillir des artistes de tous horizons en offrant un incomparable écrin à leurs créations.

Cet échange, je souhaite qu'il puisse se décliner non seulement entre Bordeaux et le monde, mais également à l'échelle de nos territoires. *Bordeaux 2013* est l'occasion de favoriser l'affirmation ou la construction des identités culturelles au sein de l'espace public et, ainsi, de faire dialoguer quartiers, générations et communautés. Parole singulière qui ne prend sens que dans son adresse à autrui, l'art reste en effet le meilleur vecteur de l'échange et de la découverte de l'autre. C'est un des grands défis que doit relever *Bordeaux 2013*. A l'heure où les métropoles européennes se reconfigurent, où elles voient fondamentalement évoluer leur physionomie et leurs populations, il faut que *Bordeaux 2013* soit le laboratoire où s'invente un nouveau vivre-ensemble où l'art et la culture affirment leur dimension sociale, où la création contemporaine dialogue avec le patrimoine et avec l'histoire, où, au rebours de la ville-musée, s'impose le modèle d'une ville qui se questionne, d'une ville, d'une agglomération et d'une région impertinentes.

Performances, expositions, conférences, festivals..., *Bordeaux 2013* multipliera les événements en valorisant à la fois la création artistique et la réflexion sur l'art et le monde, en offrant aux publics des productions festives et accessibles en même temps que des projets audacieux.

Mais, par-delà les temps forts et les événements qui forgeront l'originalité de *Bordeaux 2013*, je souhaite que ce projet de *Capitale européenne de la culture* soit l'occasion de mener une réflexion de fond sur notre politique culturelle. Voici d'ailleurs l'une des principales raisons qui pousse le Conseil régional à soutenir cette initiative. Loin de se cantonner au spectaculaire, *Bordeaux 2013* doit déboucher sur des propositions concrètes pour donner plus de cohérence aux réseaux et structures de diffusion de l'art, pour améliorer les dispositifs et les lieux dédiés à la création et pour favoriser l'innovation dans les champs de l'art contemporain, de l'architecture, des musiques actuelles et des arts émergents ou du spectacle vivant...



Et cette capacité d'innovation, nous ne la trouverons que collectivement en associant non seulement les forces des différents acteurs culturels, des partenaires publics mais aussi les entreprises et le monde de la recherche. Car s'il n'est pas de développement économique sans développement culturel, il faut garder à l'esprit que l'art et la création se nourrissent aujourd'hui plus que jamais, des grandes évolutions sociales et technologiques de notre monde. Là encore, Bordeaux 2013 doit être un laboratoire. Un laboratoire qui emboîte le pas d'une Région Aquitaine qui, en s'affirmant comme une terre d'innovation technologique, scientifique et artistique, a prouvé qu'il était possible de conjuguer le passé et le futur. Que l'on pouvait allier le sens du bien-vivre avec la volonté d'aller de l'avant.

Le projet Bordeaux 2013 que Richard Coconnier et son équipe ont élaboré est déjà riche et propose, entre beaucoup d'autres, deux pistes passionnantes. Il y a d'abord ce chemin de l'Homme qui, de Lascaux à Baye en passant par Bordeaux et l'estuaire de la Gironde, représente un extraordinaire condensé de l'histoire de l'humanité. A l'instar de ce que nous faisons autour des 3M, ces sites et chemins, tous honorés par le label Unesco, nous invitent à scruter le passé tout en poursuivant la mission de l'homme bâtisseur, de l'homme créateur. Il y a encore les perspectives de développement culturel et de collaboration artistique qu'offre le partenariat avec les villes de San Sebastian et de Bilbao. Bordeaux 2013, c'est l'affirmation d'une candidature atlantique où la ville et sa Région misent sur l'ouverture au monde et sur les diversités culturelles pour inventer leur avenir.

C'est mon pari pour Bordeaux 2013.

Alain Roussel,
Président du Conseil régional d'Aquitaine,
Député de la Gironde.

LETTRE DE MISSION RICHARD COCONNIER 2009

Bordeaux, le 11 septembre 2009

Monsieur Richard COCONNIER
55, rue des Doves

33800 Bordeaux

Objet : mission nouveaux territoires de l'urbanité
Nos références : VF/6784/ET/CLM/DRH



le président

Monsieur,

Même si la Communauté Urbaine de Bordeaux n'a pas de compétence en matière de culture, les préoccupations culturelles, dans leur acception la plus large, ne sauraient être absentes de sa réflexion.

Au moment où les questions relatives à la cohésion territoriale, à l'identité de l'agglomération ou à son attractivité européenne prennent une importance nouvelle, il convient certainement de s'interroger sur la manière dont la culture peut contribuer à y apporter des réponses originales. Tel était d'ailleurs le sens de l'engagement de l'institution communautaire dans l'association Bordeaux 2013, support de la candidature bordelaise au titre de Capitale Européenne de la culture.

Je souhaite aujourd'hui poursuivre cette réflexion et lui donner un tour plus opérationnel ; dans la continuité des conversations que nous avons eues ensemble, et en accord avec M. Alain Juppé, Maire de Bordeaux et 1^{er} Vice-Président de la CUB, je me propose donc de vous recruter au sein de la CUB et de vous confier une mission prospective sur ce que nous conviendrons d'appeler « nouveaux territoires de l'urbanité ».

S'il vous appartiendra de nous proposer, au fil de l'avancée de votre travail prospectif, des champs d'investigation plus concrets, je souhaiterais que vous produisiez, sur la durée de ce premier contrat, un état des lieux, sensible et ouvert, des pratiques culturelles telles qu'elles s'expriment dans notre champ urbain métropolitain.

Pour mener à bien ce travail sur le thème « culture(s) d'agglomération », je vous inviterai à vous rapprocher d'autres expériences en France et à l'étranger ainsi qu'à prendre en compte la réflexion menée sur des thèmes proches au sein du Conseil de Développement durable de la CUB (groupes identité et culture notamment).

Communauté urbaine de Bordeaux
Esplanade Charles-de-Gaulle
33076 Bordeaux cedex
Tel. 05 56 99 84 84
Fax. 05 56 99 87 86

Je souhaite également que vous meniez un travail spécifique dans deux directions :

- « les festivals comme révélateurs de l'urbanité ». Ceci vous amènera à proposer un mode d'évaluation des interventions de la CUB sur un certain nombre d'événements, au regard notamment des priorités territoriales et compétences spécifiques de la CUB. De façon plus prospective, vous travaillerez à l'élaboration d'une « charte d'intervention » de la CUB autour des événements soutenus par elle et ferez des propositions pour que quelques-uns des grands projets d'agglomération à venir soient accompagnés d'une démarche de lien social et d'attractivité qui pourrait, par exemple, prendre la forme de festival(s).

- « nouveaux lieux, nouvelles centralités ». Dans la continuité de la mission d'étude que vous avez menée au printemps 2009 pour l'association Bordeaux 2013 autour « des friches urbaines », vous poursuivrez la réflexion amorcée sur la manière dont de nouveaux lieux, associant une présence artistique et un projet culturel, peuvent contribuer à l'émergence de nouvelles centralités et à la poly-nucléarité voulues par la CUB ; vous proposerez les modalités d'une intervention « légitime » de la CUB sur ce sujet et ferez des propositions pour une mise en réseau de ces lieux (ex : Terres Neuves à Bègles, Vacherie à Blanquefort, Rocher Palmer à Cenon et tous autres lieux de rencontre entre un urbanisme délaissé et des projets innovants...).

De manière plus spécifique, et sous réserve que les collectivités territoriales décident de poursuivre ce projet, vous pourrez être amené à diriger, dans le cadre d'un accord de coopération à définir avec la Ville de Bordeaux, la Mission opérationnelle de transformation de la Caserne Bastide-Niel en lieu culturel.

Enfin, votre mission pourra vous amener à organiser des rencontres ou séminaires en cohérence avec les thèmes évoqués, à participer à divers groupes de travail au sein de la CUB ou à représenter celle-ci, notamment dans le cadre de réunions entre collectivités territoriales.



Pour mener à bien ces divers objectifs, je me propose donc de vous recruter en tant que Chargé de mission Urbanité, à compter du 1^{er} septembre 2009. Votre contrat à durée déterminée sera d'une durée de trois mois. Il pourra être renouvelé une fois selon les modalités figurant au contrat.

Votre salaire net sera de *par mois*, incluant les congés payés qu'il vous appartiendra de prendre durant le temps de votre contrat. Vous serez rattaché pour l'exécution courante de votre mission au Directeur Général des services de la CUB et rendrez compte, par notes d'étape synthétiques bimestrielles destinées au Président et au Bureau de la CUB, de l'avancée de votre mission.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes salutations distinguées.

V. Feltesse

Vincent FELTESSE

Pôle Ressources et Conseil : 
DGS :  Cab :

LETTRE DE MISSION DE LA CUB POUR RICHARD COCONNIER, JUIN 2010

Bordeaux, le 16 JUIN 2010

Monsieur Richard Coconnier
55 rue des Douves
33800 BORDEAUX



objet : **Lettre de mission Urbanité-Culture(s)**
nos références : RC/EF/052

Monsieur,

En septembre dernier, et pour faire suite à l'engagement de l'institution communautaire dans l'association Bordeaux 2013, j'ai souhaité, en accord avec M. Alain Juppé, Maire de Bordeaux et 1^{er} Vice-Président de la CUB, vous confier une mission prospective d'une durée de six mois sur les « nouveaux territoires de l'urbanité » et sur les réponses que la culture pouvait contribuer à apporter au développement urbain de l'agglomération, à son identité et à son attractivité.

Après avoir pris connaissance de votre rapport de mission, et des divers documents annexes qui l'accompagnaient, le Conseil de CUB du 28 mai dernier a entériné la pérennisation de cette mission. Dans le cadre de la nouvelle organisation des services de la CUB, celle-ci sera rattachée au Pôle Dynamiques urbaines et s'inscrira dans le périmètre des compétences actuelles de la CUB. Je souhaite vous en confier la responsabilité en tant que Chef de mission.

Votre mission consistera d'abord à venir en appui aux communes qui en manifesteront le souhait, en développant des outils susceptibles de conforter et de mettre en synergie leurs initiatives culturelles, principalement celles visant à s'inscrire dans un territoire élargi.

Votre mission aura pour ambition plus large de contribuer à l'émergence du « fait métropolitain », par une juste prise en compte de ses dimensions créatives et de la diversité des pratiques culturelles et d'urbanité qui s'expriment sur son territoire.

Dans ce cadre, vous serez principalement amené à travailler sur les domaines suivants :

1. Une métropole collaborative : créer et animer un espace d'échanges, de concertation et d'ingénierie culturelle au service des communes.

Les entretiens que vous avez réalisés avec les Adjointes à la culture et Directeurs de la Culture des communes de l'agglomération ont mis en évidence l'attente partagée d'une instance permettant l'échange d'informations et de bonnes pratiques, la mutualisations d'expériences, la concertation autour de projets ou de services communs (formation, études, conseil, informations).

Correspondance
à adresser au Président
Communauté urbaine de Bordeaux
Esplanade Charles-de-Gaulle
33076 Bordeaux cedex
Tél. 05 56 99 84 84
Fax 05 56 99 10 00

Cet espace de réflexion et de propositions, animé par la Mission Urbanité-Culture(s) et dont la formalisation et la gouvernance restent à préciser, devra, à l'occasion et selon les sujets, s'ouvrir à des usagers ou à des professionnels du secteur culturel (responsables de structure, artistes, associations professionnelles).

Il devra également être ouvert à des expériences venues d'autres villes ou d'autres domaines, en suscitant des travaux prospectifs ou de recherches et en proposant séminaires, colloques, invitations de personnalités permettant de mieux appréhender « les nouveaux territoires de l'urbanité ».

Dans le même esprit, la Mission Urbanité-Culture(s) sera étroitement associée aux politiques de coopération menées par la CUB, afin d'intégrer aux accords et programmes de coopération les compétences et expertises spécifiques de notre territoire en matière de culture ou d'urbanité. Nos relations avec Toulouse, Bilbao et la péninsule ibérique feront dans ce domaine l'objet d'une attention particulière.

2. Une métropole attractive : définir, développer et coordonner la politique d'accompagnement de la CUB aux événementiels culturels soutenus par les communes.

Confrontées à la mobilité croissante des activités, la plupart des métropoles et grandes villes européennes cherchent à renforcer leur attractivité en développant des politiques événementielles susceptibles d'attirer l'attention des médias et de leur donner une image positive et dynamique.

Plusieurs communes de l'agglomération bordelaise développent ainsi des événementiels, aidés à des hauteurs variées par les collectivités territoriales ou par des partenaires privés. La CUB soutient certaines de ces manifestations, supposées être « *constitutives d'une action de développement économique ou de promotion du territoire métropolitain* ».

S'agissant de manifestations culturelles, les retombées économiques directes apparaissent difficiles à évaluer et peuvent difficilement justifier, à elles seules, le soutien de la Communauté urbaine.

Le moment est donc venu de diversifier les angles d'approche et de déterminer des critères d'évaluation traduisant mieux l'apport de ces manifestations à l'identité, au rayonnement et à l'attractivité de l'agglomération, en termes de développement économique, mais aussi d'image et de notoriété, de cohésion sociale et territoriale, de bien-être des habitants ou d'impact environnemental.

Il conviendrait également de prendre en compte la complémentarité entre *des grands événements* visant une audience nationale, voire internationale, tant au niveau de leur fréquentation que de leurs retombées médiatiques, *des événements structurants* à l'échelle de l'agglomération par la singularité ou l'excellence de leur programmation et par l'ampleur des publics concernés, et *des événements de proximité ou de découverte* dont la singularité enrichit fortement et positivement l'image de l'agglomération.

La Mission Urbanité-Culture(s) devra formaliser au plus vite les nouvelles procédures et critères d'intervention de la CUB, en s'adjoignant, si nécessaire, une instance-conseil d'instruction des dossiers et d'évaluation des actions soutenues, composée d'experts reconnus.

La Mission devra veiller à assurer la lisibilité de cette politique de soutien en association avec la Direction de la Communication de la CUB.

Cette approche sera complétée par une réflexion sur un éventuel événementiel fédérateur, initié par la CUB, qui permettrait aux acteurs du territoire qui le souhaiteraient de s'impliquer dans un projet collectif et qui contribuerait à l'attractivité et à la cohésion du territoire communautaire, notamment à partir de ses espaces naturels.

3. Une métropole innovante et créative : favoriser le développement de la création et des économies créatives sur le territoire communautaire, associer l'art et la culture aux grandes opérations d'aménagement urbain pilotées par la CUB.

Dans une économie post-industrielle et dans une société dite de la connaissance, la plupart des métropoles européennes s'efforcent de développer le champ des économies créatives, que ce soit à travers des mesures de soutien aux entreprises ou à des filières, ou à travers des politiques de création de clusters ou d'équipements structurants. Aux côtés des diverses collectivités territoriales, la CUB - qui a en charge l'aménagement du territoire - a un rôle spécifique à jouer pour fixer les talents locaux que l'on voit parfois partir vers des métropoles supposées plus dynamiques, et attirer des talents de l'extérieur.

En partenariat avec les acteurs concernés, la Mission Urbanité-Culture(s) devra :

- recenser les dispositifs de soutien existants (résidences, mises à disposition de locaux, aides directes ou indirectes) et veiller à mieux les faire connaître,
- imaginer des solutions d'accompagnement aux communes qui souhaiteront développer des initiatives en faveur de la création et de l'innovation, que ce soit sous forme de résidences artistiques, d'accueil d'entreprises créatives ou de mise à disposition de lieux mutualisés, du type friches ou fabriques,
- contribuer à la mise en réseau des friches et fabriques artistiques de l'agglomération,
- proposer des modalités spécifiques d'intervention de la CUB pour accompagner la création ou le développement de lieux innovants et structurants, à l'initiative des communes ou en partenariat avec elles, associant des présences artistiques ou des industries créatives et des pratiques de solidarité ou de mutualisation (tels notamment que la Caserne Bastide-Niel, le Tri postal de Bégles, le Pôle créatif des Abattoirs, le Château-Brignon de Carbon-Blanc ou la Vacherie de Blanquefort...). Au sein du Pôle des Dynamiques urbaines de la CUB, la Mission Urbanité-Culture(s) pourra être amenée à piloter ou réaliser des études de faisabilité ou missions de conseil pour les collectivités qui souhaiteront mettre en oeuvre de tels projets.
- veiller à ce que l'art et la culture soient associés ou intégrés à quelques-uns des grands projets d'aménagement menés par la CUB. Au sein de la Mission, le « Chargé de mission Commande publique artistique » fera notamment des propositions pour que les 2^e et 3^e phase du tramway donnent lieu à des commandes exemplaires.
- faire des propositions pour que la disparition des Abattoirs fin 2011 et l'émergence sur ce site d'un nouveau pôle créatif soient l'occasion d'un projet mémoriel et culturel en lien avec l'histoire et la transformation du site.

4. Une métropole solidaire : accompagner et soutenir les actions culturelles associant plusieurs communes.

Dans une période d'incertitude institutionnelle, économique et budgétaire qui n'est pas sans effet sur les perspectives de financement public de la culture, les vertus de la mutualisation et de la solidarité sont plus que jamais nécessaires. La CUB, qui doit assurer la cohésion territoriale de l'espace communautaire, devra se montrer attentive aux projets visant à renforcer les mises en réseau, que celles-ci émanent des collectivités territoriales ou des acteurs culturels.

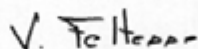
La Mission Urbanité-Culture(s) devra :

- proposer de nouvelles pistes pour soutenir les projets culturels de nature intercommunale, initiés ou pilotés par les communes (ex : « bonifications communautaires » des actions intercommunales),
- définir d'éventuelles modalités de soutien à des établissements « têtes de réseau » au niveau de l'agglomération,
- proposer des dispositifs d'encouragement ou de soutien aux associations culturelles ou aux artistes menant des projets trans-communaux, en partenariat avec plusieurs communes. Des appels à projet expérimentaux, inspirés du modèle européen, pourraient ainsi être envisagés.
- réfléchir aux divers dispositifs permettant une meilleure circulation et une plus grande accessibilité de l'information (dans la continuité notamment des conclusions de « l'étude de faisabilité d'un portail des médiathèques et bibliothèques de l'agglomération »)
- faire des propositions pour favoriser la mobilité des publics à l'intérieur du territoire communautaire, notamment à travers une concertation avec l'ensemble des partenaires des politiques de transports publics.

Vous rendrez régulièrement compte de l'avancée de vos travaux pour lesquels des moyens appropriés d'action seront dégagés.

Vous accorderez une attention toute particulière à l'implication des Elus concernés par vos actions, à la bonne gouvernance de ces divers projets et à leur évaluation.

Je vous prie de recevoir l'expression de mes meilleurs sentiments.



Vincent FELTESSE

Président de la Communauté Urbaine de Bordeaux

LETTRE DE MISSION DE LA CUB POUR RICHARD COCONNIER, MAI 2011

Bordeaux, le 24 mai 2011

Monsieur Richard Coconnier
Directeur
Mission Urbanité et Cultures
Pôle Dynamiques Urbaines



le directeur général

Objet : lettre de mission au directeur
Programme de travail 2011-2014

Monsieur le Directeur,

Dans la nouvelle étape du processus de conduite du changement qui a débuté avec l'adoption par le conseil de CUB du 9 juillet 2010 du projet d'administration et de la nouvelle organisation des services, vous avez été nommé Directeur de la Mission Urbanité et Cultures à compter du 1^{er} février 2011.

En relation étroite avec le Directeur général adjoint, vous serez attentif à la bonne association du ou des vices-présidents en charge des thématiques liées relevant de votre Mission en amont de la prise de décision par les instances communautaires afin de garantir l'examen préalable des délibérations par les commissions dans les meilleures conditions.

La prise en compte de la culture, des pratiques culturelles et des nouvelles façons d'habiter la ville apparaît en effet aujourd'hui comme un élément majeur des stratégies de développement de la plupart des métropoles européennes. A l'échelle locale, la culture, prise au sens large, joue un rôle intégrateur et favorise l'émergence d'une appartenance métropolitaine partagée. A l'échelle internationale, elle constitue l'un des principaux éléments du rayonnement et de l'attractivité des métropoles.

En tant que responsable de cette mission, vous mènerez donc un travail intégrant cette double dimension:

- vous développerez des outils susceptibles de conforter ou de mettre en synergie certaines des initiatives culturelles des communes, notamment lorsque celles-ci ont pour ambition de s'inscrire dans un territoire élargi ou dans une démarche de coopération intercommunale.

- vous aurez le souci d'accompagner l'émergence du « fait métropolitain », en veillant à la prise en compte des potentialités créatives de l'agglomération et à la diversité des pratiques culturelles et d'urbanité qui s'expriment sur son territoire.

Dans cette perspective, vous serez plus particulièrement amené à travailler sur les domaines suivants :

.../...

Communauté urbaine de Bordeaux
Esplanade Charles-de-Gaulle
33076 Bordeaux cedex
Tél. 05 56 99 84 84
Fax 05 56 96 55 44

1 Coordination – ingénierie

Susciter un espace d'échanges, de concertation et d'expertise partagée au service des communes.

Les entretiens menés dans le cadre de votre mission exploratoire avec les responsables culturels des 27 communes de l'agglomération ont mis en évidence l'attente partagée d'une instance permettant l'échange d'informations et de « bonnes pratiques », la mutualisations d'expériences, la concertation autour de projets ou de services communs (formation, études, conseil, informations).

Cet espace de réflexion et de propositions, dont l'initiative et l'animation incombent à la Mission Urbanité culture(s), mais dont la formalisation et la gouvernance restent à préciser, pourra, à l'occasion et selon les sujets, s'ouvrir à des usagers ou à des professionnels du secteur culturel (responsables de structure, artistes, associations professionnelles).

Vous ouvrirez cet espace à des expériences venues d'autres villes ou d'autres domaines, en suscitant des travaux prospectifs ou de recherches et en proposant séminaires, colloques, invitations de personnalités permettant de mieux appréhender « les nouveaux territoires de l'urbanité » tels qu'ils se développent dans d'autres métropoles françaises ou européennes.

Vous permettrez aux communes qui en feront la demande de bénéficier d'une expertise ou d'une ingénierie culturelle complémentaire, notamment en participant aux études préalables à la définition ou à l'engagement de nouveaux projets. Dans un souci de solidarité territoriale, ceci vaut tout particulièrement pour les communes ne disposant pas en interne des moyens de l'expertise.

Accompagner les initiatives inter ou trans-communales.

La CUB ayant le souci de la cohésion et de la correction des inégalités territoriales au sein de l'espace communautaire, vous montrerez attentif aux projets visant à renforcer les solidarités territoriales, les mutualisations ou les mises en réseau, que celles-ci émanent des communes ou des acteurs associatifs qui leur sont associés.

A cette fin, vous devrez proposer :

- . des pistes nouvelles pour soutenir des projets culturels de nature intercommunale, initiés ou pilotés par les communes,
- . des modalités de soutien ou de participation à des initiatives jouant le rôle de « têtes de réseau » au niveau de l'agglomération,
- . des dispositifs d'encouragement aux associations culturelles ou artistiques menant des projets trans-communales, en partenariat avec plusieurs communes.

Ces divers dispositifs pourront être intégrés au règlement d'intervention sur les manifestations culturelles d'agglomération.

Vous devrez favoriser une meilleure connaissance de l'offre culturelle existante et développer les outils permettant une plus grande accessibilité de l'ensemble des habitants de l'agglomération à celle-ci. A titre d'exemple, après avoir co-piloté « l'étude de faisabilité d'un portail des médiathèques et bibliothèques de l'agglomération », vous accompagnerez, le cas échéant, la mise en œuvre de celui-ci.

Vous devrez vous montrer attentif à la mobilité des publics à l'intérieur du territoire communautaire, notamment à travers une concertation avec l'ensemble des partenaires des politiques de transports publics.

Enfin, vous serez associé, lorsque cela paraîtra opportun, aux politiques de coopération menées par la CUB, afin que soient intégrés aux accords et programmes de coopération entre la CUB et ses métropoles partenaires, les compétences et expertises spécifiques de notre territoire en matière de culture ou d'urbanité. Nos relations avec Toulouse, Bilbao et la péninsule ibérique feront dans ce domaine l'objet d'une attention particulière.

2 Une nouvelle politique événementielle

Définir, développer et coordonner la politique d'accompagnement de la CUB aux manifestations culturelles soutenues par les communes.

Confrontées à la mobilité croissante des activités, la plupart des métropoles et grandes villes européennes cherchent à renforcer leur attractivité en développant des politiques événementielles singulière, susceptibles d'attirer l'attention des médias et de leur donner une image positive et dynamique.

De nombreuses communes de l'agglomération bordelaise encouragent des manifestations, aidées par les collectivités territoriales ou par des partenaires privés. La CUB soutient certaines de ces manifestations, supposées être « *constitutives d'une action de développement économique ou de promotion du territoire métropolitain* ».

S'agissant de manifestations culturelles, les retombées économiques directes apparaissent toutefois difficiles à évaluer et peuvent difficilement justifier, *à elles seules*, le soutien de la Communauté urbaine.

Le moment est donc venu de diversifier les angles d'approche et de déterminer des critères d'évaluation traduisant mieux l'apport de ces manifestations à l'identité, au rayonnement et à l'attractivité de l'agglomération, en termes de développement économique, mais aussi d'image et de notoriété, de cohésion sociale et territoriale, de bien-être des habitants ou d'impact environnemental.

Vous devrez formaliser dans un règlement d'intervention adapté les nouvelles procédures et critères d'intervention de la CUB.

Vous assurerez ensuite l'instruction des dossiers soumis à la CUB et proposerez aux élus communautaires des choix en conformité avec ce nouveau règlement d'intervention.

Poser les bases d'une manifestation d'agglomération (horizon 2012 ou 2013).

La redéfinition du soutien aux manifestations communales sera complétée par une réflexion sur un éventuel événementiel fédérateur, initié par la CUB, qui permettrait aux communes et acteurs du territoire qui le souhaiteraient de s'impliquer ensemble dans un projet collectif contribuant à l'attractivité et à la cohésion du territoire communautaire.

Cette manifestation incarnerait, au plan artistique et culturel, la « métropole des 5 sens », au coeur du Projet métropolitain. Elle pourrait avoir pour axes structurants les questions de la mobilité, de la nature, de la Garonne et prendre en compte le cosmopolitisme, le voyage, la convivialité et l'art de vivre. Cette manifestation pourrait éventuellement agglomérer plusieurs initiatives estivales existantes entre début juin et fin septembre, marquant

ainsi une temporalité spécifique qui contribuerait à l'attractivité touristique de toute l'agglomération.

Il vous reviendra de faire des propositions concrètes en ce sens pour la fin 2011 après avoir étroitement associé à cette réflexion l'ensemble des directions et services de la CUB susceptibles d'être concernés par un tel événement, et notamment la Mission de la commande artistique publique et la Direction de la nature.

3 Le développement des économies créatives sur le territoire communautaire

Dans une économie post-industrielle et dans une société dite de la connaissance, la plupart des métropoles européennes s'efforcent de développer le champ des économies créatives, que ce soit à travers des mesures de soutien aux entreprises ou aux filières, ou à travers des politiques de création de clusters ou d'équipements structurants et emblématiques.

Aux côtés des diverses collectivités territoriales, la CUB a un rôle spécifique à jouer pour fixer les talents locaux que l'on voit parfois partir vers des métropoles supposées plus dynamiques, et attirer des talents de l'extérieur.

En partenariat avec la Direction des entreprises et de l'attractivité, vous contribuerez au recensement des dispositifs existants (mises à disposition de locaux, aides directes ou indirectes, résidences), veillerez à mieux les faire connaître, et proposerez, si nécessaire, de nouveaux dispositifs favorisant le développement de ces économies créatives (ex : soutien aux politiques de résidences, mise à disposition ou aménagement de lieux innovants, aides à la mutualisation ou au regroupement de filières).

4. Un réseau de nouveaux lieux de dimension métropolitaine.

Alors que les équipements culturels traditionnels (musées, salles de spectacles ou théâtres, médiathèques) remplissent leurs missions et contribuent à la proposition d'une offre culturelle diversifiée sur l'ensemble du territoire métropolitain, la CUB doit aussi, au côté des communes, prendre en compte, voire anticiper, la mutation des modes de vie, des équilibres travail - loisir, la transformation du paysage urbain, l'apparition de nouvelles centralités ainsi que les pratiques et attentes des jeunes générations, notamment d'artistes ou de porteurs de projets.

Les contributions recueillies à l'occasion de la mise en forme du *Projet métropolitain* se font l'écho de ces préoccupations nouvelles : « offrir de nouvelles *adresses* pour l'attractivité de la métropole », « développer des lieux publics multi-usages devenant de véritables *hubs urbains* », favoriser « des points nodaux de la créativité », « accorder une place prioritaire à des espaces publics de référence, attractifs, conçus comme de véritables *haltes urbaines* ».

Parallèlement au concours qu'elle apporte à la réalisation de quelques « emblèmes » métropolitains à vocation touristique, la CUB pourrait ainsi favoriser l'émergence de quelques lieux d'un type nouveau, des « territoires d'intervention culturelle métropolitaine » permettant une présence forte et innovante de la culture dans le cadre des grandes

opérations d'urbanisme. Ces lieux, répartis sur le territoire communautaire, invités à travailler en réseau et ayant vocation à fédérer économiques, urbaines ou artistiques.

Leur *intérêt communautaire* sera lié à leur taille, à leur contribution à la résorption des inégalités territoriales, mais aussi à leur caractère fortement innovant ou expérimental.

De manière prioritaire, ces lieux associeront des présences artistiques ou des industries créatives et des pratiques de solidarité ou de mutualisation.

Vous devrez favoriser le repérage ou l'émergence de ces nouveaux lieux, participer à la définition de leurs objectifs et modes de fonctionnement, veiller à leur cohérence et à leur complémentarité à l'échelle communautaire.

Dans un premier temps, vous devrez ainsi accompagner les réflexions lancées autour de lieux tels que le Tri postal à Bègles, la Caserne Niel à Bordeaux ou encore le Château Brignon à Carbon-Blanc.

5 La commande artistique ou 1% culturel

La CUB a fait de la relance de la commande artistique une de ses priorités : « nous souhaitons, chaque fois que possible, faire appel à des artistes. D'abord pour résister aux formes urbaines standardisées de la ville « franchisée » ; ensuite pour participer à la fabrication de l'identité métropolitaine ; enfin pour construire une poétique de la ville mise en péril par la banalisation de l'espace public ».

M. Alain Chiaradia, Chargé de mission Commande publique artistique au sein de la Direction des bâtiments et moyens du Pôle administration générale, a plus particulièrement en charge ce secteur ; il anime et coordonne les diverses instances qui travaillent pour que les 2^e et 3^e phase du tramway donnent lieu à des commandes exemplaires.

Il vous appartiendra de définir avec lui les modalités d'une collaboration approfondie pour que cette ambition soit en cohérence avec vos diverses missions et pour que vous puissiez avancer ensemble vers la définition plus large et inédite d'un « 1% culturel » systématisé à l'ensemble des projets dont la CUB aura l'initiative ou la maîtrise d'ouvrage et dont les formes et l'ambition restent à inventer.

Il ne peut exister de projet métropolitain ambitieux sans la prise en compte à tous ses niveaux d'une dimension culturelle : l'art et la culture ont un rôle éminent à jouer dans le développement de l'agglomération et les divers domaines que je vous demande de bien vouloir explorer en priorité se situent dans cette perspective.

La CUB n'a pas, par ailleurs, pour objectif de substituer une politique culturelle à celles que mènent, avec leurs ambitions et leur moyens respectifs, les 27 communes de l'agglomération. Vous devrez donc veiller à ce que vos propositions ou interventions soient en tous points respectueuses de ces politiques communales et recherchez avec leurs responsables la plus-value que l'intervention communautaire peut leur apporter.

Vous veillerez à ce que les diverses interventions de la CUB s'inscrivent dans le champ de ses compétences et proposerez le cas échéant les évolutions réglementaires nécessaires.

Vous accorderez une attention toute particulière à l'implication des élus et de l'ensemble des services concernés par vos actions au sein de la CUB, à la bonne gouvernance de ces divers projets et à leur évaluation.

Je vous prie d'agréer Monsieur le Directeur, mes salutations distinguées *et cordiales*



Eric Delzant

Copie :

- Monsieur le Directeur général des services
- Monsieur le Directeur général adjoint du Pôle Dynamiques Urbaines
- Autres Directeurs généraux adjoints
- Autres Directeurs du Pôle Dynamiques Urbaines

EXTRAITS DE LA DÉLIBÉRATION DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE DE BORDEAUX DU 8 JUILLET 2011 DESSINANT LES ORIENTATIONS D'ÉLARGISSEMENT DE SES COMPÉTENCES

Compte tenu de la volonté d'être exemplaires en matière énergétique sur toutes les opérations d'aménagement, il sera nécessaire d'ouvrir la réflexion sur l'intérêt communautaire des réseaux en PAE.

- Les réseaux partiellement adossés à la récupération de chaleur d'installations communautaires.

- Les réseaux intercommunaux, en premier lieu celui des hauts de Garonne.

D'autres critères justifiant l'intervention communautaire restent à travailler.

Dans le cas de cette évolution de l'intérêt communautaire, les communes conservent leur compétence dans tous les cas autres que ceux énumérés précédemment.

Dans les deux cas d'évolution des compétences envisagés, la compétence publique n'est pas exclusive : la possibilité pour la collectivité de créer un service public de chauffage urbain ne fait pas obstacle à l'initiative privée ; elle laisse aux maîtres d'ouvrages privés la possibilité de créer des réseaux de chaleur s'ils le souhaitent. Par conséquent, ces critères n'excluent aucunement les réseaux privés et les associations syndicales libres.

En conclusion, la prise de compétence totale ou partielle de la Cub en matière de chauffage urbain représente un véritable enjeu aujourd'hui ; les opportunités de créer des réseaux de chaleur se multiplient sur notre territoire en même temps que la programmation de projets urbains ambitieux et exemplaires. De plus, la promotion des réseaux de chaleur alimentés par les Energies renouvelables va dans le sens de nos engagements globaux, notamment celui de notre plan climat qui consiste à diminuer de 25 à 30 % nos émissions de gaz à effet de serre à l'horizon 2020.

2.2 Le domaine de la culture

La plupart des communautés urbaines et des métropoles européennes intègrent la culture dans leurs stratégies de développement. A l'échelle locale, la culture, prise au sens large, joue un rôle intégrateur et favorise l'émergence d'une appartenance territoriale partagée. A l'échelle internationale, elle constitue l'un des principaux éléments du rayonnement et de l'attractivité des communautés urbaines et des métropoles.

