



HAL
open science

LE DÉVELOPPEMENT LOCAL PAR LA CULTURE

Laura Teodora Ghinea

► **To cite this version:**

Laura Teodora Ghinea. LE DÉVELOPPEMENT LOCAL PAR LA CULTURE : Étude de cas : la ville de Baia Mare & le pays Maramures. Sciences de l'information et de la communication. Université Côte d'Azur, 2021. tel-03542843

HAL Id: tel-03542843

<https://hal.science/tel-03542843>

Submitted on 25 Jan 2022

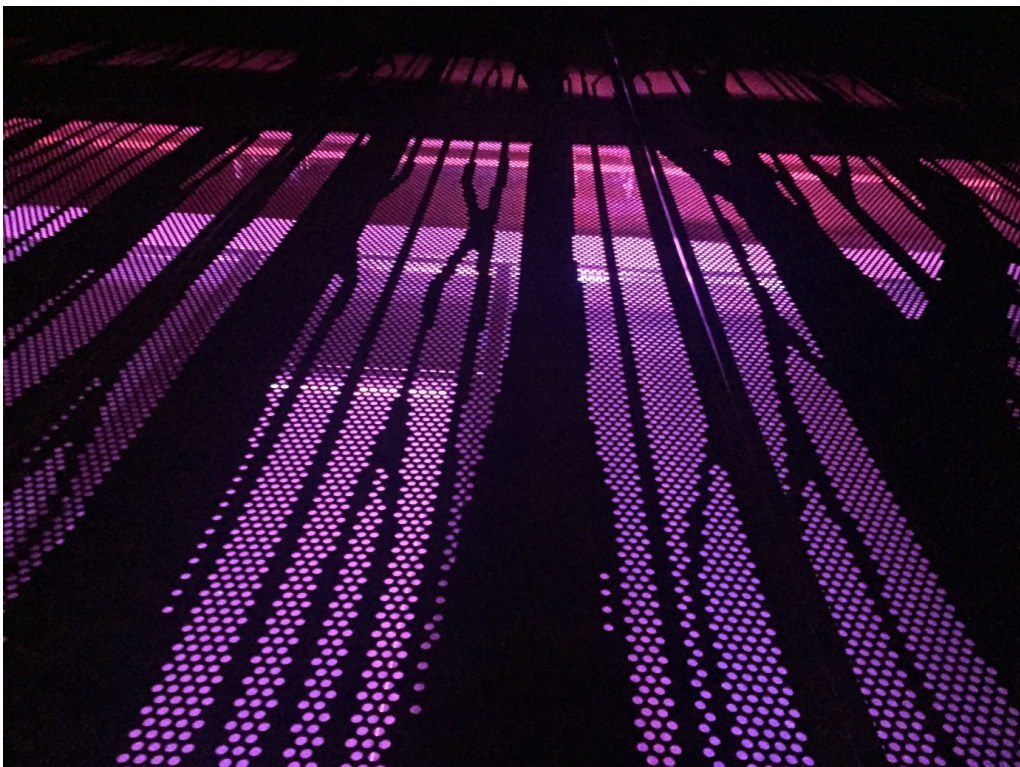
HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

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 d'habilitation
Laura Teodora GHINEA

LE DÉVELOPPEMENT LOCAL PAR LA CULTURE

Étude de cas : la ville de Baia Mare & le pays Maramureș





UNIVERSITÉ
CÔTE D'AZUR



Thèse d'habilitation

Le développement local par la culture
Étude de cas : la ville de Baia Mare & le pays Maramureș

Laura Teodora GHINEA

coordonnée par Paul RASSE
professeur à l'université Côte d'Azur

soutenue le vendredi 28 juin 2021
devant le jury composé de :

Françoise ALBERTINI
professeure à l'université de Corse Pasquale-Paoli

Patrizia LAUDATI
professeure à l'université Côte d'Azur

Ovidiu PECICAN
professeur à l'université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca

Franck RENUCCI
professeur à l'université de Toulon

Remerciements

À toute l'équipe qui a soutenu les projets culturels conçus durant cette période.

Stefan PASKUCZ
Paul RASSE
Céline CABON
Vincent LAMBERT
Adrian CHIRA
Oana POP POPAN
Ioan ROMAN
Adrian PRYKOP
Alin HERES
Csaba GYORI
Giuseppe LIBERATTI
Károly BALANYI
Ewa RAMS
Ioan Angel NEGREAN
Dorel PETREHUS
Marcel STANCIU
Cristian BALANEAN
Nandor JOZSA
Radu BOLCHIS
Vasile BARBUL

Au conseil local de Baia Mare, mandat 2012-2016.

Calin DOBRA
Alina DOBRA
Mircea DANILA
Vasile TEPEI
Marius MURESAN
Rodica BRAD

Table des matières

Introduction	13
<i>La mondialisation culturelle</i>	15
<i>Méthodologie</i>	17
Chapitre 1. Stratégie pour la culture et pour le patrimoine national 2016-2022, ministère de la Culture de Roumanie	23
1.1 Programmes et projets culturels	26
1.2 Le patrimoine immeuble : les monuments historiques	27
1.3 Offre et demande. Évaluations des capacités de la diversité culturelle	29
<i>Bibliographie sélective</i>	33
<i>Rapports</i>	33
Chapitre 2. Paramètres et stratégies pour le développement local et régional par la culture	37
2.1 Le rôle du patrimoine pour le développement durable. La culture, facteur de développement durable	38
2.2 Modernisation des infrastructures culturelles & insuffisances	42
2.4 Encourager la consommation culturelle	43
<i>Baia Mare 2021, capitale européenne de la culture. Culture de l'hospitalité</i>	47
<i>La plateforme multimédia et les espaces de création</i>	50
<i>Les projets culturels de support</i>	52
2.5 Amélioration du statut socio-professionnel du créateur. Présentation de l'Union des créateurs	54
<i>Bibliographie sélective</i>	59
<i>Rapports</i>	59
Chapitre 3. Valorisation des ressources culturelles et des éléments d'identité locale : le développement local par les repères d'identité	63
3.1 La matrice culturelle du territoire et les valeurs culturelles locales. Cultiver un sentiment d'appartenance	64
3.2 L'École internationale de peinture de Baia Mare, parcours de 1896 à 2021	66
<i>Bibliographie sélective</i>	75
Chapitre 4. Constitution et élaboration du projet réhabilitation	79
<i>L'accès piéton</i>	85

<i>Plan du site de la Colonie.</i>	86
<i>Pavillon Thorma</i>	86
<i>Galerie Hollósy</i>	89
<i>Pavillon Reti-Grünwald</i>	92
<i>Pavillon Olos</i>	96
4.1 Partenaire et financement	99
4.2 La création du centre d'art contemporain. Le projet culturel institutionnel	101
4.3 Le fonctionnement administratif du centre culturel	105
4.4 Personnel du Centre d'art contemporain Colonie des peintres	105
<i>Bibliographie sélective</i>	107

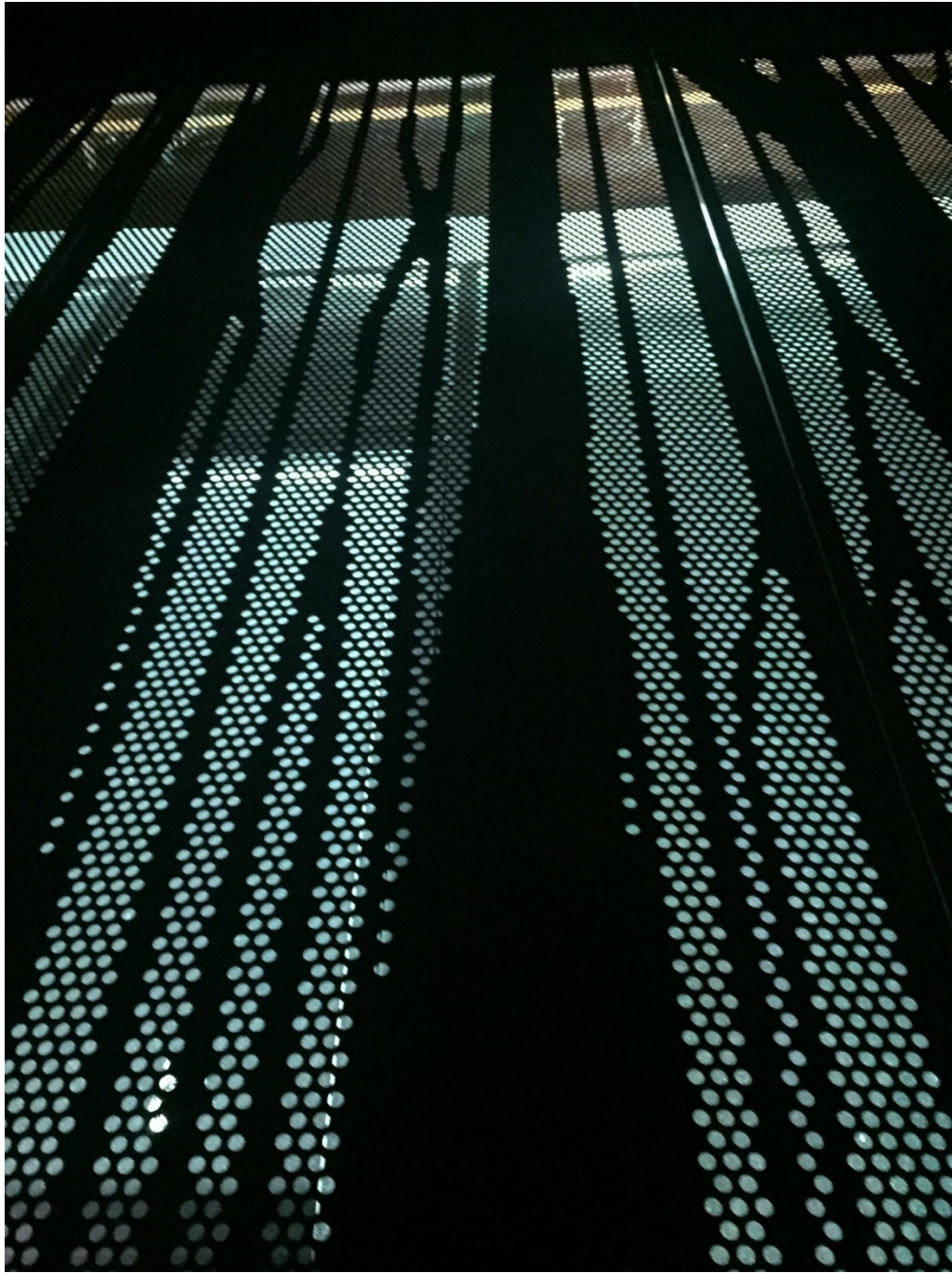
Chapitre 5. Stratégies régionales pour un développement culturel durable

	111
5.1 Le projets phares de la stratégie régionale de Baia Mare	113
<i>La fondation Arte+ et la galerie d'art</i>	115
5.2 Autour de la Colonie	119
<i>Les 120 ans de l'École des peintres</i>	119
<i>L'Architecture et la Photographie</i>	120
<i>L'Architecture, la Musique, le Théâtre</i>	120
<i>Expositions multi-annuelles</i>	121
5.3 Le jazz, moyen de communication dans l'espace public	125
<i>La Roumanie et quelques exemples de festivals de jazz</i>	125
<i>Le Festival international de Blues & Jazz, North West Fest, Baia Mare</i>	126
5.4 L'espace matrice du pays Maramureș	131
<i>Le pays Maramureș et « les nouveaux modèles »</i>	133
<i>Bibliographie sélective</i>	139

Chapitre 6. Le patrimoine industriel du pays Maramureș. Ère post-minièrè et valorisation d'un patrimoine oublié

	143
6.1 L'exploitation minière de Baia Mare	143
<i>La mondialisation de la fin XIX^e au début du XX^e siècle</i>	146
<i>Un centre minier au pays Maramureș : Cavníc</i>	150
<i>Le fantôme de l'industrie minière</i>	153
6.2. La muséification de l'industrie minière. État des lieux	155
6.3. Quel projet patrimonial à Baia Sprie ?	161
<i>Bibliographie sélective</i>	170
<i>Journaux, rapports et sites</i>	170

Chapitre 7. Développement du réseau culturel touristique au pays	
Maramureș construit sur la culture populaire locale. Projet d'écomusée.	173
7.1 Persistances et mutation des dernières sociétés rurales	174
<i>Retour sur la fin des terroirs</i>	175
<i>Village du pays Maramureș, dans la vallée de Cosău</i>	176
<i>Persistance et transformation de l'habitat traditionnel</i>	181
<i>Le vêtement, premier signe des mutations à l'œuvre</i>	183
<i>Le rôle des médias</i>	184
<i>La passion romantique contre la raison autarcique</i>	187
<i>Vers la fin d'un monde</i>	188
7.2 Le patrimoine de l'Unesco au pays Maramureș	193
7.3 Le musée du pays Maramureș de Sighetu Marmăției	196
7.4 Un projet d'écomusée au pays Maramureș	198
<i>Bibliographie sélective</i>	205
<i>Vues du pays Maramures, vallée Cosau et portails en bois</i>	207
<i>Cimetière joyeux, détail d'une stèle</i>	212
Perspectives et conclusions. Développement local et formation du public	213
<i>Bibliographie sélective</i>	218
Références générales thématiques	219
Anthropologie, ethnologie	219
Médiation et management culturel	220
Culture et société	221
Économie et philosophie politique	222



© Ioan Ștefan PASKUCZ, 2017.

Introduction

Le présent travail propose une observation du développement local par la culture au pays Maramureș, région historique située au nord-ouest de la Roumanie, et de la ville la plus proche : Baia Mare. L'objet de cette étude est d'analyser la politique culturelle de la Roumanie en privilégiant une lecture « micro » qui s'appuie sur les pratiques de la mise en œuvre des gestes culturels et la gestion des activités de ce secteur. Ce domaine, dont les retombées économiques impliquent le développement local, comprend à la fois une part subjective, fragile et difficile à délimiter, mais aussi des réalités très concrètes comme les calculs de coûts de production. Après une brève rétrospective du phénomène de mondialisation culturelle, le premier chapitre interroge comment les opérateurs culturels tels que les théâtres, les musées, les bibliothèques, les directions régionales de la culture, les organisateurs des festivals, des spectacles, réagissent à la mondialisation à travers le plan de « stratégies nationales pour la culture et pour le patrimoine 2016-2022 » qui vise à présenter la culture comme facteur de développement durable. Ce plan suit les orientations communautaires de l'Union européenne. Nous y dressons donc un aperçu de l'offre culturelle de la Roumanie pour comprendre quelles en sont les dynamiques et en quoi elles répondent à la demande culturelle. Dans le deuxième chapitre, nous analysons les paramètres et les stratégies en faveur du développement local et régional par la culture. Nous y observons l'amélioration du statut socio-professionnel de la condition du créateur, l'extension et la modernisation des infrastructures et l'encouragement de la croissance et des pratiques culturelles.

Dans les chapitres suivants, nous analysons comment les stratégies de développement régional puisent dans les éléments de micro-histoire culturelle et d'identité locale. Au chapitre trois, nous mettons en avant la matrice culturelle du territoire et les valeurs culturelles locales en présentant dans la foulée du chapitre quatre l'étude de cas de l'École internationale de peinture de Baia Mare, créée en 1896, avec le projet de réhabilitation de 2011 à 2017 : la Colonie des peintres. Ainsi, le cinquième chapitre présente comment l'éducation artistique et culturelle (EAC) des publics contribue à ces dynamiques de développement local en mettant en perspective les enjeux d'une stratégie culturelle durable. Au chapitre six, l'étude s'étend au pays Maramureș, premièrement par la mise en valeur de la culture populaire locale avec une proposition d'écomusée qui réunit les valeurs matérielles et immatérielles du territoire ; avec un projet de reconversion de la culture industrielle minière par une muséification, développé au chapitre sept. Ces projets renouvellent notre rapport au territoire par un discours fonctionnel, esthétique, éducatif et communicationnel

La mondialisation culturelle

Le développement d'une culture mondiale a indéniablement des aspects positifs, mais il n'en demeure pas moins qu'à l'échelle de l'histoire de l'humanité tout entière, elle induit un appauvrissement de la diversité, dès lors qu'elle affaiblit et estompe l'incroyable richesse que représente la mosaïque des cultures d'origine.¹

La diversité culturelle s'est formée en raison du manque de mobilité des biens, des produits de toutes sortes et des individus. Une fois leur passage en libre circulation, les spécificités locales tendent à disparaître engendrant l'uniformisation des lieux, des formes de vie et des identités. Les nouveaux moyens de communication, comme les nouvelles technologies, transforment notre appréhension des distances spatiales et temporelles. Il en résulte un modèle unique : la contemporanéité, où l'on retrouve le même rythme, le même pouls, les mêmes gestes et réactions d'un bout à l'autre du globe. Les gens se déplacent plus facilement et plus commodément. Les voyages sont devenus une normalité, n'étant plus réservés aux catégories sociales aisées. Les nouvelles voies de communication ont facilité le transport et la circulation des produits et des marchandises, en intensifiant les échanges entre les continents. Les distances s'apprécient selon de nouvelles dimensions qui changent d'une génération à l'autre ; « ensuite, le processus s'accélère, les réseaux routiers, maritimes, ferroviaires, aériens, téléphoniques, informatiques, étendent leur puissance transformatrice au monde entier, avec toujours ces mêmes forces d'uniformisation des modes de vie, des façons de penser, de rêver². » Cette mobilité croissante s'est accompagnée de phénomènes de migrations, avec des répercussions sociales : l'intégration, l'adaptation aux nouvelles conditions de vie, l'acculturation... « Nous savons maintenant que la dynamique du mondial est profondément liée à la dynamique du local³. »

L'ère industrielle en se dessinant a apporté son lot de nouvelles demandes et de nouveaux besoins, différents de ceux de la production locale et de l'autarcie. Les nouvelles manufactures ont nécessité de la main-d'œuvre, avant d'être englouties par les pouvoirs économiques qui en ont pris le monopole. Les changements économiques ont donc provoqué des mutations sociales et culturelles : « Notre

¹ Paul RASSE avec la collaboration d'Éric NECKER, *Techniques et Cultures au Musée*, presses universitaires de Lyon, 1997, p. 33.

² *Idem.*, « Esquisse d'une école francophone d'anthropologie de la communication », dixième colloque bilatéral franco-roumain, Bucarest, 2003.

³ *Idem.*, « Esquisse d'une posture anthropologique pour les sciences de l'information et de la communication », *Recherche en communication*, université de Louvain-la-Neuve, 2003, p. 8.

époque est celle qui a le redoutable privilège historique de passer d'un monde des civilisations isolées, fondées en quelque sorte sur des espaces et des temps différents, à un monde unique caractérisé par un même espace (le marché mondial) et un même temps (la synchronicité de tous les événements), la naissance d'une communication et d'une communauté mondiale⁴. » La mondialisation culturelle est indissociable de la problématique économique : de fait, la production culturelle est distribuée sur le marché, et la culture représente un ensemble de valeurs précieuses, tant économiques que symboliques. Notons que, pour Jean-Pierre Warnier⁵ la tradition ne peut être comparée aux productions de l'industrie culturelle qui s'inscrivent dans la société de consommation, comme les films et les séries télévisées.

L'accès à l'information par les mass médias a ouvert de nouveaux horizons dans les endroits les plus reculés de notre planète. La connaissance et la possession de l'information ne sont plus réservées à une seule classe sociale : « les symboles culturels en circulation dans le monde – discours religieux, scientifiques, idéologiques, littéraires, etc. – prennent la forme d'échanges de paroles, en face-à-face ou à travers l'instrumentalisation des mass médias⁶. » Internet a révolutionné les connaissances et les possibilités, a permis l'apparition de la circulation mondiale, libre et instantanée, des messages, des images et de toute information, instituée dans un esprit de liberté démocratique. Il s'agit du vecteur de communication majeur de la contemporanéité.

*Contre la tendance à l'uniformisation des paysages, des lieux urbains, des modes de vie, des façons d'être et de faire, l'appel à l'identité est un ressaisissement de la collectivité menacée de se fondre dans un ensemble culturel plus vaste.*⁷

Dans cette réalité de la vitesse, de l'uniformisation et de « nouveaux modèles » universels, les communautés isolées sont en voie de disparition. Les échanges et les emprunts interculturels ont amené des éléments nouveaux à cohabiter avec les éléments autochtones en les adoptant et en les adaptant. La tendance au nivelage des identités locales a créé l'uniformisation des produits en proposant un discours unique qui remplace la diversité : « Les cultures populaires issues d'une longue histoire se défont, à mesure des avancées de la grande urbanisation et de l'expansion d'une

⁴ Gérard LECLERC, *La mondialisation culturelle. Les civilisations à l'épreuve*, PUF, 2000, p. 8.

⁵ Jean-Pierre WARNIER, *La mondialisation de la culture*, Paris, La découverte, 2003.

⁶ Gérard LECLERC, *op. cit.*, p. 2.