Aujourd'hui, sans compétence dédiée, la Cub intervient néanmoins dans le domaine de la culture :

- elle finance des manifestations culturelles sur le fondement de leur intérêt économique et de leur contribution à l'attractivité économique du territoire communautaire,
- elle développe un ambitieux programme de commande artistique lié à la réalisation d'ouvrages publics – et notamment à celle du tramway - en ayant le souci d'y associer des actions spécifiques d'appropriation par la population.

Acteur majeur de la commande publique artistique, partenaire de plusieurs manifestations, la CUB est, de fait, positionnée sur le champ culturel.

Si l'absence de compétence dédiée n'empêche pas la Cub de « passer des commandes d'œuvre » ou de soutenir quelques manifestations, elle limite en revanche fortement sa

capacité à accompagner le développement culturel de l'agglomération et à fonder sur lui une dynamique nouvelle. Elle la prive notamment de moyens d'interventions spécifiques, complémentaires des initiatives impulsées par les communes. Cette limitation est d'autant plus dommageable que l'évolution récente de la jurisprudence, sanctionnant l'incompétence d'un EPCI à apporter des fonds de concours à des manifestations culturelles sur le fondement d'une autre compétence, fragilise ses interventions.

Pour ces raisons, mais aussi pour faire écho à l'attente d'une identité territoriale commune fondée notamment sur la culture, qui s'est fortement exprimée lors des Rencontres métropolitaines, la Cub se propose de reconnaître la culture comme étant d'intérêt communautaire, s'autorisant ainsi à intervenir dans quelques domaines préalablement délimités, de manière sécurisée, cohérente et transparente, avec des ambitions et des moyens identifiés, en complémentarité avec la compétence des communes.

Afin d'y parvenir, la Cub propose d'accompagner son intervention communautaire, en consacrant 1% de son budget d'investissement à la culture. Il s'agit ainsi de réintroduire la culture au cœur du processus de fabrication de la ville par l'identification de champs d'action dont certains apparaissent prioritaires :

2.2.1 La culture comme élément de la cohésion et solidarité du territoire métropolitain

Une ingénierie culturelle au service des communes et des usagers

-Pour faciliter la prise de décision des élus et des communes, la Cub pourra favoriser l'accès à des moyens d'expertise ou d'ingénierie culturelle, notamment dans le cadre d'études préalables à la définition ou à l'engagement de nouveaux projets. Dans un souci de solidarité territoriale, ceci vaudra tout particulièrement pour les communes ne disposant pas en interne des moyens de l'expertise.

- Afin de favoriser une culture et des référentiels communs à l'ensemble des intervenants de la vie culturelle (élus, fonctionnaires, acteurs professionnels, usagers), la Cub pourra proposer ou soutenir l'organisation de séminaires, colloques, invitations de personnalités permettant de mieux appréhender « les nouveaux territoires de l'urbanité » tels qu'ils se développent dans d'autres métropoles françaises ou européennes.

Un espace d'échanges et de concertation.

Lors d'une réunion des adjoints à la culture en mars 2011, des responsables communaux ont exprimé leur attente de rencontres régulières permettant aux élus et responsables culturels de l'agglomération d'échanger des informations et des « bonnes pratiques », de mutualiser des expériences, de se concerter autour de projets ou d'éventuels services communs (formation, études, conseil, informations).

Cet espace de réflexion et de proposition, dont la formalisation et la gouvernance restent à préciser, concernera en premier lieu les élus concernés. Il ne s'agira pas de créer une instance de coordination des politiques culturelles, mais d'ouvrir un espace d'échange, de dialogue, d'orientation et de concertation qui pourrait, à l'occasion et selon les sujets, s'ouvrir à des professionnels du secteur culturel, à des personnalités reconnues ou à des usagers (ex : abonnés ou usagers des structures culturelles de l'agglomération volontaires ou tirés au sort) ainsi que la demande s'en est manifestée lors des Rencontres métropolitaines.

L'animation de cet espace pourrait être menée conjointement avec le C2D.

Le soutien à des initiatives inter ou trans-communales.

La Cub ayant le souci de la cohésion et de la correction des inégalités territoriales au sein de l'espace communautaire, une attention particulière sera portée aux projets visant à renforcer les solidarités territoriales, les mutualisations ou les mises en réseau, que celles-ci émanent des communes ou des acteurs associatifs qui leur sont associés :

- projets culturels de nature intercommunale, initiés ou pilotés par les communes,
- initiatives jouant le rôle de « têtes de réseau » au niveau de l'agglomération ou fédérant des filières,
- associations culturelles ou artistiques menant des projets trans-communaux, en partenariat avec plusieurs communes.

De la même manière, une réflexion sera engagée sur un éventuel événement fédérateur, initié par la Cub, qui permettrait aux communes et acteurs du territoire qui le souhaiteraient de s'impliquer ensemble dans un projet collectif contribuant à l'attractivité et à la cohésion du territoire communautaire.

Ces propositions font l'objet d'un chapitre spécifique du « Règlement d'intervention sur les manifestations culturelles d'agglomération ».

La mise en valeur de l'offre culturelle existante.

Afin de favoriser une meilleure connaissance et un accès facilité à l'offre culturelle existant dans les communes, la Cub pourra développer des outils nouveaux au service de l'ensemble des habitants de l'agglomération. Ces outils pourront prendre la forme de « services communs » tels que le code général des collectivités locales l'autorise, sans recourir pour cela au transfert juridique de compétences.

A titre d'exemple, après avoir co-piloté « l'étude de faisabilité d'un portail des médiathèques et bibliothèques de l'agglomération », la Cub pourrait mettre en œuvre celui-ci, en concertation avec l'ensemble des élus et professionnels concernés.

La mobilité des publics.

La Cub développera des initiatives favorisant la mobilité des publics à l'intérieur du territoire communautaire à travers une concertation avec l'ensemble des partenaires des politiques de transports publics.

2.2.2 Commandes publiques artistiques ou projets culturels à la réalisation d'ouvrages publics.

La Cub a fait de la relance de la commande artistique une de ses priorités : « nous souhaitons, chaque fois que possible, faire appel à des artistes. D'abord pour résister aux formes urbaines standardisées de la ville « franchisée » ; ensuite pour participer à la fabrication de l'identité métropolitaine ; enfin pour construire une poétique de la ville mise en péril par la banalisation de l'espace public ».

Après avoir suscité autour de la 1^{ère} phase du tramway la commande de cinq œuvres « de réseau » et de six œuvres « sur site » à Pessac, Cenon, Lormont, Bordeaux (2) et Talence, la Cub a lancé, dans le cadre d'une mission de la Commande publique artistique, un programme autour de la 2^e phase du tramway qui donnera lieu à quatre œuvres nouvelles à Bassens- Carbon-Blanc, Bègles, Mérignac et Floirac. Un programme de médiation sera associé à ces œuvres, choisies en concertation avec les élus concernés et avec le concours d'experts reconnus. La réflexion concernant la 3^e phase du tramway est déjà

amorcée et concernera Blanquefort, Bruges, Eysines, Le Bouscat, Le Haillan et Villenave d'Ornon.

Enfin, la Communauté urbaine se propose d'associer un projet culturel à chacun des grands chantiers dont elle a l'initiative ou la maîtrise d'ouvrage (ex : ponts Bacalan-Bastide ou Jean-Jacques Bosc, immeuble communautaire, 50.000 logements etc...).

2.2.3 L'appui à des manifestations culturelles pour renforcer l'attractivité métropolitaine.

Une délibération du 13 juillet 2000 instaure les modalités de soutien de la Cub à un certain nombre de manifestations contribuant à « la promotion de l'image de la métropole ». Les critères d'intervention définis en 2000 doivent aujourd'hui être revisités, notamment en raison de l'évolution de la notion d'attractivité d'un territoire : celle-ci se fonde désormais tout autant sur la qualité du « vivre ensemble » de ses habitants que sur les seuls indicateurs du développement économique

Un nouveau Règlement d'intervention viendra donc actualiser et préciser les critères et modalités d'intervention de la Cub dans le domaine des manifestations culturelles et festives.

Deux versions de travail de ce nouveau règlement d'intervention ont fait l'objet de communications au Comité stratégique - Conduite du changement (décembre 2010 et février 2011). Elles ont ensuite été mises en discussion en mars 2011 lors d'une réunion des Adjointes à la culture des communes de la Cub, accompagnés de leurs Directeurs des affaires culturelles (25 des 27 communes étaient représentées), puis évoquées lors du Bureau du 28 avril.

Le nouveau Règlement d'intervention, nourri des remarques émises lors de ces diverses présentations, vise à définir une approche actualisée et renouvelée de la politique de soutien de la Cub aux « manifestations culturelles contribuant au rayonnement et à l'attractivité de l'agglomération » afin notamment de :

- mieux répondre aux attentes des habitants, et à l'évolution des pratiques et usages en matière d'urbanité et de culture,
- donner une meilleure lisibilité aux interventions de la Cub, tout en contribuant à améliorer le rayonnement des initiatives communales,
- développer une complémentarité entre ces événements pour contribuer à la dynamique de l'agglomération et mieux la positionner à l'échelle nationale et européenne.

Dans cette perspective, il propose une « charte d'intervention de la Cub » précisant les raisons, les critères et les modalités de son soutien. Chaque événement soutenu serait désormais apprécié, par delà son intérêt culturel ou artistique, au regard de son impact sur :

- le développement économique,
- l'amélioration du lien social,
- la cohésion territoriale,
- l'image, l'attractivité et le rayonnement de l'agglomération.

Il sera, en outre, demandé à chaque organisateur de se comporter, dans la conception comme dans la conduite de sa manifestation, de manière éco-responsable. Une charte de

« bonne conduite », inspirée des agendas 21 de la culture, sera annexée aux conventions de subvention passées par la Cub.

Cette nouvelle approche de la politique événementielle de la Cub se donne plusieurs ambitions :

- permettre à un certain nombre d'événements de dimension communautaire de mieux contribuer à l'attractivité du territoire,
- favoriser l'émergence d'événements nouveaux et innovants,
- soutenir des manifestations communales et contribuer ainsi à une complémentarité et une solidarité de toutes les échelles territoriales,
- encourager les manifestations ou initiatives trans-communales.
- proposer des pistes de travail autour d'une manifestation fédérant le territoire communautaire.

L'objectif d'une telle politique événementielle est de servir et d'accompagner le rayonnement et l'attractivité de l'agglomération, de contribuer à forger l'image d'une « métropole culturelle » créative, festive, solidaire et innovante.

L'adoption de ce nouveau règlement d'intervention, accompagnée d'une prise de compétence spécifique, permettra de sécuriser les concours financiers de la Cub, tout en leur donnant plus de lisibilité.

2.2.4 Une stratégie de développement des économies créatives reposant sur des dispositifs spécifiques de soutien et sur l'émergence de nouveaux lieux de dimension métropolitaine.

Dans une économie post-industrielle et dans une société dite de la connaissance, la plupart des métropoles européennes s'efforcent de développer le champ des économies créatives, que ce soit à travers des mesures de soutien aux entreprises ou aux filières, ou à travers des politiques de création de « clusters » ou d'équipements structurants et emblématiques. C'est le rôle qu'entend jouer la Cub, aux côtés des autres collectivités territoriales oeuvrant en ce domaine. Il s'agira tout à la fois de faire émerger et de retenir des talents locaux que l'on voit parfois partir vers des métropoles supposées plus dynamiques ou plus accueillantes, et d'attirer des talents et des compétences extérieures.

De nouveaux dispositifs de soutien

Après avoir recensé et évalué les dispositifs existants, il s'agira de proposer de nouveaux dispositifs favorisant le développement des économies créatives : soutien aux politiques de résidences ou aux installations, mise à disposition ou aménagement de lieux structurants, aides à la mutualisation ou au regroupement de filières.

Une approche diversifiée sera proposée, prenant en compte les enjeux et perspectives économiques de certaines de ces activités, mais aussi les dimensions d'expérimentation ou de recherche de certaines autres.

L'émergence de lieux métropolitains

Parallèlement au concours qu'elle apporte à la réalisation de quelques grands équipements métropolitains à vocation touristique, la Cub pourrait favoriser l'émergence de lieux culturels d'un type nouveau. Ces lieux, répartis sur le territoire communautaire, ayant vocation à fédérer fortement des talents ou à structurer des filières, pourraient être définis

comme des lieux d'expérimentations et d'innovations sociales, économiques, urbaines ou artistiques.

Leur intérêt communautaire serait lié à leur taille, mais aussi à leur caractère fortement innovant ou expérimental. De manière prioritaire, ces lieux associeraient des présences artistiques ou créatives et des pratiques de solidarité ou de mutualisation.

En relation étroite avec les communes d'accueil, la Cub définira des modalités spécifiques de soutien – tels que des fonds de concours - à l'émergence de ces nouveaux lieux, porteurs du dynamisme de la métropole de demain.

De même que pour les manifestations culturelles, la Cub pourrait se voir reconnaître une compétence culturelle spécifique pour le soutien au développement de l'économie créative et à l'émergence de nouveaux lieux culturels d'intérêt communautaire. La réflexion sera poursuivie en ce sens.

En définitive, l'approche du « fait culturel » qui est ici proposée se veut respectueuse des politiques culturelles initiées et développées par les communes ; elle prend également acte du fait qu'il ne peut exister de projet métropolitain ambitieux sans la prise en compte d'une dimension culturelle.

Elle ouvre la voie à la reconnaissance de l'intérêt communautaire de la culture, permettant ainsi à la Cub d'exercer certaines compétences dans une vision cohérente du développement du territoire et de la qualité du cadre de vie de ses habitants.

2.3 Le domaine du « numérique »

L'aménagement numérique est une compétence nouvelle exercée par les communes au titre de la compétence générale. C'est aussi au titre de cette compétence générale que les régions et les départements ont commencé à intervenir à partir du milieu des années 90. La loi du 21 juin 2004 pour la confiance dans l'économie numérique a conforté ces pratiques. Elle accroît les capacités d'intervention des collectivités locales en matière de déploiement des réseaux de communications électroniques. Ces dernières peuvent désormais établir ou exploiter de tels réseaux, voire même commercialiser des services de communications électroniques, sous certaines conditions (article L. 1425-1 du CGCT).

Ce nouveau cadre réglementaire autorise des leviers d'action :

- la mutualisation des infrastructures : dans la construction d'un réseau, le génie civil est un poste de dépense très lourd, représentant environ 80% de l'investissement total ; en mutualisant les infrastructures, une intervention publique à ce niveau permet de réduire les coûts d'entrée pour les opérateurs et donc d'élargir l'offre de nature à favoriser le déploiement de leurs réseaux ;

- une contribution financière : au-delà de la mutualisation, l'intervention publique peut réduire les coûts pour les opérateurs soit par la mise à disposition des opérateurs d'infrastructures ou de réseaux à des prix inférieurs aux coûts réels, soit en compensant des obligations de service public préalablement définies par la collectivité par le versement d'un droit d'usage.

La circulaire du 31 juillet 2009 sur l'aménagement numérique du territoire a organisé l'élaboration de stratégies territoriales d'aménagement numérique à tous les niveaux et précisé les responsabilités des différentes collectivités (régions, départements, communes

DÉLIBÉRATION DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE DE BORDEAUX DU 25 NOVEMBRE 2011 PORTANT SUR L'ÉLARGISSEMENT DES COMPÉTENCES

Direction générale des services

DELIBERATION DU CONSEIL
SEANCE DU 25 novembre 2011

N° 2011/0778

**Mise en oeuvre de la délibération du 8 juillet 2011 "Evolution des compétences"
pour les compétences Aires de grand passage, Archéologie préventive,
Aménagement numérique, Réseaux de chaleur et de froid, Soutien et promotion
d'une programmation culturelle des territoires de la métropole - Décision -
Autorisation**

Madame CARTRON présente le rapport suivant,

Mesdames, Messieurs

Le 8 juillet dernier, le Conseil de Communauté a acté la nécessité de faire évoluer les compétences de la Communauté urbaine.

Conformément à la décision prise d'une démarche graduelle, il est proposé de n'étudier, à ce stade, qu'un projet de délibération communautaire relatif à l'aménagement et la gestion des aires de grand passage, à l'archéologie préventive, aux réseaux de chaleur et de froid, à l'aménagement numérique ainsi qu'au soutien et à la promotion d'une programmation culturelle des territoires de la métropole. Les autres propositions de prise de compétence partielle ou totale feront l'objet de futures délibérations au fur et à mesure de l'avancement de leur examen.

D'après les articles 1, 2, 3, 4, 5, 8 et 9 de la délibération n°2011/0511 du 8 juillet dernier, la Communauté urbaine doit saisir les 27 conseils municipaux afin de valider le transfert de compétences dans les conditions de l'article 5211-17 du Code Général des Collectivités Territoriales et de l'avis émis par la Commission Locale d'Evaluation de Transferts de Charges qui s'est réunie le 21 octobre dernier (*voir annexe 7 du projet de délibération communautaire*). Les Conseils municipaux pourront instruire à leur ordre du jour prochain les projets de délibération communale figurant dans les annexes 1 à 6.

Le projet de délibération communautaire figurant en annexe de ce rapport a été présenté en Comité Stratégique Conduite du Changement le 21 octobre dernier, soumis en Commission Nouvelle Gouvernance le 10 novembre dernier et au vote du Conseil de Communauté le 25 novembre 2011.

Ainsi, à compter de la notification du projet de délibération qui aura été voté par le Conseil de Communauté, le Conseil municipal de chaque commune disposera d'un délai de trois mois pour se prononcer sur les transferts proposés. A défaut de délibération dans ce délai, sa décision sera réputée favorable.

Il n'est pas utile de reprendre l'argumentaire concernant les aires de grand passage et l'archéologie préventive dans la mesure où la délibération du 8 juillet dernier l'a validé et où le présent rapport saisit l'occasion d'intégrer l'avis de la Commission Locale d'Evaluation de Transferts de Charges dans ces deux domaines (*voir annexes 1 et 2 du projet de délibération communautaire*). En revanche, il est indispensable de préciser et de concrétiser les demandes de transfert de compétences dans les domaines de l'aménagement numérique, des réseaux de chaleur et de froid du soutien et de la promotion d'une programmation culturelle des territoires de la métropole.

I- POURSUIVRE L'AMENAGEMENT NUMERIQUE DU TERRITOIRE EN RESORBANT LES ZONES BLANCHES HAUT DEBIT

La question de l'aménagement numérique est particulièrement délicate à traiter pour les collectivités locales. En effet, la couverture numérique est un sujet clé pour le développement et l'attractivité des territoires. Cependant, le contexte réglementaire, qu'il soit national ou européen, place les opérateurs privés de télécommunications au centre du jeu et ne laisse que des marges de manœuvre très réduites aux collectivités publiques. En outre, la technicité du sujet, les enjeux financiers et la puissance des opérateurs ne permettent pas forcément aux petites collectivités de faire prendre en compte leurs objectifs d'aménagement territorial.

Au vu de la difficulté de négociation aujourd'hui avec les opérateurs de télécommunications, il apparaît donc plus intéressant d'unifier cette négociation au niveau communautaire, afin que toutes les communes puissent être bénéficiaires des avancées obtenues.

Dans ce cadre, la présente délibération entérine un transfert partiel de compétence à l'égard de la Communauté urbaine en matière d'aménagement numérique (*voir annexe 3 du projet de délibération communautaire*), afin que les collectivités du territoire bénéficient de suffisamment de poids pour exiger des acteurs privés des solutions concrètes au problème des zones de carence – en termes de haut débit aujourd'hui, de très haut débit (fibre optique) demain – et puissent faire jouer entre elles la solidarité territoriale (principalement au profit des petites communes).

Il est donc proposé de ne pas transférer à la communauté urbaine l'ensemble des infrastructures et des réseaux de communications électroniques et des services associés mais uniquement ceux définis ci-dessus du fait de leur intérêt communautaire. Ainsi, en combinant cette notion d'intérêt communautaire avec la définition précise des activités relevant de l'article L.1425-1, cela signifie que **resteraient de la compétence des communes** :

- l'ensemble des services ayant trait aux contenus et usages numériques qui peuvent être proposés par les communes à leurs administrés (les contenus et usages ne faisant pas partie de la compétence en termes d'aménagement numérique définie à l'article L.1425-1 du CGCT) ;
- les activités liées aux réseaux et services locaux de télécommunications telles que :
 - o les points hauts de téléphonie mobile,
 - o les systèmes de téléphonie internes des communes,
 - o les éventuels réseaux indépendants ou groupes fermés d'utilisateurs déployés par les mairies, notamment pour l'interconnexion de sites communaux,
 - o les réseaux câblés communaux,
 - o le déploiement de réseaux Wifi publics locaux ayant une vocation autre que la couverture des zones blanches,...

Il est également à noter que le périmètre d'intervention de la Communauté urbaine ne concernerait pas les zones définies par le régulateur (l'ARCEP) comme zones très denses en matière de fibre jusqu'à l'abonné. A ce jour, seule la commune de Bordeaux est dans ce cas.

II- DEVELOPPER DES RESEAUX DE CHALEUR ET DE FROID

La prise de compétence de la Cub en matière de réseaux de chaleur/froid représente un véritable enjeu aujourd'hui : les opportunités de créer des réseaux de chaleur se multiplient sur le territoire communautaire en même temps que la programmation de projets urbains ambitieux et exemplaires. De plus, la promotion des réseaux de chaleur alimentés par les énergies renouvelables va dans le sens des engagements globaux, notamment celui du Grenelle de l'environnement et du plan climat communautaire.

Ce transfert de compétence concerne trois types de réseaux établis précédemment, à savoir :

- les réseaux de chaleur et de froid d'initiative publique réalisés dans les zones d'aménagement concerté (ZAC) communautaires ou dans les programmes d'aménagement d'ensemble (PAE) communautaires ;
- les réseaux de chaleur et de froid d'initiative publique intercommunaux ;
- les réseaux de chaleur et de froid partiellement adossés à la récupération de chaleur ou d'énergie d'installations communautaires comme le réseau actuel des Hauts de Garonne.

Ce transfert de compétence à la communauté urbaine (*voir annexe 4 du projet de délibération communautaire*) vise en outre le transfert de la compétence « classement des réseaux de chaleur » qui permettra de rendre obligatoire le raccordement au réseau des bâtiments neufs ou faisant l'objet de travaux de rénovation importants dans le périmètre à proximité.

Enfin, ces interventions publiques (de niveau communal ou communautaire) ne sont pas exclusives d'une initiative privée : elles laissent en effet aux maîtres d'ouvrages privés la possibilité de créer des réseaux de chaleur s'ils le souhaitent. Par conséquent, ces critères n'excluent aucunement les réseaux privés et les associations syndicales libres.

III- SOUTENIR ET PROMOUVOIR UNE PROGRAMMATION CULTURELLE DES TERRITOIRES DE LA METROPOLE

La culture constitue un élément déterminant de l'attractivité des grandes agglomérations européennes, du sentiment d'appartenance de leurs habitants et de la cohésion territoriale. Ce fait n'est pas nouveau et la Communauté urbaine de Bordeaux intervient déjà dans cette perspective :

- elle a développé une commande publique artistique lors de la première phase du tramway ;
- à la demande de certaines communes, elle soutient financièrement l'organisation de quelques manifestations culturelles.

Aujourd'hui, elle souhaite poursuivre son action en la structurant, en la sécurisant et en l'étendant sur l'ensemble du territoire. Pour ce faire, elle se dote de moyens adéquats :

- dans son programme pluriannuel d'investissement, elle réserve l'équivalent de 1% des crédits pour des interventions culturelles au rang desquelles la commande artistique sur le tramway et certains bâtiments emblématiques – Pont Bacalan Bastide - figure en place d'excellence
- elle sollicite des communes l'exercice d'une compétence spécifique de « soutien et promotion d'une programmation culturelle des territoires de la métropole » lui permettant de répondre à leurs sollicitations sur le soutien à certaines manifestations culturelles ; elle n'entend pas être associée ou participer au fonctionnement ou à la gouvernance des institutions ou associations culturelles.

Dans le respect du principe de spécialité qui régit l'établissement public, cette compétence n'ouvre pas le droit au plein exercice d'une politique culturelle – compétence de droit commun des communes - mais à une intervention dans le domaine culturel, encadrée par la classification des

manifestations d'intérêt communautaire telle que présentée au document joint en annexe à la présente délibération et limitée à ce seul objet. Cette classification identifie les événements métropolitains, les manifestations communales, les manifestations trans-communales et un événement d'agglomération. En délibérant sur le transfert d'une compétence spécifique, les communes reconnaissent ainsi qu'il est de l'intérêt partagé que la CUB puisse soutenir l'organisation de telles manifestations culturelles.

Ceci étant exposé, il vous est demandé, Mesdames, Messieurs, de bien vouloir, si tel est votre avis, adopter les termes de la délibération suivante :

VU les dispositions de l'article L.5211-17 du CGCT

VU la délibération du 8 juillet 2011 et notamment les articles 1, 2, 3, 4, 8, 9 et 14

VU l'avis de la commission locale d'évaluation des transferts de charge en date du 21 octobre 2011, joint en annexe 7

ENTENDU le rapport de présentation,

CONSIDERANT QUE la Communauté urbaine de Bordeaux a un intérêt, dans l'extension de ses compétences aux 5 domaines identifiés aux articles précités de la délibération du 8 juillet 2011

DECIDE

Article 1

De solliciter le transfert de compétence en matière d'archéologie préventive dans les conditions fixées par délibération du 8 juillet 2011 et telles que reprises à l'annexe 1 de la présente délibération.

Article 2

De solliciter le transfert de compétence en matière d'aménagement et de gestion des aires de grand passage dans les conditions fixées par délibération du 8 juillet 2011 et telles que reprises à l'annexe 2 de la présente délibération.

Article 3

De solliciter le transfert de compétence en matière de développement et d'exploitation d'infrastructures, de réseaux et de services de communication électroniques d'intérêt communautaire dans les conditions fixées au présent rapport et telles que reprises à l'annexe 3 de la délibération.

Article 4

De solliciter le transfert de compétence en matière de création, de classement et d'exploitation de réseaux de chaleur/froid d'intérêt communautaire alimentés par des énergies renouvelables et/ou de récupération dans les conditions fixées au présent rapport et telles que reprises à l'annexe 4 de la délibération.

Article 5

De solliciter le transfert de compétence en matière de soutien et de promotion d'une programmation culturelle des territoires de la métropole dans les conditions fixées au présent rapport et telles que reprises à l'annexe 5 de la délibération complétée par le document «Périmètre

d'intervention de la CUB au soutien et à la promotion d'une programmation culturelle des territoires de la métropole » et à l'annexe 6 fixant les règles budgétaires.

Article 6

La Communauté urbaine charge Monsieur le Président de notifier la présente délibération accompagnée des annexes 1 à 7 aux maires des 27 communes membres, aux fins d'adoption, par les conseils municipaux de ces communes, d'une délibération concordante.

Article 7

La Communauté urbaine autorise Monsieur le Président à prendre toutes mesures nécessaires en vue de l'exécution de la présente délibération.

Les conclusions, mises aux voix, sont adoptées à la majorité.

Le groupe des élus Communistes et Républicains vote contre et M. HURMIC s'abstient
Fait et délibéré au siège de la Communauté Urbaine le 25 novembre 2011,

Pour expédition conforme,
pour le Président
par délégation,
la Vice-Présidente,

REÇU EN PRÉFECTURE LE
7 DÉCEMBRE 2011

PUBLIÉ LE : 7 DÉCEMBRE 2011

Mme FRANÇOISE CARTRON

Annexe 5 : Projet de délibération communale relative au transfert de la compétence « soutien et promotion d'une programmation culturelle des territoires de la métropole »

La culture constitue un élément déterminant de l'attractivité des grandes agglomérations européennes, du sentiment d'appartenance de leurs habitants et de la cohésion territoriale. Ce fait n'est pas nouveau et la Communauté urbaine de Bordeaux intervient déjà dans cette perspective :

- elle a développé une commande publique artistique lors de la première phase du tramway ;
- à la demande de certaines communes, elle soutient financièrement l'organisation de quelques manifestations culturelles.

Aujourd'hui, elle souhaite poursuivre son action en la structurant, en la sécurisant et en l'étendant sur l'ensemble du territoire. Pour ce faire, elle se dote de moyens adéquats :

- dans son programme pluriannuel d'investissement, elle réserve l'équivalent de 1% des crédits pour des interventions culturelles au rang desquelles la commande artistique sur le tramway et certains bâtiments emblématiques – Pont Bacalan Bastide - figure en place d'excellence
- elle sollicite des communes l'exercice d'une compétence spécifique de « soutien et promotion d'une programmation culturelle des territoires de la métropole » lui permettant de répondre à leurs sollicitations sur le soutien à certaines manifestations culturelles ; elle n'entend pas être associée ou participer au fonctionnement ou à la gouvernance des institutions ou associations culturelles.

Dans le respect du principe de spécialité qui régit l'établissement public, cette compétence n'ouvre pas le droit au plein exercice d'une politique culturelle – compétence de droit commun des communes - mais à une intervention dans le domaine culturel, encadrée par la classification des manifestations d'intérêt communautaire telle que présentée au document joint en annexe à la présente délibération et limitée à ce seul objet. Cette classification identifie les événements métropolitains, les manifestations communales, les manifestations trans-communales et un événement d'agglomération. En délibérant sur le transfert d'une compétence spécifique, les communes reconnaissent ainsi qu'il est de l'intérêt partagé que la CUB puisse soutenir l'organisation de telles manifestations culturelles.

Le Conseil municipal,

- VU l'article L5211-17 du code général des collectivités territoriales,
- VU l'article 1609 nonies C IV du Code Général des impôts,
- VU la délibération du Conseil de la Communauté urbaine de Bordeaux en date du 8 juillet 2011 relative à l'évolution des compétences de la Cub,
- VU l'avis de la commission locale d'évaluation des transferts du 21 octobre 2011,
- VU la délibération du Conseil de la Communauté urbaine de Bordeaux en date du 25 novembre 2011,

- VU la notification par la Cub en date du ... de la délibération du Conseil de la Communauté urbaine de Bordeaux en date du 25 novembre 2011,

- VU les pièces annexées à la présente délibération du Conseil de la Communauté urbaine de Bordeaux qui fixent et encadrent la compétence transférée en identifiant les catégories de manifestations reconnues d'intérêt communautaires susceptibles de relever d'une intervention de la CUB,

Considérant que l'offre culturelle des communes de l'agglomération bordelaise irrigue l'ensemble du territoire métropolitain,

Considérant alors qu'il est de l'intérêt des communes et la communauté urbaine que cette offre communale soit soutenue et promue lorsque les manifestations qui la composent répondent à des critères d'intérêt communautaire.

Considérant par conséquent qu'il est de l'intérêt du territoire d'autoriser la CUB à apporter ce soutien et cette promotion dans les conditions ainsi définies.

Décide

Article 1

Le Conseil Municipal autorise un transfert de compétence en matière culturelle permettant à la CUB de soutenir et de promouvoir une programmation culturelle des territoires de la métropole dans les conditions fixées par la pièce annexée à la présente délibération - «Périmètre d'intervention de la CUB au soutien et à la promotion d'une programmation culturelle des territoires de la métropole»- en tant qu'elle identifie les catégories de manifestations d'intérêt communautaire pouvant bénéficier d'un accompagnement de la CUB.

Article 2

La pièce annexée sera soumise pour son éventuelle modification ultérieure aux mêmes règles de majorité que la présente délibération.

Article 3

Le Conseil municipal approuve l'évaluation du transfert des charges correspondantes sur rapport de la commission locale d'évaluation des transferts.

Article 4

Le Conseil Municipal charge le Maire de notifier dans les délais requis par la loi la présente délibération afin de constater l'existence d'une majorité qualifiée sur le présent projet de transfert de compétence prévu à l'article 5211-17.

**Annexe au projet de délibération relative à la culture : Périmètre d'intervention de la
CUB au soutien et à la promotion d'une programmation culturelle
des territoires de la métropole**

I. L'intérêt communautaire des manifestations

Pour être reconnu d'intérêt communautaire, chaque événement devra faire preuve, outre de son intérêt culturel ou artistique, de son impact sur :

- le développement économique de l'agglomération,
- l'amélioration du lien social,
- la cohésion territoriale,
- l'image, l'attractivité et le rayonnement de l'agglomération.

Il devra également répondre, dans la conception comme dans la conduite de la manifestation, à des objectifs d'éco-responsabilité et de respect de l'environnement.

Contribution au développement économique du territoire

Faire de certains événements culturels ou festifs des éléments clés du dynamisme économique du territoire, notamment par leur contribution au développement de filières spécifiques.

Développer la fréquentation touristique de l'agglomération
Contribuer au développement de filières entrant dans le champ des économies créatives
Associer des partenaires économiques à la conception, au déroulement et aux retombées de la manifestation (mécénat, partenariat ...)
Associer la manifestation à quelques-uns des grands projets de développement de l'agglomération : aménagement urbain, mobilité, nouveaux équipements, opérations de développement économique

Exemple d'actions ou d'indicateurs : création ou implantation d'entreprises liées aux activités festives ou attirées par leur notoriété / soutien à des acteurs de l'économie créative implantés sur le territoire / emplois permanents ou intermittents créés ou induits par la manifestation / contribution à la réhabilitation du patrimoine (y compris naturel ou industriel) / nombre de nuitées / augmentation de l'activité commerciale / recours à des sous-traitants locaux...

Critère n°2 : Contribution à la cohésion sociale de l'agglomération

Encourager l'accès aux manifestations de l'ensemble de la population du territoire métropolitain

Favoriser la prise en compte, le dialogue ou les rapprochements entre les diverses cultures ou communautés linguistiques présentes sur la CUB.
Soutenir les initiatives visant à rapprocher ou à faire participer les diverses tranches d'âge de la population.

Exemple d'actions ou d'indicateurs : exploration de la mémoire collective / recours au bénévolat / intégration de jeunes ou de populations en difficulté / actions de médiation ou de formation en amont de la manifestation / prolongements de la manifestation sur l'année / politique tarifaire proposant la gratuité de certaines manifestations ou la prise en compte des situations personnelles difficiles, / développement des facilités de réservation liées à internet.

Critère n° 3 : Contribution à la cohésion territoriale de l'agglomération et à la création d'une « identité métropolitaine » (ou sentiment d'appartenance)

Favoriser l'intercommunalité culturelle ou le travail en commun des structures de l'agglomération, et accompagner les processus de métropolisation.

Favoriser une réelle intercommunalité culturelle : association de populations issues de plusieurs communes ou quartiers autour de projets partagés, coopération entre plusieurs communes.
Favoriser le travail en commun des structures culturelles de l'agglomération : coproductions, mutualisations de moyens ou passerelles entre plusieurs disciplines artistiques...
Porter une attention particulière à des quartiers isolés ou défavorisés, à des zones perçues comme périphériques à l'échelle métropolitaine.
Favoriser la mobilité des publics sur l'ensemble du territoire métropolitain
Travailler sur l'articulation et la complémentarité : espaces urbains / espaces naturels

Exemple d'actions ou d'indicateurs : utilisation d'espaces publics comme lieux de convivialité et d'expression / valorisation d'espaces délaissés ou excentrés / « bonnes pratiques » en termes de préservation des espaces et de respect des préconisations des agendas 21 / nouveaux modes de circulation dans l'espace communautaire, incitations à l'utilisation des transports publics / développement des solidarités territoriales et intercommunales

Critère n°4 : Contribution au rayonnement de la métropole

Promouvoir des événements susceptibles d'attirer un large public métropolitain, national ou international et de faire rayonner l'image de l'agglomération bordelaise.

Prendre en compte les expressions et enjeux de l'époque, les nouveaux usages et pratiques d'urbanité, être attentif à toutes les formes d'innovation.

Susciter des retombées médiatiques, locales et internationales, valorisantes pour la manifestation et pour les collectivités qui la soutiennent
Contribuer à une transformation positive de l'image de l'agglomération par la mise en avant de valeurs telles que l'innovation, le dynamisme, la convivialité ou la solidarité
Développer une politique de réseau ou d'image susceptible d'avoir un réel effet de notoriété pour l'agglomération

Exemple d'actions ou d'indicateurs : accueillir ou produire des créations ou des projets artistiques susceptibles d'attirer un large public métropolitain et régional, voire national et transfrontalier / développer ou approfondir l'approche spécifique d'un genre ou d'une pratique artistique et bénéficier autour de ce travail d'une reconnaissance sur un territoire élargi / pratiquer une réelle ouverture internationale, notamment en inscrivant la manifestation dans des réseaux européens, transfrontaliers ou inter-métropoles / se situer au plus près des préoccupations de l'époque, notamment dans la prise en compte des nouvelles pratiques d'urbanité, des nouvelles cultures urbaines ou des nouveaux usages du numérique et des TIC / encourager l'émergence et la reconnaissance des jeunes générations d'artistes.

Critère complémentaire : Mise en place de dispositifs d'évaluation

Engager des procédures d'évaluation quantitative et qualitative des manifestations, des actions et de leurs impacts.

Exemple d'actions ou d'indicateurs : réserver une part significative du budget de la manifestation à son évaluation, menée par des tiers reconnus pour la qualité de leur expertise et prenant en compte les effets en profondeur ou durables des projets.

Concernant plus particulièrement les festivals et événements culturels, les critères qui en constituent la spécificité sont précisés

1. Création

Pas d'événement culturel sans présence forte de la création. Le terme de création peut être entendu au sens traditionnel (liée à un acte artistique) ou dans une acception élargie (métissage des genres, nouvelles pratiques, utilisation exceptionnelle d'un site urbain ou patrimonial). Ce critère implique une direction artistique identifiable et indépendante.

2. Publics

Au-delà des publics « culturels » avertis, un événement culturel se doit de toucher de nouveaux publics, sensibilisés notamment par la médiatisation inhérente à l'événement.

3. Lieu

L'événement s'inscrit dans un territoire (unité de lieu et concentration dans l'espace). Une attention particulière peut être accordée à l'utilisation d'espaces non dédiés à la culture (espaces publics urbains, friches industrielles, espaces naturels) ou d'espaces culturels ou patrimoniaux utilisés de manière décalée ou inhabituelle.

4. Temps

Concentration et unité de temps (par opposition à la durée d'une saison)

5. Rareté

Un événement se doit d'être exceptionnel, même s'il se répète tous les ans.

La combinaison de tout ou partie de ces cinq critères constitue l'identité spécifique, la couleur singulière de toute manifestation, ce qui la rend « reconnaissable » pour le public, ce qui fonde son identité et son « attractivité ».

II. CLASSIFICATION DES MANIFESTATIONS AU REGARD DE LEUR AMBITION TERRITORIALE ET DE LEUR RAYONNEMENT EFFECTIF

Toutes les manifestations ne relèvent pas de la même ambition territoriale, publique ou artistique. Certaines se veulent très rassembleuses, d'autres s'adressent à des publics plus ciblés, mais il serait injuste et peu fécond de ne réserver qu'aux plus « grosses » le crédit d'une attractivité supposée.

Pour cette raison, plusieurs niveaux de manifestations sont évoqués : chaque manifestation sera appréciée au regard de la globalité de son projet, incluant la manière dont elle répond ou non aux critères d'intérêt communautaire, mais aussi son ambition territoriale et son audience publique.

Ces classifications valent ce que valent les classifications et sont forcément réductrices. Elles ne doivent pas être hermétiques : au fil du temps, un événement peut acquérir une notoriété et une ambition territoriale qu'il n'avait pas à l'origine. A l'inverse, une manifestation peut perdre, peu à peu, de sa pertinence ou ne plus avoir les moyens de l'ambition qui étaient la sienne à l'origine. L'évaluation chaque année de chacune de ces manifestations permettra de réajuster l'intérêt de la manifestation.

1. Les événements métropolitains

Grands événements métropolitains

Eléments majeurs de l'attractivité territoriale et de la notoriété de l'agglomération, ces « grands événements métropolitains » s'adressent à l'ensemble de l'agglomération, voire au-delà pour certains d'entre eux. Ils contribuent fortement au rayonnement, à la cohésion territoriale et sociale d'une métropole solidaire, à la qualité de vie de ses habitants, pris en compte dans leurs diversités et leurs singularités. Ils favorisent le sentiment d'appartenance métropolitaine.

Certains d'entre eux contribuent fortement à son développement économique, soit en termes de soutien à une filière, soit par leurs effets induits sur l'activité économique et touristique locale.

Ces événements bénéficient d'une réelle reconnaissance professionnelle, médiatique ou publique (entre 10.000 et 50.000 personnes, voire plus de 100.000 pour certains d'entre eux s'appuyant sur leur gratuité ou leur inscription dans l'espace public), articulée sur un projet artistique, culturel, social ou territorial fortement identifié.

Evénements métropolitains

D'autres événements à vocation métropolitaine s'inscrivent, par la nature même de leur projet ou parce qu'ils sont encore en phase de développement, dans un territoire - géographique, imaginaire ou disciplinaire - moins large que les « grands événements métropolitains ».

Si la fréquentation de ces manifestations est moins élevée, leur maillage contribue fortement à la richesse et à la singularité du territoire métropolitain. Conçues par des associations, des établissements culturels ou des municipalités, la plupart d'entre elles se montrent particulièrement soucieuses de prendre en compte les enjeux culturels et les défis urbains d'aujourd'hui.

Manifestations ponctuelles ou événements exceptionnels non récurrents.

Des événements ponctuels ou exceptionnels, mais d'ambition nationale ou métropolitaine, pourront solliciter le soutien de la CUB et recevoir un soutien exceptionnel, sous réserve de satisfaire aux critères généraux retenus.

Des projets ponctuels menés avec les habitants, en liaison avec des opérations urbaines ou autour de thèmes mémoriels, pourraient trouver là l'occasion d'un soutien communautaire ponctuel.

2. Manifestations communales

La délibération du 13 juillet 2000 prévoyait la création d'une enveloppe financière destinée aux communes, leur permettant de soutenir « des manifestations locales présentant un intérêt pour la Communauté urbaine ». Même si ce mécanisme d'aide financière aux

communes ne s'est pas développé comme initialement prévu, le principe semble devoir en être repris.

S'inspirant de l'exemple de la métropole lilloise qui a fait de la complémentarité et de la solidarité entre des « micro- événements » communaux et de très grandes manifestations internationales une des clés de l'impact et du rayonnement de sa cohésion territoriale, il est donc proposé la création d'un dispositif d'aide aux manifestations communales. Il s'agit de manifestations se déroulant dans un cadre essentiellement communal, n'ayant pas encore, en l'état actuel de leurs moyens, de rayonnement métropolitain avéré, mais remplissant néanmoins un rôle important au plan de l'animation et de l'image du territoire de l'agglomération. Sortant du cadre habituel des « saisons culturelles » courantes, elles permettent de toucher des publics nouveaux et diversifiés.

3. Manifestations trans-communales.

Par delà le soutien à des manifestations bien repérées et bien implantées territorialement, du type des festivals portés par des communes, les initiatives trans-communales et les mises en réseau de partenaires, contribuant à la cohésion territoriale ou sociale de l'agglomération, seront encouragées, ainsi :

- les opérations trans-communales à l'initiative d'une commune,
- les programmes d'interventions d'associations travaillant en partenariat avec plusieurs communes de l'agglomération,
- des événements impliquant la participation croisée d'habitants de plusieurs communes du territoire,
- le soutien à des réseaux établis de partenaires.

4. Événement d'agglomération

La définition du soutien aux manifestations communales sera complétée par une réflexion sur la notion d'événement fédérateur, initié par la CUB, qui permettrait aux communes et acteurs du territoire qui le souhaiteraient de partager un projet collectif, contribuant à l'attractivité et à la cohésion du territoire communautaire, et incarnant, au plan artistique et culturel, la « métropole des 5 sens », au coeur du Projet métropolitain.

Un tel projet, qui veillera à n'être concurrentiel d'aucune manifestation existante, pourrait consister à s'appuyer sur les initiatives estivales existantes entre début juin et fin septembre, à les coordonner et à leur donner une ampleur nouvelle. Cet « été métropolitain » contribuerait ainsi à l'attractivité touristique de tout le territoire métropolitain.

Annexe 6

**Éléments budgétaires et conventionnels de mise en œuvre de la compétence de
« soutien et promotion d'une programmation culturelle des territoires de la métropole »**

**Chapitre 1
ELEMENTS BUDGETAIRES**

1. Cadre budgétaire global

Cadre budgétaire de référence

L'enveloppe d'environ 1,16 million d'euros actuellement dédiée à la politique événementielle de la CUB se répartit actuellement approximativement* de la manière suivante :

- 400.000 euros : événements de nature économique (colloques, congrès ...)
- 760.000 euros : événements de nature culturelle ou festive.

* les approximations tiennent notamment aux variations liées au rythme des biennales

Dans le cadre de l'élaboration du budget primitif 2011, les sommes actuellement gérées par le Pôle de développement économique et correspondant aux événementiels culturels et festifs ont été transférées à la Mission Urbanité Culture(s), pour un total de 757.763 euros. Un budget complémentaire de 150.000 euros a été proposé sur le budget supplémentaire 2011, pour permettre le financement de six manifestations nouvelles.

Ce transfert ne prend pas en compte la manifestation *Art et paysage* à Artigues dont le financement avait été assuré en 2010 par la Direction de la Nature. Il en avait été de même pour la première édition en 2010 de la Biennale *Panoramas*. Les crédits relatifs à ces deux manifestations seront transférés ultérieurement à la Mission Urbanité Culture(s).

Cadre budgétaire prévisionnel 2012

Afin de donner plus de cohérence et de lisibilité à ce soutien aux manifestations culturelles, le budget dédié a été estimé, pour 2012, à 1,150 M euros.

Ce budget permettrait de financer une vingtaine d'événements métropolitains (dont plusieurs biennales), une vingtaine de manifestations communales, et des initiatives trans-communales, avec pour objectif de couvrir l'ensemble du territoire métropolitain. Cette somme pourrait correspondre à une répartition de ce type :

Grands événements métropolitains	550.000 à 650.000 €
Événements métropolitains	200.000 à 250.000 €
Manifestations communales	100.000 à 150.000 €
Manifestations trans-communales	150.000 à 200.000 €
Total	1.150.000 €

L'échelle relativement large qui est donnée pour chaque catégorie d'événements, correspond notamment aux variations liées au poids prévisionnel de certaines biennales et à la nécessaire capacité d'adaptation qu'il convient de garder dans un domaine aussi fluctuant.

2. Cadre budgétaire propre aux manifestations

Conditions d'éligibilité

Pour bénéficier d'un financement communautaire, un événement devra :

- recevoir un financement d'une ou plusieurs communes, représentant au moins 25 % du budget de la manifestation,
- avoir un taux d'autofinancement* ou de recettes propres* représentant au moins 20 % du budget de la manifestation (* billetterie, mécénat et partenariats, mécénat de compétence), y compris pour les manifestations gratuites. Les « manifestations communales » seront exonérées de cette clause d'autofinancement.

Cadre général

L'intervention de la CUB ne saurait être supérieure à 25 % du budget global de la manifestation (sauf dans le cas où elle en assurerait elle-même la maîtrise d'ouvrage).

Concernant les événements métropolitains, une part de la subvention (pouvant aller jusqu'à 25%) pourra être réservée à des actions ou projets précis et nouveaux, définis en commun entre la CUB et l'organisateur de la manifestation. Ces projets permettront une meilleure prise en compte par l'organisateur des critères adoptés par la CUB.

Montant des interventions

Des seuils sont proposés afin d'homogénéiser et de rendre plus lisible la politique événementielle menée par la CUB et de permettre à celle-ci d'accompagner des manifestations mieux réparties sur le territoire.

Type de manifestation	Seuil minimal	Aide maximale
Grands événements métropolitains	60.000 €	180.000 €
Evénements métropolitains	15.000 €	45.000 €
Manifestations communales	5.000 €	15.000 €
Manifestations transcommunales	10.000 €	30.000 €

La Biennale Evento - à vocation internationale - bénéficierait d'une majoration de l'aide maximale annuelle accordée aux Grands événements métropolitains, l'événement se préparant sur 2 ans.

1. Modalités d'instruction des dossiers

Sur la base des critères et cadres réglementaires énoncés ci-dessus, la CUB pourra soutenir des manifestations – récurrentes ou occasionnelles - en leur *versant une subvention*.

A cette subvention, seront associés des objectifs spécifiques, définis en concertation entre l'organisateur et la CUB et correspondant aux quatre critères retenus par la CUB pour fonder son soutien : développement économique, cohésion sociale, cohésion territoriale, rayonnement de la métropole.

La CUB pourra également intervenir *de manière indirecte* auprès des manifestations, en mettant en place des dispositifs complémentaires destinés à favoriser la mobilité des publics ainsi que la fréquentation ou l'accessibilité des événements.

Les dossiers susceptibles de bénéficier d'une aide de la CUB seront suivis de la manière suivante :

- dépôt d'une demande de subvention auprès du Département des aides publiques (DIRAP),
- instruction des dossiers au sein de la Mission Urbanité Culture(s),
- examen des dossiers en Commission Nouvelle gouvernance,
- présentation au Bureau et/ou délibération soumise à l'approbation du Conseil de la CUB.

Compte-tenu du rythme de déroulement dans le calendrier des manifestations et de la nécessité pour les organisateurs d'avoir des garanties budgétaires suffisamment en amont, l'examen des demandes de subvention, à compter de 2013, se fera en trois sessions :

Calendrier d'instruction		
Manifestations se déroulant entre le 1 ^{er} janvier et le 30 avril	Dépôt des dossiers 30 septembre. N - 1	Décision en décembre- janvier
Manifestations se déroulant entre le 1 ^{er} mai et le 31 août	Dépôt des dossiers 15 décembre. N-1	Décision en mars- avril
Manifestations se déroulant entre le 1 ^{er} septembre et le 31 décembre	Dépôt des dossiers 15 avril N 0	Décision en juin- juillet

Pour l'année 2012, le principe de 3 sessions sera conservé mais avec des dates d'instruction prenant en compte le calendrier d'adoption de ce dispositif, notamment pour les manifestations se déroulant entre janvier et avril 2012.

2. Conventions d'objectifs pluri-annuelles

Les communes sont fortement incitées à inscrire les événements susceptibles de bénéficier d'un soutien de la CUB dans leurs contrats de co-développement 2012-2014.

Pour certains « événements métropolitains », reposant sur un engagement fort d'une commune et bénéficiant d'une vraie reconnaissance publique et professionnelle, la CUB pourra associer à son soutien, une garantie de durée, sous forme de « convention d'objectifs », d'une durée triennale (2012-2014).

L'objectif de telles conventions, par-delà le confort de travail et la sécurité qu'elles donneront à leurs bénéficiaires, sera de rechercher avec ceux-ci les modalités d'une « plus-value communautaire ». L'intervention de la CUB – qui ne pourrait être un palliatif à d'éventuels retraits des autres collectivités territoriales - sera explicitement liée à des objectifs nouveaux précis, en termes de fréquentation publique, de rayonnement métropolitain, de développement économique, ou de cohésion sociale ou territoriale.

La définition partagée de ces objectifs doit permettre aux événements aidés de mieux répondre aux attentes de la population, de donner plus d'ampleur à leur projet.

3. Un groupe consultatif représentant les communes.

Il a été proposé lors des réunions du « Comité stratégique » sur l'évolution des compétences de la CUB de mettre en place un « groupe consultatif », d'Adjoint(e)s à la culture des communes de la Cub, représentatifs de la diversité du territoire, notamment au plan géographique et démographique.

Ce groupe de travail, présidé par un élu communautaire, aura une fonction de proposition et d'orientation stratégique, notamment concernant le suivi des manifestations d'agglomération telles que définies dans le présent règlement d'intervention.

Il sera réuni deux fois par an, la Mission Urbanité Culture(s) assurant la coordination de ses travaux.

ANNEXES DE STRASBOURG

DÉCLARATION DE CANDIDATURE DE LA VILLE DE STRASBOURG POUR ÊTRE CAPITALE EUROPÉENNE DE LA CULTURE 2013.

DÉCLARATION OFFICIELLE STRASBOURG 2013 - 21 JUIN 2007

ART ET AVENTURE

AVENTURES DE L'ART, AVENTURES DE L'EUROPE

L'art est une aventure. L'art anticipe, l'art devine, l'art capte et cristallise les tensions, la mémoire et les désirs de l'homme, dans son être le plus intime et dans ses rives partagés. Il ne connaît pas de frontières. Il est la langue commune de l'humanité. Il est l'atelier permanent de ses doutes et de ses ambitions les plus grandes, le creuset où s'invente à chaque instant son imaginaire, son destin et son avenir.

Art et aventure est le nom de code visionnaire que donne Gutenberg à son invention générale de l'imprimerie à caractères mobiles, à l'orée de la Renaissance. En quelques décennies, l'invention de l'imprimerie provoque un bouleversement spectaculaire des consciences et des identités. Au bord du Rhin, pour la première fois, l'Europe se parle à elle-même et parle au reste du monde, librement, démocratiquement, riche de sa diversité.

Art et aventure. Nom de code Gutenberg. Ces quelques mots condensent le concept et l'énergie qui portent la candidature et le projet de Strasbourg 2013, Capitale européenne de la Culture. Le cap de notre projet est clair et ambitieux. Strasbourg 2013 sera l'occasion d'une rencontre sans précédent des artistes et des citoyens autour des grandes questions de culture et de civilisation des générations qui feront, ensemble, l'Europe de demain. A travers l'art, les sciences, le débat démocratique et les défis de l'environnement.

Posons ensemble toutes les questions de l'Europe, et de l'Europe dans le monde. Construisons l'Europe des questions, pour aujourd'hui et pour demain. Ce sera un jeu, un travail et une fête.

Avec l'Alsace, le Bade-Wurtemberg et la Suisse, de Bâle à Karlsruhe et jusqu'à Stuttgart, notre région sera le lieu de cette effervescence de la création et du dialogue. L'Europe a fait de Strasbourg le siège des institutions qui portent ses valeurs : la démocratie, la paix et les droits de l'Homme. Strasbourg et sa grande région, carrefour des identités et des civilisations qui inventent l'Europe depuis des siècles, doivent donner à l'Europe la vision et le chemin de son avenir.

L'Europe est née au bord du Rhin. Après deux élargissements de l'Union Européenne, à l'âge d'internet et de la mondialisation, l'intuition visionnaire de Gutenberg est plus actuelle que jamais. La question posée est celle d'une seconde renaissance de l'Europe et notre projet, notre désir le plus fort est de vivre avec vous cette aventure de l'art, de la culture et de la citoyenneté.

Art et aventure: nous rêvons d'une Europe créative, citoyenne, en paix, riche de ses différences et ouverte au reste du monde. Notre candidature est d'abord celle des habitants des deux rives du Rhin. Elle réunit toutes les institutions culturelles de Strasbourg et de sa région, ses entreprises et ses réseaux associatifs et citoyens. Elle est partagée par la Région Alsace, les départements et les villes du Bas-Rhin et du Haut-Rhin, l'Eurodistrict Strasbourg-Ortenau et le Bade-Wurtemberg. Elle peut aussi compter, avec les 37 villes membres du Club de Strasbourg, sur le soutien enthousiaste d'une Europe élargie, forte de ses différences.

Aventures de l'art, aventures de l'Europe. L'imagination et le dialogue sont au cœur de notre projet. Nous vous invitons à le construire ensemble avec passion, dès aujourd'hui et pour demain.



COMITE DE PILOTAGE

Le **Comité de pilotage** des Assises de la culture de la Ville de Strasbourg est composé d'élus et des services de la Ville et de la Communauté urbaine de Strasbourg (direction de la Culture, mais aussi service des relations européennes et internationales-SREI-, direction du développement économique et de l'attractivité, direction de l'animation urbaine...).

Elus

Daniel PAYOT, *Adjoint au Maire de Strasbourg, en charge de la Culture*

Souad EL MAYSOUR, *Vice-présidente de la CUS*

Catherine TRAUTMANN, *Vice-présidente de la CUS*

Mathieu CAHN, *Adjoint au Maire*

Nawel RAFIK-ELMRINI, *Adjointe au Maire*

Services

Marc DONDEY, *direction du développement économique et de l'attractivité*

Marie-Laure DONGOIS, *adjointe au directeur de la Culture*

Michel REVERDY, *direction générale des services*

Jean-Pierre SCHLAGG, *direction de la culture*

Patrick PINCET, *directeur du Cabinet du Maire de Strasbourg et du Président de la CUS*

Yaël BOUSSIDAN, *collaboratrice du Cabinet*

David HERLICOVIEZ, *directeur général adjoint*

Alain KUNTZMANN, *directeur de la Culture*

Yves AUBERT, *directeur général adjoint*

Jean-Marc MEYER, *directeur de l'animation urbaine*

Olivier BESSIN, *chef du service des relations européennes et internationales*

LES COMPÉTENCES CULTURELLES DE LA COMMUNAUTÉ URBAINE DE STRASBOURG –
EXTRAIT DE L'ARRÊTÉ PRÉFECTORAL.

II J. KIRCH-GRAFFENSTADEN	en date du	06 octobre 2011
LIPSHEIM	en date du	20 septembre 2011
MITTELHAUSBERGEN	en date du	03 octobre 2011
MUNDOLSHEIM	en date du	26 septembre 2011
NIEDERHAUSBERGEN	en date du	26 septembre 2011
OBERHAUSBERGEN	en date du	21 novembre 2011
OBERSCHAEFFOLSHEIM	en date du	19 septembre 2011
OSTWALD	en date du	27 septembre 2011
PLOBSHEIM	en date du	25 octobre 2011
REICHSTETT	en date du	29 septembre 2011
SCHILTIGHEIM	en date du	08 novembre 2011
SOUFFELWEYERSHEIM	en date du	26 septembre 2011
VENDENHEIM	en date du	27 octobre 2011
WANTZENAU (LA)	en date du	19 octobre 2011

relatives à l'actualisation et l'extension des compétences de la Communauté Urbaine de Strasbourg ;

CONSIDERANT que le conseil municipal de la commune de WOLFISHEIM n'a pas délibéré dans le délai qui lui était imparti ;

CONSIDERANT que les conditions de majorité fixées à l'article L 5211-17 du Code Général des Collectivités Territoriales sont remplies ;

VU l'arrêté préfectoral du 29 août 2011 portant délégation de signature à M. Michel THEUIL, Secrétaire Général de la Préfecture du Bas-Rhin ;

SUR PROPOSITION DE Monsieur le Secrétaire Général de la Préfecture du Bas-Rhin ;

ARRÊTE

Article 1er : L'article 1^{er} modifié de l'arrêté préfectoral du 14 août 2002 portant consolidation et extension des compétences de la Communauté Urbaine de Strasbourg est complété comme suit :

1. En matière de développement et d'aménagement économique, social et culturel de l'espace communautaire

a) Domaine du développement économique :

- Création et équipement de zones d'activité industrielle, tertiaire, artisanale, touristique, portuaire ou aéroportuaire,
- Etudes, réalisation et gestion d'un nouveau parc des expositions d'intérêt communautaire et gestion et extension des équipements associés (Palais de la Musique et des Congrès et halls d'expositions existants) ;
- Actions de développement économique incluant :
 - Les actions de promotion économique,
 - La politique d'insertion par l'économique (missions locales, plans locaux pour l'insertion et l'emploi -PLIE),
 - Le soutien à la politique de rayonnement international de l'agglomération, en partenariat avec l'Etat et les collectivités locales (financement du déficit des lignes aériennes et opérations ponctuelles, contrat triennal),
 - Le soutien au développement du Port Autonome de Strasbourg,
 - La participation au développement universitaire (incluant le soutien aux initiatives d'intérêt général du milieu associatif étudiant et à la promotion du partenariat avec des universités étrangères) et au développement de la recherche,
 - La participation au développement de la recherche.

- Le soutien à la promotion et au développement touristique de l'agglomération par le versement d'une subvention à l'office du tourisme et le soutien aux initiatives communales dans le domaine des équipements touristiques et de loisir d'agglomération.
- **Aménagement numérique du territoire, établissement, exploitation, acquisition et mise à disposition d'infrastructures et réseaux de télécommunications et fourniture de services aux utilisateurs finals conformément à l'article L 1425-1 du Code Général des Collectivités Territoriales ;**

b) Domaine culturel :

- **Salle de spectacle de type Zénith ;**
- Soutien aux initiatives communales susceptibles de favoriser le rayonnement et le développement social et culturel de l'agglomération par le versement **d'une subvention au syndicat intercommunal de l'Opéra National du Rhin** et de fonds de concours aux communes pour :
 - La programmation des grandes salles de spectacle vivant,
 - Le nouveau conservatoire,
 - Les expositions exceptionnelles des musées,
 - Les écoles de musique de l'agglomération,
- Elaboration de documents de diagnostic et d'orientations communautaires dans les domaines de la lecture publique et de l'enseignement musical.
- Construction et gestion des équipements d'agglomération : **médiathèque André Malraux, médiathèque Sud Illkirch-Graffenstaden, médiathèque Ouest Lingolsheim, future médiathèque Nord Schiltigheim,**
- Mise en place, gestion et animation d'un réseau entre les bibliothèques communautaires et les bibliothèques des communes-membres, incluant la mise en place et la gestion d'une tarification unique et le versement de fonds de concours

c) Domaine socio-éducatif :

- Création et gestion d'un centre d'initiation à l'environnement

d) Domaine sportif :

- Organisation des grandes manifestations sportives de niveau national et international nécessitant, soit l'utilisation d'équipements d'agglomération, soit des espaces de plein air et des moyens logistiques importants,
- Piscines,
- Stade de la Meinau et terrains du Centre Sportif Sud,
- **Patinoire « Iceberg »**
- Palais des Sports,
- **Hall Rhénus**
- Équipements sportifs déjà réalisés dans les ZAC,
- Gymnases déjà réalisés en annexes à des établissements scolaires du second degré,
- Soutien par une subvention aux centres de formation du Racing et de la SIG,
- Soutien aux initiatives communales susceptibles de favoriser le rayonnement et le développement social et culturel de l'agglomération par le versement de fonds de concours pour la construction d'équipements sportifs spécialisés ou présentant un caractère intercommunal,
- Soutien aux initiatives communales susceptibles de favoriser le rayonnement et le développement social et culturel de l'agglomération et présentant un intérêt intercommunal pour l'organisation de grandes manifestations et le soutien au sport de haut niveau amateur.

e) Domaine des établissements scolaires :

- Lycées et collèges **dans le respect des compétences régionales et départementales**
- Construction et aménagement de locaux scolaires dans les zones d'aménagement concerté et secteurs d'aménagements ; entretien de ces locaux lorsque la zone s'étend sur plusieurs communes,
- Construction des établissements rendus nécessaires par l'implantation de logements HLM.

LES CONDITIONS D'ATTRIBUTIONS DES FONDS DE CONCOURS AUX SALLES DE SPECTACLE DE LA CUS.

CULTURE

Aides à la programmation pour les grandes salles de spectacle vivant de l'agglomération

Modalités

Salles éligibles : salles de spectacle vivant diffusant plus de 50 représentations par an et faisant appel à des artistes professionnels.

Illkirch-Graffenstaden : Illiade,

Oberhausbergen : le Préo,

Ostwald : Point d'eau,

Schiltigheim : Cheval Blanc,

Vendenheim : Espace culturel,

Strasbourg : les TAPS, TJP, Pôle Sud, Maillon, Artefact PRL.

Dispositif instauré par délibération du Conseil de Communauté du 12 décembre 1997

Contact

Direction de la Culture

Luc KLINGLER ☎ 03 88 60 92 14 ✉ Luc.KLINGLER@strasbourg.eu

Fonds de concours pour les écoles de musique

Modalités

Chaque commune accueillant une école de musique municipale ou associative bénéficie d'un montant forfaitaire de 76.22€ par élève et par an.

Dispositif instauré par délibération du Conseil de Communauté du 18 décembre 1998

Contact

Direction de la Culture / Ecoles de musique

Daniel REUTENAUER ☎ 03 88 43 68 38 ✉ Daniel.REUTENAUER@strasbourg.eu

Fonds de concours pour les bibliothèques et médiathèques communales

Modalités

Chaque commune gérant une bibliothèque ou une médiathèque municipale et adhérent au réseau Pass'relle bénéficie d'un soutien annuel au fonctionnement.

Dispositif instauré par délibération du Conseil de Communauté du 18 mars 2011

Contact

Direction de la Culture / Médiathèques

Philippe CHARRIER ☎ 03 88 43 64 55 ✉ Philippe.CHARRIER@strasbourg.eu

DÉLIBÉRATION DU CONSEIL MUNICIPAL DE STRASBOURG DU 18 JUIN 2012 SUR L'AMÉNAGEMENT DE L'ESPACE SEEGMULLER



62

Délibération au Conseil Municipal du lundi 18 juin 2012

Création, gestion et exploitation d'un Pôle culturel et créatif dans l'entrepôt Seegmuller sur la presqu'île Malraux. - Avis L5211-57 CGCT

La présente délibération a pour objet de soumettre à l'approbation du Conseil les modalités de la mise en œuvre du projet de création, la gestion et l'exploitation d'un Pôle culturel et créatif dans l'entrepôt Seegmuller sur la Presqu'île Malraux à Strasbourg, projet porté conjointement par la Ville de Strasbourg et la Communauté Urbaine de Strasbourg.

1. Exposé préalable

Le secteur Malraux deviendra prochainement un lieu de référence en matière d'animation urbaine, de vie culturelle et d'activité économique, en lien avec le vaste projet de rénovation urbaine Malraux – Danube – reconquête urbaine sur le secteur Deux Rives.

La Ville de Strasbourg et la Communauté urbaine de Strasbourg ont souhaité qu'un nouveau Pôle culturel et créatif, emblématique de la nouvelle ville qui s'invente vers le Rhin, s'installe sur trois étages au cœur de l'entrepôt Seegmuller en cours de rénovation à l'extrémité Est de la Presqu'île Malraux. Ce Pôle occupera un volume dédié d'environ 2 000 m² de Surface Hors d'Œuvre Nette (SHON) sur les 11 600 m² SHON de l'entrepôt. Son ouverture est prévue au premier trimestre 2014.

Aux côtés d'activités marchandes et de locaux d'habitation, ce nouveau lieu formera un volet important du Quartier créatif Malraux, qui est appelé à devenir dans un avenir proche un Pôle majeur du dynamisme de la métropole strasbourgeoise.

Le Pôle culturel et créatif Seegmuller s'inscrit dans les orientations stratégiques du projet culturel de la Ville de Strasbourg. Il sera centré sur la création et l'innovation, à l'intersection des mondes de la culture, du numérique et de l'économie créative.

Ce nouveau lieu est aussi l'un des projets principaux de la stratégie de développement économique de la Communauté urbaine de Strasbourg, Strasbourg Eco 2020. Elle s'inscrit à ce titre dans le plan d'action du secteur clé des Entreprises créatives et dans la stratégie de développement de l'économie numérique.

Le Pôle culturel et créatif Seegmuller répond à la fois à des enjeux d'action culturelle, de développement économique et d'aménagement urbain. Il repose sur une forte convergence

des compétences propres à la Ville de Strasbourg d'une part, à la Communauté urbaine de Strasbourg d'autre part.

2. Une ruche créative, au croisement de la création artistique, de la web-économie et de l'économie créative

Le Pôle culturel et créatif Seegmuller se définit comme une ruche créative dont la vocation principale est l'expérimentation et l'émergence de projets innovants. Il organisera le brassage et le partage d'expériences dans les champs de la création artistique, de la web-économie, de la recherche et de l'économie créative.

La diversité et la convergence seront au cœur de ce nouvel espace de travail qui dialoguera activement avec les entreprises, acteurs et institutions culturelles présentes sur le site Malraux.

La finalité de ce nouvel espace est d'être un levier stratégique d'innovation et de créativité pour le territoire. Ses usagers seront des professionnels, des amateurs et le grand public. Il sera ouvert aux artistes, aux chercheurs, aux étudiants, aux entrepreneurs et aux habitants.

Les technologies de l'information et de la communication joueront un rôle essentiel de catalyseur de cette interaction, favorable à la création et à l'entrepreneuriat. Elles stimuleront la production de nouveaux contenus, produits et services et faciliteront leur diffusion auprès du grand public. Elles contribueront de plus à la mise en réseau du projet au plan national et international.

Le Pôle culturel et créatif Seegmuller accueillera des artistes et créateurs pour des résidences de durées variables. Il s'ouvrira au grand public par un large éventail de propositions, qui seront présentées dans l'entrepôt Seegmuller et plus largement sur le site de la presqu'île Malraux. Le cœur du projet s'organisera autour de formats de travail collaboratifs et participatifs, dans des espaces variés répartis sur trois niveaux.

Par conséquent, le Pôle culturel et créatif Seegmuller répond à la fois à des enjeux d'action culturelle, de développement économique et d'aménagement urbain. Il repose sur une forte convergence des compétences propres à la Ville de Strasbourg d'une part, à la Communauté urbaine de Strasbourg d'autre part. Il sera animé et géré par la collectivité.

3. Convention de coopération entre la Ville de Strasbourg et la CUS relative à la création, la gestion et l'exploitation du Pôle culturel et créatif

Compte tenu de l'imbrication et de la convergence de leurs compétences dans la mise en place du Pôle culturel et créatif Seegmuller, il est proposé que la Ville de Strasbourg et la Communauté urbaine de Strasbourg établissent une **Convention de coopération** qui pose le cadre de leur collaboration et détermine leurs responsabilités respectives dans la création, la gestion et l'exploitation de ce nouvel outil.

Cette convention repose en particulier sur le fondement de l'article 2-II de la loi du 12 juillet 1985 modifiée relative à la maîtrise d'ouvrage publique et ses rapports avec la

maîtrise d'œuvre privée qui prévoit lorsque la réalisation d'un projet relève simultanément de la compétence de plusieurs maîtres d'ouvrage, que ces derniers peuvent désigner, par convention, celui d'entre eux qui assurera la maîtrise d'ouvrage de l'opération. En l'occurrence, la CUS sera chargée de l'acquisition du volume correspondant et prendra en charge les travaux d'aménagement et de grosses réparations.