⁷ Paul RASSE avec la collaboration d'Éric NECKER, *op.cit.*, 1997, p. 41.

culture de masse banalisante, diffusées par les médias que relaie le grand commerce spécialisé dans la promotion de ses produits⁸. » Le terme de mondialisation a d'abord été considéré comme appartenant au domaine de l'économie. Il passe à présent dans les domaines politiques, sociaux et culturels. En effet, un fait économique a toujours un impact sur le monde social et culturel ; le plus souvent, ces domaines se reflètent l'un dans l'autre et se déterminent mutuellement. La première mondialisation appartient à la période 1870-1914 et la seconde se poursuit jusqu'aujourd'hui⁹, sans particulièrement tirer de leçon de l'histoire¹⁰. L'ampleur sans précédent de la mondialisation actuelle poursuit sa progression exponentielle.

Méthodologie

Le laboratoire de recherche Siclab Méditerranée privilégie une approche inductive des phénomènes sociaux, fondée sur des études empiriques, quantitatives et qualitatives, menées sur le terrain par des équipes pluridisciplinaires. Pour penser la globalisation, Siclab appréhende le phénomène par le petit bout de la lunette macroscopique qui sert à son observation, en partant de données extraites du terrain par les chercheurs, et non l'inverse. Ce choix épistémologique et méthodologique s'inscrit à contre-courant d'une tendance récurrente dans les discours médiatiques, politiques et parfois scientifiques : appréhender le processus de globalisation à partir de théories générales par trop abstraites et idéologiques. On peut d'ailleurs observer ces dernières se dégrader peu à peu, en pseudo philosophies sociales, essais à la mode et autres prophéties auto-réalisatrices.

À notre sens, les *Dispositifs socio-techniques d'information et de communication* (Distic) sont des objets scientifiques pertinents pour l'appréhension de l'impact local et concret du phénomène de globalisation. Il faut entendre ici les termes « dispositifs » et « techniques » dans leur acception la plus large, c'est-à-dire débordant l'idée d'outil au sens restrictif des technologies associées à Internet, par exemple. Les Distic sont à rattacher à la tradition anthropotechnique fondée par André Leroy-Gourhan et poursuivie en France par Bernard Stiegler, à l'archéologie du savoir de Michel Foucault, au concept de double médiation socio-technique développé par Madeleine Akrich, au projet fondateur de la médiologie, chez Régis

⁸ Georges BALANDRIER, *Le Grand Système*, Fayard, 2001, p. 235.

⁹ Suzanne BERGER, Robert RICHARD, *Notre première mondialisation. Leçon d'un échec oublié*, Seuil, 2003, p. 19.

¹⁰ Paul RASSE, *La rencontre des mondes : Diversité culturelle et communication*, Armand Colin, 2006, p. 171 et suivantes.

Debray et Daniel Bounoux par exemple, aux *arts de faire* des usagers, mis en évidence par Michel de Certeau, et au paradigme socioconstructiviste développé à l'École des mines de Paris par Michel Callon et Bruno Latour.

Pour le premier niveau, celui de l'ethnographie, nous faisons référence à nos recherches empiriques et méthodiques que nous avons pu réaliser dans des institutions culturelles. Pour le second niveau, celui de la médiation culturelle, nous nous focaliserons sur les actions culturelles organisées par les institutions que nous managerons, ainsi que sur les projets de réhabilitation des sites culturels. Le troisième niveau, celui de l'anthropologie, se dessine avec la recherche sur le terrain dans les villages du pays Maramureș, les sites des anciennes mines avec un parallèle entre la tradition et les pratiques contemporaines écrasées par la mondialisation.

Le terrain et la recherche ont été entrepris par les projets conçus et mis en œuvre pendant la période 2007-2019, avec le thème phare de la remise en discussion de l'identité culturelle artistique de la ville de Baia Mare, par le sujet de la réhabilitation de la Colonie des peintres. Nous avons eu comme démarche en première étape la partie de l'administration publique qui implique le palier de la recherche sur la propriété du terrain et des immeubles constituant le complexe, la deuxième l'achèvement du projet architecturale et fonctionnel, ensuite la partie de lobbies auprès des autorités locales pour le support administratif et financier avec des demandes de financement auprès des ministères qui ont toutes échouées, suivi par la mise en œuvre par les constructeurs qui suppose la surveillance de très près du chantier et la préparation du projet pour le financement européen. La période suivant la réception du complexe est caractérisée par l'implémentation des projets culturels adaptés à ce nouvel espace contemporain, ainsi que la sensibilisation du public pour ces nouvelles activités. Cette partie de management culturel est présente dans tout le parcours contenu entre 2004 et 2021.

Ces résultats ont été possibles grâce à une confluence des éléments et des facteurs décisifs présents dans les bonnes conditions : ma fonction de présidente de l'Union des artistes visuels de Roumanie, filiale de Baia Mare depuis 2011, celle de conseillère municipale entre 2012-2016 et la conception de la structure culturelle privé, la fondation Arte+ en 2015. Tous ces instruments ont participé à la construction de cette infrastructure culturelle et administrative qui propose aujourd'hui un discours particulier et qui propose un enrichissement du territoire par la présence de la conscience des repères culturels et identitaires locaux. Par ailleurs, le projet de reconversion de l'industrie de l'exploitation minière dans une infrastructure culturelle a comme instrument la recherche sur le terrain en interrogeant les habitants de la

région, les anciens mineurs, ainsi que la recherche des archives et des œuvres écrites. Pour la suite il faudra contacter les autorités locales pour leur proposer le soutien du projet et l'implication directe dans le sujet.

Petits musées de société et grands musées de civilisation ont élargi les processus de patrimonialisation à la culture saisie dans sa diversité, en associant les populations concernées ; ils s'efforcent de penser le musée comme acteur de la société, et de produire un discours critique sur cette dernière.¹¹

Concernant l'activité de recherche sur le plan de carrière en création qui se déroule entre 2007 et 2021, elle est basée sur le travail d'atelier fructifié dans les participations aux expositions personnelles, de groupe et collectives nationales et internationales. L'axe d'enseignante-chercheuse se construit sur le discours formé des résultats de partie de recherche-crédation dans l'atelier et l'expérience accumulé avec l'organisation ayant comme rôle celui d'actrice culturelle. Le travail avec les étudiants est toujours enrichi par la recherche des ouvrages écrits, mais sans la mise en pratique des concepts et des idées, la création ne reste que stérile théorie.

En outre, certains ouvrages étudiés, en tant que bibliographie spécifique sur le développement local par la culture ou sur l'économie de la culture, se tissent avec des sujets sur l'anthropologie. Des comparaisons m'ont permis d'avoir une image complexe, globale, sur l'histoire de l'art, la muséologie, le patrimoine. L'étude des stratégies culturelles locales et nationales a contribué à tous ces résultats. L'analyse des facteurs qui permettent le développement local par la culture, l'ouverture de la sensibilité des gens vers leurs valeurs patrimoniales spirituelles, esthétiques, identitaires locales et nationales reste pour nous une priorité. Les deux propositions pour l'écomusée qui contient l'histoire du terroir du pays Maramureș et le musée de la mine qui reflète la culture minière de la région sont nécessaires pour plusieurs raisons, comme le remarque Paul Rasse.

Les musées, par leur permanence, leur visibilité, leur place dans la cité, leur masse physique et symbolique, contribuent plus que tout autre, à ancrer la mémoire collective, à la certifier et à la stabiliser, à nourrir la complexité des formes d'intelligence collective que les sociétés ont d'elles-mêmes.¹²

¹¹ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, CNRS, Paris, 2017, p. 209.

¹² *Ibid.*, p. 103.



© Ioan Stefan PASKUCZ, 2017.

Chapitre 1.

Stratégie pour la culture et pour le patrimoine national 2016-2022, ministère de la Culture de Roumanie

Le chapitre fait référence aux stratégies culturelles nationales et régionales qui sont construites sur des études faites dernièrement, en 2016. La description de quelques axes de la stratégie fait une liaison avec les chapitres suivants qui relient le travail réalisé sur la réhabilitation de la Colonie des peintres, monument historique d'intérêt national, la création d'un musée de la mine à Baia Sprie, d'un projet écomusée au pays Maramureș et l'organisation des événements culturels des dix dernières années.

La culture est reconnue internationalement comme un pilier du développement local et régional dans l'*Agenda 21 pour la Culture*¹³, démarche du Comité pour la Culture de *United Cities and Local Governments* (UCLG). Dans le programme du ministère de la Culture « La Stratégie pour la culture et le patrimoine national 2016-2020 » (SCPN), la culture est définie comme un facteur de développement durable. La protection du patrimoine culturel et la prise de conscience de sa valeur par la collectivité sont des objectifs qui confirment l'importance de l'identité et des spécificités locales et régionales. Ils convergent dans le sens du positionnement de la culture en tant que quatrième pilier du développement durable, à côté de l'économie, du social et de l'environnement. Les mesures du programme soutiennent la contribution de la culture et du patrimoine culturel au développement durable, facteur de la vitalité territoriale, en mettant en valeur les éléments de l'identité locale et régionale et en protégeant le patrimoine culturel.

Au niveau de l'Union européenne (UE), la *Stratégie Europe 2020*¹⁴ affirme la pertinence politique intersectorielle, l'impact économique et social positif du patrimoine culturel, ainsi que son potentiel à générer un développement durable. À cet égard, les *Conclusions du conseil du 21 mai 2014*¹⁵ sur le patrimoine culturel, en tant que ressource stratégique pour une Europe durable, souligne son rôle fort dans

¹³ « La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016-2022 », ministère de la Culture de Roumanie, Bucarest, 2016, démarche du comité pour la culture, qui fait partie du Forum universel des Cultures, *United Cities and Local Governments*, 2004.

¹⁴ *Ibid.*, Stratégie Europe 2020 pour une croissance intelligente, durable et favorable à l'inclusion, 2010.

¹⁵ *Ibid.*, Les Conclusions du conseil sur le patrimoine culturel comme ressource stratégique pour une Europe durable, 2014.

le développement local et régional, notamment par le développement d'un tourisme culturel durable, comme soutien du développement et de la régénération durable en milieu rural et urbain. La SCPN 2016-2022 est le programme de planification culturelle au niveau national. Il établit la base des documents stratégiques au niveau régional, départemental et local, ainsi que des documents opérationnels pour les projets avec des fonds publics, et encore pour les autres stratégies de développement au niveau national, ayant une pertinence et un impact culturel. La SCPN 2016-2022 reconnaît les approches des autorités publiques en matière de planification culturelle et considère comme positive l'élaboration de stratégies locales et départementales, qui guident et fondent les mesures prises en matière d'actions culturelles, de financements, d'investissements, de réglementations et autres décisions ayant un impact sur l'écosystème culturel local et régional. À cet égard, il est envisagé l'établissement d'un mécanisme interinstitutionnel de coopération verticale, afin de corréliser ou de reprendre les prévoyances du SCPN 2016-2022, au niveau local et le développent d'un mécanisme de surveillance conforme aux objectifs de développement, définis au niveau de la stratégie.

La stratégie offre une évaluation de la situation du patrimoine national bâti par rapport à certaines zones territoriales, fournit une série de critères de hiérarchisation des allocations d'investissements en ce qui concerne l'infrastructure culturelle, soutient et favorise la régénération urbaine comme instruments de revitalisation culturelle des centres urbains avec une zone historique, crée un cadre méthodologique pour l'identification des paysages au niveau national, aborde une perspective sur les zones présentant un potentiel de développement des industries créatives, en relation avec la main-d'œuvre créative et les concentrations de patrimoine culturel bâti. Les quatre dimensions culturelles sont l'économie créative, l'accès à la culture et la diversité des expressions culturelles, la culture roumaine dans le circuit culturel international, la capacité des secteurs culturels et créatifs :

- I. **L'économie créative** crée de nouveaux emplois, attire des investissements, génère de la valeur ajoutée, stimule le développement social et culturel. La valorisation du potentiel économique du secteur culturel et créatif (SCC) dépend de la viabilité de son écosystème, à travers toutes ses fonctions : création, production, édition, diffusion, commerce, préservation, éducation culturelle, gestion, réglementation. Les mesures proposées visent à développer l'esprit d'entreprise, la valorisation

économique des ressources culturelles et créatives et le développement de l'activité commerciale externe des opérateurs roumains du SCC¹⁶.

2. **L'accès à la culture et la diversité des expressions culturelles** dépendent de l'existence d'un environnement favorable à la liberté d'expression et au développement de conditions matérielles pour la création. Le développement du public, le soutien des formes culturelles contemporaines, l'encouragement des expressions culturelles des groupes minoritaires, et l'extension du domaine des interventions culturelles pour les groupes vulnérables représentent quatre objectifs complémentaires, assumés par le ministère de la Culture en vue de consolider le processus de démocratisation culturelle.
3. **La culture roumaine dans le circuit culturel international** reconnaît l'importance croissante de la culture dans le dialogue international, en faveur de la tolérance, de la connaissance de l'autre et de la diversité. Par le développement d'une diplomatie culturelle fondée sur la promotion des valeurs et des ressources culturelles roumaines et en facilitant le dialogue et les collaborations internationales entre les opérateurs culturels, la culture roumaine peut acquérir une plus grande visibilité en dehors de ses frontières, contribuant ainsi au développement des compétences interculturelles, à une économie créative et à l'échange de valeurs.
4. **La capacité des secteurs culturels et créatifs** intervient comme un soutien transversal par rapport au reste des axes prioritaires suscités, et contribue à l'achèvement de leurs objectifs¹⁷ : promouvoir le rôle de la culture dans le contexte du développement durable, soutenir l'économie créative, élargir l'accès à la culture, assurer la diversité des expressions culturelles et l'intégration de la culture roumaine dans le circuit culturel international. Cet axe traite des questions liées à l'augmentation de la qualité des services offerts par l'administration publique dans le domaine de la culture et à un meilleur fonctionnement des institutions culturelles, au développement des infrastructures culturelles, au financement public du SCC, à la condition du créateur, à l'utilisation des nouvelles

¹⁶ Les théâtres, les musées, les salles de concerts et spectacles, les cinémas, les fondations et associations.

¹⁷ « La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016–2022 », *op. cit.* Les quatre dimensions culturelles : l'économie créative, l'accès à la culture et la diversité des expressions culturelles, la culture roumaine dans le circuit culturel international et la capacité des secteurs culturels et créatifs.

technologies de l'information et de la communication dans la culture et à la formation professionnelle.

1.1 Programmes et projets culturels

Une série d'initiatives, de programmes et de projets prioritaires au niveau du Gouvernement roumain ou du ministère de la Culture sont développés entre 2017 et 2022 :

- La participation de la Roumanie, en tant qu'invitée d'honneur, au festival international d'art Europalia (2019) ;
- Le programme « Centenaire » (2017-2020) ;
- La saison culturelle Roumanie-France (2018-2019) ;
- Le programme Villes européennes, programme culturel associé à la Roumanie exerçant la présidence du Conseil de l'UE (janvier-juin 2019) ;
- Le projet e-Culture ;
- La participation à l'action « Marque du patrimoine européen » en 2018 ;
- L'« Année européenne du patrimoine culturel » ;
- L'organisation et la gestion de « capitale européenne de la culture » 2021 en Roumanie ;
- L'organisation de stands nationaux lors des foires internationales du livre à Jérusalem, Leipzig, Bologne, Budapest, Prague, Francfort, Belgrade, Istanbul et Sofia ;
- La participation à la Biennale de Venise, art/architecture.

Ces projets sont présentés séparément dans le corps du document de la SCPN car leur réalisation contribue à atteindre plusieurs objectifs généraux et à marquer leur importance pour l'écosystème culturel et créatif roumain et dans la relation avec les institutions européennes. D'autres initiatives, qui soutiennent la réalisation d'objectifs spécifiques, sont présentées dans les axes prioritaires. La plupart d'entre elles se fondent sur des partenariats interministériels et/ou avec les autorités locales et les opérateurs culturels publics et privés.

1.2 Le patrimoine immobilier : les monuments historiques

Comme indiqué dans le préambule des principes qui fondent le *Code du patrimoine culturel*¹⁸, il est nécessaire d'effectuer un changement de paradigme qui permette une évolution des mentalités du début sur la protection du patrimoine culturel, construites sur le concept de « la muséification », aux perceptions actuelles, qui posent le sujet du patrimoine au milieu des problématiques économiques, sociales ou éducatifs, en actualisant la législation et les pratiques administratives. Dans le domaine du patrimoine immobilier, sur un total de 30 136 monuments historiques inscrits¹⁹ sur la liste des monuments historiques²⁰, en 2015, seuls 164 monuments ont bénéficié d'interventions : une diminution de 52 % par rapport à 2011, qui en a vu restaurer 313 monuments. L'absence d'un registre cadastral des monuments historiques entraîne un déficit des interventions de conservation et de restauration, aggravé par des fonds limités, ce qui a souvent mené à une interruption des travaux de restauration. En outre, pour 43 % des monuments historiques inscrits sur la liste des monuments historiques²¹, l'état de conservation est inconnu, et 38 %, soit 11 451 de monuments, se trouvent dans un état de conservation précaire.

Les allocations financières réduites à cause des budgets précaires accordés au ministère de la Culture, dans le cadre du Programme national de restauration (PNR), ont été principalement reversées à la restauration des monuments historiques de groupe A²² : sur un total de 245 monuments reçus au PNR entre 2006 et 2015, 74 % étaient de

¹⁸ « La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016-2022 », *op. cit.* Le Code du patrimoine culturel national est une obligation contenue dans le Programme législatif du Gouvernement roumain pour la période 2017-2020.

¹⁹ Classification, procédure par laquelle le régime du monument historique est accordé à un bien immobilier, dans le cas du patrimoine immobilier, la procédure d'établissement d'actifs culturels meubles appartenant aux catégories juridiques du patrimoine culturel national mobile, trésorerie et fonds, conformément à la loi 1 822 000, loi 4 222 001 et OMC 22 602 008.

²⁰ Contient tous les monuments historiques inscrits dans le Patrimoine culturel national de Roumanie. La liste est toujours actualisée par le ministère de la Culture de Roumanie. Les monuments historiques sont identifiés par le code LMI.

²¹ Conforme à l'Ordonnance du ministère de la Culture n° 2828/2015, une liste instituée par le ministère de la Culture, réalisé après 1989, changée en 1992, modifiée et complétée actualisée en 2010 et 2015. La liste est structurée en quatre catégories en fonction de la nature des monuments historiques. Archéologie, Architecture, Monuments publics, Monuments mémoriaux/funéraires.

²² « La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016-2022 », *op. cit.* Monument historique conforme à la loi 422/2001, inscrit sur la liste des monuments dans la catégorie monument d'intérêt national. Les monuments historiques inscrits dans le groupe B sont des monuments d'intérêt local.

groupe A. L'analyse du PNR des monuments historiques révèle une différence importante entre le nombre des monuments ou la restauration est en déroulement et le nombre des édifices restaurés. Cet état de fait est dû à différentes causes, notamment, lorsque la restauration d'un monument historique, en fonction de la complexité des travaux, s'étend sur plusieurs années. Il peut alors arriver que les sites soient fermés en raison de discontinuités des financements ou parce que les monuments inclus dans le PNR cessent d'être approvisionnés par le ministère de la Culture, ainsi reporté aux années suivantes ou même parfois retirés du programme.

Dans le cadre du projet F/P1562 (2006)²³ sur la réhabilitation des monuments historiques en Roumanie, alimenté par des crédits accordés par le Budget de développement du Conseil de l'Europe (BDCE) et le budget de l'État, un montant de 64 967 493 € hors taxes (HT), a été investi jusqu'à présent pour les monuments culturels suivants²⁴ :

- Palais de la culture à Iași, 26 120 621 €, achevé en janvier 2016 ;
- Théâtre national Vasile Alecsandri à Iași, 9 284 155 €, achevé en avril 2012 ;
- Musée national d'art de Roumanie, Palais royal, 15 820 508 €, achevé en 2012 ;
- Siège de la direction départementale de la culture et du patrimoine national de Calarasi, 2 326 528 €, achevé en 2011 ;
- Musée des collections d'art, 6 553 619 €, achevé en mai 2010 ;
- Complexe du musée national Moldova à Iași –palais Alexandru Ioan Cuza de Ruginoasa, 2 593 518 €, achevé en septembre 2010 ;
- Musée national de sciences naturelles Grigore Antipa, 573 665 €, achevé en septembre 2010 ;
- Musée national Brukenthal – Maison bleue, 850 744 €, achevé en 2009 ;
- Centre culturel Tescani – Merăria, 51 211 €, achevé en 2009 ;
- Siège de la direction départementale de la culture et du patrimoine national de Salaj, 654 671 €, achevé en 2009 ;

²³ « La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016-2022 », *op. cit.* Les projets F/P 1562 sur la réhabilitation des monuments historiques de Roumanie sont co-financés par le Gouvernement roumain en partenariat avec la Banque de développement du Conseil de l'Europe par des accords cadre de prêts. La somme est destinée à la consolidation, restauration, construction, reconstruction et modernisation d'un nombre de 21 monuments historiques qui accueillent des institutions publiques de culture qui fonctionnent en sous-ordre du ministère de la Culture.