L'article L 5215-27 du Code général des collectivités territoriale autorise également une communauté urbaine à confier par convention, à une commune membre la création ou la gestion de certains équipements ou services relevant de ses attributions. Il en va de même pour les communes membres. A ce titre, la CUS souhaite transférer la gestion de l'équipement et des services y afférents à la Ville de Strasbourg.

La Convention de coopération jointe à la présente délibération précise la finalité et les missions du Pôle culturel et créatif Seegmuller, qui s'adresse à un large éventail d'usagers, professionnels, amateurs et grand public.

Elle décrit les espaces fonctionnels qui composent le volume dédié au Pôle et leur affectation. Elle détermine la responsabilité et les engagements respectifs des deux collectivités dans la création et l'exploitation de ce nouveau lieu et sera établie pour une durée de 10 ans.

Ainsi et en premier lieu, les parties conviennent de désigner la Ville de Strasbourg responsable des tâches suivantes :

- l'acquisition et la gestion des équipements spécifiques liés à l'exploitation des 2 000 m² SHON dédiés au Pôle culturel et créatif,
- le versement à la Communauté urbaine de Strasbourg d'une redevance en contrepartie de la mise à disposition volume concerné,
- la prise en charge des travaux afférents à l'exploitation notamment l'entretien, la rénovation, le renouvellement des équipements,
- la charge d'exploiter le lieu ou de le faire exploiter, en application des orientations définies conjointement,
- l'encadrement du personnel attaché à ses services dédié à son animation et à sa gestion.

En second lieu, la Ville de Strasbourg et la CUS cocontractantes conviennent de désigner la Communauté urbaine de Strasbourg responsable des missions suivantes :

- l'acquisition, les travaux d'aménagement intérieur, le gros entretien des 2 000 m² SHON dédiés au Pôle culturel et créatif,
- la mise à disposition du volume à la Ville de Strasbourg, qui sera chargée de son exploitation,
- l'engagement du personnel dédié à l'animation et à la gestion du lieu (en liaison avec la Ville de Strasbourg).

A ce titre, incomberont à la CUS les obligations du propriétaire, notamment le paiement des charges de propriété.

La convention fixe en complément les modalités de gouvernance de ce projet porté conjointement par la Ville de Strasbourg et la Communauté urbaine de Strasbourg. La Ville de Strasbourg et la Communauté urbaine de Strasbourg veilleront dans ces instances

au respect des orientations définies conjointement. Elles s'informeront mutuellement et s'associeront en tant que de besoin pour réaliser les opérations dont elles ont respectivement la charge.

Il est proposé que la Ville de Strasbourg :

- approuve ladite Convention de coopération, ainsi que les engagements qui lui sont attachés,
- donne, conformément aux dispositions de l'article L 5211-57 du Code général des collectivités territoriales (article 43 de la loi 99-586 du 12 juillet 1999), son avis sur le projet d'acquisition par la Communauté urbaine de Strasbourg d'un volume d'environ 2 000 m² SHON dédiés au Pôle culturel et créatif situé dans l'entrepôt Seegmuller sur la Presqu'île Malraux à Strasbourg.

4. Acquisition et gestion d'équipements spécifiques dédiés à l'aménagement du Pôle culturel et créatif

La Ville de Strasbourg sera plus particulièrement responsable de l'acquisition et la gestion des équipements spécifiques qui équiperont le futur Pôle culturel et créatif. Ces équipements spécifiques comprendront de manière non exhaustive : le mobilier, la signalétique du Pôle, les équipements de téléprésence/visioconférence, les équipements d'animation de l'espace de convivialité et les équipements pour le studio numérique et FabLab. L'estimation des équipements spécifiques financés par la Ville de Strasbourg pour l'aménagement du Pôle culturel et créatif s'élève à **545 000 €TTC** et se décline comme suit :

Mobilier	132 000 €TTC
Signalétique	36 000 €TTC
Equipement téléprésence/visioconférence	36 000 €TTC
Equipement animation/espace de convivialité	42 000 €TTC
Equipement studio numérique et Fablab	299 000 €TTC

Par ailleurs, la Communauté urbaine de Strasbourg financera pour sa part, l'acquisition du volume dédié au Pôle culturel et créatif dans l'entrepôt Seegmuller (3 230 000 €TTC). En outre, la CUS financera également les travaux d'aménagement intérieur du Pôle (2 530 000 €TTC). En regard de ces dépenses d'investissements, il est précisé que le programme Ecocités 2020 subventionnera une partie de l'aménagement des locaux à une hauteur de 1 568 000 €TTC.

Le cœur du projet culturel et créatif s'organisera autour d'une « ruche à projets », afin de générer des rencontres entre différentes catégories d'acteurs, pour faire émerger des projets et de l'innovation. Le programme développera un programme d'environ 2 000 m² SHON. L'organisation et le fonctionnement du Pôle s'articulent autour des grands ensembles fonctionnels suivants répartis sur trois niveaux :

Espace d'accueil, de convivialité	270 m ² SHON
Espace transdisciplinaire - expositions - événements	840 m ² SHON
Espace Coworking - travail collaboratif	405 m ² SHON

Espaces de création - ateliers	245 m ² SHON
Espace Administratif	105 m ² SHON
Moyens généraux	135 m ² SHON

Il est précisé que les travaux seront réalisés en maîtrise d'œuvre externe et feront l'objet d'un marché négocié de maîtrise d'œuvre après publicité et mise en concurrence. La conduite d'opération sera assurée par les services de la Direction de la Construction et du Patrimoine Bâti.

5. Exploitation du Pôle culturel et créatif

La Ville de Strasbourg sera responsable de l'exploitation du volume mise à disposition par la CUS. Cette mise à disposition fera l'objet d'un contrat spécifique, d'une durée de 9 ans, qui autorisera la Ville de Strasbourg à occuper elle-même, à sous-louer ou à sous-occuper ledit volume. Ce contrat prendra effet à la finalisation des travaux d'aménagement intérieur.

En contrepartie de cette mise à disposition, la Communauté urbaine de Strasbourg percevra de la Ville de Strasbourg une redevance annuelle hors charges. Après consultation du service des Domaines (voir avis du 6 juin 2012 en pièce jointe), le montant de la redevance locative est fixé à 210 000 €TTC, hors charges. La redevance sera révisée automatiquement et sans accomplissement d'aucune formalité, de plein droit chaque année en fonction de la variation de l'indice INSEE de la construction à la date anniversaire de la conclusion du contrat de mise à disposition. Le montant des charges liées à cette exploitation sera évalué au moment de la conclusion du contrat.

Je vous demande de bien vouloir adopter le projet de délibération suivant :

Le Conseil

*vu l'article L 5211-57 du Code général des collectivités territoriales,
vu les avis de France Domaines en date du 6 mars 2012 et du 6 juin 2012
vu l'avis de la Commission plénière,
après en avoir délibéré,
donne un avis favorable à*

- *l'acquisition par la Communauté urbaine de Strasbourg du volume AE situé dans l'entrepôt Seegmuller cadastré :*

Ban de Strasbourg
Section DK n° 153 de 60.64 ares

Propriété de la SCI l'entrepôt Malraux, au prix de 2 700 000 €HT.

approuve

1. *la conclusion d'une Convention de coopération entre la Ville de Strasbourg et la CUS relative à la création, la gestion et l'exploitation d'un Pôle culturel et créatif dans*

l'entrepôt Seegmuller à Strasbourg, jointe à la présente délibération et dont le contenu est plus amplement exposé au rapport ;

2. *l'acquisition et la gestion par la Ville de Strasbourg des équipements spécifiques du Pôle culturel et créatif correspondants aux équipements ci-avant exposés pour un montant de 545 000 €TTC ;*

décide

- *d'imputer les dépenses d'acquisition des équipements spécifiques du Pôle culturel et créatif de 545 000 €TTC sur le programme 1018 dans l'AP0169/Fonction 33 Nature 2135 sous CP50 ;*

autorise

le Maire ou son représentant

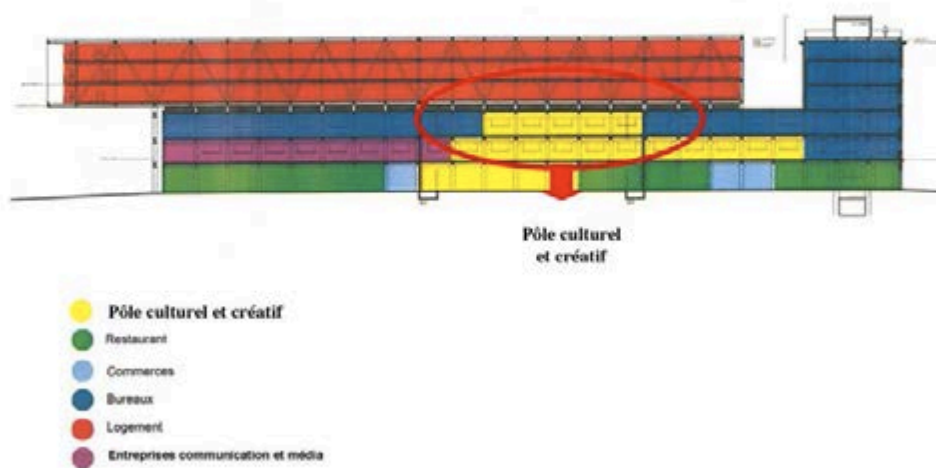
- *à signer la Convention de coopération entre la Ville de Strasbourg et la Communauté urbaine de Strasbourg relative à la création, la gestion et à l'exploitation d'un Pôle culturel et créatif dans l'entrepôt Seegmuller à Strasbourg ;*
- *à mettre en concurrence les marchés de services et de fournitures, conformément au Code des marchés publics et à signer et exécuter tous les actes en résultant ;*
- *à solliciter auprès des financeurs les subventions y afférentes et à signer tous les actes en résultant ;*
- *à signer le contrat établissant la mise à disposition par la Communauté urbaine de Strasbourg à la Ville de Strasbourg du volume dédié au Pôle culturel et créatif dans l'Entrepôt Seegmuller dont les caractéristiques essentielles figurent au rapport ;*
- *à prendre tout acte, convention ou mesure nécessaire à l'exécution de la présente délibération.*

**Adopté le 18 juin 2012
par le Conseil Municipal de Strasbourg**

**Rendu exécutoire après
transmission au Contrôle de Légalité préfectoral
et affichage au Centre Administratif
Le 21 juin 2012**

Création, gestion et exploitation d'un Pôle culturel et créatif dans l'entrepôt Seegmuller sur la Presqu'île Malraux

Annexe 1: Entrepôt Seegmuller / Lot 2



Création, gestion et exploitation d'un Pôle culturel et créatif dans l'entrepôt Seegmuller sur la Presqu'île Malraux

Annexe 2 : Site Malraux



Situation de l'entrepôt Seegmuller sur la presqu'île Malraux



Environnement proche de l'entrepôt Seegmuller

STRATÉGIE ET PLAN D' ACTIONS DU SECTEUR-CLÉ ENTREPRISES CRÉATIVES BILAN ET PERSPECTIVES, DOCUMENT RÉDIGÉ PAR LA DIRECTION DU DÉVELOPPEMENT ÉCONOMIQUE ET DE L'ATTRACTIVITÉ DE LA CUS, JANVIER 2013

Direction du Développement Economique et de l'Attractivité
Direction de projet entreprises créatives Le 23 janvier 2013
Marc DONDEY ☎ 3 67 45

**Stratégie et plan d'actions du secteur-clé Entreprises créatives
Bilan et perspectives
Janvier 2013**

**Bureau de développement économique
Lundi 28 janvier 2013**



Sommaire :

Préambule

Enjeux et stratégie

Bilan période 2009 - 2012

Plan d'actions

Orientations 2013 – 2020

Annexes : quelques entreprises du secteur créatif

Direction de projet Entreprises créatives :

Marc DONDEY
Directeur de projet Entreprises Créatives
Marc.DONDEY@strasbourg.eu

Nicole SCHALL
Responsable du développement des Entreprises Créatives
Nicole.SCHALL@strasbourg.eu

Aude PLASSARD
Chargée de mission CUS – Université de Strasbourg/ BETA
Aude.PLASSARD@strasbourg.eu

Hatice KARAKOSE
Assistante administrative
Hatice.KARAKOSE@strasbourg.eu

LES ENTREPRISES CRÉATIVES A STRASBOURG

Préambule

Bilan

La période 2009 – 2012 s'est concentrée sur les actions suivantes :

- **concevoir et mettre en place la stratégie et le plan d'actions** du secteur-clé Entreprises créatives dans le cadre de la feuille de route Strasbourg Eco 2020
- **initier un portefeuille de projets et d'actions concrètes**, pour la plupart engagées en 2012
- **consolider le portage en interne du plan d'action** en mettant en place la Direction de projet Entreprises créatives, en étoffant l'équipe, en structurant le pilotage des actions en mode projet
- **mettre en place un portage partenarial de chacune des actions** avec Comités de suivi thématiques
- rendre compte de l'avancement du plan d'actions et solliciter les arbitrages du **Comité de pilotage Entreprises créatives**

Le bilan de la période écoulée invite à :

- **rappeler pour mémoire les enjeux et la stratégie** du secteur-clé Entreprises créatives
- **proposer une évaluation des résultats et points critiques** de cette période
- **examiner l'éventail des actions** conduites de 2009 à 2012

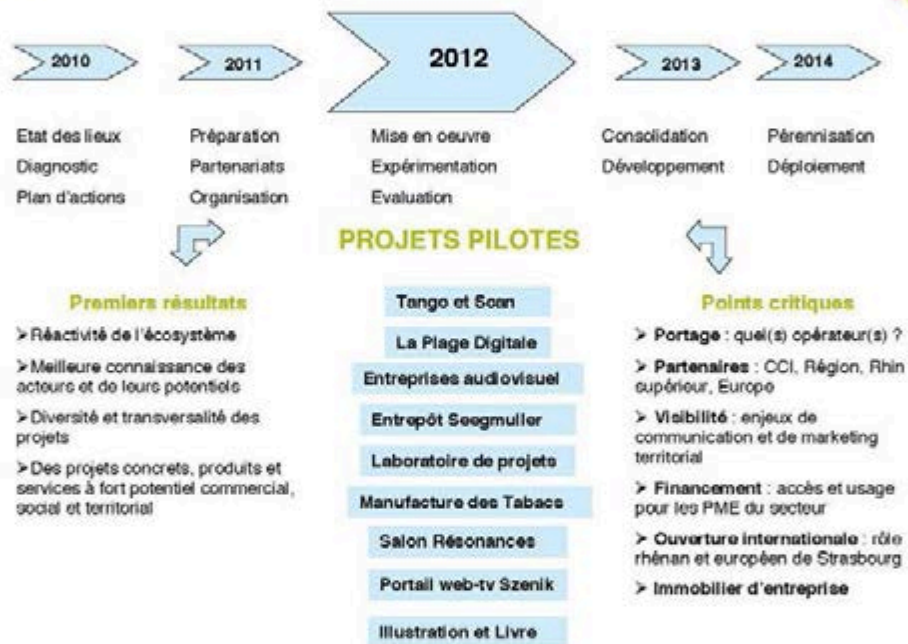
Perspectives

Les perspectives 2013 – 2020 s'inscrivent dans le cadre de l'actualisation de la feuille de route Strasbourg Eco 2020 engagée à l'automne 2012 et finalisée en janvier 2013.

Elles s'inscrivent dans trois dimensions complémentaires :

- **Renforcer la gouvernance** des actions pilotées par la collectivité, en responsabilisant ses partenaires et en encourageant le co-portage des actions.
- **Consolider le portage** des actions par la mise en place de l'opérateur de développement économique du secteur
- **Consolider la contribution du secteur-clé aux grands dossiers stratégiques de la collectivité** et engager le second cycle de son plan d'actions

Fin 2012 : Résultats et points critiques



LES ENTREPRISES CRÉATIVES A STRASBOURG

Enjeux et stratégie

*Le talent et la créativité sont des ressources déterminantes pour les entreprises.
Créer des liens entre le monde de l'entreprise et le secteur créatif
est un enjeu majeur pour la métropole
Créativité + compétitivité = emplois + croissance + rayonnement*

3 100 entreprises créatives ont été dénombrées sur le territoire

Le secteur des Entreprises créatives réunit 3 100 établissements sur le territoire de la Communauté Urbaine de Strasbourg, soit 9,4 % du nombre total d'établissement. Les professions créatives réunissent 10 000 emplois, au sein de ces établissements ou d'autres secteurs d'activité de l'économie locale, soit 4% des emplois du territoire. Les établissements et les professionnels du secteur exercent leurs activités dans trois domaines principaux :

- arts et patrimoine : arts de la scène, arts visuels, patrimoine, musées, métiers d'art
- industries culturelles : cinéma, livre, disque, audiovisuel, presse, média
- industries créatives : architecture, design, mode, publicité.

Un secteur-clé de la stratégie Strasbourg Eco 2020

Le secteur des activités créatives est l'un des quatre secteurs clés de la stratégie de développement économique de la CUS, Strasbourg Éco 2020. Le secteur créatif représente un enjeu majeur pour le développement de la métropole. Il est composé en majorité de TPE et de PME, le secteur réunit des métiers fortement ancrés dans le tissu économique local, des emplois qualifiés et polyvalents, des activités organisées en réseau, souvent au plan local, national et international.

Un levier pour le développement des entreprises dans tous secteurs d'activité.

De plus, à Strasbourg comme à l'échelle européenne, les entreprises créatives sont des moteurs importants de l'innovation économique et sociale dans de nombreux autres secteurs d'activité. Elles contribuent particulièrement à dynamiser le tourisme culturel et la filière des technologies de l'information et de la communication. Elles participent d'une économie de la créativité qui joue un rôle déterminant pour faire émerger de nouveaux produits et services dans l'ensemble de l'écosystème local.

Un positionnement, une finalité, un plan d'actions

La stratégie du secteur des entreprises créatives s'inscrit dans le positionnement Strasbourg Laboratoire européen. Elle se donne une finalité : mobiliser les ressources créatives du territoire au service de l'emploi, des entreprises et du rayonnement de la métropole. Le plan d'actions du secteur repose sur trois leviers :

- Filières et territoires : consolider les filières et ancrer les entreprises créatives sur le territoire
- Savoirs et innovation : favoriser l'émergence de projets innovants à travers le rapprochement arts - nouvelles technologies – entrepreneuriat
- Rayonnement et attractivité : conforter l'image et la visibilité de Strasbourg métropole créative au plan national et international.

Fortement transversal, ce plan d'actions se développe en lien étroit avec les domaines de la culture, de l'urbanisme, de l'enseignement supérieur, de l'économie numérique, de l'artisanat et de l'économie sociale et solidaire.

LES ENTREPRISES CRÉATIVES A STRASBOURG

Le Plan d'actions

Consolider une filière Image déjà dynamique

Strasbourg a joué un rôle pionnier dans le soutien au secteur de l'audiovisuel, et regroupe nombre d'acteurs de premier plan de la filière Image : Observatoire européen de l'Audiovisuel, Arte, Eurimage, France 3 Pôle Grand Est, INA Grand Est, Vidéo Les Beaux Jours, Alsace Cinémas... Pour accompagner ce secteur dynamique mais fragile, la collectivité soutient l'équipement numérique de trois cinémas strasbourgeois et a mis en place en 2011 une [Aide structurelle aux entreprises de production audiovisuelle](#).

Objectif : mieux anticiper, mieux produire, mieux diffuser.



- 2011 : soutien de cinq entreprises de production audiovisuelle, budget 100.000 €
- 2012 : soutien de quatre entreprises de production audiovisuelle, budget 100.000 €
- 2013 : élargissement aux nouveaux média, webfiction, webdocumentaire, jeux vidéo

Développer la tradition et l'invention dans les métiers d'art

Les métiers d'art inscrivent au cœur de la tradition l'exigence de l'invention et de la créativité. Strasbourg réalise chaque année plusieurs projets en partenariat avec la Fédération Régionale des Métiers d'Art d'Alsace (FREMAA) : Salon International du Patrimoine Culturel à Paris, Exposition 10-19 des Métiers d'Art en décembre. Le succès du premier [Salon Résonances](#) en novembre 2012 marque une étape importante dans la reconnaissance de cette filière d'excellence.

Objectif : une triple exigence, tradition, invention, créativité.

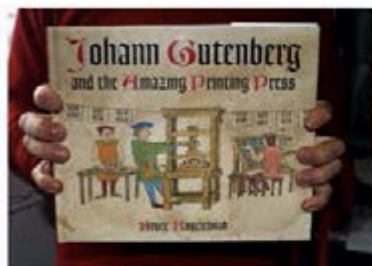


- novembre 2012 : Résonances, Salon européen des métiers d'art
- 180 professionnels, dont 70 alsaciens
- 16.000 visiteurs
- plus de 400 K€ de retombées économiques

Illustration et Livre : un enjeu majeur au pays de Gutenberg

Les illustrateurs réunis dans l'association Le Grill jouent un rôle significatif dans l'action de consolidation de l'ensemble de la filière du Livre à Strasbourg et en Alsace : auteurs, éditeurs et libraires. Ils ouvrent des perspectives concrètes d'ancrage des élèves formés au sein de la Haute Ecole des Arts du Rhin / ESADS. La collectivité accompagne le regroupement de plusieurs entreprises et la création de services mutualisés pour la filière dans un nouvel espace de travail dans le Quartier Rotonde.

Objectif : Héberger, mutualiser, développer



- Le Grill : 150 auteurs-illustrateurs, dessinateurs et scénaristes
- 2012 : installation dans le Quartier Rotonde, création d'une mini-pépinière d'entreprises du secteur
- 2013 : consolidation d'un cadre de soutien pour l'ensemble de la filière Livre

Le meilleur des scènes du Rhin supérieur sur le web

L'association Europe, Culture, Citoyenneté ouvre un nouvel horizon pour les spectateurs du Rhin supérieur. Szenik, premier portail web tv du Rhin supérieur, offre un accès complet à l'ensemble de l'actualité artistique dans les domaines du théâtre, de la danse, de l'opéra, du jazz, des spectacles jeune public et de la musique, du classique au rock-pop-électro. Szenik est un média multiface : vidéos, éditos, intégrales, espace pro, agenda. L'initiative regroupe les principales structures culturelles et collectivités du Rhin supérieur au sein d'un programme Interreg.

Objectif : élargir l'accès à l'offre culturelle du Rhin Supérieur



- novembre 2012 : lancement de Szenik
- mise en place du Club Szenik – invitations gratuites
- diffusion des News Szenik

Entrepôt Seegmuller : un nouvel espace créatif au cœur du Quartier Malraux

Sur 2 000 m² et sur 3 niveaux, la collectivité a souhaité créer dans l'Entrepôt Seegmuller en cours de réhabilitation un nouvel espace de travail mêlant création artistique et technologies numériques, culture et développement économique. Le Pôle culturel et créatif Seegmuller, nouveau lieu ouvert à tous d'expérimentation et de découverte de projets innovants, verra le jour à l'automne 2014. Il accueillera La Plage Digitale, premier espace de travail numérique en réseau, inauguré en 2012 et installé provisoirement dans le bâtiment Rivétoile. Dans la proximité immédiate de la Médiathèque Malraux, de la Cité de la Musique et de la Danse et de la future Maison d'Accueil Universitaire Internationale, le Pôle culturel et créatif Seegmuller apportera un souffle nouveau au Quartier créatif Malraux, pivot du grand chantier d'urbanisme Deux Rives.

Objectif : expérimenter, échanger, innover.



- juin 2012 : la Ville et la CUS votent l'initiative et les crédits d'acquisition et d'aménagement des 2.000 m²
- décembre 2012 : engagement de l'animatrice du projet Seegmuller, mise en place AMO Seegmuller
- engagement des travaux de rénovation du bâtiment par le promoteur ICADE
- 2013 – 2014 : actions de préfiguration
- automne 2014 : ouverture

La Manufacture des Tabacs : ancrer les talents et les compétences de la métropole

Strasbourg forme chaque année de nombreux jeunes diplômés dans des établissements d'enseignement supérieur de notoriété nationale et internationale. Offrir à ces talents et compétences des perspectives concrètes d'insertion professionnelle dans la CUS est un enjeu majeur de développement économique et d'attractivité de la métropole. La mise en place d'une Plateforme Entrepreneuriat – Métiers de la création est l'un des volets du projet Manufacture des Tabacs, en proximité et en lien étroit avec les formations artistiques, technologiques et économiques conduites par la Haute Ecole des Arts du Rhin et l'Université de Strasbourg.

Objectif : formation, insertion, entrepreneuriat



- un écosystème entrepreneurial en Centre Ville
- un accompagnement des jeunes diplômés
- un hébergement / hôtel d'entreprises
- 2012 : études d'opportunité
- 2013 – 2014 : faisabilité et portage

Encourager les partenariats entre le secteur créatif et les entreprises locales

Strasbourg a lancé en janvier 2012 les deux appels à projets innovants TANGO et SCAN. Ces deux dispositifs originaux visent à encourager les partenariats entre acteurs du secteur créatif et entreprises locales. TANGO encourage l'émergence de projets innovants élaborés par les PME du territoire. SCAN a pour objet d'encourager la production de contenus innovants sur tous supports numériques et multimédia.

Objectif : croiser les talents, développer les partenariats, renforcer l'écosystème.



- 62 projets déposés en avril 2012
- 12 projets TANGO soutenus / 5.000 €
- 6 projets SCAN soutenus / 10.000 à 20.000 €
- Novembre 2012 : soirée de présentation au MAMCS
- budget dédié : 200.000 €
- effet levier constaté : de 1 à 4
- 2013 : reconduction du dispositif avec contribution de 20.000 € de la DIRECCTE

Innover dans le technologique et la création

Strasbourg a choisi le positionnement Laboratoire européen et compte une densité remarquable d'organismes et projets dédiés à l'innovation, à la recherche et au développement. Le succès de l'Université de Strasbourg dans le cadre du programme Investissements d'avenir en témoigne. Dans le même esprit, la collectivité lance avec la Faculté de Sciences Économiques de l'Université la création du Laboratoire de projets, opérateur de développement économique du secteur créatif associant les entreprises, les métiers de la création et l'innovation technologique. L'École d'Automne de Management de la Créativité tenue à Strasbourg en novembre est un creuset de cette ambition.

Objectif : création de valeur, création d'emplois, production de nouveaux biens et services, publics et privés, sur le territoire de la métropole.



- 2011 : Convention CUS – Université de Strasbourg / BETA
- 2012 : Engagement Chargée de mission Laboratoire de projets
- 2013 : mise en place AMO Laboratoire de projets
- Objectif 2014 : Mise en place de l'opérateur de développement économique du secteur créatif

LES ENTREPRISES CRÉATIVES A STRASBOURG

Orientations 2013 – 2020 : consolider et développer :
--

Les orientations pour la période à venir s'inscrivent dans le cadre de l'évaluation générale de la feuille de route Strasbourg Eco 2020 engagée à l'automne 2012 et finalisée en janvier 2013.

Pour le secteur Entreprises créatives, cette **revue des priorités et des méthodes** se traduit par :

- **la mise en place d'un portage partenarial de l'ensemble du plan d'actions**, sous la forme d'une instance de gouvernance qui se réunira sur une base régulière – Comité Technique Opérationnel, deux réunions par an
- **la définition d'objectifs intermédiaires à l'échéance 2015**
- la consolidation du portage du plan d'actions par **la mise en place de l'opérateur de développement économique du secteur créatif** – Laboratoire de projets en gestation dans le cadre du partenariat CUS – Université de Strasbourg / BETA
- un saut qualitatif dans le développement des projets pilotes initiés de 2009 à 2012, autour de quelques **thématiques structurantes**.

Les **thématiques structurantes** en chantier sont les suivantes :

- **Ancrage territorial**
 - **développement d'un programme d'immobilier d'entreprises dédié**
 - **contribution au pilotage du projet Quartier créatif Deux Rives**, dans la continuité des actions La Plage Digitale, Projet Seegmuller, Projet Manufacture des Tabacs. Inscrire le Quartier créatif Deux Rives au rang des grands enjeux de développement et d'attractivité que sont le Quartier d'Affaires International et le Campus Tech Med.
 - Engagement d'actions structurantes nouvelles (1% commande privée à étudier)
- **Consolidation des filières**
 - **Poursuite de l'approche par filières – priorités Design, Nouveaux média, Musique**
 - Soutien au financement des jeunes entreprises (Fonds d'investissement ou de garantie à étudier)
 - Travailler sur le modèle économique du secteur culturel et créatif
- **Innovation et créativité**
 - **Consolider les actions de soutien de la créativité dans l'ensemble du tissu économique local**, dans la continuité des programmes Tango et Scan (mise en place d'un **programme de formation continue** à destination des entreprises et institutions, dont les services de la collectivité)
 - Grandes entreprises : **associer les grands comptes aux actions engagées** en direction des TPE et PME (parrainage, cofinancements, mécénat)
- **Rhin Supérieur, Europe, International**
 - Identifier un ou plusieurs projets susceptibles de bénéficier du **soutien d'un programme structurel européen** (FEDER pour la Manufacture des Tabacs ou le soutien financier aux entreprises, INTERREG pour une version Rhin Supérieur de TANGO et SCAN)
 - Optimiser le potentiel régional et transfrontalier des actions engagées (Tango et Scan, Seegmuller) et construire un **partenariat privilégié avec Karlsruhe**
 - **Consolider la communication et le marketing territorial** autour des atouts créatifs de la métropole

LES ENTREPRISES CRÉATIVES A STRASBOURG

Aperçu sur quelques « pépites » du secteur créatif à Strasbourg

AMOPIX

Mathieu ROLIN, réalisateur vidéographe indépendant, a créé début 2002 AMOPIX, Art of MOving PIXels, petite société de production et postproduction audiovisuelle orientée vers la combinaison du graphisme et de la vidéo. AMOPIX collabore avec des sociétés de production et de publicité à l'élaboration de projets vidéo, TV, cinéma et multimédia.

AMOPIX a été hébergée à ses débuts à l'hôtel d'entreprises des Forges avant de s'installer dans des locaux à proximité de la cathédrale. AMOPIX a bénéficié du soutien de la collectivité dans le cadre de l'Hôtel d'entreprise et de SCAN (15 000 euros) à travers un projet de livre numérique en partenariat avec l'OLCA (Office pour la Langue et Culture d'Alsace).

www.amopix.com

Contact : Mathieu ROLLIN

ANAMNESIA

ANAMNESIA conçoit et développe l'aménagement de nouvelles technologies de l'information et de la communication dans des espaces muséographiques et d'exposition.

Dans le cadre de l'appel à projet SCAN, leur projet a été retenu pour la restauration en réalité augmentée des salles disparues de l'Aubette à Strasbourg, réalisées dans l'entre deux guerre par le trio avant-gardiste : Sophie Tauber, Jean Arp et Théo Van Doesburg. Leur réalisation permet une interaction des visiteurs avec la restitution numérique des lieux notamment grâce aux jeux de couleurs.

<http://www.anamnesia.com>

Contact: Frédéric ROSE

AQUATIC SHOW

AQUATIC SHOW réalise des spectacles d'eau et des effets spéciaux aquatiques pour des parcs de loisirs et des partenaires comme le Château de Versailles, Disneyworld, Sea World Floride, Dubai Shopping Festival, Le Puy du Fou...

L'entreprise suit l'ensemble du processus de développement, du projet à sa concrétisation, au niveau local, national, international...

<http://www.aquatic-show.com/site/Home-french-2.html>

Contact : Dominique FORMHALS

INNOVATION IN DESIGN

INNOVATION IN DESIGN propose un panel de services autour des missions de stratégie de croissance, de marketing différentiateur, d'accompagnement à l'innovation, de conception et de design industriel.

Ils ont bénéficié de deux marques de reconnaissance via l'appel à projets TANGO de cette année pour soutenir le développement:

- d'un produit de décoration par l'intégration de systèmes d'éclairage à LED dans du mobilier intérieur ou extérieur ;
- d'un capteur innovant pour une pompe à chaleur, en collaboration avec un chauffagiste.

<http://www.innovation-in-design.com/>

Contact : Vincent MINERY

LE GRILL

Le Groupement des Auteurs-Illustrateurs et scénaristes d'Alsace, a été créé en 2007, avec l'objectif de développer des actions d'accompagnement économique des acteurs et des entreprises de cette filière, importante à Strasbourg et en Alsace. Le Grill représente près de 150 illustrateurs, scénaristes et auteurs. Claude Lapointe et Tomi Ungerer sont membres d'honneur.

L'association Le Grill développe depuis 2007 un large éventail d'actions qui contribuent de manière effective à la structuration et à la visibilité du travail des illustrateurs, scénaristes et auteurs résidant en Alsace et/ou ayant été formés dans cette même région, principalement à Strasbourg.

A ce titre le Grill a bénéficié en 2012 d'une subvention de 11 500 euros et, sous réserve d'adoption du budget primitif 2013, percevra une subvention de 3000 euros en 2013.

www.legrill.org

Contact: Christian HEINRICH

METHOD IN THE MADNESS

Implantée à Strasbourg, METHOD IN THE MADNESS est spécialisée dans la conception de :

- jeux vidéo sur PC, consoles, smartphone, Facebook ;
- « Serious games » notamment un jeu sur l'entrepreneuriat destiné aux étudiants ;
- logiciels professionnels.

Stéphane Becker est le président de cette structure ainsi que d'Alsace Digitale qui gère La Plage, nouvel espace de coworking installé dans le quartier Malraux. Petites entreprises, auto-entrepreneurs, designers, graphistes, artistes, etc, peuvent bénéficier d'un espace pour travailler et de services communs associés. La Plage est aussi un lieu d'interactions avec les sphères artistiques et culturelles.

<http://www.methodinthemadness.eu>

Contact: Stéphane BECKER

SEPPIA

Créée en 2002, SEPPIA, Société de Production audiovisuelle et de Prestations en audiovisuel : film, documentaire, reportage, magazine TV, film institutionnel et publicitaire.... SEPPIA a été Lauréat en 2012 de l'appel à projets SCAN (subvention d'un montant de 20 000 euros) pour son projet d'application smartphone et tablettes permettant une visite en réalité augmentée de la cathédrale de Strasbourg. Ce projet s'inscrit dans un vaste projet transmédia en lien avec le film en 3D « Le Défi des bâtisseurs », qui raconte l'histoire des fameux maîtres d'œuvres qui ont édifié la cathédrale de Strasbourg. Première diffusion sur Arte le 15 décembre 2012.

SEPPIA a aussi produit le film « Enfin la grande Mosquée », portant sur La grande mosquée de Strasbourg, un lieu de culte pour les Strasbourgeois de confession musulmane, qui a bénéficié du soutien de la CUS.

www.seppia.eu

Contact: Cédric BONIN

CAHIER DES CHARGES POUR L'AMÉNAGEMENT DE LA PRESQU'ÎLE MALRAUX (SITE SEEGMULLER) RÉDIGÉ EN 2009 – BASE DE TRAVAIL DES AMÉNAGEURS AYANT SOUMIS UN PROJET POUR LE LIEU.



**STRASBOURG
PRESQU'ÎLE
André MALRAUX**

**Cahier des charges pour
la recherche
d'investisseurs / exploitants**

20 Juillet 2009

SOMMAIRE

1 - PREAMBULE

2 - AMENAGEMENT DE L'AXE HEYRITZ – KEHL

3 - HISTORIQUE

4 - PATRIMOINE ET PAYSAGE

- 4.1 – Les thèmes paysagers :
 - 4.1.1 – l'isolement
 - 4.1.2 – l'eau
 - 4.1.3 – le passé industriel et portuaire
- 4.2 – Les contraintes physiques :
 - 4.2.1 – qualité du sol, pollution
 - 4.2.2 – risques d'inondations
 - 4.2.3 – topographie

5 - CONTRAINTES ARCHITECTURALES ET TECHNIQUES DU SITE

6 - CONSULTATION

- 6.1 – Périmètre
- 6.2 – Entités

7 - PROGRAMMATION

- 7.1 – Les fonctions urbaines
 - 7.1.1 – la friche Seegmuller, un lieu emblématique :
 - 7.1.1.1 – un lieu générateur de vie
 - 7.1.1.2 – un lieu révélateur du rapport à l'eau
 - 7.1.1.3 – un lieu de rayonnement européen
 - 7.1.2 – les loisirs et l'animation, fonctions urbaines essentielles
 - 7.1.3 – les investisseurs privés, acteurs de l'aménagement de la friche
- 7.2 – Fonctions attendues et proposition de localisation
 - 7.2.1 – Fonctions attendues
 - 7.2.2 – Proposition de localisation
- 7.3 – Liste des pièces fournies

8 - REGLEMENT DE LA CONSULTATION

- 8.1 – Préambule
- 8.2 – Composition des équipes
- 8.3 – Déroulement de la consultation
 - 8.3.1 – phase 1 : sélection des candidatures sur dossier
 - 8.3.1.1 – Présentation de la candidature
 - 8.3.1.2 – les critères de sélection de la phase 1
 - 8.3.1.3 – demande de renseignement et modifications
 - 8.3.1.4 Date de remise des candidatures
 - 8.3.2 – phase 2 : remise des projets par les candidats sélectionnés
 - 8.3.2.1 – Le dossier contenant l'offre
 - 8.3.2.2 – les critères de sélection de la phase 2
 - 8.3.3 – phase 3 : négociation

ANNEXES

1 - PREAMBULE

La reconversion du môle Seegmuller d'une fonction industrielle à une fonction strictement urbaine offre l'opportunité de repenser sa place dans l'agglomération. Si son emprise foncière reste mesurée (2,5 ha), son identité forte et sa localisation très centrale lui confèrent une dimension stratégique.

Le site est presque trop généreux et fait exception à plus d'un titre : paysage, présence de l'eau, patrimoine, localisation au sein de l'agglomération et sur un axe transfrontalier qui fédère tous les projets d'avenir de l'agglomération. Ces potentiels sont autant de richesses à respecter et à mettre en valeur, au risque de gâcher une opportunité qui ne se représenterait plus. Une vocation « rayonnante » semble donc la plus appropriée pour ce site, afin qu'il ne soit « déclassé », qu'il ne tombe pas dans la banalité.

Le môle Seegmuller, renommé récemment presqu'île André Malraux, est un donc un maillon essentiel de l'axe Strasbourg-Kehl, et de son réseau d'espaces publics.



L'axe Strasbourg-Kehl, photo © Airdiesel

2 - AMENAGEMENT DE L'AXE HEYRITZ-KEHL

Strasbourg-Kehl est aujourd'hui le cœur d'une aire métropolitaine transfrontalière de près d'un million d'habitants, de part et d'autre du Rhin, l'Eurodistrict Strasbourg-Ortenau.

Le centre de Strasbourg recouvre en partie le cœur historique inscrit au Patrimoine mondial de l'UNESCO. Il concentre la plupart des établissements, services, commerces et équipements rayonnant bien au-delà de l'agglomération. Il a connu une grande stabilité dans sa localisation et sa forme au cours des siècles : ses qualités urbaines et patrimoniales sont des atouts majeurs pour l'image de la ville mais également une contrainte permanente.

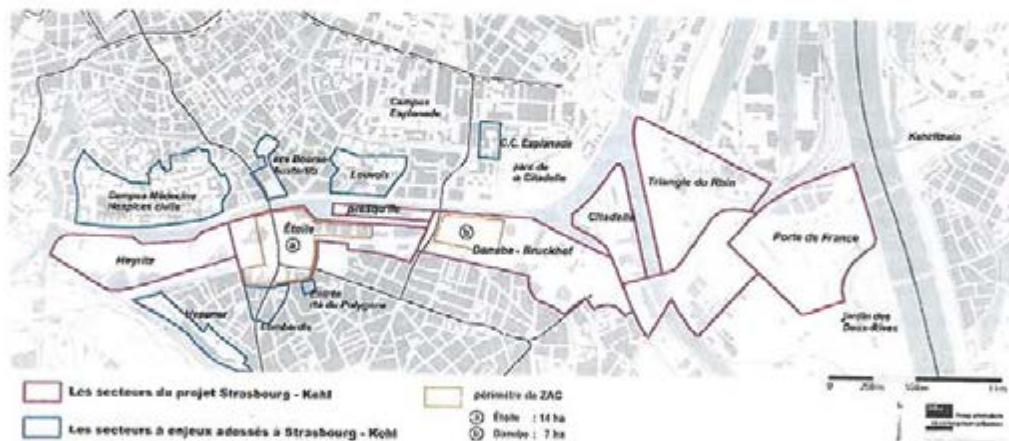
Ce centre n'est plus à l'échelle de la région métropolitaine. La construction d'une centralité attractive et ouverte sur le Rhin est au cœur des préoccupations de la Ville depuis maintenant 20 ans. Il s'agit également de répondre aux attentes d'une population exigeante quant à son cadre de vie et de proposer des services à la hauteur des ambitions internationales et universitaires de l'agglomération.

Dans les années 90, deux projets vont engager une transformation déterminante de la ville et de son centre :

- La piétonisation du centre ville à l'occasion de la mise en place progressive du réseau de tramway entre 1992 et 2007 ;
- La reconquête des 250 hectares de friches portuaires le long de la route du Rhin : ce grand projet urbain qui se dessine manifeste la volonté d'une part de constituer une agglomération transfrontalière autour du Rhin et d'autre part de rapprocher le quartier de Neudorf du centre. La « croisée » de ces deux volontés a lieu sur le territoire Etoile - Austerlitz, qui réunit une ambitieuse ZAC et la presqu'île André Malraux.

L'urbanisation de ce territoire s'engage dès 1998, le long de la route du Rhin avec la construction du complexe cinématographique UGC Ciné-Cité puis en 2004 avec la construction de la Cité de la musique et de la danse et en 2005 avec l'opération Rivétoille (53.000 m² de SHON) intégrant un important centre commercial de 90 boutiques, des bureaux et 200 logements.

Aujourd'hui, le projet Strasbourg-Kehl est constitué d'un chapelet de projets articulés autour des bassins et de la route du Rhin. Ces projets rassemblent un potentiel de 750.000 m² de SHON dont 250.000 m² déjà réalisés.





La place de l'Etoile et la presqu'île André Malraux constituent le cœur du projet Strasbourg-Kehl. Ce secteur est stratégique par sa position dans la ville : à dix minutes à pied de la cathédrale et du campus, il est adossé aux quartiers actifs et peuplés de Neudorf, de la Krutenau et de l'Esplanade. C'est également un important nœud routier, porte d'accès sud au centre-ville, directement connecté sur la route du Rhin (RN4) qui relie Strasbourg à Kehl et à l'Allemagne.

Le projet d'aménagement de la presqu'île André Malraux s'inscrit dans le projet urbain Strasbourg-Kehl et s'articule autour de trois axes :

- La préservation et la reconversion d'anciens entrepôts d'armement et la mise en valeur du patrimoine portuaire ;
- La réalisation d'un équipement culturel à l'échelle de l'agglomération : la médiathèque André Malraux ;
- L'accessibilité à la presqu'île par les modes doux.

Face à la presqu'île, ont pris place deux équipements à vocation d'agglomération :

- Un multiplex avec 23 salles de cinémas, avec une fréquentation d'environ 1.8 millions de personnes par an ;
- Un centre commercial de 90 boutiques incluant une grande surface alimentaire, ouvert en octobre 2008, avec une fréquentation attendue de 8 millions de personnes par an, accompagné d'une offre en stationnement de plus de 2000 places en ouvrage.



©AIRDIASOL.Rothan

L'extension de la ligne C du tramway vers Neudorf a permis d'ouvrir la presqu'île vers l'est et le quartier universitaire. Une station de tramway conforte cette accessibilité.

L'aménagement permet d'offrir 3,5 hectares d'espaces piétons, constituant ainsi la plus importante zone piétonne hors du centre historique. Trois passerelles piétons-cycles et un pont destiné aux véhicules d'urgence permettent depuis 2008 l'accès à la presqu'île à partir des rives nord et sud ; leur conception a été confiée en 2006 à Dietmar Feichtinger.

La reconversion d'un premier entrepôt en médiathèque a entièrement modifié la perception du site et a permis de le rendre accessible au plus grand nombre.



©AIRDIASOL.Rothan

3 - HISTORIQUE

L'origine du Port de Strasbourg, qui en 1924 devint l'établissement public connu sous le nom de « Port Autonome de Strasbourg » remonte à 1882, l'année de la construction du canal Dusuzeau qui reliait le canal du Rhône au Rhin au canal de la Marne au Rhin. Le Port prit place sur la vaste emprise laissée par les glacis des anciennes fortifications en remodelant la topographie et les voies d'eau. Ce lieu a donc toujours été un espace de séparation dans le tissu urbain strasbourgeois qui peu à peu s'est développé et densifié autour de lui en le renfermant, anéantissant ainsi ses possibilités d'extension vers le Nord et le Sud. Le Port Autonome poursuit son développement avec l'aménagement de l'île aux Epis qui débuta dès 1901 et finit par s'établir le long du Rhin à partir des années 50. Le transfert de l'activité portuaire libéra les emprises du Heyritz et des Fronts de Neudorf, ainsi que le môle Seegmuller il y a une dizaine d'années. La possibilité fut ainsi laissée à la ville d'établir la jonction entre son centre et son faubourg grâce à un espace de « couture urbaine » long d'environ 2 km.

Au centre de ce dispositif, le môle Seegmuller, situé entre le bassin Dusuzeau et le bassin d'Austerlitz prend la forme d'une presqu'île très allongée mesurant 450 mètres sur 55 mètres. Il représente en tout 2,5 ha, et n'est accessible que par son extrémité Est.





Les premières constructions sur la presqu'île étaient en bois, mais un incendie détruisit en 1928 ces premiers bâtiments de l'entreprise Seegmuller spécialisée dans le négoce et l'entreposage de céréales, et permit alors la construction de bâtiments en dur.

Trois bâtiments furent construits sur le site :

- tout d'abord en 1932 l'entrepôt de l'extrémité Est du môle, contenant une partie entrepôt, une partie de logements et de bureaux
- ensuite en 1934 le haut silo à céréales (que l'on appelle aujourd'hui la tour Seegmuller)
- puis enfin à partir de 1938 mais achevé après guerre en 1945, le petit silo à céréales et son hall de stockage situés à l'extrémité ouest du môle et accueillant depuis 2008 et suite à leur rénovation, la nouvelle Médiathèque Malraux.

C'est à partir de 1977 que l'entreprise Seegmuller exploita seule ces trois bâtiments et l'ensemble de la presqu'île, et ce jusqu'en 2000 date de l'arrêt de l'activité et de la liquidation judiciaire de Seegmuller.



En 1936

4 - PATRIMOINE ET PAYSAGE

4.1 - Les thèmes paysagers

Les atouts paysagers du site sont à considérer comme des potentialités et non des contraintes.

Trois grands thèmes paysagers sont représentés sur le môle Seegmuller :

4.1.1 - L'isolement qui est dû à sa configuration en presqu'île « cernée » dans la ville, formant ainsi une poche de respiration dans le tissu urbain. Cette thématique se rapproche de celle du parc, espace entièrement public.

4.1.2 - L'eau et la voie d'eau, l'eau vue de près, vue de loin avec ses effets de réflexion, l'eau comme espace d'activité et de mouvement, l'eau pour la méditation, le repos ; enfin l'eau pour sa fraîcheur (non négligeable pour les étés strasbourgeois), l'eau pour le jeu, pour ses vertus ludiques. La place de l'eau dans la ville de Strasbourg a vu sa valeur se transformer au cours des époques. D'un statut fonctionnel (circulation fluviale, rejet des déchets, refroidissement dans l'industrie) elle a gagné celui d'un élément de décor structurant le paysage. Elle n'est pas vécue pour elle-même, elle met en scène ce qui l'entoure (l'ellipse, ses palais et maisons traditionnelles, le Parlement Européen, le Musée d'Art Moderne, la Cité de la Musique et de la Danse, la Médiathèque). Le môle Seegmuller donne l'occasion d'inventer un nouveau rapport à l'eau au centre de Strasbourg.

4.1.3 - Le passé industriel et portuaire, à l'heure où l'industrie a définitivement quitté le centre-ville, laissant place aux activités tertiaires, aux commerces et à la représentation institutionnelle, le patrimoine industriel du môle est une des dernières traces de la ville et de la société passées pouvant être hissées à la hauteur du symbole.

10/92



©AIRDIASOL.Rothan

Le niveau de contrainte d'un site n'est pas une valeur absolue. Il s'évalue bien sûr, en fonction d'un projet ou d'une intention, qui rencontre plus ou moins d'obstacles ou de contraintes à sa réalisation. Cependant, tout site présente des contraintes d'ordre basique qui peuvent s'identifier quel que soit le programme d'aménagement, ou en fonctions de programmes types.

4.2 - Les contraintes physiques :

4.2.1 - Qualité du sol, pollution

Le site du môle Seegmüller a accueilli des activités portuaires pendant plus d'un siècle. Il est possible que le sol ait été souillé à une période ou une autre, même si a priori cela ne semble pas être le cas. Une vérification de la qualité des sols est donc nécessaire. Outre la qualité du sol en profondeur, celle de sa surface est également à considérer avec un intérêt particulier. En effet, celle-ci est couverte, en partie, par des rails qui seront, soit à laisser en l'état, soit à évacuer ou à recouvrir.

4.2.2 - Risques d'inondations

Sur le plan de prévention des risques d'inondations de Strasbourg, le môle Seegmüller est identifié comme une « zone bleue » exposée à des risques moindres, dus à des remontées de nappe phréatique. Les secteurs classés en zone bleue par remontée de la nappe sont ceux pour lesquels l'épaisseur de terrain sec est inférieure à 1,00 m en cas de crue centennale. Les dispositions du PPR « inondations » sont donc à respecter concernant l'aménagement des sous-sols. Le terrain demeure cependant constructible.

4.2.3 - Topographie

Le môle Seegmüller se trouve en contrebas par rapport au quai des Alpes. Cette différence de hauteur représente 1,25 m. Au point de croisement avec l'axe Churchill, la RN4, quant à elle, se situe au même niveau que le môle Seegmüller. Ce n'est pas le cas sur tout son tracé.

5 - CONTRAINTES ARCHITECTURALES ET TECHNIQUES DU SITE

La largeur de la presqu'île est de 55 mètres, sa longueur totale est de 450 mètres. Le site est classé au POS de Strasbourg en zone 1NA2.

Le bâti existant est composé de

- La médiathèque : (16.000 m2 SHON)
- Un silo central : (1.400 m2 SHON)
- Un entrepôt / bureaux : 10.000 m2 SHON

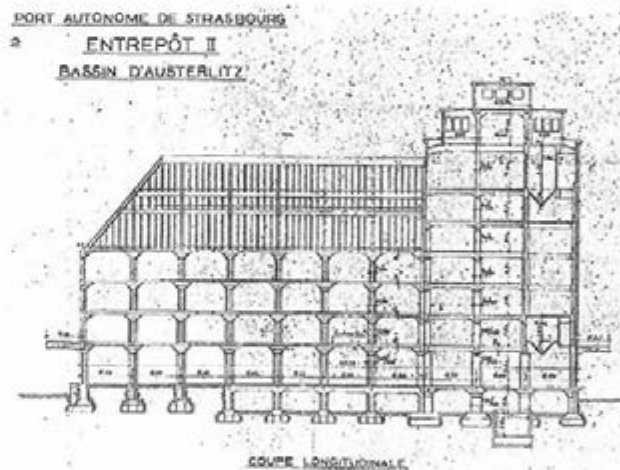
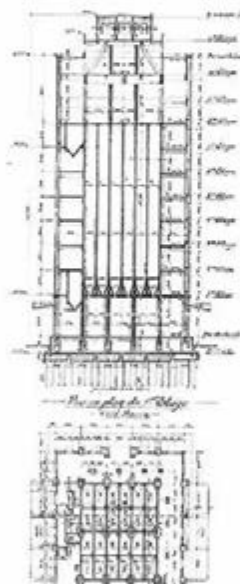
Les 3 bâtiments sont alignés et présentent une largeur égale de 22 mètres.

Leur longueur varie de 22 m pour le silo (R+10) à 115m pour l'entrepôt (R+5).

Le silo central renferme un potentiel de surface à aménager d'environ 6.000 m2 shon totale une fois débarrassé de ses alvéoles de stockage.

La reconversion de ces bâtiments est possible sous réserve de la conformité réglementaire, notamment sismique adaptée à l'utilisation projetée.

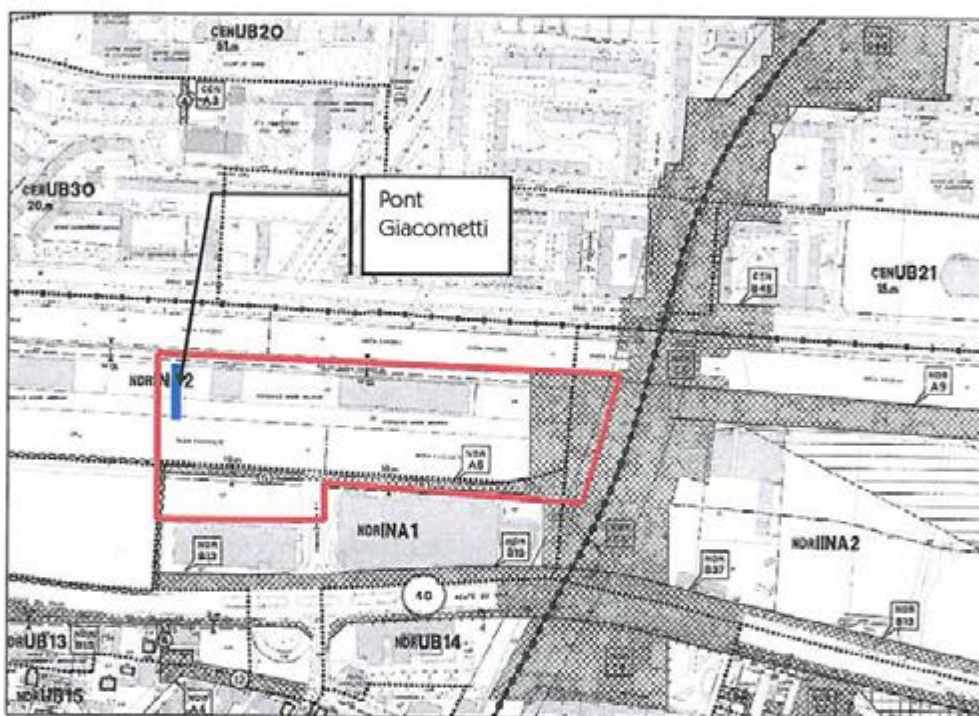
Les bâtiments existants seront préservés dans leur volumétrie et leur architecture et les liaisons construites entre bâtiment devront être évitées.



6 - PERIMETRE DE LA CONSULTATION

6.1 - Le périmètre

Le périmètre de la consultation comprend la presqu'île André Malraux, entre la médiathèque et l'arrêt de tramway de la place Churchill, le bassin d'Austerlitz à l'Est du pont Giacometti, ainsi que la place située au nord du parking silo, entre le centre commercial et le multiplex, au sud du bassin Austerlitz.

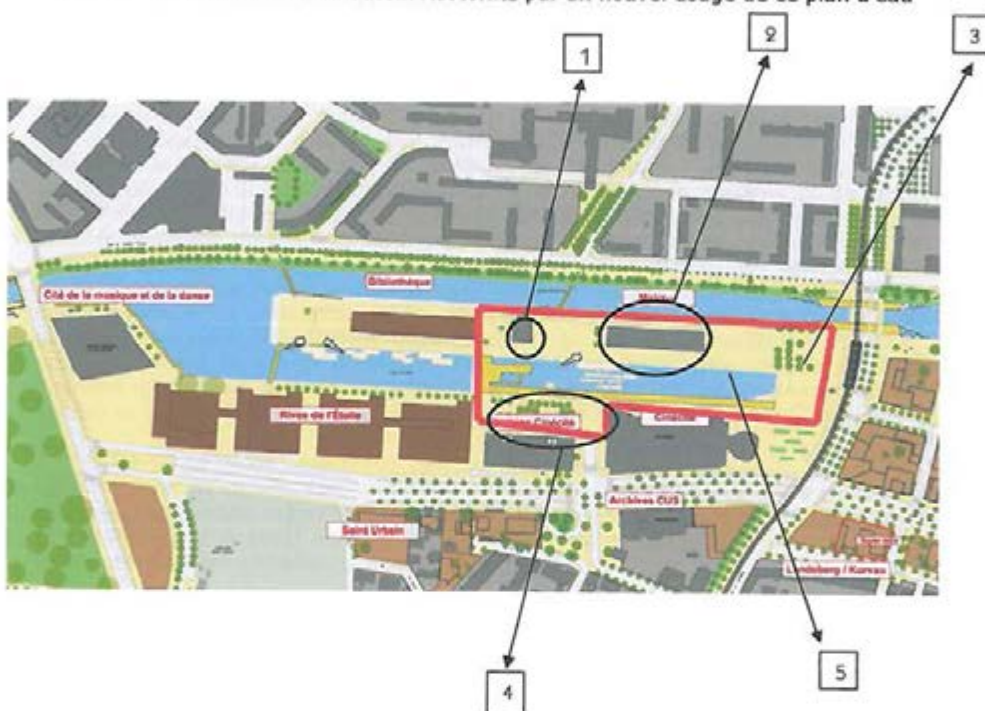


Extrait POS de Strasbourg

6.2 – Entités à développer :

Cinq entités sont développées dans ce périmètre :

- Lot 1. reconversion de la tour existante (hors du champ de la présente consultation)
- Lot 2. reconversion de l'entrepôt / bureau existant
- Lot 3. nouvelle tour à l'est de l'entrepôt bureau, cette tour fera écho à la silhouette et au volume de la tour silo existante.
- Lot 4. nouvelle construction sur la place au sud du bassin Austerlitz
- Lot 5. mise en valeur du bassin Austerlitz par un nouvel usage de ce plan d'eau



7.1.1.3 – Un lieu de rayonnement européen

Les fonctions proposées doivent s'entendre à vocation internationale, contribuant au rayonnement européen de Strasbourg, ou du moins assurer une fonction de cœur d'Eurodistrict. Cet objectif implique une conception d'ensemble du projet faisant appel aux concepteurs les plus créatifs (architectes, artistes, paysagistes, concepteurs lumière).

Enfin, il est attendu que ce secteur soit réservé aux piétons et que l'accessibilité en voiture soit extrêmement limitée (secours, livraisons). Ainsi l'aménagement futur devra-t-il intégrer la notion d'itinéraire de promenade urbaine, en particulier entre les deux stations de tramway situées de part et d'autre de la friche, éloignées d'environ 600 m. Afin de préserver la mémoire industrielle du site portuaire, il est souhaité que les des bâtiments existants soient maintenus et réhabilités. Les futurs projets s'appuieront sur le patrimoine et la mémoire du site.

7.1.2 - Les loisirs et l'animation, fonctions urbaines essentielles

Ce lieu, par définition ouvert, devra utilement compléter les édifices « monumentaux » situés à proximité. Et c'est naturellement que les fonctions de loisirs et d'animation seront privilégiées. La mise en scène du lieu conjuguera les impératifs de vie, d'attractivité et de prestige, tant est forte la volonté d'innover sur cet espace urbain. Il ne faut pas exclure que le mode de fonctionnement des équipements publics et des services à la population soit revu.

Corollaire de l'animation d'un site urbain, la vie nocturne fait l'objet d'un débat constructif entre les acteurs du quartier : sans pour autant créer un lieu permanent de rassemblement d'un public jeune, qui pourrait générer des nuisances pour le voisinage, il est souhaité que ce nouvel espace favorise le développement de cette fonction urbaine.

Le développement du campus universitaire strasbourgeois situé à proximité de la presqu'île nécessite une prise en compte de la vie étudiante dans l'animation du site. L'engagement de la municipalité de réaliser une Cité internationale universitaire à Strasbourg (comprenant entre 150 et 200 studios) trouvera également une réponse sur ce site, grâce à un partenariat avec l'Université de Strasbourg et le Centre régional des œuvres universitaires et scolaires de Strasbourg - CROUS (sur l'emprise du lot 1, ne faisant pas partie de la présente consultation), ainsi que l'aménagement de résidences réservées aux artistes.

Les commerces traditionnels (exception faite des commerces de service et d'animation en pieds d'immeubles ou des commerces dits alternatifs) ne devront pas être significativement développés.

7.1.3 - Les investisseurs privés, acteurs de l'aménagement de la friche

Une politique très ambitieuse d'investissements publics a été menée sur cette partie centrale de l'axe Strasbourg-Kehl.

Une telle politique n'a de sens que si elle constitue l'amorce d'investissements privés conséquents. C'est la raison pour laquelle il a été choisi de faire appel à l'investissement privé pour développer ce territoire.

Les acteurs publics continueront néanmoins d'apporter une contribution significative : valorisation des berges et de l'eau, éclairages et mises en scène nocturnes, itinéraire de promenade urbaine, espaces publics.

7.2 - Fonctions attendues et proposition de localisation :

7.2.1. Fonctions attendues

La déclinaison des orientations urbaines se traduit par la liste d'équipements suivants :

- Centre de remise en forme ;
- Restaurant, terrasses, bars à thème (lounge, tapas, jazz, ice...) discothèque ;
- Galeries d'art, commerces alternatifs à vocation culturelle, ateliers et résidences d'artistes ;
- Salle panoramique ouverte au public (bar, restaurant, cafétéria ...) ;
- Résidence service ou hôtelière
- Bureaux, locaux professionnels et services;
- Structures flottantes de type Piscine, avec petits commerces bars et terrasses d'accompagnement dans le bassin d'Austerlitz ;
- Commerce à enseigne exclusive, à vocation culture et loisirs, susceptible de devenir un lieu de destination pour un large public

Des fonctions complémentaires cohérentes avec celles attendues pourront-être proposées par les candidats.

Comme évoqué au point 7.1.2 alinéa 3 ci-avant, une Cité internationale universitaire sera réalisée sur l'emprise du lot 1. Il est cependant précisé que ledit lot 1 est hors du champ de la présente consultation.

7.2.2. Proposition de localisation

Une première réflexion conduit à l'analyse suivante :

- a) Le commerce mentionné comme un lieu de destination pour un vaste public devrait prendre place sur la rive sud du bassin (entité 4), à proximité du centre commercial existant pour en renforcer l'attractivité, et à proximité des possibilités de stationnement (parking silo de 540 places, parking enterré de 1.478 places).
- b) Les entités 1 et 3 sont imaginées avec des hauteurs avoisinant 50m. Dans un souci de développement durable et de maîtrise des coûts d'exploitation, on tentera de faire en sorte que les immeubles ne soient pas soumis à la réglementation des immeubles de grande hauteur (IGH). Sont classés dans cette catégorie, les immeubles d'habitation dont le dernier plancher accessible est à plus de 48m de hauteur, et les autres immeubles dont le dernier plancher accessible est à plus de 27m de hauteur. De ce fait, l'entité 3 (seule entité dans le champ de la présente consultation) abritera prioritairement les fonctions résidentielles (résidence service ou hôtelière...). Des fonctions non résidentielles pourraient être envisagées dans cette entité jusqu'à 8m pour le dernier plancher accessible mais aussi au sommet, par exemple pour un restaurant panoramique, à la condition d'aménager des évacuations en nombre suffisant, et isolées au feu de manière réglementaire par rapport aux autres fonctions abritées dans le bâtiment.
- c) De ce fait, toutes les autres fonctions attendues prendraient place prioritairement dans l'entité n°2, à l'exception, bien évidemment des fonctions de plein air, à concentrer autour de l'entité n°5.

A noter que l'ouverture du bassin d'Austerlitz vers le bassin Dusuzeau est à l'étude.

17/92

7.3 – Liste des pièces fournies:

Extrait du P.O.S. de Strasbourg, disponibles sur le site <http://pos.strasbourg.fr/>:

- règlement
- planches 20 et 21
- liste des emplacements réservés
- PLU de Strasbourg Vers « Strasbourg 2025 » fiche quartier et schéma des enjeux des 2 quartiers Bourse-Esplanade-Krutenau et Neudorf-Musau-Port du Rhin

Plan masse

Plan de synthèse des réseaux desservant la presqu'île

Plan du bâtiment constituant l'Entité 2

- Plan du rez de chaussée au 1/200^e
- Plan du 1^{er} étage au 1/200^e avec coupe longitudinale et 2 coupes transversales
- Plan des 3^{ème} et 4^{ème} étages au 1/50^{ème}
- Façades nord et Est (sans échelle)

Cinq photos aériennes du site

8 - REGLEMENT DE LA CONSULTATION :

8.1 – PREAMBULE :

La consultation porte sur quatre lots, correspondant aux entités décrites au point 6.2 sous les lots 2 à 5 :

- reconversion de l'entrepôt / bureau existant ;
- nouvelle tour à créer à l'est de l'entrepôt existant ;
- nouvelle construction à créer sur la place au sud du bassin d'Austerlitz ;
- mise en valeur du bassin d'Austerlitz.

Les candidats ont la possibilité de répondre à un, à plusieurs ou aux quatre lots.

Il est rappelé que les équipements suivants sont attendus :

- Centre de remise en forme ;
- Restaurant, terrasses, bars à thème (lounge, tapas, jazz, ice...), discothèque ;
- Galeries d'art, commerces alternatifs à vocation culturelle, ateliers et résidences d'artistes ;
- Salle panoramique ouverte au public (bar, restaurant, cafétéria ...) ;
- Résidence service ou hôtelière
- Bureaux, locaux professionnels et services;
- Structures flottantes de type Piscine, avec petits commerces bars et terrasses d'accompagnement dans le bassin d'Austerlitz ;
- Commerce à enseigne exclusive, à vocation culture et loisirs, susceptible de devenir un lieu de destination pour un large public.

Des fonctions complémentaires cohérentes avec celles attendues pourront-être proposées par les candidats.

Il est enfin rappelé que l'entité désignée sous « lot 1 » à l'article 6.2 ci-avant, concernant la reconversion de la tour existante, est hors du champ de la présente consultation.

8.2 - COMPOSITION DES EQUIPES :

Les équipes candidates devront au moins comprendre, pour chacun des lots pour lequel il est fait candidature, les fonctions d'investisseur et d'exploitant.

En cas de pluralité de personnes physiques et/ou morales composant une équipe, ces dernières devront se présenter sous la forme d'un groupement solidaire composé :

- d'un investisseur, maître d'ouvrage, mandataire du groupement
- d'un ou plusieurs exploitants

Bien que la maîtrise d'œuvre ne soit pas obligatoirement intégrée au groupement solidaire, les équipes candidates devront présenter les architectes, artistes, designers, paysagistes, etc..., qu'elles missionneront si elles sont retenues.

8.3 - DEROULEMENT DE LA CONSULTATION:

Consultation internationale par voie de presse et internet qui se décompose en trois phases :

8.3.1 - phase 1 - Sélection des candidatures sur dossier.

8.3.1.1 Présentation de la candidature

Il est tout d'abord précisé que dans l'hypothèse où les candidats décideraient de répondre à plusieurs ou aux quatre lots faisant l'objet de la présente consultation, ils pourront ne présenter qu'un seul dossier de candidature, valant pour les lots pour lesquels ils se présenteront.

Le dossier de candidature devra être constitué des pièces suivantes :

A. Présentation de chaque membre de l'équipe, avec définition des fonctions dévolues à chacun et communication pour chaque membre de l'équipe des références bancaires et des chiffres d'affaires des 3 dernières années.

B. Présentation pour chaque membre de l'équipe pour le lot considéré de références en matière d'investissement et d'exploitation :

- dans des opérations d'importance similaire
- dans des opérations de nature similaire quant à leur objet

C. Présentation d'un concept :

- programmatique (nature et surfaces envisagées) ;
- patrimonial et architectural (réutilisation des bâtiments, constructions nouvelles, traitement des espaces publics) ;
- d'exploitation (public visé, fréquentation et amplitude d'ouverture ; complémentarité temporelle des activités proposées) pour atteindre les objectifs sociaux, culturels, économiques et esthétiques attendus.

Un panneau A1 traduira ce concept (évaluation de surfaces, croquis d'ambiance, ...) repris sous un format A3 et sur CD au format JPEG.

8.3.1.2 Les critères de sélection de la phase 1

Les critères de sélection pour retenir les équipes qui seront invitées à remettre une offre en phase 2 seront la pertinence des références ainsi que les capacités créatives, techniques, professionnelles et financières de l'équipe constituée, pour :

- mettre en œuvre le concept proposé
- achever les constructions et aménagements à réaliser
- assumer l'exploitation.

8.3.1.3 Demande de renseignements et modifications

Les candidats pourront poser des questions à la SERS jusqu'au 7 septembre inclus. Ces questions devront impérativement être formulées par écrit (au choix, par courrier adressé 10 rue Oberlin à 67000 STRASBOURG, par télécopie au 03 88 37 88 77 ou par mail à l'adresse suivante : sers@sers.eu).

La SERS pourra apporter des modifications au cahier des charges jusqu'au 22 septembre inclus.