²⁴ Présentés par ordre chronologique de l'achèvement des travaux, prix hors taxes.

- Siège de la direction départementale de la culture et du patrimoine national de Botosani, 138 253 €, achevé en 2009.

L'un des problèmes auxquels sont confrontés la plupart des musées roumains, conséquence directe de la rétrocession des biens meubles vers les anciens propriétaires²⁵, est la nécessité d'enrichir les collections, de concevoir une politique d'achat des musées qui puisse être soutenue financièrement par l'autorité publique. L'élaboration de politiques d'achat muséales cohérentes vise à encourager les actes de donation à l'État, aux unités administratives territoriales ou aux cultes religieux de biens culturels meubles classés, non-classés ou non-susceptibles d'être classés, qui, selon la législation en vigueur sont exempts de toute taxe. L'édition, la production audiovisuelle, les enregistrements audio et activités de montage musical, les technologies de l'information, l'informatique, l'architecture et l'ingénierie, la publicité et les études du marché, la création et l'interprétation artistique, les bibliothèques, les archives, les musées et autres activités culturelles, sportives, ludiques et divertissantes définissent **l'économie créative**.

1.3 Offre et demande.

Évaluations des capacités de la diversité culturelle

Les musées et les collections publiques de Roumanie s'élèvent au nombre de 738 en 2015, selon les données de l'Institut national de statistique (INS). En 2015, au niveau national, les musées les plus nombreux sont les 119 musées d'ethnographie et d'anthropologie, suivis des 96 musées d'art. Selon la tutelle territoriale, en 2015, les musées se répartissent ainsi : 50 musées nationaux, 21 régionaux, 57 départementaux et 303 locaux. En 2010, 81 % des dépenses publiques consacrées à la culture sont allouées aux structures locales et départementales, contre seulement 19 % au niveau national²⁶. En outre, la conclusion de l'étude « Vitalité culturelle des villes de

²⁵ La période communiste dure des années 1950 jusqu'en 1989. Le parti communiste a nationalisé les propriétés des familles aisées, en détruisant une bonne partie du patrimoine bâti, pour essayer d'effacer les traces d'une « culture des riches », qui représentait la honte pour une nouvelle société où la collectivisation est reine. Après la Révolution de 1989, les anciens propriétaires ou les héritiers ont eu le droit de regagner des droits sur leurs biens.

²⁶ « La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016–2022 », *op. cit.* Le Conseil de l'Europe, *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe*, 2010.

Roumanie²⁷ », qui a centralisé des données financières depuis 2009, a relevé que, des budgets locaux, seul 109 lei par citoyen sont alloués à la culture, aux loisirs et à la religion, soit environ 23 €. L'analyse comprend 46 villes, capitales de *judet* et villes de plus de 50 000 habitants²⁸. En moyenne, les administrations allouent environ 6,3 % de leur budget annuel à la culture. Dans le contexte de l'intérêt de l'administration locale de Roumanie pour la culture, 14 villes ont soumis des dossiers de candidature pour le titre de capitale européenne de la Culture, ont élaboré des stratégies culturelles locales et ont initié des processus de planification participative, ont augmenté les dépenses pour des projets et événements dédiés. Aussi pour renforcer les villes et les régions en tant qu'acteurs concurrentiels de l'économie globale, les politiques publiques culturelles devront viser le développement de la relation entre le local et le national, pour la cohérence et la complémentarité.

En ce qui concerne la situation de la consommation culturelle en Roumanie, le *Baromètre de la consommation culturelle*²⁹ révèle que la consommation culturelle publique³⁰ a enregistré un recul entre 2009 et 2011, mais que, globalement, pendant la période 2005-2014, le pourcentage de « non-consommateurs culturels » a diminué. En 2014, 80,6 % de la population roumaine déclarait ne jamais écouter de concert de musique classique, le pourcentage étant similaire pour l'opéra avec 80,9 %. En ce qui concerne le théâtre, 63,2 % des répondants déclarent ne pas y être allés dans l'année et 52,7 % ne pas avoir assisté à un festival. Le pourcentage de non-consommateurs de fêtes locales était le plus faible, seulement 34,8 % déclarent ne pas y avoir assisté. Le pourcentage des non-consommateurs de spectacle de divertissement et de musique était également faible par rapport aux années précédentes : 56,3 % ont déclaré ne pas y avoir participé. Seuls 5,7 % sont allés au cinéma au moins une fois par mois et 62,8 % n'y sont pas allés du tout. 79,2 % des répondants ont déclaré ne pas aller à la bibliothèque et 56,7 % ne pas avoir visité de musée ni d'exposition. La population

²⁷ *Ibid.*, Étude, « La Vitalité culturelle des villes de Roumanie », Cahiers « Culturadata », 2010, Centre de recherche et de consultation dans le domaine de la culture, Bucarest.

²⁸ Le *judet* correspond à la subdivision administrative roumaine de niveau 3.

²⁹ « La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016–2022 », *op.cit.* *Le Baromètre de consommation culturelle. La culture et les nouvelles technologies, entre sédentarisme et activisme culturel*, coordinatrice Carmen CROITORU, Bucarest 2014, Institut national de la recherche et de la formation culturelle, ministère de la Culture de Roumanie.

³⁰ Culture de masse qui se réfère à la production et à la consommation de biens culturels qui ont une faible complexité et un langage esthétique simplifié et devient ainsi accessible au grand public, quel que soit le niveau d'éducation et d'expertise dans le domaine. Cette catégorie peut être utilisée dans les médias, la bande dessinée, les jeux vidéo, certains genres de musique et de cinéma.

consomme principalement tous les deux ou trois mois, dans l'ordre : les fêtes locales, les excursions, les festivals de musique, de films ou de théâtre, puis les concerts de musique classique et enfin les livres en bibliothèques.

En effet, en 2012, le pourcentage de « non-consommateurs culturels » était le suivant : 74 % des répondants déclaraient ne jamais aller au cinéma, 67 % aux spectacles de divertissement, 70 % au théâtre, 90 % aux concerts classiques, 87 % à l'opéra, 65 % au musée. Le *Baromètre de la consommation culturelle* enregistrait la tendance du public à participer à des événements gratuits tels que les jours fériés ou les événements locaux, mais à se retirer de l'espace public au profit de la consommation domestique, au dépend de la fréquentation des institutions culturelles publiques. Aussi, l'étude constatait le développement des festivals et l'attrait du public, avec 32,5 % qui déclarait y avoir participé au moins une fois dans l'année. Cet intérêt se confirme en 2014 avec une hausse atteignant 41 % : 10 % de public fidèle et 31 % de public occasionnel, ce qui encourage les autorités locales à soutenir ces initiatives.

Concernant les arts du spectacle, en 2014, la catégorie la plus courue est celle des spectacles de divertissement et de musique qui ont attiré 43 % des répondants ; cependant, le public fidèle a diminué par rapport à 2012. En 2014, le public le plus fidèle était celui du théâtre, 18 % des répondants déclaraient y être allé plusieurs fois par mois. Il convient de noter que l'offre de théâtres est beaucoup plus large que celle d'autres institutions de spectacles et de concerts. En Roumanie, selon l'INS³¹, en 2012, il y avait 65 théâtres dramatiques, 9 opéras et 17 philharmonies. De plus, le théâtre prend des formes interactives et peut être produit dans des espaces alternatifs, ce qui contribue à attirer un public plus large et plus diversifié. Dans le cas des spectacles d'opéra et d'opérette, le plus grand nombre de spectateurs en 2014 provenait de ceux qui assistaient rarement à de tels événements, 73 %, et le nombre de spectateurs fidèles était en diminution, par rapport à 2010. Le même constat peut être fait dans le cas des concerts philharmoniques. On doit remarquer que, dans le cas des spectateurs d'opéra ou de concert classique, on note une corrélation de la consommation avec un niveau d'éducation élevé. Par ensemble, au cours des dernières années, le segment des non-consommateurs culturels a diminué et le nombre des répondants, ayant assisté à au moins un spectacle de théâtre, d'opéra ou de musique classique est en augmentation

³¹ « La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016-2022 », *op. cit.* Institut national de statistique.

constante. Pendant la période 2010-2014, la participation à des spectacles de divertissement, de musique et de théâtre a enregistré la plus grande croissance.

Selon le *Rapport de recherche sur les consommateurs urbains des arts du spectacle*³², 50,4 % des habitants de la Roumanie déclarent ne pas être intéressés par les spectacles de musique classique. La plupart préfère aller au théâtre : 54,2 % de la population de Bucarest et 55,2 % au niveau national. Les spectacles folkloriques sont préférés par 14,6 % de la population de Bucarest et 22 % au niveau national. Environ deux tiers des Roumains ne vont jamais aux spectacles de ballet, de danse contemporaine, de jazz ou de blues alors qu'un pourcentage important consacre son temps libre aux centres commerciaux ou hypermarchés : 40,5 % de la population de Bucarest, 41,1 % des habitants du pays. Le théâtre est considéré comme l'offre culturelle la plus importante par 36,8 % des Roumains, comparativement aux concerts avec 18,2 %, au cinéma avec 18,4 % ou aux musées avec 6 %. 65 % des répondants ne connaissent pas les artistes nés dans leur propre ville (Baromètre de la Consommation Culturelle)³³. Les metteurs en scène les plus connus sont Andrei Șerban, Dan Puric et Liviu Ciulei. Remarquons que les formes culturelles alternatives, indépendantes ou jeunes n'apparaissent pas dans les enquêtes.

Cette étude montre qu'il est nécessaire de mieux informer le public de l'importance des diverses formes culturelles, tant classiques que contemporaines. Compte tenu de la situation de la consommation culturelle en Roumanie, il est nécessaire d'agir à plusieurs niveaux pour le développement du public : améliorer la communication, promouvoir les activités culturelles, encourager les dimensions participatives et interactives.

³² *Ibid.*, *Rapport de recherche sur les consommateurs urbains des arts du spectacle*, D&D Research, étude pour la Banque roumaine de développement, Evaluation complexe des perceptions, attitudes, et comportements de « consommation », 2015.

³³ INCFC, Baromètre de consommation culturelle, La culture entre globale et locale, Bucarest, 2015, coordinatrice Carmen CROITORU, Institut national de la recherche et de la formation culturelle, ministère de la Culture de Roumanie.

Bibliographie sélective

Georges BALANDRIER, *Le Grand Système*, Paris, Fayard, 2001.

Suzanne BERGER, Robert RICHARD, *Notre première mondialisation. Leçon d'un échec oublié*, Paris, Seuil, 2003.

Gérard LECLERC, *La mondialisation culturelle. Les civilisations à l'épreuve*, Paris, PUF, 2000.

Paul RASSE avec la collaboration d'Éric NECKER, *Techniques et cultures au musée*, Lyon, presses universitaires de Lyon, 1997.

Paul RASSE, « Esquisse d'une posture anthropologique pour les sciences de l'information et de la communication », *Recherche en communication*, université de Louvain-la-Neuve, 2003.

Paul RASSE, « Esquisse d'une école francophone d'anthropologie de la communication », dixième colloque bilatéral franco-roumain, Bucarest, 2003.

Jean-Pierre WARNIER, *La mondialisation de la culture*, Paris, La découverte, 2003.

Rapports

Étude, « La Vitalité culturelle des villes de Roumanie », *Cahiers « Culturadata »*, 2010, Centre de recherche et de consultation dans le domaine de la culture, Bucarest.

« La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016-2022 », ministère de la Culture de Roumanie, Bucarest, 2016, Démarche du Comité pour la culture, qui fait partie du Forum universel des cultures, *United Cities and Local Governments*, 2004.

INCF, *Baromètre de consommation culturelle, La culture entre globale et locale*, Bucarest, 2015, coordinatrice Carmen CROITORU, Institut national de la recherche et de la formation culturelle, ministère de la Culture de Roumanie.

Rapport de recherche sur les consommateurs urbains des arts du spectacle, D&D Research, étude pour la Banque roumaine de développement, évaluation complexe des perceptions, attitudes, et comportements de « consommation », 2015.

Stratégie Europe 2020 pour une croissance intelligente, durable et favorable à l'inclusion, 2010.

Conclusions du conseil sur le patrimoine culturel comme ressource stratégique pour une Europe durable, 2014.



Baia-Mare

Școala de pictură



© Archives nationales, département du pays Maramureș.

Chapitre 2.

Paramètres et stratégies

pour le développement local et régional par la culture

À Baia Mare, il y a sept institutions et opérateurs culturels publics³⁴, soutenus respectivement par le conseil municipal de Baia Mare et le conseil du *judet* de Maramureș, représentant des noyaux culturels liés aux différents domaines thématiques de la culture : littérature, arts de la scène, beaux-arts, patrimoine historique culturel et recherche. Au niveau des organisations professionnelles de guildes culturelles actives dans la municipalité de Baia Mare, deux sont des organismes actifs : l'Ordre des architectes de Roumanie, succursale du pays Maramureș et l'Union des artistes visuels de Roumanie, filiale de Baia Mare.

L'enquête sociologique à l'origine de l'étude de la *Stratégie de développement culturel de la ville de Baia Mare* montre un profil d'audience aux habitudes incohérentes par rapport à la participation culturelle, avec attentes indéfinies propres à une communauté de transition, en formation et en réforme. Le public est décrit comme étant d'un degré modéré de cohérence l'éducation culturelle.

Dans toute la ville, la fréquence de participation les événements culturels sont modestes, de plus de 50 % (51,47 %) des répondants déclarant qu'il n'assiste à un événement culturel qu'une fois par an, 38,07 % ont déclaré participer à ces 2-4 fois par an et seulement 1,8 % disent qu'ils ne participent pas du tout. Par cumul de leurs pourcentages, il devient évident qu'environ 90 % de la communauté est liée à la vie de la ville, avec des habitudes de consommation minimales. En revanche, 8 % des répondants avec 7,3 % d'événements culturels sur une base mensuelle et 0,7 % par semaine.³⁵

L'enquête sociale réalisée pour la candidature de Baia Mare au titre de capitale européenne de la culture montre la radiographie de l'infrastructure culturelle d'intérêt public, concentrée plutôt dans la zone centrale de la ville, étant facilement accessible pour une majorité de citoyens. Également les espaces publics offrent trop peu

³⁴ Théâtre municipal de Baia Mare, bibliothèque départementale Petre Dulfu, musée départemental d'histoire et archéologie Maramureș, musée départemental de minéralogie de Maramureș, musée départemental d'art de Baia Mare, musée d'ethnographie et d'art populaire Baia Mare, complexe départemental astronomique de Baia Mare, et centre départemental pour la conservation et la promotion de la culture traditionnelle Maramureș.

³⁵ La Stratégie de développement culturel de la ville de Baia Mare 2015-2030, Baia Mare, 2015, p. 27.

d'installations pour redimensionner la loi culturelle et sont trop peu attrayants, comme le montre la Stratégie de développement intégré urbain. La municipalité de Baia Mare dispose d'un large éventail de pour la culture, utilisé par divers types d'opérateurs, certains actifs, d'autres non (contestés, sous-utilisés, etc.): les sept musées, le cinéma du mineur, le cinéma Dacia, la maison de la culture, la bibliothèque du *judet* et espaces connexes, la maison de la jeunesse, le théâtre municipal et le théâtre de marionnettes, la salle de spectacle du lycée des beaux-arts, la maison Iancu, la maison Pokol, la galerie Thurman, le centre culturel Firiza, etc.

2.1 Le rôle du patrimoine pour le développement durable.

La culture, facteur de développement durable

La sensibilisation au lien qui existe entre le patrimoine naturel et culturel – allant des éléments naturels aux sites historiques, tant en milieu rural qu'urbain – suppose que le développement territorial durable nécessite la préservation de ce patrimoine en tant que bien commun, la valorisation des pratiques et des connaissances locales qui y sont liées, tant en matière de gestion des ressources environnementales, de promotion de l'identité et de la diversité des territoires. Par exemple, l'introduction des plans de paysage³⁶ comme outil de planification urbaine et territoriale est l'un des objectifs du *Code du patrimoine culturel*³⁷.

Il s'agit d'un phénomène relativement récent car jusqu'au début des années deux-mille, la plupart des autorités locales n'étaient pas suffisamment sensibilisées au secteur culturel. Cet état de fait a eu des effets négatifs décrits par l'Étude 21 « Infrastructures culturelles » de 2014³⁸, en vue de fonder la Stratégie de

³⁶ « La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016-2022 », *op. cit.*, Le plan du paysage est un instrument stratégique qui offre des règles générales et spécifiques qui sont à la base des Plans d'aménagement du territoire. Le plan du paysage a comme but l'identification et la délimitation des paysages diverses, la découverte de la spécificité, la définition des types de protection si nécessaire (paysage naturel ou culturel) et la définition des règles et des principes de développement qui ont à la base la protection du paysage, ou si nécessaire la réhabilitation.

³⁷ *Ibid.*, Le Code du patrimoine culturel national est une obligation contenue dans le Programme législatif du Gouvernement roumain pour la période 2017-2020.

³⁸ *Ibid.*, L'Étude 21 « Infrastructures culturelles » de 2014, élaboré par S.C. Agora et Consulting représenté par Florin-Silviu BONDAR et Quattro Design, Architectes et urbanistes associés représentés par Toader POPESCU.

développement territoriale de Roumanie³⁹. Cette étude montre qu'il existait un écart important dans le domaine culturel entre les zones urbaines et les zones rurales, différence expliquée par la disparité entre les deux milieux due à l'absence de l'éducation dans le domaine des politiques publiques. Ainsi, il y a un manque d'offre culturelle dans les villages, ce qui a amené à une situation de dégradation des infrastructures culturelles. Le développement de centres culturels dans quelques grandes villes du pays au détriment du reste du territoire et la perte des traditions ont généré des déséquilibres qui aggravent les problèmes socio-économiques entre zones urbaines et rurales. Cela se traduit notamment par la faible accessibilité des jeunes provenant des zones rurales aux études universitaires et par une ségrégation sociale croissante.

La concentration de l'offre culturelle dans certaines grandes villes de Roumanie entraîne l'abandon et la détérioration des infrastructures culturelles dans les petites villes et en milieu rural. Selon l'étude « La Vitalité culturelle des villes en Roumanie »⁴⁰, les dix premières villes jouissant d'infrastructures culturelles, d'industries créatives, de budget dédié à la culture, de fréquentation, de professionnels spécialisés et d'ONG de profil culturel, hors Bucarest, sont Cluj-Napoca, Sibiu, Sfântu Gheorghe, Timisoara, Alba-Iulia, Iași, Bistrița, Târgoviște, Miercurea-Ciuc et Târgu Mureș.

Outre ces aspects problématiques, il faut toutefois remarquer les progrès réalisés par plusieurs villes et départements de Roumanie. Nous avons observé l'augmentation des fonds dédiés à la culture, ainsi qu'une plus grande transparence dans la gestion des concours pour le financement non-remboursable des projets culturels⁴¹ et dans la planification stratégique. Ces observations ont été faites notamment dans le cadre de la concurrence pour le titre de capitale européenne de la culture 2021. Ainsi, les orientations stratégiques font progresser la vision du développement des zones montagnardes et rurales de Roumanie, en y intégrant la composante culturelle qui :

³⁹ *Ibid.*, Stratégie de développement territoriale de Roumanie adoptée par le Gouvernement roumain le 5 octobre 2016.

⁴⁰ *Ibid.*, Institut nationale de recherche et la formation culturelle, Étude, « La Vitalité culturelle des villes de Roumanie », Cahiers « Culturadata », 2010.

⁴¹ Le ministère de la Culture représente une autorité qui finance les secteurs culturels et créatifs en utilisant des fonds du budget de l'état ou des fonds externes non-remboursables, le bénéficiaire ne doit pas rendre la somme du projet.

1. Prend en compte la conservation et la capitalisation des ressources culturelles : patrimoine matériel et immatériel, création contemporaine ;
2. Assure les conditions nécessaires au développement de cette économie spécifique ;
3. L'inscrit au niveau des stratégies de développement durable, des plans directeurs, des plans d'aménagement du territoire à travers les plans de paysage, conformément au *Code du patrimoine culturel*.

Afin de garantir cette approche, conformément aux dispositions prises au niveau international, européen et national, l'action doit suivre trois directions principales :

1. Le développement des territoires en y intégrant la composante culturelle, y compris en termes de plans de paysage ;
2. Le développement du tourisme culturel avec les avantages directs que peuvent en tirer les communautés ;
3. Le développement de l'infrastructure de services et de l'offre favorisant les pratiques culturelles de proximité.

Les mesures législatives sont impératives pour les priorités de financement et les orientations recommandées pour l'activité des opérateurs culturels privés des institutions culturelles publiques. Seront soutenues par un financement dédié à l'activité, aux projets et aux programmes des opérateurs culturels publics et privés qui suivent, principalement :

- la réalisation, la modernisation et l'exploitation de réseaux et d'itinéraires culturels et touristiques qui promeuvent les monuments ou les lieux inscrits sur la Liste du patrimoine mondial de l'Unesco⁴² ou sur la liste indicative⁴³, ainsi que leur lien, le cas échéant, avec certains monuments de catégorie A ou

⁴² La Liste du patrimoine mondial ; liste des objectifs culturels et/ou naturels faite sur la base de la Convention du patrimoine mondial, culturel ou naturel (ONU, 1972) et du Guide opérationnel d'implémentation de la Convention du patrimoine mondial, qui ont une valeur universelle et exceptionnelle, qui dépasse les frontières nationales et qui présentent le même caractère inestimable pour les générations présentes et futures de l'humanité entière.