2022

8.3.1.4 Date de remise des candidatures

La date de remise des candidatures est fixée au **30 septembre 2009 à 17h00**, à la SERS, 10, rue Oberlin à 67000 STRASBOURG

8.3.2 - phase 2 : Remise des projets par les candidats sélectionnés en phase 1

8.3.2.1 Le dossier contenant l'offre

Les investisseurs / exploitants sélectionnés devront remettre une offre pour décembre 2009 (la date exacte sera précisée au terme de la 1^{ère} phase) comportant :

- le programme détaillé de l'opération envisagée ;
- un planning prévisionnel des procédures et des travaux pour l'ensemble de l'opération et un échéancier prévisionnel de réalisation de l'opération ;
- la solution architecturale et patrimoniale retenue avec les conditions urbanistiques et architecturales de réalisation de l'opération et des préconisations pour les espaces publics ⁽¹⁾ ;
- le montage envisagé, le bilan détaillé de l'opération et le compte d'exploitation prévisionnel ;
- une planche AO ⁽²⁾ par lot comprenant :
 - Plan masse intérieur au 1/200
 - 1 façade 1/200
 - 1 coupe représentative 1/200
 - 1 perspective extérieure significative
- une note ⁽³⁾ explicitant le fonctionnement et la complémentarité avec les activités présentes et projetées sur l'ensemble des composantes du site ;
- l'offre financière d'acquisition, se traduisant par la remise d'un courrier indiquant de façon très claire les conditions financières proposées, ainsi que le protocole proposé par la SERS dûment signé, avec son cahier des charges annexé.

La SERS aura la faculté de demander aux différents candidats des explications, précisions, validation ou garanties concernant leur offre.

8.3.2.2 Les critères de sélection de la phase 2

Les critères permettant d'évaluer cette deuxième phase sont :

- la pertinence du programme détaillé proposé ;
- la qualité architecturale du projet en regard des objectifs d'image internationale, notamment en matière :
 - de rénovation du patrimoine
 - de créativité dans les greffes contemporaines sur le bâti conservé
 - de créativité dans les nouveaux bâtiments
- le sens, l'esthétique et la personnalité des projets
- la complémentarité et la cohérence de chaque projet par rapport à l'opération d'ensemble
- l'adéquation du fonctionnement avec les orientations urbaines exprimées ;

¹ Les candidats sont autorisés à faire des préconisations pour les espaces publics qui relient les lots précités, pour aider à la création d'une nouvelle identité cohérente pour ce lieu (la maîtrise d'ouvrage des espaces publics restant publique).

² Ce document devra être repris sous format A3 et sur CD format DWG pour les plans, JPEG pour la perspective.

³ Fournie au format PDF.

- la viabilité économique du projet
- le planning ;
- l'offre financière d'acquisition.

L'application des critères ci-dessus permettra d'identifier les candidats avec lesquels les négociations seront engagées.

8.3.3 - phase 3 : Négociations

Cette phase, ouverte sur le dialogue, doit permettre une mise en adéquation entre les attentes du cahier des charges et leur transcription dans les projets proposés d'une part et les contraintes économiques globales de l'opération d'autre part.

Cette négociation doit permettre pour chaque lot d'identifier l'offre la plus en phase avec les attentes du cahier des charges et devra répondre aux contraintes économiques globales de l'opération. Elle aboutira à l'attribution du lot considéré.

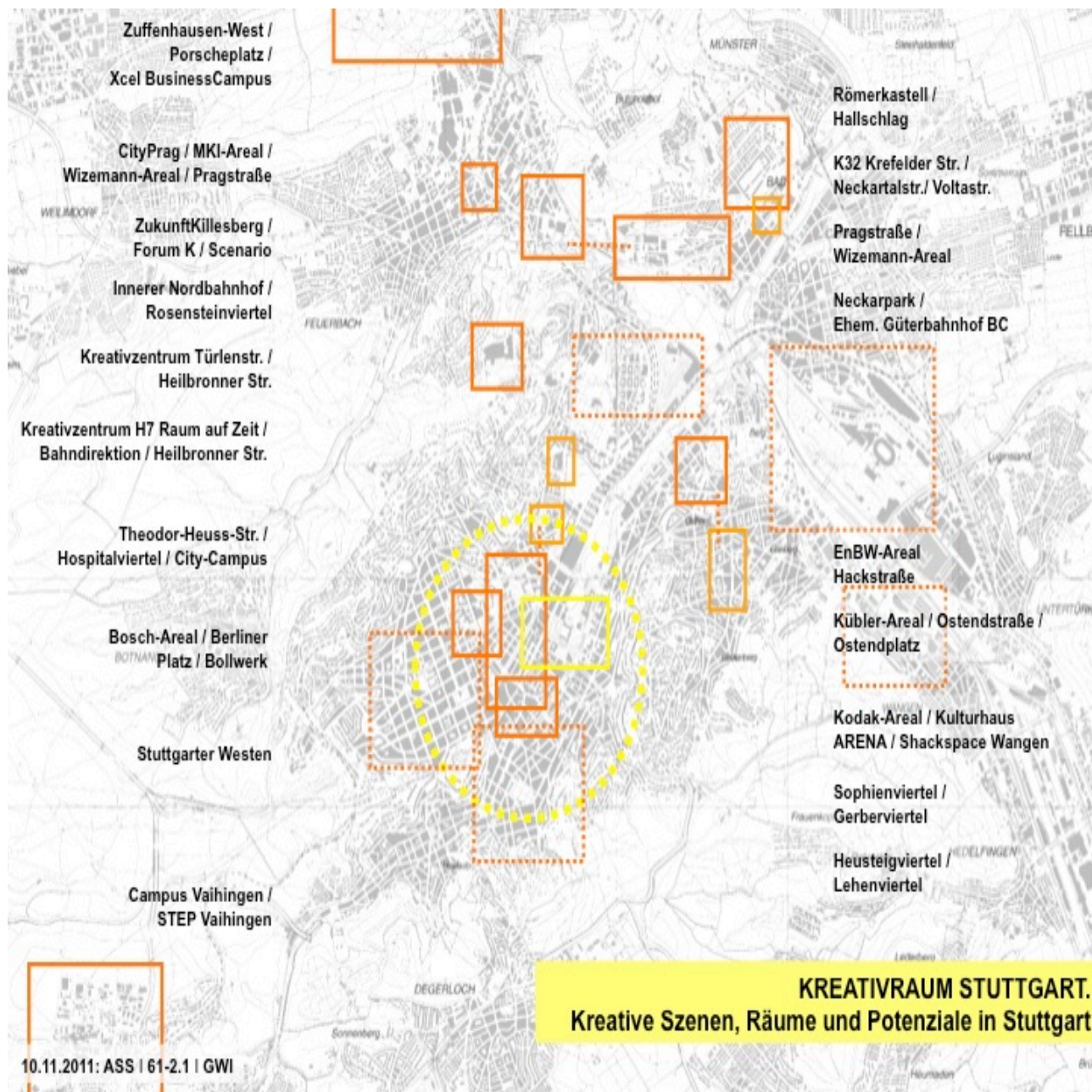
Dans le cadre de la négociation, la SERS pourra demander à certaines équipes sélectionnées de fusionner tout ou partie de leurs offres ; concernant la forme juridique du nouveau groupement ainsi constitué, la SERS se réservera la faculté de décider s'il devra être conjoint ou solidaire.

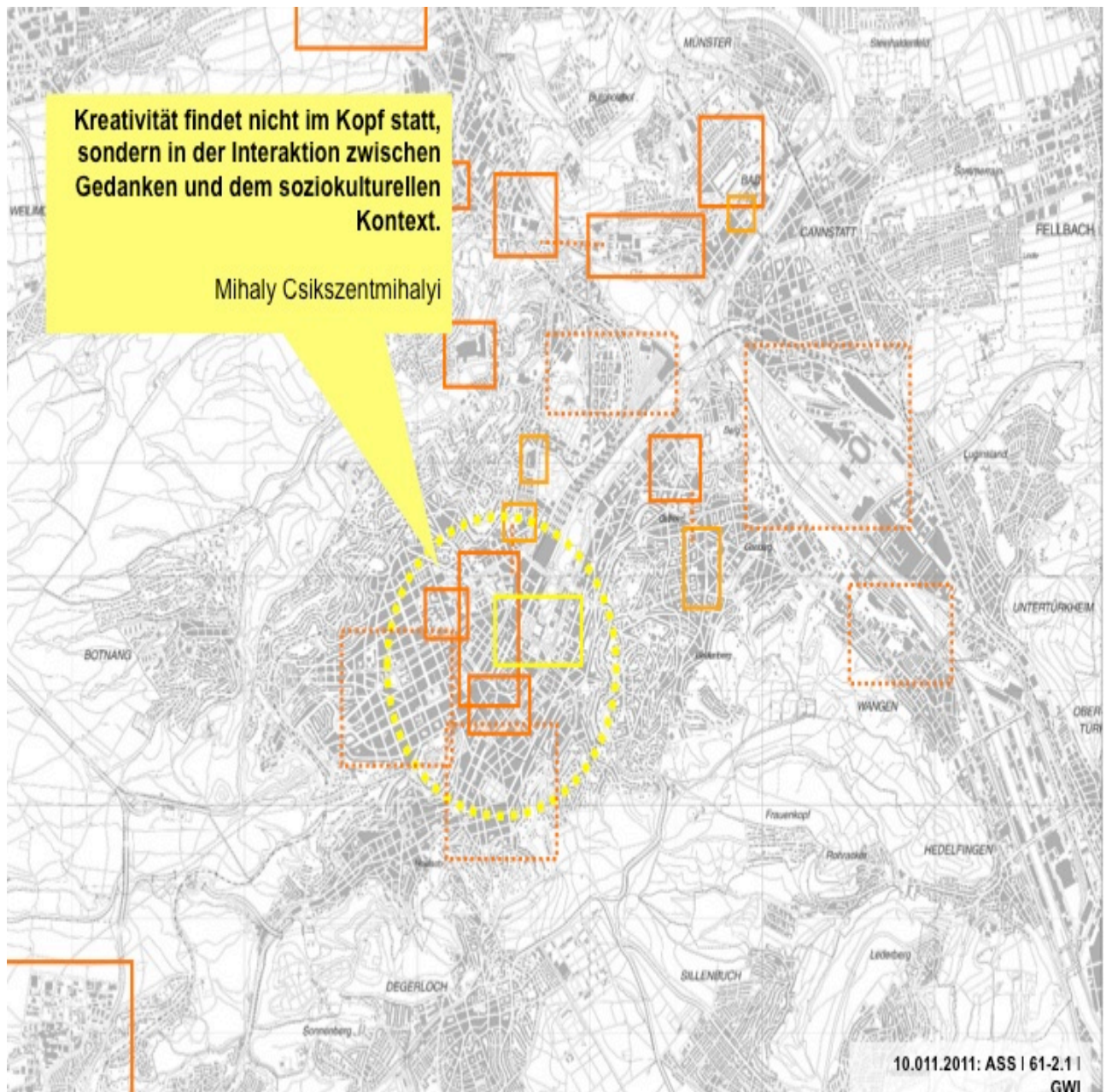
ANNEXES

22/22

ANNEXES DE STUTTGART

RECENSEMENT DE DIFFÉRENTS LIEUX DE CRÉATIVITÉS DE STUTTART (KREATIVRAUM STUTTART) PAR LE DÉPARTEMENT DE L'AMÉNAGEMENT ET DU RENOUVELLEMENT URBAIN DE LA VILLE DE STUTTART.





APPEL À MANIFESTATION DES ACTEURS CULTURELS DE STUTTGART EN 2009, PRÉSENTANT LES REVENDICATIONS POUR LA DÉTERMINATION DE NOUVELLES ORIENTATIONS DANS LES POLITIQUES CULTURELLES LOCALES.



Stuttgarter Appell zu den Kürzungen im Kulturbereich

In einer gemeinsamen Initiative wenden sich die Stuttgarter Kulturinstitutionen zusammen mit Künstlerinnen und Künstlern an die Fraktionen des Gemeinderats, die Verwaltung der Stadt und die Öffentlichkeit. Anlass dafür sind die Kürzungen im Kulturbereich, die dem Gemeinderat für die Haushaltsberatungen 2010/2011 vorgeschlagen wurden. Die Umsetzung dieser Vorschläge wäre mit nachhaltig negativen Konsequenzen für das Stuttgarter Kulturleben verbunden.

Dieser Appell formuliert deshalb den dringenden Aufruf, den Kulturbereich, der seit vielen Jahren finanziell geschwächt ist, aus der Spardebatte auszunehmen und in die Kultur und damit in die Zukunft der Gesellschaft dieser Stadt zu investieren. Dies ist auch mit der Forderung verbunden, die Kürzungen im Bereich Soziales und Bildung zurückzunehmen, da diese Bereiche unabdingbar mit einer Gesellschaft verbunden sind, die sich auf ihre kulturellen Wertmaßstäbe beruft.

Alle Parteien haben den Bericht der Enquête-Kommission im Jahr 2007 anerkannt. Damit ist die Erkenntnis verbunden, dass der Bestand von Kultur in Deutschland gefährdet ist. Der Bericht betont aber zugleich, dass „Kunst und Kultur Teile des Wandels von der Industrie- über die Dienstleistungs- zur Wissensgesellschaft sind.“

Darüber hinaus benennt Kulturstaatsminister Bernd Neumann sehr präzise die Fatalität und den geringen Effekt jedweder Kürzung: "Die geringen Einsparsummen, die überhaupt möglich wären, stehen in keinem Verhältnis zu dem kulturellen Flurschaden, den man anrichten würde." (dpa 10.11.09)

In Stuttgart wird das genannte Sparziel für einige Einrichtungen das Aus bedeuten, andere werden kaum noch auf dem bisherigen nationalen oder internationalen Niveau weiter arbeiten können. Eine Großstadt wie Stuttgart aber lebt von der Qualität und Vielfalt ihrer kreativen Szene. Gerade in aktuellen Umfragen über die Lebensqualität in Stuttgart hat sich gezeigt, wie wichtig eine Neuausrichtung der städtischen Politik hin zu Themenfeldern aus den Bereichen Bildung, Soziales und Kultur ist. Stuttgart weist zudem eine einmalige Ausbildungslandschaft in den unterschiedlichen Kulturbereichen auf. Die aus diesen entstehenden Szenen bilden sich schon jetzt nicht mehr adäquat in der Stadt ab. Diese nun zu verlieren, um kurzfristig angesetzte Sparziele zu erreichen, steht im krassen Widerspruch zu den investierten Mitteln und verspielt leichtfertig einen nachhaltigen Standortvorteil.

Kürzungen im Kulturhaushalt waren bisher immer mit einem dauerhaften Verlust von Ressourcen verbunden. Es besteht die Gefahr, dass der gesellschaftspolitische Konsens über die öffentliche Verantwortung für Kultur untergraben wird. Kultur ist kein Beiwerk, keine schöne Nebensache. Sie bestimmt unseren Alltag, unsere Identität als Einzelne und als Gemeinschaft. Ohne eine lebendige Kultur verliert unsere Gesellschaft ihren Zusammenhalt, da sie keine Kommunikationsformen mehr ausbildet, die sinnstiftend wirken können.

Gerade in einer multinationalen Stadt wie Stuttgart bildet die Kultur eine zentrale Basis für das Zusammenleben und die Verbindung zu einer globalisierten Welt.

Vor diesem Hintergrund kann und muss Politik auch in wirtschaftlich schwierigen Zeiten Verantwortung übernehmen, indem sie die Grundlagen unserer Gesellschaft, zu denen die Kultur gehört, bewahrt und fördert. Umsichtige Kulturpolitik verteidigt die gewachsenen und qualitativ hochwertigen Bereiche des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens und sieht in ihnen auch wirtschaftspolitisch relevante Investitionen in die Zukunft.

Das Ziel dieses einmaligen, Sparten übergreifenden solidarischen Zusammenschlusses der Kulturinstitutionen und Kulturschaffenden geht daher über die aktuelle Situation hinaus: Wir fordern eine langfristige, fördernde, den Einrichtungen, Künstlerinnen und Künstlern zugewandte sowie inhaltlich begründete Kulturpolitik.

Die Kulturschaffenden bieten einen umfassenden Dialog mit allen Verantwortlichen und kulturpolitisch Interessierten an, in dem Ziele und Wege einer langfristigen Kulturpolitik für unsere Stadt formuliert werden.

Wir fordern daher auch von der Politik konzeptionelle Ansätze, wie die Landeshauptstadt Stuttgart in ihrem Anspruch auf internationale Relevanz gerade in dieser Situation Akzente setzen kann, die den Weg hin zu einer Kultur- und Wissensgesellschaft weisen.

Ein Konjunkturpaket Kultur ist aus unserer Sicht die richtige Antwort auf die Krise einer rein wirtschaftlich ausgerichteten Gesellschaft.

Die Unterzeichner des Stuttgarter Appells fordern die Gemeinderäte und Gemeinderätinnen daher auf, die Kürzungen im Kulturbereich nicht umzusetzen, sondern vielmehr verstärkt in das kulturelle und soziale Leben der Stadt zu investieren.

Die Künstler, Kulturschaffenden und Vertreter der Kulturinstitutionen der Stadt Stuttgart und die Teilnehmer der Art Parade.
Stuttgart, 19. November 2009.

PRÉSENTATION DES GRANDES LIGNES DESSINÉES PAR KULTUR IM DIALOG, TEXTE DU PR. MAASS, ANCIEN DIRECTEUR DE L'INSTITUT POUR LES RELATIONS EXTÉRIEURES (IFA), SITUÉ À STUTTGART ASSURANT LES ÉCHANGES CULTURELS INTERNATIONAUX.

EINLEITUNG

In den letzten Jahren hat sich, nicht zuletzt angeregt durch die Enquete-Kommission *Kultur in Deutschland* des Deutschen Bundestages und die mit deren Arbeit verbundenen öffentlichen Diskussionen, eine lebhaft wissenschaftliche und praxisbezogene Auseinandersetzung um die Rolle und Bedeutung von Kultur und Kulturpolitik für die Stadt entwickelt. In zahlreichen Publikationen sind die kommunalpolitischen Implikationen und Zusammenhänge der Kulturförderung mit anderen Teilen der örtlichen Politik untersucht und analysiert worden. Kulturpolitik – so ist das Ergebnis aller Überlegungen – ist nicht nur die Umsetzung eines Bürgerrechts, sondern eine wichtige Investition in die Zukunft der Stadt.

Zahlreiche Städte haben diese Diskussionen bezogen auf ihre eigene Kulturpolitik aufgegriffen und für sich Kulturentwicklungspläne erarbeitet. Als Beispiele seien hier Mannheim, Freiburg, Tübingen, Reutlingen und – als Großstadt – Köln genannt. In allen Städten ist daraus ein neues Bewusstsein für Kultur, Schwerpunktsetzungen und Förderpolitik entstanden. Auch die Bedeutung von Kulturpolitik für die kulturelle Bildung, die Integration interkultureller Minderheiten und das Gedächtnis der Stadt werden heute anders gesehen als vor zehn Jahren. Entsprechend müssen sich mittelfristig neue Vernetzungen in der Stadt ergeben. Kulturpolitik – so wird gefordert – muss künftig weniger von den Institutionen her als vielmehr von der Stadtgesellschaft aus gedacht werden. »Kulturpolitische Planungs- und Neuorientierungsprozesse sind von dem sozialen Gebilde Kommune als Ort der Integration und Partizipation, des innergesellschaftlichen Dialogs, des Aushandelns von Interessen und Ausräumens von Widersprüchen zu denken.«¹

ZUR BEDEUTUNG DER KULTUR

Stuttgart ist die Kulturhauptstadt von Baden-Württemberg. In keiner anderen Stadt gibt es ein solch breites Basisangebot an Hoch- und Breitenkultur, keine andere Stadt hat so viele Künstler und Kreative unter ihren Einwohnern, in keiner anderen Stadt gibt es eine so hohe und konstante Nachfrage nach Kultur.

Das (allerdings rein statistisch begründete) »Kulturstädteranking« von 2012² geht sogar noch einen Schritt weiter: es setzt Stuttgart als sechstgrößte Stadt in Deutschland sowohl in der Kulturproduktion als auch in der Kulturrezeption auf Platz 1 unter 30 deutschen Städten, vor Berlin, München und Dresden. Ganz wesentlich ist diese Einstufung offenbar auf die mit großem Abstand höchste Zahl an Theater- und Opernbesuchern (auf 1.000 Einwohner gerechnet) zurückzuführen. Mit 6,3 % des Stellenmarktes ist die Kulturwirtschaft ein bedeutender Arbeitgeber, vor München (5,7 %) und – noch deutlicher – vor Hamburg (4,6 %) und Berlin (3,4 %). Erstaunlich ist, dass diese Zah-

len nicht mit den öffentlichen Ausgaben für Kultur korrelieren: hier liegt Stuttgart nur auf dem 8. Platz.

Die Kulturförderung ist in Baden-Württemberg seit dem Jahr 2000 ein Staatsziel in der Landesverfassung: »Der Staat und die Gemeinden fördern das Kulturleben und den Sport unter Wahrung der Autonomie der Träger« (Artikel 3c Absatz 1). Das Land hat hierfür eine Konzeption entwickelt und 2010 unter dem Titel *Kultur 2020* veröffentlicht. Darin wird Kultur definiert im weiteren Sinne als »jeweils typische Erscheinungen in der Gesamtheit der Lebensvollzüge einer gesellschaftlichen Formation«³. Zur Kulturförderung heißt es: »Die Kommunen und subsidiär das Land garantieren eine finanzielle Grundversorgung und damit ein sicheres Fundament für die bewährten Formen der Kunst und Kultur. Gleichzeitig schaffen sie Rahmenbedingungen für innovative Projekte und aktuelle neue Kunstströmungen.«⁴ Und etwas weiter heißt es: »Kunst und Kultur verändern ... die Gesellschaft, sind Nährboden für Ideen, kreative Impulse und damit für eine innovationsfreudige, zukunftsfähige Gesellschaft.«⁵

Ministerpräsident Winfried Kretschmann hat diese Aussagen in einer Grundsatzrede am 19. April 2013 bei einem kulturpolitischen Kongress in Stuttgart bestätigt. Die Förderung von Kunst und Kultur sei »kein verlorener Zuschuss«, sondern vielmehr »eine Investition in unsere Gesellschaft und unsere Zukunft«. Und er fügte hinzu: »Kreativität – sei es in Kunst, Wissenschaft oder Forschung – ist die wichtigste Ressource unseres Hochtechnologielandes.«⁶

KOMMUNALE POSITIONEN

Aus der Vielzahl kommunaler Diskussionsprozesse der letzten Jahre zur kulturellen Stadtentwicklung sollen zwei beispielhaft hervorgehoben werden: Freiburg und Köln.

Freiburg hat schon 2006 in einer beispielhaften und erfolgreichen Aktion der Bürgerbeteiligung ein »Leitbild kulturelle Stadtentwicklung« erarbeitet⁷ und hieraus 2008 ein Kulturkonzept entwickelt und im Gemeinderat verabschiedet⁸. Freiburg sieht sein kulturelles Profil dynamisch: es müsse kontinuierlich neu entwickelt werden, »um den sich stetig und immer schneller wandelnden Lebensgewohnheiten der Menschen zu entsprechen«. Das Kulturkonzept ist als Ziel- und Orientierungsrahmen zu sehen. In ihm bezeichnet die Stadt Kultur als einen der »Motoren der gesamtstädtischen Entwicklung«, als wichtigen Standortfaktor, als Teil des individuellen wie auch des kollektiven Bewusstseins und damit der Identität der Stadt und als »Potential der Sinnstiftung und Orientierung«. Freiburg sieht als neue und zentrale gesellschaftliche Herausforderungen für seine Kulturpolitik das Auseinanderdriften der Stadtgesellschaften, die Gefährdung der Chancengerechtigkeit der jüngeren Generation, ein immer noch zu stark auf kognitive Leistungen orientiertes Bildungssystem, die Pluralisierung der kulturellen Lebensformen und Ziel-

gruppen, die Überalterung des traditionellen Publikums, die Auswirkungen von Mediatisierung und Individualisierung, die Auflösung des klassischen Bildungsbürgertums, die Banalisierung kultureller Unterhaltung und die Grenzen des Wachstums in der Kulturförderung.

Ein weiteres Beispiel ist **Köln**. Der Stadt wurde nach dem Umzug vom Deutschen Bundestag und von der Bundesregierung von Bonn nach Berlin bewusst, dass sie in die Gefahr geraten war, ihre einst große nationale und internationale Ausstrahlung als ein »kulturelles Zentrum des Westens« und als Stadt der Moderne und Ort der Avantgarde zu verlieren. Gravierende Veränderungen seien von der Kölner Kulturpolitik nicht ausreichend gesehen und in neue kommunale Positionen umgesetzt worden.⁹ Köln müsse seine »Zentralfunktion« als einer Stadt, in deren Radius von 100 km 13 Millionen Menschen leben, »auch in der Kultur ausfüllen«. Mit der Kulturentwicklungsplanung sollte deshalb »der Passivität der letzten Jahre eine aktive und strategische Kulturpolitik entgegengesetzt werden.«¹⁰ Mit dem Kulturentwicklungsplan von 2009 sieht Köln die Chance, die »kulturelle Ausstrahlung der Stadt zu stärken, Künstler und Kreative an die Stadt zu binden ... (und) kreative Milieus ... auszubauen«. Kultur schaffe gemeinsame Werte und eröffne den Menschen immer wieder neue Horizonte. Köln will auf neue Weise seine kulturpolitischen Ziele und dabei vor allem das Kulturmarketing, die kulturelle Bildung, die Interkultur, die Kulturwirtschaft, das Profil nach außen, die kulturellen Angebote für die Bürger, die Verteilung der öffentlichen Mittel für Kultur und die kulturpolitische Steuerung abstimmen und koordinieren. Der Kölner Plan soll das Erreichte sichern und eine »weitere Entfaltung der kulturellen und künstlerischen Potentiale möglich machen«.

Die Stadt **Stuttgart** hatte bisher kein Kulturentwicklungskonzept. Ein Grundsatzpapier wie das des Landes Baden-Württemberg gab es bislang nicht. Stuttgart ist stolz auf seine kulturellen »Leuchttürme«, die nationalen Auszeichnungen, die international gerühmten Persönlichkeiten, die interkulturellen Teams – aber die Frage nach dem Warum und Wohin wurde in der Kulturpolitik so noch nicht gestellt. Ein »erstes Konzept« des Stuttgarter Kulturamtes zu »zentralen Schwerpunkten in der Stuttgarter Kulturarbeit« in der Kulturentwicklungsplanung wurde dem Gemeinderat im Oktober 2012 vorgelegt¹¹. Erst das Bürgerforum »Kultur im Dialog« bot jedoch die Gelegenheit zu einer umfassenden Grundsatzdiskussion. An ihr haben sich 250 Stuttgarter Bürgerinnen und Bürger beteiligt. In den Arbeitsgruppen wurden als generelle Ziele der Stuttgarter Kulturpolitik formuliert:

Kultur bildet den Nährboden für Offenheit, Neugierde, Wissens-, Forschungs- und Experimentierdrang jeden Bürgers wie auch für das Vermögen, sich und die politischen wie gesellschaftlichen Vorgänge und Zusammenhänge zu reflektieren und zu verstehen. Kultur und kreative Beschäftigung fördern Toleranz und Offenheit und stärken die individuellen Zukunftschancen.

Kunst und Kultur sind wichtige Wegweiser für eine Stadt in der Transformation, als die Stuttgart gesehen wird.

Selbstverständlich gelten viele der zitierten Positionen anderer Städte auch für Stuttgart: Kultur ist Entwicklungsmotor, Identitäts- und Orientierungstifter, Integrationsfaktor.

Im Folgenden werden die Diskussionsergebnisse der Arbeitsgruppen und Workshops von »Kultur im Dialog« zu künftigen kulturellen Leitlinien für Stuttgart zusammengefasst. Viele wichtige Ideen und Vorschläge erfordern noch weiteres Nachdenken und die Erarbeitung von konkreten Plänen. Die Ziele der Leitlinien sind aber klar und eindeutig.

KULTURELLE LEITLINIEN

Mit den kulturellen Leitlinien soll das Bewusstsein der Stadt Stuttgart für ungenutzte oder ausbaubare Potentiale und für die Bedeutung seiner Kulturpolitik gestärkt werden. Der Wettbewerb um kreative Kompetenz nimmt angesichts ihrer wachsenden Bedeutung für die Kommunalpolitik rasant zu. Stuttgart muss sich klar positionieren und dafür auch investieren. Zugleich werden mit den Leitlinien wünschenswerte Richtungen der Weiterentwicklung aufgezeigt. Kulturpolitik ist nicht selbst »Produzent« von Kultur, setzt aber die Rahmen- und Förderbedingungen, ermächtigt, unterstützt, verstärkt und denkt mit. Aus der Arbeit von »Kultur im Dialog« haben sich acht übergreifende Forderungen ergeben: Kulturpolitik soll

1. fördern und bewahren
2. bilden und einbeziehen
3. kommunizieren und beteiligen
4. kooperieren und auswerten

1.1 FÖRDERN

Eine der Uraufgaben der Kulturpolitik ist die Förderung von Kultur, sei es in Form von Projektförderung oder institutioneller Förderung. Dabei müssen generelle Ziele eine höchstmögliche **Qualität**, die Unterstützung Stuttgarter Identitäten und ein sichtbares Profil sein. Der Qualitätsmaßstab kann dabei variieren, je nachdem, ob Spitzen- und Exzellenzförderung angestrebt wird oder ob Breitenkultur im Fokus steht. Hier ist es besonders wichtig klar zu definieren, was erreicht werden soll. Ebenso wichtig ist die Sicht des Publikums.

Was bestimmt die **Identität** der Stadt Stuttgart? Gerade vor dem Hintergrund der so unterschiedlich zusammengesetzten Bevölkerung der Stadt wie auch des die Kulturangebote mitnutzenden Umlandes ist es nicht mehr realistisch, von einer Identität zu sprechen. Wichtig ist deshalb zu fragen, welche Identitäten die verschiedenen Teile des Publikums mit dem Stuttgarter Kulturangebot assoziieren, was sie mit ihrem Wohnort oder Lebensmittelpunkt kulturell besonders verbindet und womit sie sich identifizieren können. Dies gilt es herauszufinden.

Das **Profil** der Stadt Stuttgart wird ganz wesentlich über Kultur definiert. Es kann viele unterschiedliche Facetten haben, darf aber auch nicht zu sehr zerfasern. Akzentsetzungen sollten zur Unverwechselbarkeit Stuttgarts beitragen. Die wünschenswerten Teile dieses Profils aus der Sicht der Stadtregierung wie auch des Gemeinderates und die von der Bevölkerung selbst angenommenen oder vernehmbar vermissten Teile müssen regelmäßig beobachtet und offen diskutiert werden.

Ein immer umstrittenes Thema ist das der **Ressourcen** für die Kulturförderung und Kulturfinanzierung. Was ist ausreichend? Kultur braucht Sachmittel, Räume, Strukturen und Mitarbeiter. Ihre Finanzierung muss in einem nachvollziehbaren Verhältnis zueinander und zu ihrer Gesamtbedeutung innerhalb der Stadt stehen. Die alle zwei Jahre fortgeschriebene Weiterentwicklung der Finanzierung muss den Realitäten des Wirtschaftslebens entsprechen und Preissteigerungen, gestiegene Raum- und Raumnebenkosten sowie angemessene Einkommensverbesserungen von Mitarbeitern berücksichtigen. Das spricht für eine Dynamisierung der Förderung. Die Ressourcenpolitik der jüngeren Vergangenheit hat bei vielen Kultureinrichtungen zu einem strukturellen Defizit geführt.

Beim Einsatz von *Ehrenamt* in der Kultur muss eine vernünftige und realistische Relation gesehen werden. Dreiviertel des Kulturangebotes vollständig oder überwiegend über Ehrenamt verwirklichen und dies möglicherweise noch ausbauen zu wollen, wie es in einer Nachbarstadt diskutiert wird, erscheint für Stuttgart absolut nicht sinnvoll, würde auch eine Reihe von Zielen der Kulturpolitik konterkarieren. Dennoch nimmt das Ehrenamt in der Kultur einen wichtigen und nicht zu ersetzenden Platz ein. Verstärkt werden sollte die *Stadtteilkultur*. Gerade unter Gesichtspunkten wie Breitenkultur, Bürgernähe, Ansprechen kultur- und bildungsferner Schichten und Verstärkung kultureller Bildung sind wohnungsnähe Angebote wichtig. Sie stärken die Identifizierung der Bürger mit ihrer lokalen Umgebung. Auch Künstlerateliers können dazu beitragen.

Eine vieldiskutierte gesellschaftliche Gruppe in jeder kommunalen Kulturpolitik sind die sogenannten »Freien«: freie Künstler, freie Theatergruppen, freie Tanzensembles, freie Musikgruppen. Die »Freien« sind Synonym für Innovationen. Für die freien Theatergruppen formulierte der Enquete-Bericht *Kultur in Deutschland* von 2007¹², dass sie mit ihrer künstlerischen Leistungsfähigkeit eine »unverzichtbare Säule in der Theaterlandschaft Deutschlands«¹³ bilden. Die »Freien« nehmen für sich in Anspruch, durch ihren häufig sehr aktuellen Themenansatz eine besondere und von anderen Kultureinrichtungen nicht geleistete künstlerische und ästhetische Auseinandersetzung zu ermöglichen. Bei den »Freien« sind Raumfragen, Projektfinanzierungen und Honorare von ganz besonderer Bedeutung. Im gesamten Prozess von »Kultur im Dialog« ist deshalb immer wieder die Frage nach mehr »kreativen Freiräumen«, »experimentellen Weiterentwicklungen« und »Wegweisern in der Transformation« gestellt worden. Freiräume werden als »Labore für eine lebendige, menschliche, sinnstiftende und zukunftsfähige Stadt« angesehen. Vorgeschlagen wird eine »Agentur für kreative Freiräume«.

Kulturpolitik muss die Rahmenbedingungen schaffen, dass immer wieder auch neue Themen entdeckt und gefördert werden können. Eines der Instrumente dafür sind die Innovationsfonds, denen eine zunehmend wichtige Rolle zukommt. Darüber hinaus sollte überlegt werden, in welcher Weise speziell die freie Theater- und Tanzszene durch eine neue Produktions-, Dialog- und Spielstätte unterstützt und gefördert werden kann.

Im Blickfeld kommunaler Kulturförderung muss auch das Publikum stehen. Die *demografische Entwicklung* wird in den kommenden Jahren die Tendenz verstärken, dass es immer mehr Menschen im Seniorenalter geben wird. Sie sind inzwischen sehr starke Nachfrager nach Kultur, brauchen aber unter Umständen differenzierte Angebote. Die immer schmäler werdende mittlere Altersschicht, früher die stärksten Nachfrager nach Kultur, sollte durch zusätzliche, familienbezogene Angebote angesprochen werden. Junge Menschen hingegen werden zahlenmäßig weniger, wachsen in einer medien- und internetdominierten Welt auf und müssen unter Umständen mit ganz anderen Kulturangeboten angesprochen werden als bisher. Die Differenzierung der Gesellschaft in »Teilgesellschaften mit einer extremen Pluralisierung der Lebensformen und kulturellen Interessen« (Freiburger Kulturkonzept¹⁴) ist auch ein Stuttgarter Phänomen. Die kulturellen Präferenzen vieler Menschen ändern sich schnell, vor allem in Richtung audiovisuelle Medien, neue Kommunikationstechnologien und Internet. Das schafft für die kommunale Politik zusätzliche Herausforderungen und spricht ganz besonders für die Gründung eines Film- und Medienhauses als Nachfolge für das insolvente »Kommunale Kino«.

Durch das immer weitere Auseinanderklaffen der Schere zwischen Arm und Reich wächst der Teil des potentiellen Publikums, der sich aus finanziellen Gründen eine Teilhabe an der kommunalen Kultur nicht (mehr) leisten kann. Dies kann der Stadtpolitik nicht gleichgültig sein, sondern erfordert ein gezieltes Nachdenken.

1.2 BEWAHREN

Wesentlicher Aspekt des kulturellen Lebens einer Stadt ist eine gelebte Erinnerungskultur. Das oft zitierte Motto »Zukunft braucht Herkunft« des Philosophen Odo Marquardt bringt die Aufgaben der (Geschichts-)Museen, Archive und sammelnden Bibliotheken der Stadt auf den Punkt. Ausgehend von und basierend auf den Grundaufgaben des Sammelns und Bewahrens von Stadtgeschichte haben diese Institutionen der Erinnerungskultur die Aufgabe, Gegenwart und Zukunft der Stadtgesellschaft mit Programm- und Vermittlungsangeboten in den Fokus zu nehmen.

Alle Institutionen der Erinnerungskultur bieten – mit jeweils eigenen Sammlungsschwerpunkten in Form von materieller Kultur, Archivalien und Dokumenten sowie audiovisuellen Quellen und Oral History-Dokumenten – die unverzichtbare Grundlage einer fundierten Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Stadt und ihrer Bewohner. Für die kommenden Generationen ist es entscheidend, dass diese Institutionen heute in der Lage sind, planvoll und begründet zu sammeln und die bestehenden Sammlungen angemessen zu bewahren. Nur so ist in der Zukunft eine kritische Bewertung der Entwicklung möglich – dies gilt für Stuttgart insbesondere vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit »Stuttgart 21«¹⁵.

Alle Sammlungen müssen die Diversität der Stadt Stuttgart reflektieren. Die Stuttgarter Stadtgeschichte des 20. Jahrhunderts ist in weiten Teilen eine Migrationsgeschichte, jedoch fehlen (noch) geteilte Erinnerungen von Deutschen und Migranten, ebenso wie designierte Erinnerungsorte einer gemeinsamen Vergangenheit. Es ist also entscheidend, dass die Institutionen der städtischen Erinnerungskultur Migrationsgeschichte als selbstverständlichen Teil der Stadtgeschichte dokumentieren und erzählen. Sie müssen unter dieser Perspektive bewusst den traditionell »nationalen Container« der Erinnerungskultur verlassen.

2.1 BILDEN

Für eine zeitgemäße Weiterentwicklung der Kulturpolitik wird die kulturelle Bildung als herausragend wichtig angesehen. Die inzwischen vielzitierten Stichwörter zu ihrer Bedeutung sind die Förderung von Fantasie und Kreativität sowie kognitiven und emotionalen Kompetenzen, Persönlichkeitsbildung, Wertevermittlung, Unterstützung der Wahrnehmungs- und Kommunikationsfähigkeit, Entwicklung eines ästhetischen Bewusstseins und der Fähigkeit zu Toleranz und zu sozialem Verhalten, insbesondere auch im interkulturellen Austausch.¹⁶

Es ist vor allem wichtig, »junge Menschen nicht nur als das »Kulturpublikum von morgen« zu begreifen. Sie sind auch das Publikum und die Partner von heute. Diese Aufgabe stellt sich neben den Eltern, die in erster Verantwortung für den Lernprozess ihrer Kinder stehen, allen, den Kulturinstitutionen, den Einrichtungen der kulturellen Bildung, der Schule und den staatlichen Ebenen.« (Enquete-Bericht »Kultur in Deutschland«¹⁷).

Die Stuttgarter Gemeinderatsvorlage zur kulturellen Stadtentwicklung vom Oktober 2012¹⁸ zählt die kulturelle Bildung zu den

»neu hinzugekommenen Querschnittsaufgaben« und sieht sie als Investition in die Zukunft und als Teil eines Menschenrechtes. In der Arbeit mit Kindern und Jugendlichen wird auf die schon laufenden Aktivitäten zur Leseförderung, Quelleninterpretation, Lehrerfortbildung, Archivpädagogik, auf Kinder- und Jugendkonzepte, den Museumspädagogischen Dienst, Musikschulangebote, das Stadtlabor des künftigen Stadtmuseums sowie auf Angebote des Planetariums hingewiesen. Ein weiteres Thema ist das Ansprechen sogenannter »bildungsferner Schichten« – langfristig eine Aufgabe jeder einzelnen Kultureinrichtung, die aber insgesamt von der Stadt koordiniert werden muss.

Kulturelle Bildung ist auch eine zentrale Aufgabe von Institutionen der Erinnerungskultur. Sie sind sowohl informeller Lernort für Individualbesucher aller Generationen als auch außerschulischer Lernort für Schulen und organisierte Gruppen.

Kulturelle Bildung als Schlüsselkompetenz braucht zahlreiche differenzierte Überlegungen und Angebote auf allen Ebenen der kommunalen Kulturpolitik wie auch der Schul-, Bildungs- und Jugendpolitik und eine konsequente Umsetzung. Kulturkompetente Ansprechpartner in den Bildungseinrichtungen (»Diversitätsmanager«) und pädagogische Fachkräfte in Kulturinstitutionen müssen neue Ansätze zur kulturellen Bildung unterstützen. Kulturelle Bildung ist auch wichtig »für die Künstler sowie die Kultureinrichtungen: Sie sorgt für die Nachwuchsbildung sowohl auf der Publikumsseite als auch unter den Kulturschaffenden.«²⁹ Ein wichtiges Ziel der Stadtpolitik muss sein, durch sein Bildungssystem alle Potentiale in den Schulen und in der Berufsausbildung zu erkennen und zu nutzen, auch die der jungen Menschen mit familiärer Migrationsgeschichte. Schon deswegen sind Initiativen und Programme wie Talent im Land (Robert Bosch Stiftung), Agabey-Abla (Deutsch-Türkisches Forum) oder das Forum Young Migrant Talents von so großer Bedeutung.

Wichtig ist deshalb die Entwicklung eines Gesamtkonzeptes Kulturelle Bildung für die Stadt Stuttgart. Dies muss nach der Verabschiedung der Kulturellen Leitlinien durch den Gemeinderat einer der nächsten Schritte sein.

2.2 EINBEZIEHEN

Stuttgart ist eine Einwanderungsstadt. Nahezu die Hälfte seiner Bevölkerung (zählt man die zugewanderten Auslandsdeutschen mit) hat einen Migrationshintergrund, ein Viertel hat keinen deutschen Pass. »Kultur im Dialog« muss deshalb im Spiegelbild auch ein Dialog der Kulturen sein, der im Kulturangebot selbst wie in den Institutionen und bei den Akteuren umgesetzt werden muss. Bisher haben Menschen mit ausländischen Wurzeln viel zu wenig Anteil am Stuttgarter Kulturleben, sowohl als Kunst- und Kulturschaffende als auch als Publikum. Natürlich umfasst das Stuttgarter Kulturprogramm Musik, Theater, Tanz, Filme oder Literatur aus einer Vielzahl anderer Länder und Kulturen, werden Schauspieler, Musiker, Tänzer, Sänger aus vielen Ländern der Welt beschäftigt. Es ist jedoch eine offene Frage, ob dieser »Mix« die Realität der Stuttgarter Gesellschaft widerspiegelt und von allen Stuttgarter Bürgerinnen und Bürgern gleichermaßen als »ihre« Kultur angesehen wird, ob sie eine Auseinandersetzung mit »ihren« kulturellen Hintergründen finden. Zu viele Menschen werden diese Frage (noch) verneinen. Eine Bewusstseinsänderung ist erforderlich. Die Mehrheit dieser Menschen vertritt einen breiteren Kulturbegriff, der beispielsweise auch Familie und Religion mit einschließt.³⁰ Für sie sind kulturelle Aktivitäten »in besonderem Maße gesellschaftliche Veranstaltungen, die man gemeinsam mit Familie und Freunden unternimmt.«³¹ Sie sind

an Kunst aus ihren Herkunftsländern interessiert. Alle Kultureinrichtungen müssen in ihren konzeptionellen Grundlinien, ihren Angeboten, ihren Präsentationen und Sammlungen interkulturelle Grundsätze und Kompetenz verankern³² und damit die kulturelle Pluralität und vielschichtige Diversität der Stadt reflektieren. Ein erheblicher Teil der Gesellschaft, der mit seinen Steuern die kulturelle Infrastruktur von Stuttgart mitfinanziert, wird sonst von eben dieser Stadt nicht (ausreichend) berücksichtigt.³³ Auch in der Erinnerungskultur müssen entsprechend verschiedene Perspektiven Stimme und Gehör finden. Die Autorität über die historische Erzählung darf nicht allein bei den etablierten Institutionen der Erinnerungskultur liegen, sie müssen sich zunehmend mehr als Moderatoren anstatt als Kuratoren der Geschichte(n) verstehen.

Kultur hat viele Möglichkeiten, zu einer Begegnung, zum Verständnis für andere kulturelle Hintergründe und damit zum Brückenbau beizutragen. Es geradezu fahrlässig, sie nicht zu nutzen. Diesen Denkansatz bei Programm, Personal und Publikum brauchen alle Kultureinrichtungen – selbstverständlich unter voller Wahrung ihrer künstlerischen und innovativen Freiheit. Die bereits bestehenden Initiativen von Stadtmuseum, Planetarium, Stadtbibliothek und Stuttgarter Philharmonie sind gut, können aber nur der Anfang sein. Ein Forum für den Austausch hierüber und für den weiteren Diskurs kann der 1999 aus der Kultur heraus gegründete »Initiativkreis Interkulturelle Stadt« (IKIS) bieten. Das Forum der Kulturen zeigt kontinuierlich weitere Möglichkeiten auf. Seine Zeitschrift »Begegnung der Kulturen« leistet darüber hinaus einen außerordentlichen wichtigen Beitrag zur Information und zur Transparenz. Die Diskussion darüber, ob Stuttgart nicht auch die Einrichtung eines Hauses der Kulturen verdient hätte, sollte fortgesetzt werden.

Zum Stichwort »Einbeziehen« gehört ebenfalls die konsequente Umsetzung der UN-Behindertenrechtskonvention von 2008³⁴ bei allen Kultureinrichtungen im Rahmen der realisierbaren Möglichkeiten (Barrierefreiheit, Audioguides, Assistenz, Fahrdienste, Gebärdensprachdolmetscher). Inklusion muss auch verstanden werden als Möglichkeit der Teilnahme und Teilhabe am breiten Stuttgarter Kulturangebot.

3. KOMMUNIZIEREN UND BETEILIGEN

Das »System Kultur« lebt und profitiert von Kommunikation, Vernetzung und Austausch. Sie geben dem schöpferisch-kreativen Prozess wesentliche Impulse. Im Dialog kommen neue Ideen zustande, kann über die Bedingungen künstlerischen Schaffens nachgedacht oder auch gestritten werden. Für Stuttgart ist dies ein großes Desiderat. Gewünscht wird mehr Dialog zwischen allen Beteiligten, mehr und bessere Kommunikation und Vernetzung, mehr Beteiligung an Entscheidungsprozessen, mehr Anhörung von und Abstimmung mit Betroffenen, mehr Diskussion mit anderen städtischen Politikbereichen und insbesondere mehr Wertschätzung, Respekt und Anerkennung für alle Kulturschaffenden der Stadt. Erhofft wird ein breites Bekenntnis zu Kreativen und Künstlern und mehr Wahrnehmbarkeit der Kultur im öffentlichen Raum, mehr Werbung, mehr Verankerung im Selbstbewusstsein der Stadt wie auch der Region (»kultureller Stadtplan«). Zahlreiche Vorschläge des Bürgerforums machen deutlich, dass ein zentrales Ergebnis von »Kultur im Dialog« sein muss, neue Strukturen für Dialog, Austausch und Zusammenarbeit zwischen Kulturschaffenden, Kulturpolitikern, Kulturmanagern und Kulturverwaltenden sowie mit dem Publikum zu schaffen und damit ein spartenübergreifendes Gespräch zu ermöglichen.

Ein Ergebnis von »Kultur im Dialog« lässt sich zugespitzt so zusammenfassen: Wenn in diesem Punkt nichts Neues gelingt, wird der Gesamterfolg des zweijährigen Prozesses infrage gestellt. In diesen übergreifenden Kommunikationsprozess einbezogen werden müssen interessierte Bürgerinnen und Bürger, kritisches Publikum und Menschen mit interkulturellen Denksätzen. Auch die Hochschulen müssen angesprochen werden. Trotz ihres hohen Innovations- und Kreativitätspotentials sind sie in der Stuttgarter Kulturszene – mit wenigen Ausnahmen – nahezu unsichtbar. Alle Hochschulen stärker einzubeziehen und damit für die Stuttgarter Kultur fruchtbarer zu machen, ist ein offener Wunsch. Ein erster Schritt könnte eine gemeinsame Veranstaltung sein, bei der dieser Wunsch thematisiert würde (beispielsweise in Form eines »Runden Tisches«). Die Kommunikation zu verbessern erfordert aber nicht nur neue Strukturen, sondern auch eine geänderte Einstellung aller an der Stuttgarter Kultur Beteiligten. Sie muss von allen gewollt sein und darf nicht als »aufgezwungen« empfunden werden. »Kultur im Dialog« hat Modelle diskutiert und zur Erprobung vorgeschlagen. Sie sollten zügig umgesetzt werden.

4. KOOPERIEREN UND AUSWERTEN

Kulturpolitik steht nicht isoliert für sich. Sie ist immer ein Teil des Ganzen, Teil der gesamten Kommunalpolitik. So wird beispielsweise das *Stadtmarketing* immer auch die Attraktivität der Kulturangebote Stuttgarts im Auge haben und mit ihnen werben. 20 % der Städtetouristen kommen nach Stuttgart wegen einer Kulturveranstaltung oder aus sonstigen kulturellen Gründen. Die Kulturpolitik muss die sogenannte *Kreativwirtschaft* sehen. Das »Kulturstädteranking 2012« sieht die Kulturwirtschaft in Stuttgart im bundesdeutschen Vergleich auf Platz 1, bei den Umsätzen (berechnet in Relation zu den Einwohnerzahlen) auf Platz 4. Die Kulturpolitik muss mit der *Jugendpolitik* zusammenarbeiten. Sie muss Entwicklungstrends gemeinsam und frühzeitig erkennen und erforderliche Konsequenzen (beispielsweise bei der kulturellen Bildung) ziehen. Dasselbe gilt für die *Sozialpolitik* und die *Bildungspolitik*. Neue Initiativen in der kulturellen Bildung oder in der konsequenteren Berücksichtigung von Diversität wären sonst nicht sinnvoll.

Wichtige weitere Themen für eine bessere Kooperation sind *Stadtentwicklung und Architektur*. In einem Kommunikationsprozess zwischen Kultur- und Kreativschaffenden, Stadtplanern, Architekten und Bürgern kann ein kulturelles Stadtentwicklungskonzept entstehen, das auch offene, kulturell und kreativ geprägte Räume berücksichtigt. Für diesen Prozess wird in einem ersten Schritt die gemeinsame Entwicklung eines Masterplanes empfohlen. Die Arbeitsergebnisse der Gruppe »Räume für Kunst und Kultur – Chance für Stadtentwicklung« bieten dafür eine vielfältig ausgearbeitete Grundlage.

Der durch »Kultur im Dialog« erarbeitete Modellvorschlag zur Einführung von *Zielvereinbarungen* (auf freiwilliger Basis beteiligt sich eine begrenzte Zahl von Kultureinrichtungen drei Jahre an einem Versuch) benötigt am Ende eine Auswertung. Auswertungen stärken eine Kultureinrichtung, helfen ihr zu mehr Effizienz und ermöglichen ihr eine Wirkungsmessung und Bewertung der eigenen Arbeit. In jedem Fall muss die Auswertung als ein partizipativer Prozess angelegt werden.

WEITERES VORGEHEN

Die Kulturellen Leitlinien gehen mit dem Beschluss des Gemeinderates der Stadt Stuttgart in eine Erprobungsphase. Ihre Umsetzung muss künftig regelmäßig evaluiert werden. Die begleitende Beobachtung kann innerhalb der vorgeschlagenen neuen Strukturen für Kommunikation erfolgen. Eine erste umfassende Auswertung sollte im Sommer 2015 vorgelegt werden, also rechtzeitig vor der Diskussion des Gemeinderates über den Doppelhaushalt 2016/2017.

Prof. Dr. Kurt-Jürgen Maaß ist Honorarprofessor (Politikwissenschaft) an der Universität Tübingen. Er war 1998 – 2008 Generalsekretär des Instituts für Auslandsbeziehungen und 1999 – 2009 sachkundiger Bürger im Ausschuss für Kultur und Medien des Stuttgarter Gemeinderates.

- 1 Bernd Wagner auf dem Stuttgarter Kulturdialog im Juli 2010, vgl. http://www.stuttgarter-kulturdialog.de/pdf/Vortragstext_von_Dr._Bernd_Wagner.pdf, S. 3
- 2 http://www.hwwi.org/fileadmin/hwwi/publikationen/Fachpublikationen/Berengberg/2012-08-02-HWWI_Berengberg_Kulturstaedteranking.pdf
- 3 Kultur 2020, S. 18f.
- 4 A a O. S. 22f.
- 5 A a O. S. 52
- 6 Stuttgarter Zeitung vom 20.4.2013, S. 35
- 7 Zu finden über <http://www.freiburg.de/pdf/Idr/205984.html>
- 8 A a O.
- 9 http://www.stadt-koeln.de/mediaasset/content/pdf41/kulturentwicklungsplan_-_teil_1_-_charta.pdf, S. 14
- 10 A a O. S. 9
- 11 Stuttgarter GRDis 746/2012
- 12 <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>
- 13 A a O. S. 110
- 14 A a O. (Fullnote 7), S. 11
- 15 vgl. Zusammenfassung zur Arbeitsgruppe Identifizierung durch Kultur des Stuttgarter Kulturdialogs vom Juli 2010, http://www.stuttgarter-kulturdialog.de/pdf/Zusammenfassung_Prof._Dr._Leonhard.pdf
- 16 Vgl. Kultur 2020, S. 39
- 17 <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>, S. 377f.
- 18 Stuttgarter GRDis 746/2012
- 19 Enquete-Bericht Kultur in Deutschland (<http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf>), S. 379
- 20 Vgl. http://www.kulturforschung.de/pdf/InterkulturBarometer_Zusammenfassung_DE.pdf
- 21 A a O. S. 2
- 22 Kultur 2020, S. 45
- 23 Max Fuchs, Präsident des Deutschen Kulturrates in »Kultur bildet« Nr. 2/2013, S. 2
- 24 Text bei http://www.behindertenbeauftragter.de/DE/Home/home_node.html

DOCUMENT DE SÉANCE N°37/2010 DE LA COMMISSION POUR L'ÉCONOMIE, LES INFRASTRUCTURES ET L'ADMINISTRATION DE LA VRS INITIANT LE PROCESSUS D'ÉVOLUTION DE L'ORGANISME KULTUR REGION STUTTGART.

Sitzungsvorlage Nr. 37/2010

Ausschuss für Wirtschaft, Infrastruktur und Verwaltung
am 24.09.2010

zur Beschlussfassung
- Öffentliche Sitzung -



Verband Region
Stuttgart

07.09.10/WV03710-KulturRegion
151 - WV - /2010

Zu Tagesordnungspunkt 3

**Verein interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e. V. („KulturRegion“):
Sachstandsbericht und weiteres Vorgehen**

I. Vorbericht

Mit dem Gesetz über die Errichtung des Verbands Region Stuttgart (GVRS) vom 7. Februar 1994, zuletzt geändert durch Gesetz vom 04.05.2009, § 3 (3) kann der Verband Region Stuttgart die „Trägerschaft und Koordinierung regionalbedeutsamer Kongresse, Kultur- und Sportveranstaltungen“ übernehmen. Seit seinem Beitritt zum Verein „Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e.V.“ (genannt „KulturRegion Stuttgart“) im Jahr 2001 nimmt der Verband Region Stuttgart sein kulturelles Engagement mit seiner Vereinsmitgliedschaft und einer jährlichen Projektförderung wahr. Dabei spiegelt sich seine gesetzliche Aufgabenstellung in der Satzung des Vereins mit der „Vorbereitung, Durchführung und Abwicklung von regionalbedeutsamen Ausstellungen und anderen regionalbedeutsamen kulturellen Veranstaltungen in der Region Stuttgart“ wider. Das derzeitige finanzielle Engagement des Verbands Region Stuttgart für den Verein beträgt pro Jahr 40.000 Euro Projektförderung und 10.225,84 Euro Mitgliedsbeitrag – damit rund 16% des Jahresbudgets 2010 des Vereins von ca. 312.000 Euro (bzw. fast ein Viertel des Jahresbudgets ohne Rücklagen). Der Verein „Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e.V.“ hat derzeit 42 Mitglieder, davon 31 indirekt über den Verein Regio Stuttgart Marketing- und Tourismus e.V.

Die Stadt Stuttgart erklärte Ende 2009 ihren Austritt aus dem Verein zum 31.12.2010. Bereits im Vorfeld löste dies innerhalb des Vereins einen umfassenden Diskussionsprozess über eine Neuausrichtung und -strukturierung aus. Am 13.04.2010 beschloss seine Mitgliederversammlung unter anderem:

[...] 2.1 Die Mitgliederversammlung beschließt, dass die KulturRegion als Ideengeber künftig die Angebote der Kommunen aufgreift und unter einem gemeinsamen Motto bewirbt und bündelt. Es werden nicht mehr primär zusätzliche Projekte angestrebt, sondern das, was da ist, soll in seiner regionalen Bedeutung unterstrichen werden und zu einer größeren Identifikation mit der Region führen.

2.2 Der Vorstand wird beauftragt, mit der Stuttgart Regio Marketing eine Vereinbarung über die künftige Zusammenarbeit zu schließen. Dabei soll der inhaltliche Impuls von der KulturRegion kommen und die werbliche Vermarktung durch die Regio Marketing erfolgen. [...]

Mit dieser Neuausrichtung haben nun nach Stimmanteilen mehr als zwei Drittel aller Mitglieder des Vereins ihre Bereitschaft zur „Weiterführung der interkommunalen Zusammenarbeit im Verein“ bekräftigt und ihre Absicht erklärt, sich „nach Möglichkeit an den zukünftigen Aktivitäten regelmäßig (zu) beteiligen“. Dieses erforderliche Votum war das Ergebnis einer Mitgliederbefragung vom 26.04.2010, von deren positiven Ausgang die Mitgliederversammlung den Fortbestand des Vereins abhängig gemacht hatte. Stuttgart hat in dieser Umfrage einen Wiedereintritt unter veränderten finanziellen Bedingungen nicht ausgeschlossen. Es gibt innerhalb des „Vereins Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e.V.“ Überlegungen, ob und wie eine Absenkung des Beitrages für alle Mitglieder möglich sein kann. Inzwischen haben aus den unterschiedlichsten Gründen auch Bad Überkingen, Ditzingen und Weinstadt zum 31.12.2011 ihre Mitgliedschaft im Verein gekündigt. Die bisherige Geschäftsführerin des Vereins, Frau Hanika, wurde zum 30.09.2010 gekündigt.

Ein weiterer Beschluss in der Mitgliederversammlung des Vereins „Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e.V.“ vom 13.04.2010 beauftragt deren Vorsitzenden, Herrn Oberbürgermeister Christof Bolay,

„mit dem Verband Region Stuttgart zu besprechen, ob und ggf. wie eine künftige Arbeit der Geschäftsstelle über den Verband Region Stuttgart bewerkstelligt werden kann.“

Seitdem fanden mehrere Gespräche mit dem Vorsitzenden des Vereins, Vertretern des Verbands Region Stuttgart, der Wirtschaftsförderung sowie der Regio Stuttgart Marketing- und Tourismus GmbH statt. Die Regio Stuttgart Marketing- und Tourismus GmbH hat die Bereitschaft bekräftigt, sich an der Vermarktung der Projekte zu beteiligen.

Diskutiert wurden vor allem verschiedene Kooperationsformen. So wurde auch eine neue Stelle eines Koordinators, ggfs. bei der Region angedacht. Mehrheitlich wurde die Notwendigkeit einer hauptamtlichen, professionellen Struktur gesehen. In Gesprächen innerhalb des Verbands Region Stuttgart sowie mit den Fraktionen am 19.07.2010 wurde diese Möglichkeit intensiv diskutiert. Im Vordergrund stand dabei der Wille gemeinsam mit den Kommunen zu arbeiten. Besondere Bedeutung hatte auch die Regionalbedeutsamkeit möglicher Ansätze. Wichtige Zielsetzung ist, die Identifikation insbesondere nach innen, aber auch nach außen zu stärken. Im Ältestenrat am 26.07.2010 wurde angeregt, bei der weiteren Konzeptentwicklung externe Sachverständige einzubeziehen.

II. Weiteres Vorgehen

Um eine zukunftsweisende Neuausrichtung und Struktur für die KulturRegion Stuttgart im gemeinsamen Verständnis zu entwickeln, soll ein Arbeitsgremium eingerichtet werden, das die verschiedenen derzeit bestehenden Überlegungen zu einem gemeinsamen Konzept zusammenführt. Das Gremium könnte sich wie folgt zusammensetzen:

- Vorsitzender und Vertreter/innen des Vereins „Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart“
- Vertreter/innen des Verbands Region Stuttgart
- Vertreter/innen der Fraktionen in der Regionalversammlung
- Vertreter/in der Wirtschaftsförderung Region Stuttgart (WRS)
- ein/e Vertreter/in des Vereins Regio Stuttgart Marketing- und Tourismus e.V. (Regio e.V.)
- evtl. ein/e Vertreter/in der Regio Stuttgart Marketing- und Tourismus GmbH (auf Basis der Vermarktungskoopeation)

Dieser Kreis benennt die aus seiner Sicht wesentlichen Akteure in der regionalen Kulturarbeit und lädt diese zur Mitarbeit ein.

Als Grundlage für das gemeinsame Konzept werden Referenzen zu den derzeit wesentlichen Strömungen und Ereignissen im kulturellen Bereich im Hinblick auf die KulturRegion Stuttgart gehört. Mögliche Themen des gemeinsam zu verabschiedenden Themenkataloges sind die Konzeption "Kultur 2020" des Landes Baden-Württemberg und der „Stuttgarter Kulturdialog“. Erfahrungen anderer Regionen könnten als Benchmark kommunaler Kooperation zum Thema Kultur betrachtet werden (z.B. „Ruhr 2010“, Zusammenarbeit im Raum Frankfurt).

Es empfiehlt sich, für den Prozess und die Erarbeitung eines konzeptionellen Vorschlags einen Moderator zu benennen, der sowohl mit kulturpolitischen als auch inhaltlichen Themen befasst und mit dem Standort vertraut ist.

Für die Kosten dieses Prozesses (z. B. Honorar für Kulturexperten) könnten im nächsten Jahr die 40.000 Euro beigesteuert werden, welche bisher im Haushalt des Verbands Region Stuttgart für die Projektförderung des Jahresprojektes vorgesehen waren. Auf Grund des Umstrukturierungsprozesses und des Beschlusses zur inhaltlichen Neuausrichtung ist für 2011 kein eigenständiges Jahresprojekt des Vereins Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart vorgesehen.

III. Beschlussvorschlag

Der Verband Region Stuttgart wird beauftragt,

1. entsprechend dem oben skizzierten Prozess gemeinsam mit den relevanten Akteuren ein Konzept für die KulturRegion Stuttgart zu entwickeln sowie
2. dem Ausschuss für Wirtschaft, Infrastruktur und Verwaltung über den Stand zu berichten.

**DOCUMENT DE SÉANCE N°57/2011 DE LA COMMISSION POUR L'ÉCONOMIE, LES
INFRASTRUCTURES ET L'ADMINISTRATION DE LA VRS ÉTABLISSANT UN POINT SUR LES
RÉFLEXIONS MENÉES AUTOUR DE L'ASSOCIATION KULTURREGION STUTTGART.**

Sitzungsvorlage Nr. 57/2011

Ausschuss für Wirtschaft, Infrastruktur und Verwaltung
am 20.04.2011

zur Beschlussfassung
- Nichtöffentliche Sitzung -



08.04.11/WV-Vorlage-0572011
151 - WV - 57/2011

Zu Tagesordnungspunkt 2

KulturRegion Stuttgart:

a) Sachstand und Vergabe

I. Vorbericht

Der Ende 2009 erklärte Austritt der LHS Stuttgart aus dem Verein "Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e.V." (KulturRegion Stuttgart e.V.) führte zu einer inhaltlichen wie strukturellen Diskussion über die Zukunft des Vereins. In diesem Zusammenhang beschloss die Mitgliederversammlung der KulturRegion Stuttgart e.V. am 13.04.2010, "dass die KulturRegion als Ideengeber künftig die Angebote der Kommunen aufgreift und unter einem gemeinsamen Motto bewirbt und bündelt. Es werden nicht mehr primär zusätzliche Projekte angestrebt, sondern das, was da ist, soll in seiner regionalen Bedeutsamkeit unterstrichen werden und zu einer größeren Identifikation in der Region führen." Ebenso wurde ihr Vorsitzender, Herr OB Christof Bolay, beauftragt, "mit dem Verband Region Stuttgart zu besprechen, ob und ggf. wie eine künftige Arbeit der Geschäftsstelle über den Verband Region Stuttgart bewerkstelligt werden kann." Mit der Bitte nach einem derartigen Engagement trat die KulturRegion Stuttgart e.V. an den Verband Region Stuttgart heran. Der Ausschuss für Wirtschaft, Infrastruktur und Verwaltung hat sich daher in mehreren Sitzungen, zuletzt am 24.09.2010 mit dem Thema befasst (siehe auch Sitzungsvorlagen Nr. 21/2010 und Nr. 37/2010).

Der Erhalt der KulturRegion Stuttgart e.V. mit einem weiteren Engagement des Verbands Region Stuttgart im Rahmen seiner freiwilligen Aufgabe "Trägerschaft und Koordinierung regionalbedeutsamer Kongresse, Kultur- und Sportveranstaltungen" [GVRS §3 (3)] wurde in den genannten Sitzungen des Wirtschaftsausschusses mehrheitlich befürwortet. Der Ausschuss hat am 24.09.2010 beschlossen, dass der Verband Region Stuttgart gemeinsam mit der KulturRegion Stuttgart e.V. und unter Einbeziehung weiterer relevanter Akteure ein Konzept zur Entwicklung der KulturRegion Stuttgart erarbeiten soll. Es wurde empfohlen, für den Prozess und die Erarbeitung eines konzeptionellen Vorschlags einen Moderator zu beauftragen. Hierfür hat der Wirtschaftsausschuss maximal 40.000 Euro zur Verfügung gestellt.

II. Sachstand

Um Stuttgart wieder einzubinden, beschloss die Mitgliederversammlung der KulturRegion Stuttgart e.V. am 26.11.2010 eine Beitragsreduzierung für ihre Mitgliedskommunen von 8 Cent/Einwohner auf 1,5 Cent/Einwohner. Diese wird für alle Kommunen, welche nicht über den Verein Regio Stuttgart Marketing und Tourismus e.V. (Regio e.V.) der KulturRegion Stuttgart e.V. angehören, also auch für Stuttgart, haushaltswirksam. Stuttgart erklärte daraufhin im Januar 2011 seinen Wiedereintritt. Damit verfügt die KulturRegion Stuttgart e.V. ab 2011 über einen jährlichen kommunalen Gesamtbeitrag von ca. 28.500 Euro (bisher waren es rund 150.000 Euro). Der Mitgliedsbeitrag des Verbands Region Stuttgart beträgt nach wie vor 10.226 Euro.

Den Auftrag des Wirtschaftsausschusses vom 24.09.2010 hat die Verwaltung des Verbands Region Stuttgart gemeinsam mit der KulturRegion Stuttgart e.V. konsequent verfolgt: Vorschläge für eine/n Moderator/in wurden von der KulturRegion Stuttgart e.V. und dem Verband Region Stuttgart (unter Einbe-

ziehung des Ältestenrats) benannt. Nach der Übersendung abgestimmter Vorinformationen fanden gemeinsame Gespräche mit drei Kandidaten für eine Moderation statt. Die Gespräche führten Herr OB Christof Bolay als Vorsitzender der KulturRegion Stuttgart e.V., Herr Raphael Dahler als Sprecher des Hauptausschusses der KulturRegion Stuttgart e.V., Frau Wopperer und Herr Dr. Rogg

III. Vergabe und Anforderungen an den Strategieprozess

Die Kandidaten wurden anschließend um die Abgabe eines schriftlichen Angebotes gebeten, welches zusammen mit den Eindrücken aus dem Gespräch als Grundlage für die Entscheidung dient. Die Auswahl soll am 07.04.2011 erfolgen, das Ergebnis wird nachgereicht.

Der Strategieprozess ist bewusst breit und ergebnisoffen angelegt, um eine passende Lösung zu finden - die sowohl im Interesse der interkommunalen Kulturkooperation innerhalb der KulturRegion Stuttgart e.V. ist als auch des Verbands Region Stuttgart mit seiner gesetzlichen Aufgabe und dem Ziel eines regionalen Mehrwerts. Das neue Konzept soll auch darauf abzielen, über die Kultur eine regionale Identitätsbildung zu fördern und die Kultur als Standortfaktor für die Region Stuttgart weiter zu entwickeln. Des Weiteren soll es der Prozess den beteiligten Gruppierungen ermöglichen, ihre Positionen und Vorstellungen über die Zukunft der KulturRegion Stuttgart e.V. sowie ihre Sichtweisen auf eine regionale Kultur darzulegen und ggf. auch Ideen zu ersten Lösungsansätzen zu entwickeln. Dem vorhandenen kulturellen Reichtum in der Region Stuttgart wird Rechnung getragen, indem gewichtige Kulturorganisationen bzw. Kulturschaffende aus der Region einbezogen werden. Auch beinhalten die Planungen des Prozesses von Anfang an, von den Erfahrungen anderer kommunaler Kulturkooperationen unter Berücksichtigung der jeweiligen Konstellationen zu profitieren. Ein Beispiel hierfür ist "RUHR.2010" (siehe auch Sitzungsvorlage Nr. 37/2010), erste Überlegungen hierzu werden derzeit diskutiert. Der Moderator wird den oben skizzierten Strategieprozess zusammen mit der KulturRegion Stuttgart e.V. und dem Verband Region Stuttgart präzisieren und zeitnah starten. Die Grundlinien des Konzeptes sollen im Herbst 2011 erarbeitet sein, sodass erste Vorschläge ggf. bereits im regionalen Haushalt für 2012 berücksichtigt werden können. Die detaillierte Ausarbeitung des Konzeptes wird bis Ende 2011 / Anfang 2012 erwartet. Wie die Grundlinien, so soll auch das entwickelte Konzept dem Ausschuss für Wirtschaft, Infrastruktur und Verwaltung vorgelegt werden.