⁴³ L'inventaire de tous les biens situés sur le territoire d'un État qui fait partie de la Convention du patrimoine mondial, considéré comme ayant une valeur universelle et dont le pays a l'intention de l'écrire sur la Liste du patrimoine mondial.

B situés aux alentours, ou avec ceux qui ont relevance dans le contexte culturel respectif⁴⁴ ;

- les sites archéologiques, patrimoine naturel, etc. ;
- la connexion des itinéraires culturels thématiques de l'espace roumain à des itinéraires similaires au niveau européen et international ;
- l'intégration des monuments historiques et des paysages culturels/naturels, dans les itinéraires réalisés par les opérateurs de tourisme ;
- le fort encouragement à la communication et à la collaboration entre les propriétaires privés de monuments historiques et les communautés locales, afin que chacun ait accès au patrimoine culturel ;
- la promotion des savoirs sur l'identité et le patrimoine culturel matériel et immatériel local et régional, par des campagnes d'information et des événements dédiés ;
- le développement des infrastructures et de l'information concernant l'offre culturelle locale, régionale et le patrimoine, pour les ne constituer en points de repère touristiques, en signalant les sites accessibles aux personnes handicapées ;
- l'inscription dans les circuits touristiques d'expositions des collections du patrimoine culturel national, y compris celles auxquelles participent des propriétaires privés ;
- la mise en valeur du patrimoine culturel commun à plusieurs pays d'Europe comme les villages et églises fortifiés de Transylvanie.

Au niveau international, une série de conventions de l'Unesco⁴⁵ et du Conseil de l'Europe⁴⁶ souligne le caractère non renouvelable du patrimoine culturel, soumis à des pressions à la fois anthropiques et environnementales, et la nécessité de le protéger et de le transmettre aux générations futures grâce à une gestion participative. En Roumanie, la *Stratégie nationale pour le développement durable, Horizons 2013-2020-2030*⁴⁷ reprend les évolutions générales enregistrées au niveau international et

⁴⁴ Monument historique conforme la loi 422/2001, inscrit sur la liste des monuments dans la catégorie monument d'intérêt national. Les monuments historiques inscrits dans le groupe B sont des monuments d'intérêt local.

⁴⁵ Convention pour la protection du patrimoine mondial culturel et naturel, 1972 ; Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel, 2003.

⁴⁶ Convention pour la protection du patrimoine architectural de l'Europe, Grenade, 1985 ; Charte européenne du patrimoine architectural, 1975.

⁴⁷ *Op. cit.* Stratégie nationale approuvée par décision gouvernementale n° 1460/2008.

européen sur la protection du patrimoine, et les met en corrélation avec les objectifs identifiés dans la *Stratégie pour le patrimoine culturel national 2008-2013*⁴⁸ relative à la préservation et la capitalisation du patrimoine culturel national et avec le *Plan national de développement 2007-2013*⁴⁹ axé sur la création contemporaine et la diversité culturelle. Dans la plupart des cas, le cadre stratégique et législatif pour le développement du patrimoine culturel roumain existe, mais sa mise en œuvre souffre d'un déficit budgétaire et de ressources humaines.

2.2 Modernisation des infrastructures culturelles & insuffisances

Les priorités de financement et d'orientations recommandées pour soutenir l'administration publique locale et les institutions culturelles publiques sont les suivantes :

- La revitalisation et la valorisation économique du patrimoine culturel, public ou privé ;
- La capitalisation économique des ressources culturelles numériques concernant la protection du droit d'auteur ;
- L'activité à but non lucratif d'organisations professionnelles, autres que les unions de création, qui représentent les intérêts des corporations artistiques, professionnelles et participent au développement et à l'ajustement du marché culturel ;
- Les foires, festivals culturels, biennales d'art et autres grands événements organisés par des PME ou des ONG, jouant un rôle important dans la structuration et la promotion de l'offre culturelle vers le public, les sponsors, les investisseurs et les éventuels partenaires extérieurs.

Dans de nombreux pays, des stratégies et des projets prioritaires sont consacrés au soutien de l'économie créative et de l'entrepreneuriat du SCC. Le rapport d'Eurostat, publié en juillet 2016, montre que le SCC génère 3 % du PIB de l'Union européenne⁵⁰. En 2016, les entreprises culturelles représentaient 6,4 % du total des services tertiaires de l'UE. Au sein de l'Union européenne, le taux de pérennité des nouvelles entreprises culturelles est en moyenne de : 80 % après la première année d'activité, 60 % après la troisième année et 45 % après la cinquième année. Les taux de pérennité les plus élevés

⁴⁸ *Ibid.*, Centre de recherche et consultance dans le domaine de la culture, Bucarest, 2007.

⁴⁹ *Ibid.*, ministère des Fonds européens, <http://old.fonduri-ue.ro>.

⁵⁰ Culture statistics, Eurostat, Luxembourg; Publications Office of the European Union, 2016.

sont enregistrés dans les domaines du film, de la télévision et de la musique, avec 85 % la première année, 65 % la troisième et 55 % après cinq ans. Les taux de pérennité les plus bas touchent les entreprises du secteur des bibliothèques et des musées : 70 % taux de pérennité après la première année, 45 % après la troisième année et 35 % après la cinquième année d'activité.

Cependant, plusieurs facteurs sont déterminants dans « l'échec du marché » du SCC en Roumanie. Certains relèvent de problèmes structurels majeurs, empêchant l'écosystème culturel et créatif de garantir les promesses économiques et sociales :

- Infrastructures culturelles insuffisantes et en état de dégradation avancée, ce qui limite l'accès aux biens et services culturels ;
- Besoin de formation professionnelle des acteurs de la culture afin de générer des biens et des services culturellement créatifs à valeur marchande ;
- Connexion internationale insuffisante des opérateurs actifs au sein du SCC : les biens et services qu'ils développent sont peu présents sur les marchés internationaux et dans les partenariats internationaux ;
- Précarité à laquelle sont confrontés de nombreux praticiens du domaine en Roumanie due au manque actuel de dispositions spécifiques adaptées à la condition du créateur et à l'activité intermittente ;
- Manque de financement classique, mais aussi d'une gamme plus diversifiée d'aides appropriées et adaptées aux professionnels de la culture et de la création ainsi qu'aux organisations culturelles : fonds de remboursement dédiés, subventions, aides fiscales, systèmes de garantie financière, prêts, microcrédit, dons, parrainages, mécénats...

2.4 Encourager la consommation culturelle

L'étude de Nathalie Obadia sur la géopolitique de l'art contemporain, montre que « l'art devient, plus que jamais, un marqueur de puissance, il mesure le degré d'émancipation, de développement d'un pays, son pouvoir d'attraction comme modèle de société et, donc, sa place dans le système géopolitique. [...], Joseph Nye, en 1990 l'a appelé le **soft power**⁵¹. » Aux États-Unis, les moyens financiers des riches ne représentaient pas un symbole de réussite si elle n'était pas associée à des valeurs culturelles. Ainsi, les Américains ont créé leurs propres valeurs culturelles, après avoir

⁵¹ Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ?* Paris, Le Cavalier bleu, 2019, p. 10.

détruit les anciennes qui représentaient la tradition. Au XX^e siècle, l'achat du patrimoine européen ne suffisait plus à construire les musées américains.

Pour Pierre Bourdieu et Alain Darbel, « l'amour de l'art » dépend du capital culturel hérité, des dispositions cultivées transmises au sein de la famille, plus que des inclinations naturelles et spontanées. La fréquence et plus encore les modalités de la consommation culturelle résultent ainsi de l'inculcation de tout un mode de vie.⁵²

Selon Pierre Bourdieu, la consommation culturelle a comme baromètre la somme entre l'héritage culturel et sociale et les moyens financiers. La consommation est délimitée par les conditions sociales ainsi que par des habitudes créées et met des limites en indiquant le groupe d'individus qui a telles ou telles pratiques culturelles. On peut avoir le même revenu, mais on consomme des biens culturels d'une manière et d'une structure différentes, en gardant toujours les besoins qui sont dictées selon nos goûts, par nos gestes sociaux⁵³. Une antithèse est mise en valeur entre la « sociologie de la consommation culturelle » et « sociologie de la réception des biens culturels » par Bernard Lahire. La première est caractérisée par l'agrégation, étant une sociologie des inégalités culturelles, et la deuxième par la singularité. Il résulte de la dichotomie à avoir le « code » pour comprendre et maîtriser le produit culturel où à ne pas avoir le code. Le bourgeois culturel détient le code, la masse, les classes populaires, ne l'as pas et est réduit à la « pauvreté culturelle », puis le petit bourgeois culturel a l'impression de comprendre.

La sociologie de la consommation culturelle va montrer qu'il existe une correspondance statistique très forte entre la hiérarchie des arts (des plus légitimes aux moins légitimes) et, à l'intérieur de chaque art, la hiérarchie des genres et la hiérarchie sociale des consommateurs (ou des publics).⁵⁴

La réception culturelle est plus restreinte à la perception des cas singuliers, particuliers, tandis que la sociologie de la consommation tombe dans le piège du légitimisme culturel et politique. Pour Xavier Greffe :

La culture est définie comme l'ensemble des valeurs, normes ou références contribuant à définir l'état des relations sociales, les objectifs partagés en

⁵² Françoise BENHAMOU, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2004, p. II.

⁵³ Pierre BOURDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979.

⁵⁴ Bernard LAHIRE, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, 2009/1, n° 155, p. 6-II.

*commun, les comportements de coopération et de réciprocité entre les individus et les communautés d'une même société. Elle intervient en amont de l'économie pour en imprégner son fonctionnement.*⁵⁵

Pour augmenter la consommation culturelle, il est nécessaire que les institutions culturelles centrent leur message sur le destinataire final, c'est-à-dire le public ou le consommateur. Le développement des infrastructures culturelles passe par l'utilisation de moyens de communication de masse et des nouvelles technologies pour leur promotion par un accès créatif aux biens qu'elles proposent et par le soutien à la coopération entre les entreprises, les opérateurs culturels et les partenaires institutionnels. Pour planifier la croissance de leur activité, les institutions culturelles doivent tenir compte d'un rythme pluriannuel, tant au niveau de la programmation que de la promotion et de la budgétisation⁵⁶. Une analyse plus fine de la consommation culturelle, le développement des compétences en marketing, en relations publiques ou en communication, faite par l'État, permettraient une meilleure connaissance des corrélations entre les pratiques et les goûts du public.

Les jeunes représentent un segment de la population prioritaire pour la culture. En ce sens, leurs besoins mériteraient d'être analysés plus minutieusement, compte tenu que la fréquentation des spectacles se réduit à mesure que l'âge avance et qu'il n'existe pas d'offre adaptée à cette catégorie de la population, en particulier les 14-18 ans. En effet, la consommation culturelle la plus élevée est enregistrée chez les 35-49 ans. Le baromètre de la consommation culturelle 2014⁵⁷ montre que 40 % du public des arts de la scène se trouve chez les 18-34 ans et que 26 % d'entre eux fréquentent les cinémas d'une à trois fois par mois. Le jeune public est une catégorie émergente mais importante du point de vue de la consommation culturelle. La participation des jeunes à la culture peut être stimulée par l'adaptation de l'offre culturelle à leurs intérêts et à leurs habitudes de consommation, mais également par l'éducation et par d'autres mesures spécifiques, telles que l'encouragement au volontariat au sein des structures culturelles.

⁵⁵Xavier GREFFE, *La culture et le développement locale*, Paris, OCDE, 2005, n° 54024.

⁵⁶ Des projets qui se passent chaque année, les projets multi annuels qui peuvent être développées d'une édition à l'autre, afin de pouvoir réaliser une analyse plus objective.

⁵⁷ « La Stratégie pour la culture et patrimoine culturel 2016-2022 », *op. cit. Le Baromètre de consommation culturelle. La culture et les nouvelles technologies, entre sédentarisme et activisme culturel*, coordinatrice Carmen CROITORU, Bucarest, 2014, Institut nationale de la recherche et de la formation culturelle, ministère de la Culture de Roumanie.

Le marché de l'art est le reflet de la reconnaissance des artistes et de leurs perceptions, au regard des différents enjeux politiques et économiques de leurs pays qui fondent leur puissance et leur influence sur l'échiquier international. [...] Le patrimoine d'un pays ne se résume pas à sa géographie, ses conquêtes territoriales, ses richesses naturelles, industrielles et technologiques, il est aussi constitué de son « aura » culturelle au-delà de ses frontières.⁵⁸

Les mesures de la SCPN proposées pour soutenir le SCC sont transversales dans le plan d'action stratégique car elles contribuent à l'accomplissement d'objectifs liés à la promotion de la culture dans le contexte du développement durable, au soutien de l'économie créative, à l'encouragement de l'accès à la culture et de la diversité des expressions culturelles et à l'intégration de la culture roumaine dans le circuit culturel international. Cette problématique traite des questions liées à l'amélioration de la qualité des services publics dans le SCC et au fonctionnement de ses institutions, au développement de ses infrastructures, à son financement public, à la condition du créateur, à l'utilisation des nouvelles technologies de l'information et à la communication et à la formation professionnelle. La décentralisation des institutions culturelles publiques après 1996 a causé la perte des maisons de la culture, lesquelles ont été réutilisées à d'autres fins⁵⁹. En 2005, certains théâtres n'ont pas pu être soutenus par l'administration publique locale et sont retournés vers le ministère de la Culture. Ces dernières années, des problèmes dans l'organisation ou les programmations de ces institutions ont été constatés suite à l'intrusion des autorités locales, généralement dépourvues d'expert sur le terrain. Ces dernières confondent parfois le rapport de subordination administrative avec les prérogatives stratégiques propres au développement de l'activité. Par exemple, nous observons régulièrement des suppressions arbitraires de postes avec interdiction d'en occuper d'autres bien que des financements prévus à cet effet existent. Nous assistons aussi à des fusions de services ou de départements, sans tenir compte des besoins des institutions...

⁵⁸ Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ? op. cit.*, p. 9.

⁵⁹ Les institutions culturelles ont été pendant une période de 50 ans sous le contrôle de l'État communiste qui les a créées et les a construites, pour une bonne partie d'entre-elles, afin de promouvoir la politique de l'État. Après la Révolution de 1989, la propagande du parti a disparu, ainsi que ses buts. Les maisons de la culture commencent à se restructurer, servant comme espace pour les discothèques, les salles de billard, les jeux de société...

Baia Mare 2021, capitale européenne de la culture. Culture de l'hospitalité

Conçue à Athènes en 1985, la « capitale européenne de la culture » est construite sur le concept de la diversité culturelle de l'Europe, en proposant le rapprochement les gens. À présent, 50 villes ont été qualifiées pendant un an comme ville phare culturelle de l'Europe.

Ce concept de capitale européenne de la culture revient à considérer l'événement comme étant un « macro-festival ». La plus grande partie du programme culturel peut être rattachée au domaine du spectacle vivant, mais une partie renvoie également à celui du patrimoine historique et des industries culturelles. Cette étude d'impact a été menée en deux temps : une estimation des dépenses privées engendrées par le tourisme culturel ; le calcul de l'impact économique global, incluant les dépenses privées de consommation culturelle, les dépenses publiques liées au programme culturel, l'investissement dans de nouveaux équipements, et l'estimation des effets multiplicateurs sur l'économie nationale et régionale.⁶⁰

Tout le parcours de préparation pour le titre de capitale européenne de la culture est mu par le renouvellement urbain : le changement de l'image de la ville et la priorité de gagner une envergure internationale. D'après le rapport de la Commission européenne de 2004, l'élection d'une ville au titre de capitale européenne de la culture est un catalyseur pour le développement culturel⁶¹.

la plupart [des villes lauréates] poursuivaient de nombreux objectifs renvoyant souvent au besoin de développer le profil international de la ville et de sa région, de mettre en place un programme d'activités culturelles et d'événements artistiques, d'attirer des visiteurs et de renforcer la fierté des villes et l'image qu'elles ont d'elles-mêmes.⁶²

Les villes ainsi mises à l'honneur peuvent promouvoir leur patrimoine et leur dynamisme culturel à travers l'organisation de dizaines d'expositions, festivals et autres happenings, tout en bénéficiant d'une couverture médiatique. L'hospitalité est un concept qui intègre l'essence des valeurs européennes : interculturalité, ouverture vers le libre échange d'idées, de traditions et de connaissances, intégration harmonieuse de tous les groupes et de tous les publics dans un environnement

⁶⁰ Xavier GREFFE, *La culture et le développement local*, Paris, OCDE, 2005, p. 65.

⁶¹ Centre de Ressources Partenaires, in Société & Citoyenneté, *Les capitales européennes de la culture*, 3 janvier 2020, *Direction Europe et International*.

⁶² *Ibid.*,

généreux et accueillant. Les valeurs de l'hospitalité proposent, en même temps, une définition brève, mais complète, du rôle et de la mission de l'Union européenne. Cette construction politique et économique complexe a été érigée sur les principes du bon hôte : respect des différences, tolérance, ouverture vers le nouveau et les nouvelles expériences, générosité dans le partage des biens et des ressources, libre circulation des personnes et échanges culturels plus riches.⁶³

Pour Derrida, la question de l'hospitalité se pose plutôt du côté de l'étranger qui ne connaît pas la langue, la culture, les repères de la proximité ; et si l'étranger connaissait la langue, il pourrait partager les mêmes sentiments et expériences, alors il ne serait plus dans le cas de l'hospitalité. Il y a dans son discours un devoir d'hospitalité, qui est fondé sur un droit. Ce droit à l'hospitalité est donné à l'étranger sous des conditions assez sévères, théorie qui se trouve à l'antithèse avec celles d'offrir l'hospitalité sans restriction, condition ni compensation. Le maître de la maison entre lui aussi dans sa propre culture au même temps que celui qui vient de l'extérieur. L'intellectuel de nos jours doit rester un étranger qui problématise tous ces questions⁶⁴.

La culture de l'hospitalité est, dans ce contexte, un lien fort entre la spécificité de la culture locale et les valeurs manifestes de l'Union européenne. Ce concept de générosité, particulier, flexible et polysémique, résume la tradition culturelle de Baia Mare et la projection de ses valeurs stratégiques dans le contexte européen. Un « bon hôte » est donc un créateur de nouvelles connexions, un catalyseur. L'hospitalité n'implique pas seulement la communication, elle est la communication même. Le principe d'hospitalité ne consiste pas seulement à accueillir différentes cultures ; il devient une culture en soi, avec ses propres valeurs, symboles et rituels, son propre langage et sa propre éthique, générant un cadre pour l'interprétation et l'action⁶⁵.

La conversion de la plateforme industrielle abandonnée *Phoenix* en « centre pour les industries créatives et la ville des arts » est l'un des projets représentatifs liés à la candidature au titre de capitale européenne de la culture. La décontamination et la récupération de 55 hectares de terrain au centre de la ville de Baia Mare constituent la base d'un projet de régénération urbaine et un modèle de bonne pratique, appliquant

⁶³ Bid-Book, Dossier de candidature, Candidature de la ville de Baia Mare pour le titre de Capitale européenne de la Culture, Baia Mare, 2015, p. 8-9.

⁶⁴ Jacques DERRIDA, *Sur l'Hospitalité*, Iași, Polirom, 1999.

⁶⁵ Jean CUISENIER, *Le Feu vivant : la parenté et ses rituels dans les Carpates*, Paris, PUF, 1994.

toutes les typologies de politiques d'encouragement financier, en vue d'accélérer le processus de reconstruction, grâce à des partenariats public-privé. Suite à un concours international ouvert aux artistes, la plus haute tour d'Europe de l'Est d'une hauteur de 352 m, sera transformée en grande installation multimédia. Ce « phare de l'Europe » serait le symbole de la renaissance de la ville, servant à la fois de guide et d'hôte au public et aux invités.

Le concept de « la ville comme une scène » représente l'un des piliers fondamentaux de la planification culturelle pour la candidature de 2021. Par conséquent, un portefeuille cohérent de projets a été décidé. Il est axé sur la réhabilitation et la modernisation des places et halles marchandes, en tenant compte de leur transformation en « bons hôtes » pour plusieurs types d'événements ; ceci dans « une approche contemporaine fidèle à l'architecture à taille humaine », une vision de planification urbaine promue par l'architecte danois Jan Gehl. Les projets de réhabilitation des places et halles marchandes privilégie les lieux capables d'accueillir des activités culturelles et commerciales intérieures et extérieures, et capable de fournir des scènes pour des événements spontanés, dans des paysages emblématiques. La plupart de ces marchés ont vocation à devenir piétons, afin de favoriser la mobilité urbaine durable en privilégiant des moyens de transport.