III. Beschlussvorschlag:

a) Der Ausschuss nimmt den Stand des Strategieprozesses zur Kenntnis und stimmt der Auswahl des Moderators zu.

b) Antrag der Fraktion Freie Wähler vom 13.03.2011:

Mit dieser Vorlage wird der Antrag der Freien Wähler vom 13.03.2011, was die KulturRegion Stuttgart betrifft, für erledigt erklärt.

**DOCUMENT DE SÉANCE N°78/2011 DE LA COMMISSION POUR L'ÉCONOMIE, LES
INFRASTRUCTURES ET L'ADMINISTRATION DE LA VRS PRÉSENTANT LA FIN DU PROCESSUS
DE RÉFLEXION MIS EN PLACE AUTOUR DE L'ORGANISME KULTURREGION STUTTGART ET
LES RECOMMANDATIONS DU PROFESSEUR SCHEYTT.**

- 1 -

Sitzungsvorlage Nr. 78/2011
Ausschuss für Wirtschaft, Infrastruktur und Verwaltung
am 16.11.2011

zur Beschlussfassung
- Öffentliche Sitzung -



28.10.11/ WV07811
151 - WV - 078/2011

Zu Tagesordnungspunkt 2:

Neuaufstellung der KulturRegion Stuttgart - Strategiekonzept

I. Sachvortrag

Die Neuaufstellung der KulturRegion Stuttgart wurde in den letzten zwei Jahren im Wirtschaftsausschuss intensiv diskutiert (siehe auch Sitzungsvorlagen Nr. 075/2011, 057/2011, 021/2010 und 037/2010). Der Verband Region Stuttgart und der Verein Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart e.V. (genannt: „KulturRegion Stuttgart e.V.“) hatten im Mai 2011 die KULTUREXPEN Dr. Scheytt GmbH zur Durchführung eines Strategieprozesses und der Erarbeitung einer Konzeption beauftragt. Herr Prof. Scheytt und sein Team erarbeiteten ihren Vorschlag nach einer umfassenden Befragung von knapp 100 Akteuren aus der Politik, der kommunalen und freien Kulturszene sowie weiteren Partnern der KulturRegion Stuttgart e.V. Das Befragungsergebnis zeigte eine große Heterogenität der Vorstellungen. Mehrfach als Hauptziele und Aufgaben genannt wurden die Durchführung gemeinsamer Veranstaltungen, die Öffentlichkeitsarbeit und Bekanntmachung sowie die Vernetzung. Ein wichtiger Aspekt ist die regionale Bedeutung der zukünftigen Ausrichtung. Die kleineren Kommunen wünschten sich von der KulturRegion überwiegend eine Unterstützung in ihrer kommunalen Kulturarbeit, auch durch konkrete Projektvorhaben. Größere Kommunen befürworteten hingegen eher eine verstärkte Vermarktung ihres Kulturangebots.

Das Konzept zur Neuausrichtung der KulturRegion Stuttgart liegt seit Mitte September 2011 vor und wurde von Herrn Prof. Scheytt zuletzt im WIV am 05.10.2011 im nicht öffentlichen Teil persönlich vorgestellt. Eine Zusammenfassung wie auch der Abschlussbericht wurden als Sitzungsvorlage verteilt, die Zusammenfassung ist dieser Sitzungsvorlage nochmals beigefügt („Empfehlungen zum Strategieentwicklungskonzept für die KulturRegion Stuttgart“, Anlage 1).

Zum Konzept / Beurteilung:

1. Ziele und Aufgaben

Die Ziele sind in der Anlage 1, Seite 2, dargestellt, daraus abgeleitet sind die zukünftigen Aufgaben. Diese lassen sich in drei Handlungsbereiche gliedern:

- Alle zwei Jahre soll die KulturRegion Stuttgart „ein Kulturprojekt zu regional bedeutsamen und/oder gesellschaftlichen Themen“ veranstalten.

Dies ist - auch unter dem Aspekt des regionalen Identifikations- und Entwicklungspotentials durch die Kultur - sehr zu befürworten. Zudem findet sich hier die (freiwillige) Aufgabe des Verbands Region Stuttgart für sein Engagement im Kulturbereich: „Trägerschaft und Koordinierung regionalbedeutsamer Kulturveranstaltungen“ deutlich wieder.

Als mögliche Beteiligte und Projektpartner der Veranstaltungen werden „Kommunen, Künstler, kulturelle Akteure und Kulturvermittler“ genannt. Das trägt dem vielfach geäußerten Wunsch Rechnung, die Kulturschaffenden stärker einzubinden. Bei der Themenfindung hat bisher der Hauptausschuss der KulturRegion Stuttgart e.V. die Themen für die Veranstaltungen vorgeschlagen, die Mitgliederversammlung der KulturRegion Stuttgart e.V. hatte diese beschlossen und der regionale Wirtschaftsausschuss hatte die Zuschüsse dafür freigegeben. Nach der neuen Struktur soll der Hauptausschuss weiterhin die Themen vorschlagen (s. Anlage 1, S. 5) und

die GmbH diese beschließen. Die Beteiligung des Verbands Region Stuttgart erfolgt dann über die Gremien der GmbH.

Eine zweijährige Durchführung ermöglicht einen größeren Planungsvorlauf und eine stärkere Bündelung der einzubringenden Ressourcen.

- Eine neue Aufgabe der KulturRegion ist die Daueraufgabe in der Vermarktung des vorhandenen Kulturangebots: „Durch thematische Bündelungen führt sie das vorhandene Kulturangebot in der Region zusammen. Sie bewirbt die Themenjahre mit geeigneten Maßnahmen.“ Sie soll damit, was das Kulturmarketing betrifft, ein „entscheidender Faktor im Binnenmarketing“ werden. Eine enge Verzahnung mit der Regio Stuttgart Marketing und Tourismus GmbH als strategischen Partner wird ausdrücklich gewünscht, vorgeschlagen wird eine institutionelle Mitwirkung.

Ein derartiges „Marketing aus einem Guss“ ist ausdrücklich zu begrüßen. So kann das regionale Kulturmarketing Teil der regionalen Gesamtmarketingstrategie sein und sich mit bestehenden Marketingfeldern (z.B. „Genuss“ oder „Erlebnis“) verbinden. Hier ergeben sich Chancen sowohl für eine Unterstützung bzw. Erweiterung des regionalen Marketings mit Schwerpunkt Binnenmarketing als auch für das regional vorhandene Kulturangebot bezüglich einer noch besseren Besucherauslastung. Aus regionaler Sicht zentral sind dabei die thematische Bündelung der kulturellen Einzelangebote und deren Einbettung in einen übergeordneten, regionalen Zusammenhang.

- Eine weitere Daueraufgabe soll „den Austausch der Kommunen, Kulturschaffenden und Bürger untereinander stärken“. Die KulturRegion Stuttgart wirkt an der Vernetzung und Qualifizierung von Kulturangeboten mit, ermöglicht einen regionalen kulturpolitischen Diskurs, verbessert die Kooperation mit anderen Politikfeldern und fördert das regionale Kulturleben.

Aus regionaler Sicht ist ein interkommunaler Austausch grundsätzlich zu begrüßen.

Fazit:

Die Kulturprojekte der Themenjahre schaffen ein zusätzliches, regional ausgerichtetes Angebot. Von ihnen ist ebenso wie vom Bündeln der Kulturangebote in einer „regionalen Klammer“ ein regionaler Mehrwert zu erwarten. Diese beiden Zielsetzungen fördern die Identifikation mit der Region Stuttgart und schärfen das Profil der Region nach innen wie außen.

Auch die Mitgliedskommunen in der KulturRegion Stuttgart e.V. würden umfänglich profitieren: Sie haben die Möglichkeit, sich an den gemeinsamen Veranstaltungen zu beteiligen, darüber hinaus ihr eigenes Angebot über die kommunalen Grenzen hinweg besser zu vermarkten und in einen übergeordneten Kontext zu stellen. Der Austausch auf fachlicher Ebene gibt Impulse und fördert ihre Kulturarbeit vor Ort. Es ist daher zu begrüßen, wenn sich die Nutzenaufteilung sowohl für die Region als auch für die Mitgliedskommunen der KulturRegion Stuttgart e.V. in einer entsprechenden Finanzierungsaufteilung niederschlägt.

2. Struktur:

Das Konzept sieht die Gründung einer KulturRegion Stuttgart GmbH vor, in welcher die KulturRegion Stuttgart e.V., der Verband Region Stuttgart sowie die Regio Stuttgart Marketing und Tourismus GmbH im Verhältnis 3:3:1 als Gesellschafter beteiligt sind. Bestehende Strukturen werden in einer Organisation zusammengeführt, welche Vorteile vor allem in der Entscheidungsfindung und Handlungsfähigkeit wie auch ggf. steuerlicher Art ermöglicht. In der Anlage 2 finden sich ergänzende Hinweise zur steuerrechtlichen Situation von Herrn Prof. Scheytt vom 26.10.2011 – als Bericht aus seiner praktischen Erfahrung und ohne Haftungsübernahme. Der Verband Region Stuttgart wird eine Prüfung der Vor- und Nachteile einer zukünftigen Konstruktion durch einen Steuerrechtsexperten vornehmen lassen.

Mit der Stimmgleichheit von Verband und Kommunen ist eine gleichwertige Berücksichtigung kommunaler wie regionaler Interessen im GmbH-Verband gewährleistet.

3. Finanzierung:

Kurzfristig werden Kosten zur Vorbereitung der Umsetzung des Konzeptes anfallen. Mittel- und langfristig erstrecken sich die Kosten der GmbH auf die Finanzierung ihrer Aufgabenerfüllung. Um die oben genannten, aufeinander abgestimmten und miteinander verzahnten Aufgabenbereiche wahrnehmen und die gewünschte Wirkung erzielen zu können, sind nach der Konzeption mindestens 400.000 Euro jährlich notwendig. Sie sieht eine Aufteilung vor, in welcher der Verband Region Stuttgart jährlich 250.000 Euro und die KulturRegion Stuttgart e.V. jährlich 150.000 Euro beisteuern. Wie oben bereits aufgeführt, ist wegen eines Nutzens sowohl für die Mitgliedskommunen als auch für die gesamte Region eine Kostenaufteilung zu begrüßen.

Zur Umsetzung:

Mit den Partnern sollen nun weitere Gespräche geführt werden, um eine gemeinsame Umsetzung zu ermöglichen. Zentral aus Sicht des Verbands Region Stuttgart muss dabei die Festbeschreibung der regionalen Ziele und Aufgabenstellungen mit den regional bedeutsamen Veranstaltungen als Voraussetzung für regionales Engagement sein.

Bereits vor Fertigstellung des Konzeptes zeichnete sich ab, dass eine höhere Beteiligung des Verbands als bisher empfohlen wird. Daher wurden die Mittel im regionalen Haushaltsentwurf für 2012 vorsorglich um 100.000 Euro auf 150.000 Euro aufgestockt. Zur Umsetzung des Konzeptes werden nun die im Konzept vorgesehenen 250.000 Euro zur Beschlussfassung vorgeschlagen. Davon sollen 50.000 Euro unmittelbar verfügbar sein, auch, um erste Vorarbeiten zur weiteren Konkretisierung und Umsetzung des Konzeptes zeitnah zu ermöglichen. Die restlichen 200.000 Euro sollen mit einem Sperrvermerk versehen werden und nach Freigabe durch den Wirtschaftsausschuss zur Verfügung stehen.

II. Beschlussvorschlag:

1. Der Ausschuss für Wirtschaft, Infrastruktur und Verwaltung befürwortet das Konzept der KULTUREXPERTEN Dr. Scheytt GmbH zur Neuaufstellung der KulturRegion Stuttgart als Grundlage für weitere Gespräche. Die Verwaltung wird beauftragt, sich im oben beschriebenen Sinne für die Umsetzung des Konzeptes einzusetzen.

2. Im Haushaltsplan 2012 und in den Finanzplanungsjahren 2013 bis 2015 werden hierfür je 250.000 € angesetzt. Hierin enthalten sind auch der Mitgliedsbeitrag im Verein Interkommunale Kulturförderung Region Stuttgart bis zu einer GmbH-Gründung und die regional anteiligen Mittel zur Vorbereitung der Umsetzung (einschließlich der GmbH-Gründung) sowie zur Anschubfinanzierung. Vom Planansatz 2012 werden bis zur endgültigen Entscheidung über die Umsetzung 200.000 Euro mit einem Sperrvermerk versehen, der dann vom Ausschuss für Wirtschaft, Infrastruktur und Verwaltung aufgehoben werden soll. Ende 2014 entscheidet der Ausschuss erneut über die Bereitstellung regionaler Mittel für die Jahre ab 2016. In dieser Zeit soll ein jährlicher Bericht im Wirtschaftsausschuss die Information der Gremiumsmitglieder gewährleisten.

3. Mit dem Beschluss des Wirtschaftsausschusses am 16.11.2011 und dem Haushaltsbeschluss der Regionalversammlung am 07.12.2011 sind folgende Anträge erledigt: die Anträge der SPD vom 18.04.2011 („Kulturregion“) und vom 10.10.2011 („Finanzierung der KulturRegion“), von Bündnis 90 / Grüne vom 07.10.2011 („Förderung KulturRegion“) sowie der Republikaner vom 07.10.2011 („KulturRegion“).

Empfehlungen zum Strategieentwicklungsprozess für die KulturRegion Stuttgart

- Stand: 28. September 2011 – nach Diskussion im Strategieworkshop am
23. September 2011 im Haus der Bürger in Remseck-Aldingen.



KULTUREXPERTEN

Prof. Dr. Oliver Scheytt und Dr. Patrick S. Föhl

KULTUREXPERTEN Dr. Scheytt GmbH
Huysenallee 78-80
D-45128 Essen
www.kulturexperten.de

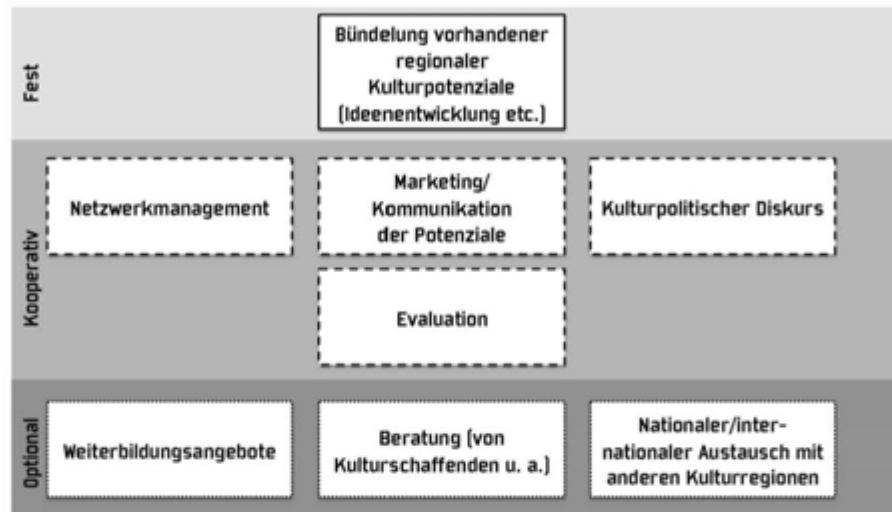
I. Ziele der KulturRegion Stuttgart für die kommenden 3 bis 5 Jahre

- Für die strategische Ausrichtung der KulturRegion Stuttgart werden folgende Ziele vorgeschlagen:
1. Hauptziel der KulturRegion Stuttgart ist, durch gemeinsame Kulturveranstaltungen und -projekte sowie Kommunikationsmaßnahmen das kulturelle Erscheinungsbild einer lebenswerten Region zu prägen, mit der sich die Bewohner identifizieren und deren künstlerisches Profil Besucher schätzen. Dadurch schafft sie regionalen Mehrwert.
 2. Die KulturRegion Stuttgart ermöglicht Freiräume für die Entfaltung der Künste und künstlerischer Interventionen.
 3. Die KulturRegion Stuttgart veranstaltet alle zwei Jahre ein Kulturprojekt zu regional bedeutsamen und/oder gesellschaftlichen Themen und stärkt damit die Qualität des regionalen Kulturangebotes. Mit ihren Impulsen und Ideen ruft sie Kommunen, Künstler, kulturelle Akteure und Kulturvermittler dazu auf, sich in die Realisierung einzubringen.
 4. Die KulturRegion Stuttgart ist ein entscheidender Faktor im Binnenmarketing. Durch thematische Bündelungen führt sie das vorhandene Kulturangebot in der Region zusammen. Sie bewirbt die Themenjahre mit geeigneten Maßnahmen.
 5. Die KulturRegion Stuttgart stärkt den Austausch der Kommunen, Kulturschaffenden und Bürger untereinander. Sie wirkt an der Vernetzung und Qualifizierung von Kulturangeboten mit, ermöglicht einen regionalen kulturpolitischen Diskurs, verbessert die Kooperation mit anderen Politikfeldern und fördert das regionale Kulturleben.
 6. Die KulturRegion Stuttgart evaluiert regelmäßig ihre Aktivitäten und arbeitet mit hohen Qualitätsstandards.
- Der nächste Schritt im Strategieprozess ist die Verständigung aller Akteure auf diese Ziele.

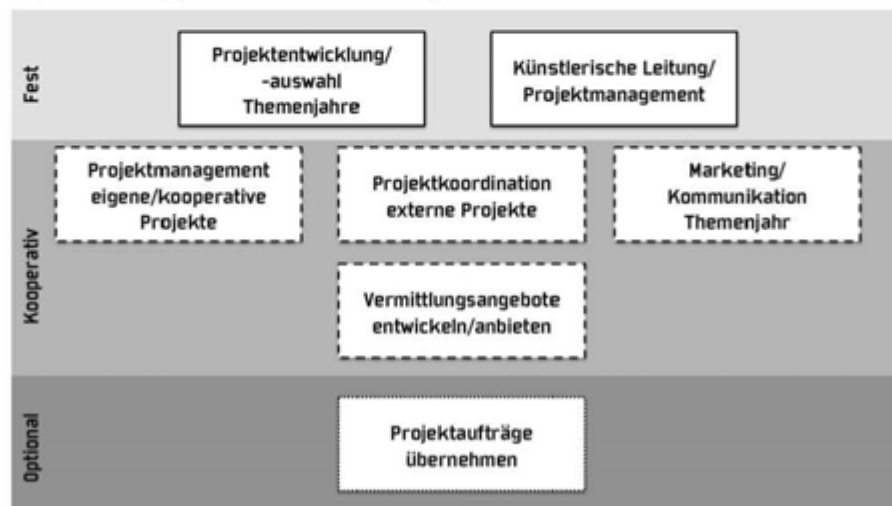
II. Aufgaben

→ In drei Aufgabenbereichen denken:

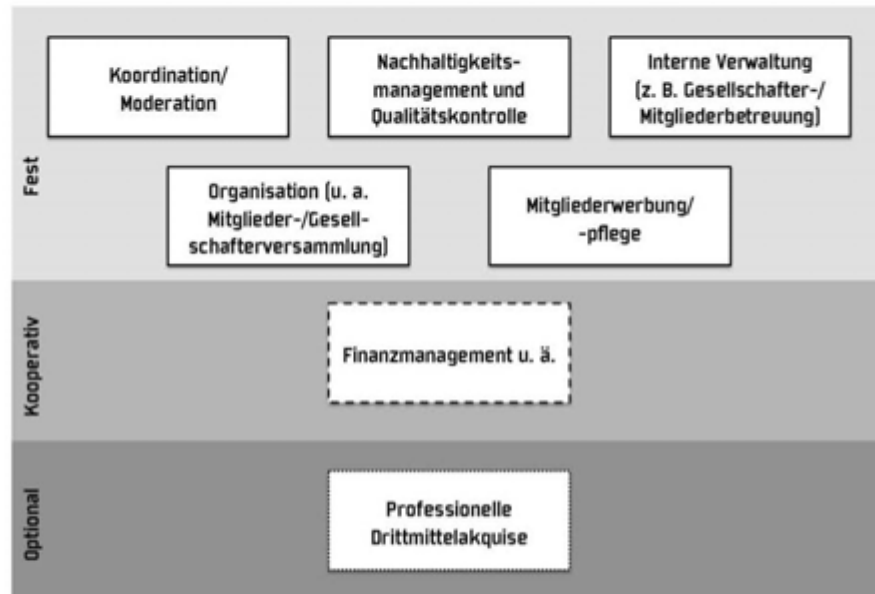
- **Daueraufgaben:** Realisierung von Verbundprojekten zur Aktivierung vorhandener Potenziale (z. B. regionale Museumsroute) und weiterer Dienstleistungen zur Schaffung eines regionalen Mehrwerts.



- **Projektaufgaben:** Vorbereitung und Durchführung von Themenjahren im Zweijahresrhythmus zu regional bedeutsamen und gesellschaftlich relevanten Themen.



- **Managementaufgaben der Geschäftsstelle: Den Betrieb der KulturRegion Stuttgart sicherstellen.**



III. Programmatische Neuausrichtung

1. Daueraufgabe Vernetzung und Netzwerkmanagement:

- Bildung thematischer und/oder spartenspezifischer Cluster (z. B. regionale Museumsroute), um in der Stadt Stuttgart und den Kommunen der Region vorhandene Potenziale zu mobilisieren, um einen regionalen Mehrwert zu erzeugen.

2. Themenjahr ab 2014:

- 2.1 „Themenjahr“ (max. 2 Monate) im Zweijahresrhythmus, also 2014, 2016, 2018ff.:
- Fokussierung der Themenjahre auf regional bedeutsame und für die Region relevante gesellschaftliche Themen.
 - Entwicklung und Durchführung eigener Projekte zum Themenjahr; wenn sinnvoll grundsätzlich mit regionalen Kooperationspartnern.
 - Aktivierung von externen Projekten zum Themenjahr (Koordination, Qualitätsmanagement, Integration).
 - Für die Unterstützung von Projektvorschlägen von privat-gemeinnützigen oder Start-Up-Unternehmen aus der Kreativwirtschaft Einrichtung eines Projektfördertopfes.
- 2.2 Themenfestlegung: Aufsichtsrat (GmbH) auf Empfehlung des Hauptausschusses des KulturRegion Stuttgart e. V.
- Mehrstufenmodell durchführen zur Gestaltung des Übergangs zu den neuen Themenjahren ab 2014: „Lokale Schaufenster 2012“ und „Themeninseln 2013“.
- 2.3 Künstlerische Leitung/Projektmanagement:
- Besetzung Projektmanagement/künstlerische Leitung für jeweils zwei Jahre.
 - Diese(r) zeichnet – in enger Abstimmung mit der Geschäftsstelle und den Gesellschaftern – für die Durchführung der Themenjahre verantwortlich.

3. Vermittlungsangebote entwickeln/anbieten:

- 3.1 Einbeziehung fester und freier Kulturvermittler aus der Region in die Leistungserstellung.
- 3.2 Je Themenjahr Entwicklung eines übergreifenden, zeitgemäßen Vermittlungskonzeptes.

4. Projektaufträge von Städten und Kultureinrichtungen übernehmen:

- Optional (abhängig von der Leistungsfähigkeit) Übernahme von Projektaufträgen zur Gestaltung von Angeboten für das Themenjahr.

IV. Marketing und Kommunikation

1. Strategische Allianz aufbauen:

- Kooperationsaufbau und Einbeziehung der Regio Stuttgart Marketing- und Tourismus GmbH in alle Entscheidungen sowie Maßnahmen hinsichtlich des Marketings und der Kommunikation der KulturRegion Stuttgart (Qualitätskriterien, Abläufe abstimmen, Produktentwicklung u. a.).
- Neues Kommunikationskonzept entwickeln (Corporate Design).

2. Daueraufgabe: Marketing und Kommunikation:

- Dauerhafte Kommunikation der KulturRegion Stuttgart über Website, Social Media und Broschüren.
- Entwicklung spezifischer Marketingmittel zu den Verbundprojekten, wie Themenseiten auf der Website, Broschüren/Faltblätter/Plakate, Social Media-Aktivitäten.
- Angebote in bestehende Instrumente einbringen (z. B. StuttCARD).
- Angebote in bestehende regionale Tourismusthemen einbringen (z. B. Erlebnisregion und Gourmetregion Stuttgart).
- [Binnen-]Touristische Leistungsbündel entwickeln.

3. Projektaufgabe Marketing und Kommunikation zu den Themenjahren:

- Anmerkung: Ein Großteil der zuvor genannten Maßnahmen ist auch im Rahmen der Themenjahre durchzuführen. Darüber hinaus:
- Entwicklung themenspezifischer Kommunikationsmaßnahmen wie Medienpartnerschaften und Kooperationen mit Unternehmen.
- Gemeinsame Kommunikationsmaßnahmen mit den jeweiligen Projektpartnern durchführen.

4. Managementaufgaben der Geschäftsstelle:

- Mitgliederwerbung/-pflege.
- Präsenz der Geschäftsführung und künstlerischen Leitung in der Region steigern.
- Einmal pro Jahr Einladung von Kommunen der Region Stuttgart, die bislang nicht Mitglied sind, um die KulturRegion Stuttgart vorzustellen.

5. Dauerhafter kulturpolitischer Diskurs:

- Durchführung von kulturpolitischen Tagungen zu regionalspezifischen Themen.

V. Trägerschaft, Governance, Geschäftsstelle, Budget

1. Träger GmbH ab 2012:

- Gründung einer KulturRegion Stuttgart GmbH mit folgenden Gesellschaftern:
 - KulturRegion Stuttgart e. V. (3 Stimmen)
 - Verband Region Stuttgart (3 Stimmen)
 - Regio Stuttgart Marketing- und Tourismus GmbH (1 Stimme).
- Aufsichtsrat: 7-11 Personen
- Betrieb der KulturRegion Stuttgart GmbH und des e. V. in Personalunion.

2. Personal:

- Einrichtung einer Geschäftsstelle mit folgenden Mitarbeitern:
 - GeschäftsführerIn mit Kompetenzen im Bereich Kulturmanagement und Kulturwissenschaften (100 %)
 - Assistentin/KulturmanagerIn (100 %) und Sekretärin/SachbearbeiterIn (100 %).
- Je Zweijährige Besetzung eines Projektmanagementteams für die Themenjahre:
 - Ein(e) künstlerische(r) LeiterIn (100 %)
 - PraktikantIn (100 %; Minimum 6 Monate).

3. Budget:

- Die geschätzten Jahreskosten für Betrieb einer KulturRegion Stuttgart GmbH betragen 399.500 EUR.
- Erhöhung der Mitgliedsbeiträge des KulturRegion Stuttgart e. V. auf das alte Umlageniveau und Rück-/Neugewinnung von Mitgliedern. Ziel 2013: 150.000 EUR Einnahmen.
- Beteiligung des Verband Region Stuttgart ab 2012 mit jährlich 250.000 EUR.

4. Strategische Allianzen:

- Regio Stuttgart Tourismus- und Marketing GmbH als Partner im Kulturmarketing.
- Darüber hinaus sind weitere strategische Allianzen zu empfehlen, insbesondere mit regionalen Einrichtungen wie die Netzwerk-/Fördereinrichtungen der Wirtschaftsförderung Region Stuttgart GmbH im kreativwirtschaftlichen Bereich: Film Commission Region Stuttgart, Medieninitiative Region Stuttgart, Popbüro Region Stuttgart sowie Film- und Medienfestival gGmbH der Region Stuttgart.

5. Weiteres Vorgehen:

- Beschlüsse in den Gremien der potenziellen Gesellschafter der GmbH zur Gründung/Beteiligung.

Hinweise zur steuerrechtlichen Situation der von der KULTUREXPERTEN Dr. Scheytt GmbH vorgeschlagenen Trägerkonstruktion für die KulturRegion Stuttgart.

Die KULTUREXPERTEN Dr. Scheytt GmbH schlägt vor, für die KulturRegion Stuttgart eine nicht gemeinnützige GmbH zu gründen, der der Verein KulturRegion Stuttgart e.V. als Gesellschafter verbunden ist.

In der Praxis hat sich die Konstruktion einer nicht gemeinnützigen GmbH und eines angeschlossenen Vereins oder auch einer Stiftung bewährt. Zahlreiche Kulturinstitutionen in Deutschland arbeiten mit einer solchen dualen Konstruktion. Dabei sind eine Reihe von steuerrechtlichen Gesichtspunkten zu berücksichtigen, die im Einzelnen vor der endgültigen Realisierung der Konstruktion durch einen Steuerrechtsexperten geprüft werden sollten.

Aus der praktischen Erfahrung können jedoch folgende Gesichtspunkte genannt werden:

Die nicht gemeinnützige GmbH ist in der Lage, im Geschäftsverkehr wie ein Unternehmen aufzutreten. Sie kann damit auch in einen Leistungsaustausch mit anderen Unternehmen eintreten, bei dem sie vorsteuerabzugsberechtigt ist. Da die vorgeschlagene KulturRegion Stuttgart GmbH zahlreiche Güter und Dienstleistungen im Markt bezieht (Beauftragung von Kulturwirtschaftsunternehmen, Druck-erzeugnisse, Kauf von Materialien etc.) und auch mit nicht gemeinnützigen Unternehmen Partnerschaftsverträge schließt (z.B. im Tourismus) entstehen auf diese Weise steuerrechtliche Vorteile.

Auf der anderen Seite kann die KulturRegion Stuttgart e.V. weiterhin als Empfänger gemeinnütziger Zuwendungen agieren, sollten etwa bei Kulturprojekten Stiftungen als Förderer einen gemeinnützigen Zuwendungsempfänger benötigen. Die entsprechenden Mittel können dann vom Verein entgegengenommen und an gemeinnützige Empfänger weitergeleitet werden.

Die GmbH kann dem gegenüber sowohl gemeinnützige als auch nicht gemeinnützige Kulturbetriebe per Zuwendungsvertrag unterstützen. Bei nicht gemeinnützigen Kulturbetrieben fällt eine Umsatzsteuer an, die dem Vorsteuerabzug unterfällt. Gemeinnützige Kulturbetriebe erhalten die Zuwendung, ohne dass eine Umsatzsteuer anfällt.

Als Beispiel für eine solche Konstruktion kann die RUHR.2010 GmbH genannt werden, die als nicht gemeinnützige GmbH ihrerseits eine unselbstständige (gemeinnützige) Stiftung verwaltet hat. Aus dieser mehrjährigen Praxis heraus kann bestätigt werden, dass eine solche Konstruktion grundsätzlich für die Durchführung und Förderung von Kulturprojekten geeignet ist.

Besonders geprüft werden sollte noch die Konstruktion etwaiger Zuwendungen des Verbands Region Stuttgart an die GmbH. Hier ist zu klären, ob diese eine Beauftragung beinhaltet, dann wäre ggf. ein Leistungsaustausch festzustellen, der möglicherweise eine Umsatzsteuerpflicht auslöst fallen lässt, was zu einer nachteiligen Situation führen könnte. Dieser Gesichtspunkt ist bei der zukünftigen Konstruktion und der Ausgestaltung dieses Zuwendungsverhältnis näher zu prüfen.

Résumé

L'enjeu de cette recherche est celui de voir dans quelle mesure l'action culturelle s'intègre au processus de métropolisation, dans le sens d'un renforcement du poids des métropoles en tant qu'acteurs politiques de la mondialisation. Ainsi, il sera question de voir comment la culture prend part aux stratégies métropolitaines dans le contexte de mondialisation faisant peser différents impératifs à l'action publique (visibilité de l'action publique, cohésion des territoires urbains, transparence de l'action publique, intégration au système d'échange international entre métropoles...). Ainsi, essentiellement *via* la démarche de projet, nous pouvons parler d'une intégration de l'action culturelle métropolitaine dans le système de contraintes de la métropolisation, guidant partiellement les principes de l'action culturelle et ce qui en est attendu. Cela se traduit essentiellement à travers un processus d'hétéronomisation de l'action culturelle, sous la forme d'une intégration progressive de la culture dans une stratégie métropolitaine, achevant les processus d'instrumentalisation qui ont pu exister à partir des années 1980 au profit du développement économique ou du développement social. Cette situation se traduit par ailleurs par l'évolution du jeu des acteurs de la politique culturelle métropolitaine. Il est en conséquence possible de parler d'une pluralisation de l'action culturelle. Suivant chaque contexte, cette pluralisation prend plus ou moins d'ampleur et s'effectue dans des directions différentes, requérant ainsi une forte prise en compte des logiques d'encastrement socioterritorial. *In fine*, cela met en exergue la constitution d'un nouveau modèle d'action publique culturelle pour les métropoles, dont l'influence ne se décèle plus, comme c'était le cas des villes, dans la politique culturelle sectorisée d'inspiration d'un ministère de la Culture étatique, mais dans l'action transversale et territorialisée de l'Union européenne. Dans une démarche comparative, nous nous appuyons sur l'étude de projets directement culturels ou ayant des répercussions sur ce secteur de l'action publique dans quatre villes européennes : Barcelone, Bordeaux, Strasbourg et Stuttgart.

Abstract

The issue of this research is to analyze to what extent the cultural action is integrated to the metropolization process, in the sense of a reinforcement of the weight of Metropolis as a political stakeholder of globalization. Thus, we will discuss the way culture takes part in the metropolitan strategies in a globalized context, having for consequence to weight on the different imperatives of public action (visibility for public policy, cohesion of urban territories, transparency of public policy, integration to the international exchange system of metropolises...). Therefore, essentially through the set-up of project, we can evoke the integration of the metropolitan cultural action in a system of constraint due to globalization; system, which partially induces the principles of cultural action and what could be expected of it. This is mainly translated by a process of heteronomization of cultural action, by a progressive integration of cultural policy into the metropolitan strategies, completing the process of instrumentalization initiated in the 1980's in favor of economic and social development. This situation is also translated by an evolution of the strategies of actors, of the metropolitan cultural policy. As a consequence we can possibly talk about pluralization of the cultural action. According to each context, this pluralization is more or less profound and is heading towards different directions, calling for an important consideration for socio-territorial embodiment logics. Finally, this stresses on the constitution of a new model of cultural public policy for metropolises whom influences is no more, as it was the case for cities, in a sector-based cultural policy inspired by the state-driven action of a ministry for culture, but is now anchored in the cross-sector and territorialized action of the European union. In a comparative perspective, we are relying on the study of projects intrinsically cultural or impacting on this sector of public action in four european cities: Barcelona, Bordeaux, Strasbourg and Stuttgart.