Depuis les années soixante-dix, Baia Mare était connue pour sa grandeur industrielle. Grâce à cette candidature, elle amorce un changement important de paradigme. Il s'agit d'une impulsion nécessaire pour rééquilibrer la vocation et la destination de cette ville. Par sa participation à cette compétition, plusieurs objectifs à moyen terme ont été fixés :

- Stabiliser l'économie locale en stimulant les industries créatives et le secteur de l'innovation, pour une augmentation de la valeur ajoutée à la production locale ;
- Augmenter le niveau de la qualité de vie des citoyens ;
- Réduire les inégalités sociales, en garantissant l'accès à la culture et à l'éducation pour les foyers les plus modestes ;
- Reconnecter le nord du pays au circuit économique et culturel national et européen, en développant un pôle régional fonctionnel, dédié aux industries créatives ;
- Moderniser l'infrastructure culturelle et préserver le patrimoine culturel ;
- Revendiquer, décontaminer et reconverter les grands espaces industriels non utilisés en espaces de loisirs et en espaces publics.

Le programme structuré s'étend aux zones urbaines et rurales environnantes par :

- La mise en valeur et la promotion des traditions et expressions de la culture traditionnelle du pays Maramureș : folklore, artisanat, patrimoine gastronomique, rituels anciens liés aux saisons ou à l'architecture vernaculaire ;
- Le développement de la collaboration entre les communautés rurales et urbaines dans le cadre de projets durables qui valorisent la conservation et à la sauvegarde du patrimoine ;
- La connexion des zones urbaines et rurales – Țara Lăpușului, Valea Izei, Sighet, Baia Sprie – par des programmes culturels et touristiques, afin de promouvoir des espaces alternatifs pour le déroulement d'événements, de renforcer l'infrastructure locale et d'encourager la mobilité locale et touristique ;
- L'inscription des « marques de cœur »⁶⁶ de la région dans une nouvelle dynamique, grâce à la technologie et aux approches touristiques innovantes. Il s'agit des huit églises inscrites sur la liste du Patrimoine mondial Unesco et du cimetière joyeux de Săpânța ;
- La célébration, à travers nos programmes, de la diversité culturelle du *judet* du Maramureș et de ses composantes géographiques – le pays Maramureș médiéval, le pays du Chioar, le pays du Lăpuș et le pays du Codru – par l'identification de nouveaux moyens de sauvegarder les anciennes traditions.

La plateforme multimédia et les espaces de création

Utiliser les nouveaux médias dans le projet de candidature est plus que nécessaire, pour rajeunir le système de la vente des produits culturels, de la présentation et de l'image et de la consommation des biens culturels, ainsi que pour la formation du public et des nouveaux publics qui seront prêts à consommer. Les plateformes multimédias et repenser des espaces culturels est urgent, pour essayer d'attirer les jeunes, et pour se connecter à la réalité et les attentes dynamiques des touristes, tout en gardant les valeurs locales et régionales. D'autant plus que la ville de Baia Mare et sa région impliqués dans le projet ont des lieux culturels qui sont, au moment de la candidature, en 2016, dans un état existentiel très lié à l'époque communiste :

⁶⁶ Les églises en bois de Budești Josani, de Deșești, de Barsana, d'Ieud, de Poinile Izei sont situées dans le Maramureș historique, celles de Surdești et de Plopiș à Țara Chioarului et l'église des Saints Archanges de Rogoz à Țara Lăpușului. Ensemble, ces huit églises en bois représentent un groupe d'exemples de différentes solutions architecturales de différentes époques et régions et font partie du patrimoine mondial de l'Unesco depuis 1999.

infrastructure, fonctionnement, offre et ressources humaines. Les demandes d'une telle candidature sont liées à une reformulation et à un investissement actuel et à des structures qui forment ces espaces de création.

La carte multipass culturelle est un système d'accès et de surveillance mis en place par des opérateurs publics en partenariat avec des établissements bancaires pour l'enregistrement ou la billetterie de tous les établissements culturels jusqu'en 2018. Elle offre un suivi en temps réel de la fréquentation des événements culturels et génère des rapports d'évaluation détaillés sur la base de données démographiques. Elle permet également une répartition transparente et centralisée des subventions pour les catégories soumises au risque⁶⁷, afin de garantir et d'accroître leur accès aux événements culturels.

L'application culturelle, sur les téléphones mobiles, comprend une carte détaillée des lieux ainsi qu'un calendrier des événements, fournissant des alertes, en temps réel. Pour cela, elle utilise les services de géolocalisation et personnalise les recommandations en fonction des choix des usagers. Elle permet la classification immédiate d'un événement par les utilisateurs et la diffusion de vidéos *live* ou enregistrées, de photos ou de mises à jour de statut, sur les principaux réseaux sociaux. Elle augmente aussi la contribution et l'interaction avec les événements culturels publics et privés.

Le réseau d'affichage multimédia est une solution ayant un faible impact sur l'environnement et permettant la promotion des manifestations culturelles de manière dynamique. Il peut s'agir d'une chaîne de télévision alternative dédiée aux événements culturels. L'avantage de cet outil est qu'il réduit considérablement les coûts de promotion et peut être contrôlé à distance par les directeurs culturels et les organisateurs d'événements à Baia Mare. Ce système comprend 300 écrans LCD, placés dans les lieux culturels et sociaux essentiels : cafés, hôtels, restaurants, bibliothèques, établissements publics et culturels.

Les centres communautaires culturels, comme de petits tiers lieux, couvrent tous les quartiers de la ville et sont formés de six espaces éducatifs et culturels polyvalents, à destinations multiples, et une utilisation gratuite pour tous les citoyens et visiteurs. Ces centres donnent accès à l'assistance technologique nécessaire : ordinateurs, imprimantes, projecteurs, systèmes audios. Ils servent de télécentres pour la gestion et

⁶⁷ Les catégories sociales composés par les personnes handicapées, les retraités, les cas sociaux, les malades incurables, etc.

le lancement de projets à petite échelle. Ils encouragent l'activité de volontariat avec des espaces d'exposition et des lieux alternatifs.

Le centre d'assistance et de micro-financement pour le tourisme est soutenu par la municipalité et financé au niveau international par l'emploi de fonds structurels. À ces financements s'ajoutent des fonds privés en partenariat avec un établissement bancaire. Il occupe une fonction de conseil pour attirer des financements pour les investissements touristiques à court et à long terme. Il offre également des cours et des formations pour les guides culturels et touristiques, les entrepreneurs, le personnel et les managers. Enfin, il organise, réglemente et autorise des programmes de « *couchsurfing* culturel⁶⁸. »

Les projets culturels de support

Concernant les propositions du programme contenu dans le cahier de la candidature, il y a les centres qui réunissent création et éducation, et la proposition de réhabilitation des monuments historiques, en mettant en lumière le patrimoine culturel local.

Le centre d'industries créatives *Cuprom*, stratégies et interventions artistiques, est développé par le biais d'un partenariat public-privé. Ce projet œuvre pour une décontamination et une reconstruction des lieux industriels abandonnés, opération assurée par des fonds publics et européens. Il représente un incubateur et un accélérateur créatif d'affaires et héberge un centre de formation qui offre des cours spécialisés et un centre de conférence pour des événements qui attirent un large public.

Le centre pour l'excellence et la gestion culturelle est soutenu par la municipalité et financé au niveau international par des fonds structurels⁶⁹. Il agit sur deux pôles : la formation avec des cours à destination des acteurs culturels ou des volontaires sur les thématiques de la gestion culturelle, l'élaboration de projets, le marketing ou encore la communication ; et la collecte de fonds pour aider les structures privées ou

⁶⁸ Un croisement culturel par l'intermède du tourisme est proposé par l'éducation qui encourage l'ouverture vers l'autre, pour une meilleure compréhension de l'autrui, en essayant de développer un tourisme contrôlé, plus orienté vers la qualité, opposé à celui de masse qui est superficiel, étant construit sur l'impression pas sur la structure culturelle et la découverte en profondeur de la différence.

⁶⁹ Les Fonds structurels et d'investissement européens sont : le Fonds européen de développement régional, le Fonds social européen, le Fonds de cohésion, le Fonds européen agricole pour le développement rural, le Fonds européen de la pêche et des affaires maritimes.

publiques à attirer et gérer des parrainages mais aussi à acquérir des financements nationaux et européens.

Le programme culturel de Baia Mare 2021 a pour ambition d'impliquer l'ensemble de la communauté dans un processus complexe d'apprentissage. Il se fonde sur l'analyse des lacunes existantes en termes d'accès à la culture et sur les aspirations émises et partagées par tous les acteurs du secteur éducatif. L'éducation se trouve donc au cœur du projet pour parvenir à un véritable développement du capital culturel des usagers.

En effet, la relation éducation-culture est soumise à une logique de cause à effet qui suit deux directions principales. La première se base sur un engagement plus fort des éducateurs traditionnels – enseignants, écoles, universités et parents – afin d'aligner la formation aux besoins de la génération future et de la préparer aux défis économiques à venir. La seconde vise à créer un environnement exigeant, propice au développement de savoir-faire et de compétences et à leur mise en pratique sur le terrain. L'avenir appartient aux communautés, c'est pourquoi il faut encourager le partage et la discussion pour en faire émerger des pratiques communes.

Cette approche prend appui sur les infrastructures éducatives de Baia Mare, la stratégie de développement sociale récemment mise en œuvre, le niveau élevé de scolarisation et les grands projets attirés par l'inspection scolaire du département grâce aux fonds européens. La ville s'est ainsi transformée en un vaste pôle d'apprentissage, renforcé par l'accueil du programme *Living Academia*⁷⁰ qui connecte, développe et co-crée des programmes pédagogiques dans toute la ville. À cela s'ajoute des modules de formation complémentaires comme l'apprentissage continu, l'*e-learning*, la formation des adultes, l'aide personnalisée, l'enseignement professionnel et, bien entendu, l'éducation artistique.

Les investissements proposés comme support et infrastructures pour assurer le développement des projets décrits tournent autour des objectifs patrimoniaux de la ville de Baia Mare dans un état de conservation précaire au moment de la candidature. Le parcours thématique et structurel de la candidature met en lumière et en valeur des détails qui constituent l'identité locale, en tissant le passé illustré dans l'existence des constructions mises en valeur par les événements actuels. Il y a quelques exemples décrits par le projet de candidature, sachant qu'une partie de ces propositions est déjà accomplie, ou en cours de réalisation :

⁷⁰ Living Academia est un réseau qui permet aux universités locales d'être partenaires dans des événements éducatifs développés à l'échelle nationale avec Foreign Policy Romania.

- Le musée d’art Iancu de Hunedoara. Début du projet : moitié de l’année 2016. Fin du projet : moitié de l’année 2017. Valeur : 2 millions d’euros. Investissement : financement européen et local. Composante du CEaC : musée d’art et centre du patrimoine ;
- Le musée digital Casa Pocol. Début du projet : début de l’année 2019. Fin du projet : moitié de l’année 2020. Valeur : 4 millions d’euros. Investissement : financement européen et local. Composante CEaC : musée de la culture et de l’évolution urbaine ;
- Colonie de peintres. Début du projet : début de l’année 2015. Fin du projet : moitié de l’année 2017. Valeur : 4 millions d’euros. Investissement : financement local Composante CEaC : résidences pour les artistes, salles d’exposition.
- Centre pour les industries créatives *Cuprom*. Date estimée du début du projet : début de l’année 2017. Date prévue d’achèvement du projet : fin de l’année 2020. Valeur : 25 millions d’euros. Investissement : financement européen pour la décontamination, financement local pour l’acquisition, partenariats public-privés pour le développement Composante CEaC : Centre des industries créatives, la plus haute installation multimédia d’Europe – Tour Phoenix ;
- Salle multifonctionnelle de spectacles « Minerul ». Début du projet : moitié de l’année 2016. Fin du projet : début de l’année 2018. Valeur : 5 millions d’euros. Investissement : financement européen et local Composante CEaC : salle de spectacles multifonctionnelle.

2.5 Amélioration du statut socio-professionnel du créateur.

Présentation de l’Union des créateurs

L’artiste plasticien contemporain de Roumanie est « moins assisté socialement » que l’artiste d’avant 1989, quand, grâce aux syndicats créatifs, il a pu recevoir des commandes des administrations publiques locales, qui disposaient d’un budget annuel pour l’achat d’œuvres d’art. Aujourd’hui, la situation a changé, l’union créative existe toujours et accueille des artistes, mais elle n’est plus soutenue financièrement, n’a plus l’infrastructure économique de sa propre production de matériaux créatifs, de sorte que l’artiste est libre sur le marché du travail capitaliste. Les principaux problèmes auxquels les artistes roumains d’aujourd’hui se trouvent confrontés sont les suivants :

1. La définition incertaine du statut professionnel libre de l'artiste, avec toutes les implications juridiques et économiques qui en découlent⁷¹ ;
2. L'absence de protection sociale ;
3. Les failles du système de redistribution des droits d'auteur et des droits afférents⁷² ;
4. Le manque de financement alloué au développement culturel, à la création et à la diffusion culturelle ;
5. L'articulation insuffisante des mesures liées à l'exonération/récupération de la TVA pour le secteur culturel et artistique ;
6. L'absence d'un cadre cohérent pour soutenir et créer de nouveaux programmes d'éducation artistique à tous les niveaux d'enseignement, primaire, secondaire, supérieur ;
7. La formation entrepreneuriale inadéquate, notamment pour dynamiser l'activité artistique sur le marché ;
8. La faiblesse des structures associatives qui ne peuvent fournir une protection minimale aux indépendants⁷³.

Avant la création des réseaux nationaux réunissant les plasticiens, le syndicat des beaux-arts de Bucarest en 1921 et de l'Union des artistes plastiques de Roumanie en 1950, quelques villes de la Roumanie actuelle avaient une activité artistique significative. L'histoire culturelle et artistique de la ville de Baia Mare prend ses contours dans les années 1896 avec une École libre de peinture. Incontestablement, les villes de Cluj-Napoca, Timisoara, Oradea, Iași etc., représentent des prémisses très forts pour rassembler les valeurs nationales dans un seul système qui permet aux artistes de se connaître, de travailler ensemble, de collaborer, d'exposer. Dans les

⁷¹ L'artiste libre est le créateur sans engagement par rapport à l'État, sauf les contrats temporaires.

⁷² Loi n° 8/1996 1. Le droit d'auteur sur une œuvre littéraire, artistique ou scientifique, ainsi que sur d'autres œuvres de création intellectuelle, est reconnu et garanti par les termes de la présente loi. Ce droit est lié à la personne de l'auteur et porte des attributs moraux et patrimoniaux. 2. Le travail de création intellectuelle est reconnu et protégé, indépendamment de la connaissance du public, par le simple fait de sa réalisation, même sous une forme inachevée.

⁷³ Les artistes indépendants sont ceux qui ne vivent que de leur création, sans avoir un revenu fixe comme celui d'un professeur des arts plastiques qui est artiste en même temps, ou celui d'un artiste qui est embauché dans une structure qui lui assure une continuité financière.

années 1950, le système communiste qui voulait tout dominer, contrôler et uniformiser, a instauré le modèle soviétique qui était pratiqué dans tous les pays satellites de l'URSS : les unions des créateurs. Les nouvelles villes construites par l'industrialisation socialiste, commençaient, de façon obligatoire, à avoir ce côté artistique pour assurer l'uniformité du système. Le nouveau mécanisme fonctionnait, très bien organisé, qui partait du centre à la périphérie, de Bucarest dans toutes les quarante villes capitales des *judete* de toute la Roumanie. Ils ont construit à Bucarest un Combinat du fonds plastique qui produisait des couleurs, et des matériaux pour les arts visuels vendus dans les quarante galeries des beaux-arts du réseau national. Chaque filiale a reçu un nombre de studios de création de la part de l'État, pour assurer les meilleures conditions de travail aux artistes.

L'Union des artistes plastiques de Roumanie est la seule structure nationale qui réunit des artistes visuels professionnels a été fondée sur la base du décret 266 de 1950⁷⁴ et continue d'exister et de fonctionner de nos jours sur la même structure. Elle est la continuation juridique du syndicat des beaux-arts de Bucarest, fondée en 1921 et enregistrée avec une personnalité juridique en 1946 et des syndicats mixtes d'artistes plastiques des autres villes en Roumanie. L'article 2 du statut actuel de l'organisation, fait mention que l'UAP fonctionne conformément au statut adopté le 20 octobre 1950 par la conférence des artistes plastiques de la République populaire roumaine⁷⁵.

⁷⁴ « Art. 2. – L'Union des plasticiens de la République populaire roumaine fonctionne conformément aux statuts adoptés le 20 octobre 1950 par la conférence des plasticiens de la République populaire roumaine.

Art. 3 – Le syndicat des beaux-arts de Bucarest et les unions mixtes d'artistes plastiques de la province sont dissous, et leur patrimoine est transmis à l'Union des artistes plastiques de la République populaire roumaine.

Art. 4 – Les pouvoirs du Comité de gestion de l'Union des Beaux-Arts de Bucarest, à l'égard du Fonds pour le plastique, prévu par le décret n° 343 du 20 août 1949, pour l'organisation et le fonctionnement du Fonds plastique des peintres et sculpteurs de la République populaire roumaine, sont transmis au Comité directeur de l'Union des artistes plasticiens de la République populaire roumaine. Les actes conclus au nom de l'Union des plasticiens de la République populaire roumaine, avant la publication du présent décret, sont valables. »

⁷⁵ En 1950, l'année de la fondation de l'Union des artistes plastiques de Roumanie comme réseau national, chaque organisation artistique des villes les plus importantes des quarante *judete* a été transformée en filiale. La structure est administrée par un conseil d'administration formé par un président élu tous les quatre ans par l'Assemblée nationale formé par des membre représentants de toutes les filiales, ainsi que le vice-président, et trois membres. Chaque filiale a son conseil d'administration sur le plan locale, composé de cinq membres dont un président, conseil qui est élu par l'assemblée locale de la filiale chaque année. Pour devenir membre de l'UAP les candidatures des

L'UAP représente l'héritière juridique, morale, patrimoniale, et en continue les traditions, en étant l'organisation de créateurs à but non-lucratif, non-gouvernemental, apolitique, dotée d'une personnalité juridique d'utilité publique, qui rassemble les artistes et les théoriciens des arts plastiques et visuels, issus des instituts supérieurs d'art. Leur admission au sein de l'UAP a lieu suite à l'évaluation par une commission nationale, qui suit les recommandations de l'Unesco⁷⁶. L'Union assure le cadre légal favorable en vue de relever les capacités d'exposition créative de ses membres.

Le rôle de l'Union de créateurs libres était de défendre et d'aider les artistes. Ils bénéficiaient de voyages de documentation à l'étranger et dans le pays, d'aides en cas de maladies, de pensions, de symposiums de création, de résidence subventionnée dans les maisons de création. Les immeubles de Breaza Pucioasa, Govora, Cumpătu, Sovata ont été nationalisés, confisqués, transformés en maisons de création et donnés dans un régime d'usufruit au bénéfice de l'UAP. À partir de 1953, les artistes peuvent peindre ou dessiner librement dans les lieux publics, s'ils sont pourvus d'une licence nominative délivrée par le département général de police. À cette époque la création était très restrictive et contrôlée par le régime : pour les écrivains, les machines à écrire devaient être déclarées chaque année à la police. Dans les archives de l'UAP, il existe des dizaines de dossiers contenant les demandes adressées aux artistes pour leur permettre de peindre sur les chantiers⁷⁷, dans les ports, etc.⁷⁸

À la base, le concept était communiste, pour mieux contrôler les artistes et leurs créations. Chaque profession culturelle avait ce modèle d'organisation qui assistait les artistes en leur procurant les besoins immédiats. Cette structure a très bien fonctionné pendant quatre décennies, puis, après la Révolution elle a commencé à se dégrader petit à petit. Gérer une structure nationale d'artistes visuels professionnels est assez difficile du point de vue administratif, étant donné que « chaque artiste représente une institution à part », par sa personnalité, son égo et sa propre histoire, toujours hors du commun. Il y avait déjà des fissures par rapport à la mentalité du

artistes sont examinées au niveau de la filiale, puis au niveau national par un jury qui change chaque année et est composé de vingt-trois artistes de toutes les filiales.

⁷⁶ Le statut de l'Union des artistes visuels de Roumanie, dernière version 2017, chapitre 2, article 7, sur la 21^e édition de la Conférence générale de l'Unesco, Belgrade, le 21 octobre 1980.

⁷⁷ Tout acte artistique dans l'espace public devait être enregistré et vérifié par la Sécurité appartenant au Parti communiste de l'époque.

⁷⁸ Informations sur le site Internet de UAP, www.uap.ro.

fonctionnement du réseau⁷⁹, qui est formé depuis sa fondation jusqu'à nos jours par environ 40 filiales et 8 000 artistes visuels au niveau national. Aujourd'hui, le manque de subvention et de commande de la part de l'État, le manque d'entretien du patrimoine construit : ateliers de création, salles d'expositions, galeries d'art, puis la dégradation des sites ou le choix de vente pour l'assurance du fonctionnement ont beaucoup affecté le fonctionnement de cette structure nationale. Dans l'autre sens, nous signalons la dilution de la qualité professionnelle en partant déjà des racines du phénomène qui se développe dans les écoles vocationnelles, dans ce cas les écoles d'arts visuels.

Après 70 ans de fonctionnement, le système souffre d'un état d'endormissement, qui doit être actualisé sur les nouvelles coordonnées de la société de nos jours, avec ses besoins, ses, demandes, avec un public différent, avec des gestes et des modèles plus contemporains, du point de vue administratif, patrimonial, esthétique, conceptuel. Le besoin de changement et d'adaptation au présent est ressenti tant au niveau macro, que micro, dans toutes les filiales. Au plan local, nous travaillons sur une restructuration qui sera mieux intégrée dans le présent, en répondant aux demandes des créateurs et des récepteurs, le public par les consommateurs. Pendant mes deux mandats de présidente de l'Union des artistes de Roumanie, filiale de Baia Mare, j'ai essayé d'attirer les jeunes par des activités connexes qui réunissaient et qui ouvraient aux autres arts. La filiale compte aujourd'hui 130 membres artistes⁸⁰, au lieu de 78 quand je suis devenue membre du conseil directeur en 2008. La ville de Baia Mare compte 130 000 habitants ; le nombre des artistes professionnels inscrits dans notre filiale avec un certificat d'un jury au niveau national représente 1 % de la population de la ville. Ainsi, nous avons l'infrastructure de ressources humaines qui peut construire un discours esthétique pour préparer un public à l'acte artistique et culturel.

⁷⁹ Il existe un réseau au niveau de l'organisation des artistes dans des filiales, ainsi que dans l'organisation des événements au niveau national.

⁸⁰ Les jeunes artistes se sont inscrits dans la filiale de Baia Mare grâce à la nouvelle dynamique qui existe depuis quelques années.

Bibliographie sélective

Pierre BOURDIEU, *La distinction, critique sociale du jugement*. Paris, Minuit, 1979.

Jean CUISENIER, *Le Feu vivant : la parenté et ses rituels dans les Carpates*, Paris, PUF, 1994.

Jacques DERRIDA, *Sur l'Hospitalité*, Iași, Polirom, 1999.

Xavier GREFFE, *La culture et le développement locale*, Paris, OCDE, 2005.

Bernard LAHIRE, « Entre sociologie de la consommation culturelle et sociologie de la réception culturelle », *Idées économiques et sociales*, 2009/1, n° 155.

Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ?* Paris, Le Cavalier bleu, 2019.

Rapports

Bid-Book, *Dossier de candidature, Candidature de la ville de Baia Mare pour le titre de capitale européenne de la Culture*, Baia Mare, 2015.

Statuts de l'Union des artistes visuels de Roumanie.

Stratégie de développement culturel de la ville de Baia Mare 2015-2030, Baia Mare, 2015.

Stratégie pour la culture et le patrimoine nationale 2016-2022, Bucarest, ministère de la Culture.



© Laura Teodora GHINEA, 2012.

Chapitre 3.

Valorisation des ressources culturelles

et des éléments d'identité locale :

le développement local par les repères d'identité

Nous l'avons vu, la réputation d'une institution, d'une équipe, d'un artiste, exige heureusement bien davantage d'épaisseur, elle se construit lentement, patiemment, parce que l'ensemble tient. Et la communication ne fait que l'accompagner, pour le dire. Elle est elle-même un élément de cette excellence. Car la culture se partage ; l'opinion des experts, celle des critiques ou du public amateur sur la qualité de telle ou telle réalisation se construit par un effet de miroir, où chacun a son mot à dire, mais où tous finissent par s'accorder dans un assentiment général sur l'intérêt et la qualité des réalisations.⁸¹

Au cours des dernières décennies, nous nous référons de plus en plus à la mondialisation, un phénomène que nous associons au présent, en raison de l'émergence de nouvelles technologies, des moyens de communication qui déterminent la transformation visionnaire du macro-univers en un micro-univers, abordable, rapide et facile. Il s'agit d'un phénomène qui a lieu à Baia Mare à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, une période définie par Suzanne Berger comme appartenant à la première mondialisation⁸². Les tendances mondiales annoncent l'entrée dans un monde ouvert, d'abord bloquée par le déclenchement de la première guerre mondiale. L'internationalisation atteint à cette époque un niveau qui n'a été retrouvé dans l'histoire que dans les années 1980. L'avènement des chemins de fer et le prix très bas des transports publics ont permis un important mouvement de population en Europe. Les travailleurs pouvaient voyager d'un pays à l'autre sans avoir besoin d'un passeport, d'un visa ou d'un permis de travail temporaire. Dans le même temps, 55 millions d'Européens s'installent dans le Nouveau Monde. En 1910, le commerce extérieur fait partie intégrante de l'économie nationale, situation retrouvée seulement à la fin du XX^e siècle. Les économies françaises se déplacent vers des destinations telles que la Russie, l'Amérique latine et les industriels français délocalisent leur production vers les pays d'Europe de l'Est ou d'Asie Mineure.

⁸¹ Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, Territorial, septembre 2006, p. 65.

⁸² Suzanne BERGER, *Notre première mondialisation. Leçons d'un échec oublié*, op.cit.

Suit une période de plus de 60 ans au cours de laquelle le commerce, l'émigration et les flux de capitaux ont été réduits, annulés, ou maintenus sous un contrôle extrêmement sévère. Dans ce contexte, façonné par une économie ouverte et libre, les biens culturels avec leurs acteurs ont une pleine liberté de mouvement, pour faciliter les échanges, pour concevoir de nouveaux territoires spécifiques au monde de la création. Ce cadre a permis la création à Baia Mare d'un environnement dans lequel la vie artistique s'est épanouie et s'est développée à partir de 1896, facilitant l'adoption d'une vision liée à la contemporanéité de cette période, lorsque certains des artistes ont manifesté une volonté claire de se détacher de l'académisme. À cet antipode, sont nés les courants du début du siècle, qui ont progressivement influencé le phénomène artistique de Baia Mare. Toutes ces conditions réunies ont permis à des artistes du monde entier de participer aux cours de l'École libre de peinture de Baia Mare : « *la culture étant le seul lieu où se recompose l'aristocratie, où les élites se reconnaissent et se distinguent*⁸³. »

3.1 La matrice culturelle du territoire et les valeurs culturelles locales. Cultiver un sentiment d'appartenance

*Les individus circulent, vont d'un événement à l'autre, se côtoient, se frôlent, se présentent, se retrouvent, se voient en représentation collective, parfois s'engagent dans une relation suivie, avant de se séparer et de se disperser à nouveau. Les événements sont de courte durée, éphémères mais intenses, parfois paroxystiques, et toujours préparés de longue date, organisés et synchronisés en mobilisant tous les moyens de la communication disponibles. [...] L'homme voyage comme jamais auparavant, même quand il reste immobile. [...] L'homme, libre mais si souvent seul, écartelé, à l'identité incertaine et fragmentée, tellement sollicité, tantôt exigeant, avide de connaissances et de découvertes, tantôt blasé, en consommateur pulsionnel et solitaire, en spectateur mithridatisé, consterné de ce qu'il est devenu, faisant alterner stimulants, excitants violents et somnifères analgésiques, toujours plus forts, pour espérer en être encore un peu.*⁸⁴

Paul Rasse caractérise la société actuelle comme étant très dynamique, plus que jamais dans l'histoire de l'humanité, même si elle reste apparemment immobile dans cette vague immense des nouvelles technologies qui permet une mobilité virtuelle, mais qui

⁸³ Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, op.cit., p. 81.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 59.

amène avec elle la solitude, les angoisses et l'éphémère. Fernand Braudel caractérise les *civilisations de la terre* comme étant lentes dans l'adoption de nouveaux modèles, différents de ceux propres à la région créée en raison de besoins concrets et spécifiques. En effet, même si certains éléments extérieurs à la civilisation locale facilitent beaucoup la vie et le travail de ces communautés, une résistance à la nouveauté demeure, surtout de la part des générations plus âgées, habituées à vivre au rythme de la nature.

Le paysan est exposé directement à l'inconstance des conditions naturelles en travaillant sans arrêt pour subvenir à ses besoins. « *Ce n'est pas dans un tel endroit que l'on peut imaginer la propagation facile du progrès technique ou le risque d'accepter de nouvelles cultures et de nouveaux marchés*⁸⁵. » Habitués à faire face à des conditions difficiles, les paysans détiennent « *un art désespéré de rejeter toute nouveauté là où ils vivent*⁸⁶ » ; cette attitude vient de la peur et de l'insécurité que l'inconnu génère. Le renouveau signifie le déséquilibre d'un système bâti jadis en fonction des repères de proximité. « *L'homme vit de préférence dans le cadre de ses propres expériences, tombé dans le piège d'anciennes victoires. L'homme s'identifie au groupe auquel il appartient : on peut le quitter ou bien s'y incorporer, mais le groupe reste lié à un espace a priori configuré, aux terres connues. C'est là qu'il s'est enraciné*⁸⁷. »

Les collectivités ont tendance à conserver leurs habitudes. Ces tendances exercent à l'intérieur de la communauté une osmose qui fait que certaines habitudes ne se perdent pas dans l'obscurité de l'histoire, même si elles ont perdu leur signification. Le désir de conserver les habitudes a représenté, à certains moments, une forme de défense des collectivités populaires à l'égard des influences extérieures. Les mutations fonctionnelles déterminent la dynamique des actes de culture, des objets, et ce phénomène impose le changement.

Avec les machines toutes [les] tâches [de la vie quotidienne] ne constituaient plus une épreuve mémorable. Ni leur fin un événement. Nous verrons plus loin comment, avec les machines et un mode de production qui ne régulait plus la

⁸⁵ Fernand BRAUDEL, *Les jeux de l'échange*, I, Bucarest, Meridiane, 1985, p. 305.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 306.

⁸⁷ *Idem.*, *Les structures du quotidien*, Bucaresti, Meridiane, 1985, p. 53.

*coutume, tout un schéma de fêtes et de traditions populaires devinrent des pratiques dénuées de sens ou furent purement et simplement abandonnées.*⁸⁸

Eugene Weber et Fernand Braudel caractérisent les civilisations anciennes comme des communautés strictement liées aux terres, aux habitudes, à la nature, à la proximité, sur sa structure basée sur le rythme des saisons, des années, où le changement et le nouveau représentent une menace de l'inconnu. Selon Paul Rasse, même avec l'instinct très fort de conservation, la société actuelle a perdu beaucoup de ses racines et devient dynamique, riche en rencontres, mais vide et angoissée.

3.2 L'École internationale de peinture de Baia Mare, parcours de 1896 à 2021

*Car la culture est aussi un travail du corps social sur lui-même pour s'inventer des occasions de se retrouver (les fêtes, les spectacles ou les visites de musée), mais aussi d'affirmer sa différence et de cultiver son altérité, pour avoir des raisons d'échapper avec l'autre et n'être jamais en reste avec lui.*⁸⁹

À Baia Mare, la vie artistique est apparue et s'est développée à partir de 1896, à une époque où beaucoup d'artistes en Europe manifestaient un désir clair de se détacher de l'académisme, une des tendances les plus connues en peinture, caractéristique de la période du XVIII^e à la moitié du XIX^e. Les compositions académiques sont alors construites sur l'éclectisme, malgré les représentations performantes du point de vue technique, avec la maîtrise du langage visuel. Pour un plasticien, exerçant son art dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'académisme assurait une plateforme de démarrage pour l'artiste inspiré et ouvert à expérimenter les nouvelles tendances, ayant déjà comme bases très précises une connaissance fine et aigüe du dessin et de la composition, de l'étude du corps humain et de ses proportions, de l'étude des œuvres classiques de l'histoire de l'art, la maîtrise de la théorie classique de la couleur⁹⁰. La représentation des scènes historiques de grandes dimensions était un chemin qui donnait au créateur du prestige et un démarrage fort et rassurant. À l'académisme avec sa technique poussiéreuse⁹¹ et terne suit le post-académisme, mais dans un temps

⁸⁸ Eugène WEBER, *La fin des terroirs, La modernisation de la France, 1870-1914*, Paris, Fayard, 1983, p. 188.

⁸⁹ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS, 2017, p. 276.

⁹⁰ Vasile FLOREA, *Les maîtres de l'art roumain*, Bucarest, Meridiane, 1965.

⁹¹ *Ibid.*

court. Toute l'Europe s'ouvre vers des chemins inconnus, avec des nouvelles découvertes technologiques, l'apparition des pinceaux plats et les couleurs en tube, qui permettent aux artistes une mobilité inédite, en sortant de leur atelier de création. C'est le moment de l'investigation de la lumière, de la couleur, de la matière. L'invention de la photographie au début du XIX^e siècle a libéré les peintres et les graphistes de la copie et transforme leur pratique. Ce rôle est maintenant pris par les photographies qui enregistrent le moment, la fugacité, la réalité, d'une manière plus objective qu'une création unique. Les plasticiens se servent beaucoup de la photographie pour respecter les proportions de leurs compositions, pour la relecture et la représentation du mouvement dans une image statique bidimensionnelle ; en miroir, les photographes utilisent les techniques de la peinture et des arts graphiques pour donner une touche d'unicité à leurs tirages. Cette dernière demande était exigée par les collectionneurs qui cherchaient l'unicité. Ainsi, il y avait un vrai débat sur la place et la perception de cette nouvelle technique et manière de représentation. « *Devenir collectionneur mécène apporte un statut prestigieux que seule la réussite économique ne permet pas*⁹². » En Europe, les photographes étaient à la fois des artistes, tandis qu'aux Amériques les photographes venaient des classes aisées. « *Pendant une grande partie de la seconde moitié du XX^e siècle, on assiste à la globalisation de la scène artistique, fondée sur des valeurs occidentales, avec une très forte domination américaine*⁹³. »

Les nouvelles découvertes et les produits industriels ont permis la naissance de nouveaux pigments industriels, en oubliant une bonne partie des pigments naturels. Les pigments industriels ont mené les artistes à faire des recherches en révélant la nature et ses couleurs, ses états et ses étapes, en illustrant différemment l'ombre qui s'est transformée en sépia, brun et noir, en bleu, vert, violet. Manet disait que la lumière du matin est violette.

Les principes de Hollósy sont clairs : dessiner d'après le corps humain, uniquement avec un modèle vivant, à la fois nu et en portrait. Les modèles en plâtre n'ont rien à rechercher. Les modèles doivent être placés dans une position naturelle, en évitant les positions compliquées et inconfortables, car la tâche de l'étudiant n'est pas de représenter l'ensemble du modèle en détail, mais de comprendre et de mettre en évidence les formes essentielles et caractéristiques, c'est-à-dire d'approfondir la recherche sur la nature. Cette approche vise à

⁹² Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ? op. cit.*, p. 18.

⁹³ *Ibid.*, p. 10.

façonner la personnalité de l'artiste. Le dessin et la peinture en plein air servent également à comprendre la nature, mais pour cela, une métropole n'est pas favorable, et le maître indique comme lieu approprié une ville de province, prédisant ainsi la ville de Baia Mare, comme lieu possible de formation pendant l'été.⁹⁴

Tous ces éléments ont contribué à la naissance des recherches et des découvertes en laissant le chapitre académiste fermer le XIX^e siècle. De nouveaux courants émergent dès la fin du XIX^e siècle, influençant le phénomène artistique de Baia Mare. Des artistes de toute part viennent assister aux cours de l'École libre de peinture de Baia Mare.

Au début, même Hollósy et Karoly Ferenczy vivaient dans cette région. En 1897, la deuxième année après la fondation de la colonie, Hollósy vécut avec Iványi-Grünwald à la villa Erdody près du parc de la ville au début de la zone de la vallée Rouge. Samu Bortsok va s'installer avec sa famille dans une maison de jardin de la vallée Rouge, et le couple Krizsan-Csikos Antonia a construit leur maison-atelier tout près. Le loyer dans la vallée Rouge était bon marché. La relation entre les peintres et les hôtes était presque familiale. Dans de nombreux endroits, les hôtes ont traité les peintres comme leurs propres enfants. Ils étaient fiers de leurs succès, ils les accompagnaient en cas de besoin. Il était courant pour le peintre, s'il n'avait rien à payer le loyer, d'offrir certaines de ses œuvres. Les mineurs, condamnés à un travail toujours sombre, aimaient les peintures colorées.⁹⁵

La complicité entre les artistes et les habitants de Baia Mare qui les hébergeaient, souvent en échange d'œuvres d'art créées *in situ*, a généré une dynamique de création, l'accumulation d'un patrimoine pictural et des opportunités de résidences temporaires pour les artistes. Par principe, l'art doit son existence tant à sa pratique qu'au fait qu'il fasse l'objet d'un discours, dans les cercles d'initiés et auprès du profane. Ainsi, la population locale s'est familiarisée avec la vie des artistes, leur œuvre, leur style et leurs personnalités. Les artistes étaient présents dans les maisons, mais aussi dans la ville, avec la pratique du plein-air. De ce fait, Baia Mare est devenue en quelques années la ville la plus peinte d'Europe centrale et de l'Est. En 1896, les artistes

⁹⁴ László JURECSKÓ, « Baia Mare et les révolutions artistiques », dans *120 ans. Le centre artistique de Baia Mare*, Cluj-Napoca, Scoala Ardeleana et Eikon, 2016.

⁹⁵ Jeno MURADIN, Gyorgy SZUCS, *Genius Loci, Thèmes et motifs picturaux de Baia Mare*, Budapest, Demax Muvek, 2014, p. 100.

ont peint et exposé les œuvres dans une remise du parc Reine Maria⁹⁶, en constituant l'acte fondateur de cette formation libre.

*Reti note, en particulier, que l'affinité pour les aspects sociaux de la vie de Baia Mare apparaît surtout chez les étudiants étrangers de Hollósy. Vivant dans des maisons louées dans la vallée Rouge, ils ont eu l'occasion de connaître la vie des mineurs.*⁹⁷

Depuis les débuts de la colonie, des ateliers-maisons dispersées ailleurs en ville servaient de résidences aux artistes. En plus de la maison Ziffer, de la maison Csikos Antonia et de la maison Thorma, nous mentionnons particulièrement ici la maison Mikola où se trouvait l'atelier de création de Ferenczy Karoly, peintre hongrois qui fait partie des membres fondateurs de la colonie. Toutes ces maisons sont restées des propriétés privées. Aucune initiative n'a été prise pour acquérir ces biens patrimoniaux et les transformer en « maisons mémorielles ». En revanche, la maison Aurel Popp est un exemple de bonne pratique. Gérée par le musée d'histoire de Satu Mare, son projet de réhabilitation met en valeur tant l'atelier de création que l'œuvre de l'artiste.

*L'arrivée des peintres dirigés par Hollósy en 1896 a considérablement changé la vie quotidienne de Baia Mare. Dans un premier temps, les citoyens de la ville regardaient de loin et avec méfiance le brouillard des bohèmes, pleins de discours étrangers, apparaissant dans les endroits les plus inattendus avec leurs ustensiles de peintres, le groupe qui passait toujours la soirée la plus bruyante possible au restaurant du parc. Au final, il a surmonté sa curiosité : la figure de l'artiste travaillant avec son chevalet, entouré d'enfants et de quelques connaisseurs goûtant l'acte de création devient une chose courante.*⁹⁸

Les nouvelles orientations dans l'art du fin XIX^e début du XX^e siècle ont touché les artistes de l'Europe centrale et orientale, en cherchant à arriver dans les cercles artistiques de l'Europe occidentale. Simon Hollósy considérait que « *tout ce qui est nouveau en littérature et en art vient du français, et ici à Munich, je soutiens l'académie, mais dans le fond, je suis contre*⁹⁹. » Le 5 mai 1896, les étudiants de l'École

⁹⁶ En 1925, cette construction a été déménagée dans la Colonie des peintres.

⁹⁷ Jenő MURADIN, György SZUCS, *Genius Loci, Thèmes et motifs picturaux de Baia Mare*, op. cit., p. 121.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁹ Igor LUTSENKO, « Simon Hollósy à Teceu (Tiachiv, Ukraine) », dans *120 ans. Le centre artistique de Baia Mare*, Cluj-Napoca, Scoala Ardeleana et Eikon, 2016.

libre de Munich fondée par Simon Hollósy¹⁰⁰, artiste arménien née à Sighetu Marmatiei, débarquent à Baia Mare, étant invités par le maire de la ville, Olivér Thurman. L'École privée de peinture Hollósy sera fonctionnelle jusqu'en 1901, quand, à cause des malentendus entre les artistes, Hollósy quitte Baia Mare, en fondant une nouvelle école à Teceu, ville située à 30 km de Sighetu Marmatiei et qui se trouve aujourd'hui sur le territoire de l'Ukraine. Dans une lettre à son ami Bela S., Hollósy écrit : « *Je la connais... Je suis à Teceu pour la troisième fois. Je ne veux plus partir. Les gens sont meilleurs ici. Cette terre est forte et belle.* » À partir de 1902, les quatre peintres Ferenczy Karoly, Iványi-Grünwald, Reti Istvan et Thorma Janos vont continuer l'initiative de Hollósy, mais sous le nom de l'École libre de peinture de Baia Mare–Nagybánya, le nom de la ville en hongrois.

Istvan Reti, Janos Thorma, Karoly Ferenczy et Bela Iványi-Grünwald, les quatre professeurs qui ont organisé la colonie d'artistes en 1902, ont d'abord imaginé l'avenir de la colonie et du personnel d'une « institution non institutionnalisée ». Mais cette route s'est avérée impraticable à un moment donné. La nécessité de construire de nouveaux ateliers et un bâtiment pour assurer l'activité éducative pendant l'hiver, respectivement la subvention accordée à cet égard, présupposait l'existence d'un partenariat contractuel entre la ville et une entité institutionnelle. Ainsi, en 1911, l'Association des peintres de Baia Mare a été fondée, ayant une liste des membres de l'association, et les décisions de l'assemblée générale et la reconnaissance du statut de personne morale a lieu en 1924.¹⁰¹

En 1906, Károly Ferenczy¹⁰², d'origine autrichienne et fondateur de l'impressionnisme hongrois, entre comme professeur à l'Académie hongroise des beaux-arts de Budapest, ne passant que les périodes de vacances d'été à Nagybánya. En 1885, il s'inscrit à l'*Accademia di belle Arti* de Naples, ensuite il déménage à Munich où il connaît Hollósy, puis pendant 2 ans, entre 1887 et 1889 à l'Académie Julian à Paris, une école privée très cosmopolite. En 1900, ses œuvres sont exposées à Paris à l'occasion de l'Exposition universelle. En 1913, il est nommé professeur dans le même

¹⁰⁰ Fondateur de l'École libre de peinture de Baia Mare–Nagybánya, le nom en hongrois, il fait ses études à Budapest, après à Munich à l'*Akademie de Bildenden Kunste*, puis il fonde sa propre école de peinture.

¹⁰¹ Jenő MURADIN, György SZUCS, *Genius Loci, Thèmes et motifs picturaux de Baia Mare*, op. cit., p. 6.

¹⁰² Professeur à Budapest à l'Académie hongroise des beaux-arts.

établissement qu'István Réti¹⁰³ diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Munich, étant un des élèves de Hollósy. Béla Iványi-Grünwald quitte Baia Mare en 1911 en vue d'établir une nouvelle colonie de peinture dans la ville de Kecskemét, en Hongrie. Tous ces événements ont secoué la vie de la colonie qui a perdu ses fondateurs : Ferenczi Karoly reste à Budapest comme enseignant, Grünwald devient le maître de l'École de Kecskemet.

Une nouveauté par rapport aux autres colonies d'artistes¹⁰⁴ est le fait que cette colonie d'artistes de Kecskemét a été initiée en partie par le gouvernement de la ville, qui en a assumé les conditions matérielles. Une autre particularité de cette colonie était le fait que la fondation était accompagnée d'un plan écrit, un programme artistique détaillé, rédigé par Béla Iványi-Grünwald (1867-1940) à Baia Mare, le 17 juillet 1909, sous la forme d'une lettre adressée au maire. Kada Elek, publie le 26 septembre 1909 dans le journal Kecskemét. Iványi invoque à plusieurs reprises Baia Mare, plus de six fois, comme exemple à suivre.¹⁰⁵

Les peintres restés à Baia Mare, ressentent le besoin d'un cadre institutionnel capable de les représenter. Pour cette raison, ils fondent en 1911 la Société des peintres de Baia Mare. Janos Thorma diplômé de l'Académie des Beaux-Arts de Budapest et de l'Académie Julian de Paris, reste alors le dernier, parmi les fondateurs, à assurer le fonctionnement de l'école et de cette nouvelle association culturelle.

Le caractère révolutionnaire ne signifie pas l'orientation vers les tendances modernes de la peinture de la fin du XIX^e siècle, mais d'abord l'approche du problème de l'éducation de l'artiste, celle-ci étant nettement supérieure au programme, aux principes ou aux pratiques de toute académie nationale ou privée de Vienne, Munich ou Paris. Le caractère révolutionnaire est dû à l'adoption des deux principes de base suivants : la nouvelle conception du dessin selon le modèle vivant et le placement du modèle dans la nature, respectivement le tableau en plein air.¹⁰⁶

¹⁰³ Professeur à Budapest.

¹⁰⁴ Szolnok, Godolo et Baia Mare–Nagybánya.

¹⁰⁵ László GYERGYÁDESZ, Exode et création d'ateliers d'art. Connexions artistiques entre Kecskemét et Baia Mare - la première étape de la colonie d'artistes de Kecskemét (1909-1919). *Connexions artistiques entre Baia Mare et Kecskemet (1909-1919)* dans *120 ans. Le centre artistique de Baia Mare*, Cluj-Napoca, Scoala Ardeleana et Eikon, 2016.

¹⁰⁶ László JURECSKÓ, *Baia Mare et les révolutions artistiques*, dans *120 ans. Le centre artistique de Baia Mare*, op. cit.

Sous l'influence du fauvisme parisien, le mouvement d'avant-garde « néoiste », ou néo-impressionniste, se traduit par le traitement de l'espace avec une liberté picturale inédite caractérisée notamment par un colorisme intense et l'utilisation de contours bleus. Dès 1906, ces manières de travailler sont adoptées par un grand nombre de peintres de Baia Mare : Béla Czóbel, Dezső Czigany, Vilmos Csaba Perlrott, Tibor Boromisza, Géza Bornemisza ou Sándor Ziffer.

En fait, la nouvelle apportée par Czóbel n'était pas complètement inconnue des jeunes de la colonie. Beaucoup d'entre eux étaient assez bien informés sur les événements artistiques à Paris, en partie précisément à cause de Czóbel, qui y passa les mois d'hiver à partir de 1903, arrivant en 1905 pour exposer avec Matisse, Derain et d'autres au troisième Salon d'automne, et pendant l'été il a raconté l'histoire et a probablement montré des photos et des reproductions à ses collègues de Baia Mare. Vilmos Csaba Perlrott, Tibor Boromisza, Vilmos Huszár, Dezső Czigány et bien sûr Sándor Ziffer, arrivé à Baia Mare en 1906 en provenance de Budapest où il avait rencontré Czóbel, ont été fortement impressionnés par la structure « sauvage » des toiles de Czóbel. Dès lors, ceux qui en avaient les moyens travaillaient l'été à Baia Mare et l'hiver à Paris.¹⁰⁷

En 1914, Eugen Pascu intègre la liste des étudiants de Baia Mare. En 1916, le nom d'Aurel Ciupe, boursier de l'Académie Julian de Paris et professeur de l'école des beaux-arts de Cluj-Napoca aujourd'hui université d'art et design de Cluj-Napoca, est aussi mentionné dans les archives. Depuis la Grande Roumanie de 1918, hormis une interruption de quatre ans due au deuxième arbitrage de Vienne pendant la seconde guerre mondiale, l'activité artistique de Baia Mare s'est déroulée sous l'autorité de l'administration roumaine. Dès lors, les participants aux cours d'été de Baia Mare viennent de Roumanie, principalement des centres universitaires de Bucarest, Iași, Cluj-Napoca et Chisinau.

Immédiatement après la fin de la première guerre mondiale, pendant l'été de 1919, quand la Transylvanie, qui faisait partie de l'Empire austro-hongrois, est attachée à la nouvelle Roumanie, créé en 1918, Janos Thorma invite les étudiants des académies des beaux-arts de Bucarest et de Iași à suivre le cours de pratique d'été dans l'école, ce qui a entraîné une augmentation considérable du nombre d'étudiants roumains. Janos

¹⁰⁷ Judit BOROS, docteur en histoire de l'art, Budapest, Hongrie, *Baia Mare à la croisée des chemins*, dans *120 ans. Le centre artistique de Baia Mare*, Cluj-Napoca, Scoala Ardeleana et Eikon, 2016.

Thorma reste président de la Société des peintres de Baia Mare jusqu'en 1927, mais il continue de travailler à Baia Mare jusqu'à sa mort en 1937¹⁰⁸.

Pendant la période de l'entre-deux-guerres, l'école de Baia Mare a bénéficié d'importants soutiens par le ministère des Cultes et des Arts de Roumanie, grâce à une contribution financière sans précédent. Il convient de mentionner ici les efforts d'organisation déployés en 1920-1921 par le peintre Ipolit Strâmbu, professeur à l'École des beaux-arts de Bucarest, pour l'achèvement du projet d'extension architecturale et de systématisation de la Colonie de peintres de Baia Mare¹⁰⁹.

Après la première guerre mondiale et jusqu'en 1927, la direction de l'école est reprise par Janos Thorma, qui a un très bon sens diplomatique. Il est suivi d'Andras Mikola, également élu adjoint au maire de la ville en 1934, pour rappeler les spécificités de la ville, et de Janos Krizsan. Malheureusement, à l'été 1935, les relations entre la colonie et la direction de la ville se détériorent, la ville confisque les bâtiments du jardin à l'association, demandant également le contrôle de l'école. Ainsi, Mikola Andras réclame la dissolution de l'Association des peintres de Baia Mare, qui ne reprend son activité qu'après 1940. Cependant, ce cadre institutionnel s'effondre avec la fin de la seconde guerre mondiale. Après les années 1950, la ville est devenue la préférée de nombreux peintres, les étudiants de l'Institut des beaux-arts de Cluj-Napoca et de l'Institut Nicolae Grigorescu de Bucarest venant ici en pèlerinage. La branche Baia Mare de l'Union des artistes visuels a commencé ses activités en 1968.

Le parcours du centre artistique de Baia Mare s'inscrit dans une chronologie proposée par Tiberiu Alexa en 1993, avec trois étapes fortes : la phase d'affirmation (1896-1918), la phase de développement (1919-1950) et la phase de diversification (depuis 1951). Cette chronologie se base non seulement sur les mouvements d'arts plastiques et visuels, mais aussi sur l'apparition des formes institutionnelles attestées par les documents. En effet, la Société des peintres de Baia Mare créée en 1911 devient la Société des artistes plastiques de Baia Mare en 1937 puis, la filiale Baia Mare de l'Union des artistes plastiques de Roumanie en 1950. Pour assurer son indépendance économique, financière et administrative, en 1999 a été créé l'association filiale de Baia Mare de l'UAP.

Quel genre de « centre » ? C'est peut-être précisément en répondant à cette question naturelle que l'on peut mieux saisir ce caractère atypique du

¹⁰⁸ *Ibid.*

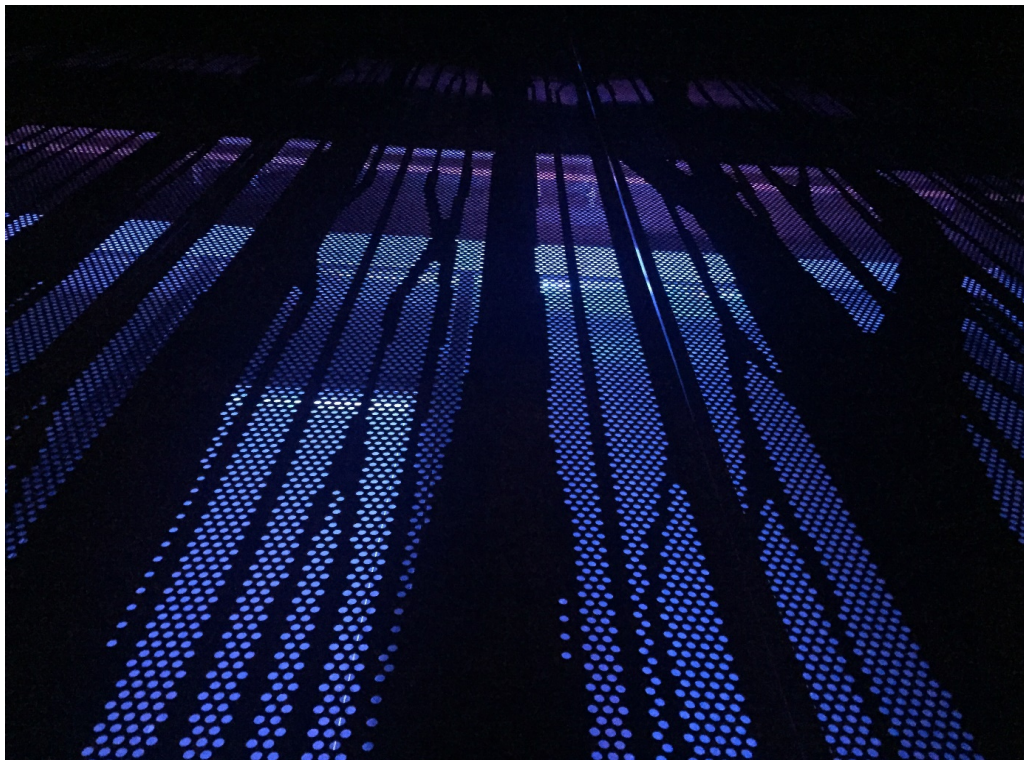
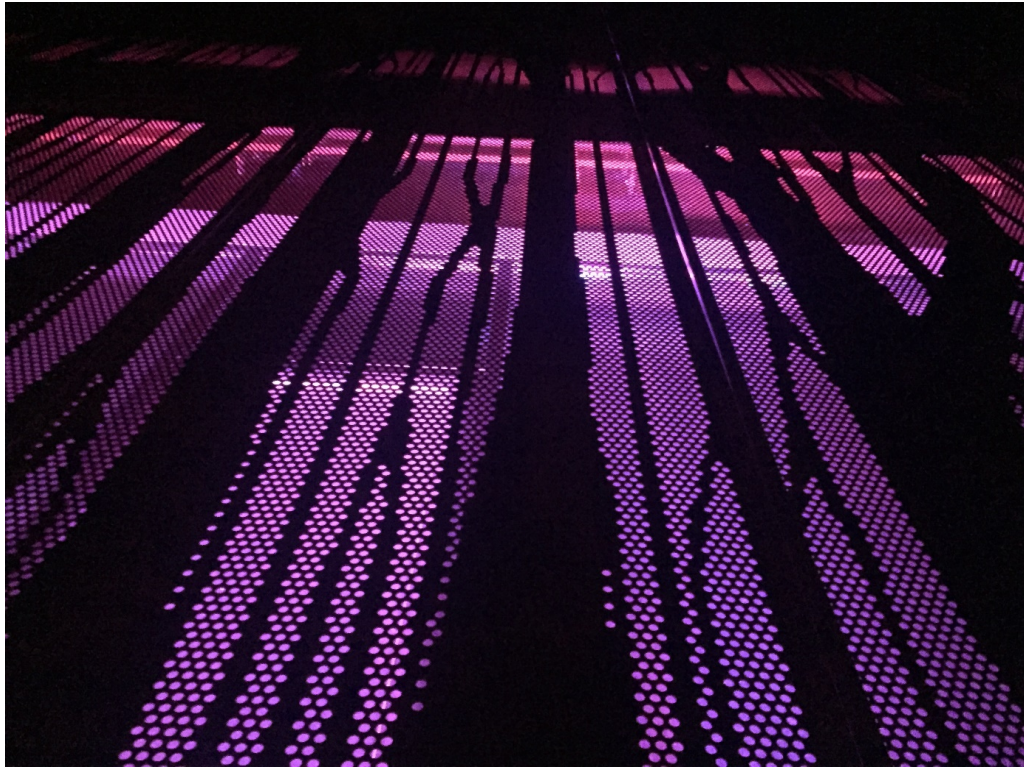
¹⁰⁹ La transformation de l'ensemble de la Colonie pour répondre aux demandes modernes.

phénomène de Baia Mare. Né de la force de l'impulsion initiale du colonialisme temporaire d'exploitation, le mouvement artistique de Baia Mare s'est rapidement transformé en un colonialisme temporaire de la performance. En parallèle, la colonie permanente est devenue le pivot principal de l'évolution de Baia Mare de l'état de satellite spatial gravitant en orbite autour du centre de référence (Munich), au statut de centre-alternative viable, avec une capacité d'attraction régionale exercée sur un espace géographique transfrontalier et des espaces culturels internationalisés qui se chevauchent.¹¹⁰

¹¹⁰ Conexiuni KAPCSOLAT et Tiberiu ALEXA, *Centre Artistique de Baia Mare (1896-2009). Identité paneuropéenne et évolution historique en flux continu*, Pixelgraf Bt. Kecskemet 2010, p. 31.

Bibliographie sélective

- Suzanne BERGER, *Notre première mondialisation. Leçons d'un échec oublié*, Paris, Seuil, 2003.
- Fernand BRAUDEL, *Les jeux de l'échange*, I, Bucarest, Meridiane, 1985.
- Fernand BRAUDEL, *Les structures du quotidien*, Bucarest, Meridiane, 1985.
- Vasile FLOREA, *Les maîtres de l'art roumain*, Bucarest, Meridiane, 1965.
- László GYERGYÁDESZ, Exode et création d'ateliers d'art. Connexions artistiques entre Kecskemét et Baia Mare - la première étape de la colonie d'artistes de Kecskemét (1909-1919). *Connexions artistiques entre Baia Mare et Kecskemet (1909-1919)* dans *120 ans. Le centre artistique de Baia Mare*, Cluj-Napoca, Scoala Ardeleana et Eikon, 2016.
- László JURECSKÓ, « Baia Mare et les révolutions artistiques », in *120 ans. Le centre artistique de Baia Mare*, Cluj-Napoca, Scoala Ardeleana et Eikon, 2016.
- Conexiuni KAPCSOLAT et Tiberiu ALEXA, *Centre Artistique de Baia Mare (1896 – 2009). Identité paneuropéenne et évolution historique en flux continu*, Pixelgraf Bt.Kecskemet, 2010.
- Jeno MURADIN, Gyorgy SZUCS, *Genius Loci, Thèmes et motifs picturaux de Baia Mare*, Budapest, Demax Muvek, 2014.
- Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ?* Paris, Le Cavalier bleu, 2019.
- Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, Territorial, septembre 2006.
- Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS, 2017.
- Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, Territorial, 2006.
- Eugène WEBER, *La fin des terroirs, La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, Paris, Fayard, 1983.



© Ioan Ștefan PASKUCZ, 2017.

Chapitre 4.

Constitution et élaboration du projet réhabilitation

À l'été 1902, Ferenczy, Thorma, Réti et Iványi-Grünwald fondent l'École libre de peinture de Baia Mare, qui marque le début d'une période particulièrement fructueuse dans l'histoire de la colonie. Jusqu'en 1910, l'école ne fonctionnait que l'été dans les hangars du parc construits par le conseil municipal de Hollós. Au début, les quatre professeurs corrigeaient en parallèle, les étudiants ayant la possibilité de choisir le tuteur. Aucun frais n'a été payé mais seulement une contribution pour l'embauche des modèles. Les professeurs travaillaient gratuitement. Après 1911, quand après un long retard le bâtiment de l'école et plusieurs ateliers furent construits, la formation des jeunes se poursuivit en hiver.¹¹¹

Le phénomène artistique de Baia Mare, « la ville des peintres », débute sous la forme d'un enseignement artistique privé, d'abord de manière temporaire, avec une école d'été profitant du plein air. Peu à peu, l'école a pris un caractère permanent, avec les ateliers de création construits en 1904 et 1911. La ville de Baia Mare était alors baignée dans un contexte culturel, idéologique, géographique et social propre à l'idée paneuropéenne de cette époque. Cet aspect a été partiellement étouffée pendant la période communiste. Aujourd'hui, nous œuvrons pour retrouver cette identité culturelle liée à l'histoire européenne. Le projet de réhabilitation de la Colonie replace les espaces d'exposition et de création dans le contexte paneuropéen actuel, en s'appuyant sur un réseau d'acteurs culturels de marque. La mise en valeur de l'identité du phénomène artistique de la ville participe au développement local par la culture, par l'ensemble de ses dimensions : artistique par la création, éducative par les résidences, communicationnelle par la galerie. La communication se déploie sur trois niveaux avec les artistes comme pierre angulaire : un dialogue professionnel direct s'instaure entre eux lors des résidences, puis ils engagent une relation privilégiée avec les personnes inscrites aux modules d'enseignement, et enfin ils ouvrent leur travail et leur œuvre au public.

Un projet a trois objectifs : « permettre à son auteur de le mûrir, d'en asseoir les bases, d'affûter ses arguments et de prendre une bonne mesure de l'ampleur des ambitions et des risques du programme ; partager avec les partenaires la vision d'une réalisation possible : c'est un document de communication qui fait appel à leur intelligence, pour

¹¹¹ Judit BOROS, *op. cit.*,

les convaincre d'y participer d'une manière ou d'une autre ; préparer sa réalisation ; une fois le projet lancé, les documents serviront de référence pour orienter l'action, permettre aux personnes impliquées d'être autonomes tout en continuant d'aller de concert avec les autres¹¹². » L'objectif général présente quelques thèmes génériques forts et fédérateurs qui donnent au projet ses grandes lignes directrices. Il doit être large pour inclure les objectifs spécifiques qui vont le clarifier. Ces derniers prennent la forme de sous-objectifs.

*La conception et la formalisation d'un projet culturel sont indispensables pour justifier et convaincre de son intérêt, de façon à rassembler les moyens humains, matériels et financiers nécessaires. [...] La communication du projet, tellement évidente et pourtant si difficile, qui conditionne par bien des aspects sa réussite.*¹¹³

Pour mettre en œuvre un projet, il faut bien savoir, en premier lieu, mettre l'accent sur la souplesse, l'adaptation de l'innovation. Un marais a été légué à perpétuité aux artistes de Baia Mare. L'archive stipule que ce legs reste valable tant qu'il existera un artiste à Baia Mare¹¹⁴. En 1904, le premier bâtiment composé de deux ateliers de création sort du marécage. En 1911, deux autres ateliers voient le jour grâce à la redistribution des taxes de 2 % d'impôt prélevées sur l'alcool. Tous ces édifices ont été conçus sans fondation solide, sur un terrain vicié, proche des rives fluctuantes de la rivière Săsar. Entre 1968 et 1970, deux nouveaux ateliers s'ajoutent au complexe, et l'atelier d'étude principal, à lumière zénithale, est agrandi et transformé en galerie d'art.

L'étape préalable au projet de réhabilitation de la Colonie des peintres, en tant que monument historique d'intérêt national, était de regrouper les documents officiels attestant de l'attribution du terrain à la colonie¹¹⁵. Or, en 2011, les papiers

¹¹²Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, op. cit., p. 24.

¹¹³ *Ibid.*, p. 6.

¹¹⁴ Archive conservée à la mairie de Baia Mare.

¹¹⁵ MM-2-a-A-04494, le code de l'ensemble de la Colonie des peintres dans la Liste des monuments historiques, contient l'abréviation du département Maramureș, MM, la chiffre 2 qui signifie monument d'architecture, la lettre minuscule a pour illustrer la catégorie ensemble, la lettre A pour les monuments d'intérêt national et un numéro d'ordre unique au niveau national. La Liste des monuments historiques (LMI) a été créée et établie en 1991-1992, mise à jour en 2004, 2010 et 2015. Les monuments historiques sont classés ou déclassés à la demande des propriétaires, des institutions et organismes exerçant une activité dans le domaine du patrimoine par arrêté ministériel publié dans le Moniteur officiel. La Colonie des peintres figure sur la Liste des monuments historiques des années

d'enregistrement du terrain et des édifices en notre possession ne stipulaient que la présence d'un marécage à l'emplacement de la colonie. Pendant un siècle, personne ne s'était soucié de cette question. Nous avons donc mené un travail de recherche d'une année auprès de la direction départementale des archives du pays Maramureş afin d'obtenir le titre de propriété du terrain ainsi que les permis de construire qui y sont rattachés. Une fois ce point éclairci, nous avons proposé deux projets de réhabilitation diamétralement opposés, qui ont été soumis au débat public et à la phase Dali du ministère de la Culture¹¹⁶.

En 2012, l'ensemble architectural s'ouvre au public par l'achèvement d'une entrée, qui fait office de boutique et d'accueil. Cet espace fait frontière à l'environnement spécifiquement créé pour les artistes.

La construction des ateliers de Baia Mare a commencé après le premier succès retentissant des artistes coloniaux de Budapest. En réponse à une pétition de Hollósy, Csok, Ferenczt, Glats, Iványi-Grünwald, Horthy, Reti et Thorma, le 26 mars 1898, le conseil local vota à l'unanimité la construction de huit ateliers. Seul le décès du généreux Olivér Thurman, ingénieur en construction et plus tard maire de la ville, a retardé le programme de construction. Dans les années 1900, deux ateliers avec un budget de 10 000 couronnes ont été construits. Ils furent longtemps occupés par István Réti et Bela Iványi-Grünwald.¹¹⁷

Le premier projet suivait un axe conservateur : garder les bâtiments tels qu'ils avaient été conçus au début du XX^e siècle, pour faire de ce site un musée. Cette conception proposait un arrêt dans le temps, en 1911, moment où la colonie se dote d'édifices en dur. En axant le projet sur la muséification et la mémoire, la vitalité du phénomène artistique créé par l'École de Baia Mare et sa continuité dans le temps n'étaient pas pris en compte. Le retour à l'architecture de 1911 ignorait l'évolution des bâtiments, qui ont subi des transformations tout au long du siècle pour s'adapter aux besoins des

1991-1992 avec le code 25 B 063, la lettre B signifiant la catégorie des monuments et des ensembles architecturaux.

¹¹⁶ La documentation d'approbation des travaux d'intervention est réalisée, étant une documentation de bonne heure destinée pour les édifices qui nécessitent une intervention. La définition donnée par le Programme régional opérationnel REGIO, est « la documentation technico-économique, élaborée sur la base des conclusions du rapport d'expertise technique et, le cas échéant, du rapport d'audit énergétique, pour l'approbation des indicateurs technico-économiques liés aux travaux d'intervention sur les constructions existantes. » Cette étape est suivie par le projet technique.

¹¹⁷ Jenő MURADIN, György SZUCS, *Genius Loci, Thèmes et motifs picturaux de Baia Mare, op. cit.*, p. 66.

artistes les habitaient et y exerçaient leurs activités créatrices. De plus, un tel projet nous aurait obligé à renoncer aux espaces de création et à la galerie d'art.

Le second projet, retenu par le ministère de la Culture et aujourd'hui mis en œuvre, s'inscrit dans la continuité du phénomène artistique de Baia Mare pour le développer, le mettre en valeur et l'insérer dans une dynamique passé-futur. Contrairement au concept de Claire Bishop sur la « *stararchitecture* » définie comme « *le revêtement extérieur du musée devenu plus important que son contenu [...] laissant à l'art le choix entre paraître de plus en plus inutile à l'intérieur de ces gigantesques hangars postindustriels et de se sur-dimensionner pour pouvoir rivaliser avec son revêtement*¹¹⁸. » Ce projet de réhabilitation reste sensible à l'histoire du lieu et à son architecture ancienne pour établir un dialogue avec le langage esthétique actuel et créer un lien fort entre le passé et le présent. Nathalie Obadia parle des architectes de renommée internationale qui « *vont être associés au rayonnement des musées en donnant une image contemporaine aux musées classiques américains construits à la fin du XIX^e siècle*¹¹⁹. » Si aux États-Unis les musées sont construits grâce aux acteurs privés, les collectionneurs, en Europe, les musées sont conçus d'initiative gouvernementales.

*Face à la multiplication des lieux, il faut se distinguer et cela arrivera par l'originalité de l'architecture qui fera que la réputation du musée commence dès l'extérieur avec son bâtiment. Il devient aussi une œuvre d'art comme c'est le cas avec le projet, le premier d'une longue série, du Solomon R. Guggenheim Museum construit par Frank Lloyd Wright.*¹²⁰

L'étude de faisabilité à laquelle se sont ajoutées les études spécifiques à la réhabilitation d'un monument historique et le projet technique nous ont permis d'arriver au constat suivant pour en faire une priorité : « *le meilleur moyen de conserver un édifice est de trouver une utilisation*¹²¹. » En cela, nous nous sommes engagés dans une voie que l'Italie et, dans une moindre mesure, l'Angleterre ont initiée : une « *réutilisation vivante, qui garde les monuments historiques de la muséification systématique*¹²² » sans pour autant négliger l'architecture du lieu. En effet, « *il faut [...] envelopper le tout*

¹¹⁸ Claire BISHOP, *Muséologie radicale ou ce qui est « contemporain » dans les musées d'art contemporain*, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2015, p. 13.

¹¹⁹ Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ? op. cit.*, p. 151.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹²¹ Françoise CHOAY, *Le patrimoine au carrefour*, Ozalid, p. 30.

¹²² *Ibid.*, p. 29.

d'un geste architectural d'ampleur exceptionnelle, excessif, qui inscrit le musée dans l'ultra-modernité, marque la ville, en fait sa nouvelle cathédrale (exemple du Guggenheim Museum)¹²³. »

Dans ce projet, l'accent a été mis sur l'évolution naturelle des bâtiments. Tous disposent du confort moderne pour être à la fois des lieux de création et des lieux de vie pour les artistes en résidence. Grâce à cette capacité d'accueil, le projet de réhabilitation peut intégrer un programme d'échanges visant à dynamiser la Colonie des peintres et à lui redonner une envergure européenne. Des espaces multifonctionnels ont été pensés pour offrir au public des cours et des activités culturelles et artistiques ainsi que des conférences. Les espaces extérieurs ont fait l'objet d'une attention particulière car le parc de la Colonie des peintres est doté d'une végétation généreuse et bien conservée pour une zone urbaine située en plein centre-ville. Leur aménagement avait donc pour but de souligner le contraste qui existe entre les six édifices qui composent la colonie, mais aussi d'incorporer la nature au sein des lieux de création par le biais de grandes fenêtres, rappelant ainsi la peinture de « plein-air ». « *Autrement dit, il a la vocation d'ancrer les sociétés humaines dans un espace naturel et culturel et dans la double temporalité de l'homme et de la nature*¹²⁴. » Les espaces dédiés aux ateliers ont été optimisés ce qui a permis d'en augmenter le nombre. La galerie d'art, élément indispensable à un centre artistique, a été maintenue avec une reconfiguration de l'espace intérieur permettant le déroulement de deux expositions en même temps. La galerie peut désormais accueillir des expositions thématiques ou personnelles. Un nouvel espace a été conçu pour les dépôts. Au cours de l'élaboration du projet de réhabilitation, un manque est apparu : l'absence d'un espace de mémoire qui préserverait l'atmosphère du lieu et introduirait son histoire grâce à l'exposition, par exemple, d'objets personnels ayant appartenu aux artistes. Il a donc été décidé de consacrer un endroit à cette fonction mémorielle. En outre, la mémoire des lieux irradie tous les espaces de la colonie. La conservation de l'organisation architecturale d'origine rend vivant le discours sur son histoire et sa création. Ce discours est soutenu par la présence, à différents endroits, d'inscriptions et d'images qui retracent, sur un siècle, la construction de la Colonie des peintres. Chaque atelier rend hommage aux artistes qui y ont travaillé. Sur l'une des parois de la galerie sont gravés les noms de tous les artistes ayant participé à ce phénomène artistique. Tout cela renforce la dimension symbolique du lieu.

¹²³ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS, 2017, p. 225.

¹²⁴ Françoise CHOAY, *Le patrimoine au carrefour*, op. cit., p. 14.

Culture matérielle et culture immatérielle sont profondément liées et se prolongent l'une par l'autre ; l'urbanisation, l'habitat, les outils, l'atelier de fabrication, les œuvres d'art les plus exceptionnelles sont le résultat d'une combinaison de savoir-faire, d'habileté, de règles, de valeurs et de croyances, que leur réalisation, leur emploi ou leur contemplation mobilisent et enrichissent. C'est pourquoi les collections matérielles nous apprennent tant sur les sociétés qui les ont produites, surtout quand nous n'avons pas d'autres moyens d'accéder à elles, quand les sources écrites, orales ou même iconiques font défaut.¹²⁵

Conçu comme un espace culturel, la Colonie des peintres représente et soutient la communauté des artistes de Baia Mare qui s'identifient au lieu et participent à sa définition. Autrement dit, la forme du dispositif permet à la sphère artistique de produire et de révéler son identité propre ainsi que celle du lieu. Cet endroit constitue donc un lieu pluriel : lieu de réflexion, de création et de logement pour les acteurs de la scène artistique ; lieu de diffusion permettant aux touristes et au public de connaître la spécificité locale de Baia Mare et son caractère international. Cependant, le projet a suscité beaucoup de mécontentements chez les artistes qui se considéraient propriétaires à vie des ateliers qu'ils occupaient, une habitude héritée de la période communiste lorsque les gens recevaient de la part de l'État leur logement, dans le cas des artistes, il s'agissait d'ateliers de création, de matériaux de travail... L'abolition de ces privilèges oblige donc les artistes à s'adapter aux nouvelles règles qui régissent le secteur culturel et artistique. Aussi les artistes ont pu retarder les décisions administratives et être des freins dans la réalisation du projet en exprimant leur mécontentement dans les médias. Aujourd'hui, nous essayons donc de travailler sur la perception qu'ont les artistes des espaces de création, mais il semblerait que les mentalités à ce sujet ne puissent être changées que par les jeunes générations.

Les musées et institutions culturelles sont, comme on l'a vu, des figures de proue de l'image d'un pays et de ses ambitions, se mesurant de plus en plus dès le choix de l'architecte. Le musée devient œuvre et l'architecte est un créateur. Mais ce qui se passe à l'intérieur du bâtiment est tout aussi stratégique et le musée, face à un marché de l'art de plus en plus présent, reste l'instance de validation artistique reconnue par l'ensemble des acteurs.¹²⁶

¹²⁵ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, op. cit., p. 276.

¹²⁶ Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ?* op. cit., p. 165.

L'accès piéton

Travaux faits en 2012 pour refaire l'entrée public de la Colonie.



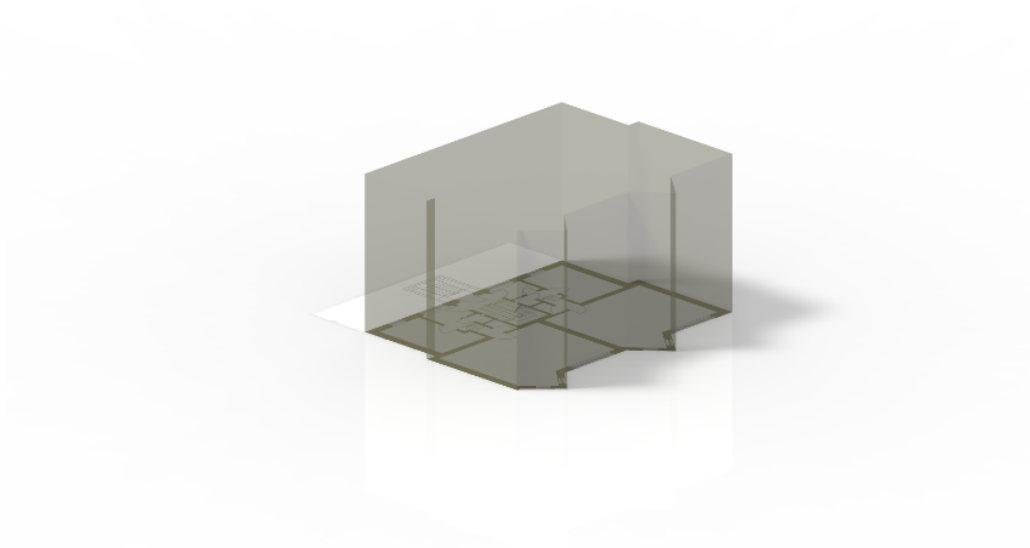
© Laura Teodora GHINEA.

Plan du site de la Colonie.



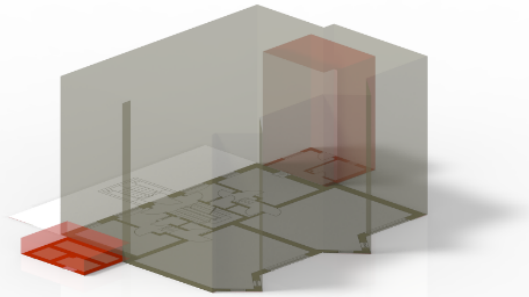
© Studio d'architecture 9 Opțiune.

Pavillon Thorma

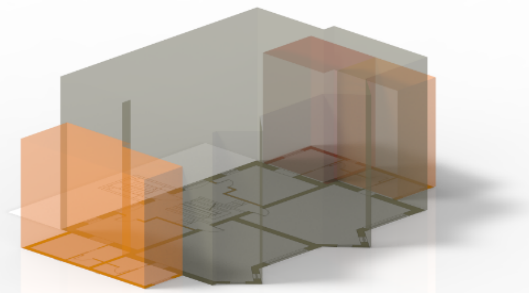


1911

© Studio d'architecture 9 Opțiune.



1990



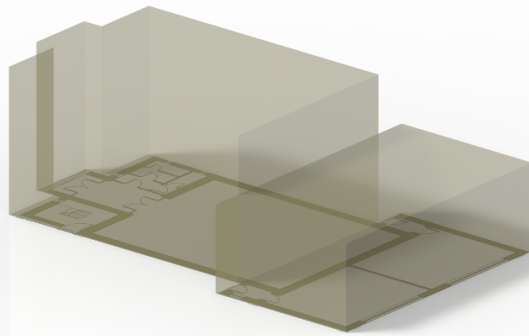
2013

© Studio d'architecture 9 Opțiune.

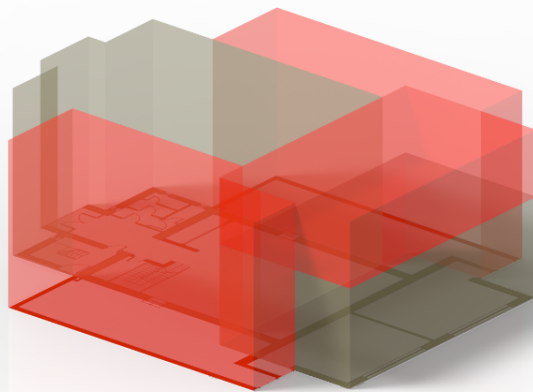


© Laura Teodora GHINEA, 2011 et 2020.

Galerie Hollósy

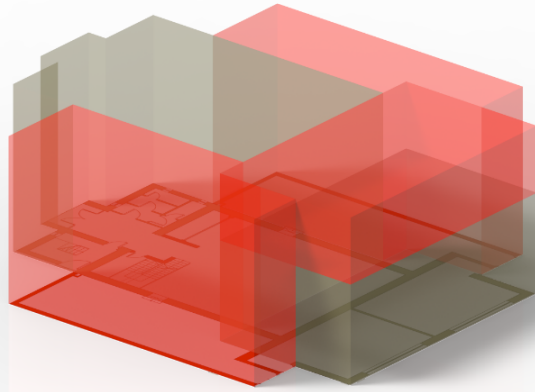


1911

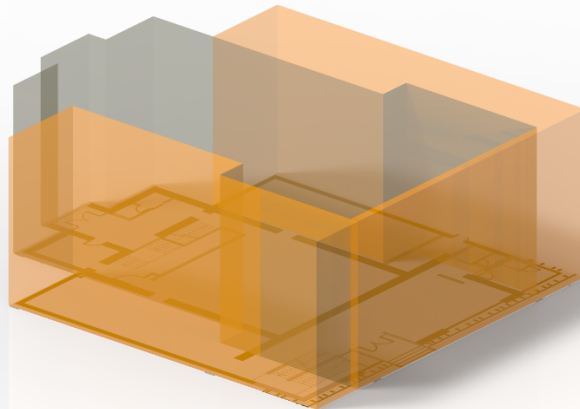


1970

© Studio d'architecture 9 Opțiune.



1970



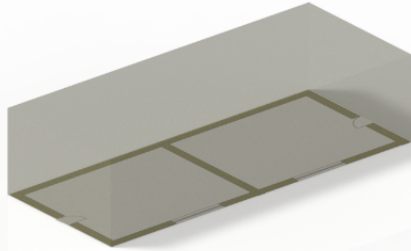
2013

© Studio d'architecture 9 Opțiune.

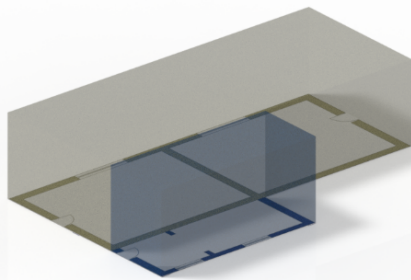


© Laura Teodora GHINEA, 2012 et 2020.

Pavillon Reti-Grünwald

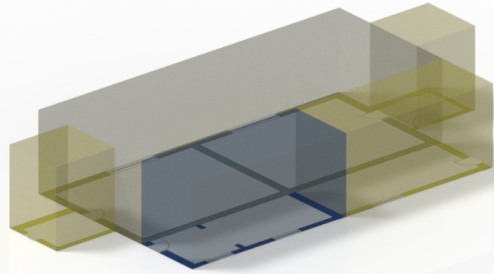


1900

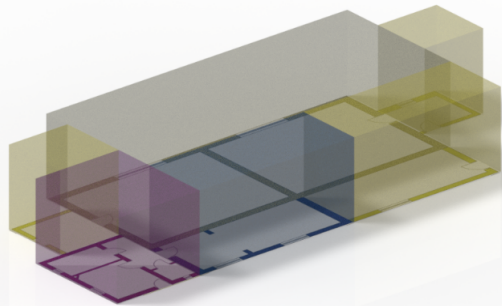


1900-1909

© Studio d'architecture 9 Opțiune.

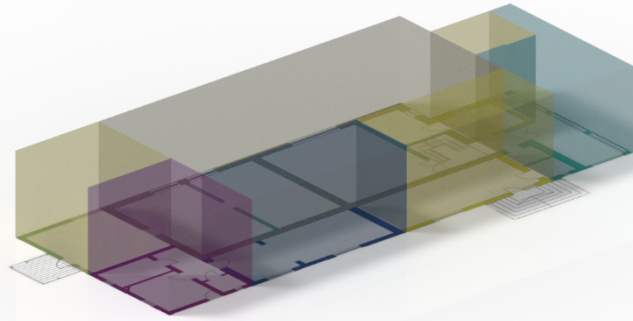


1911

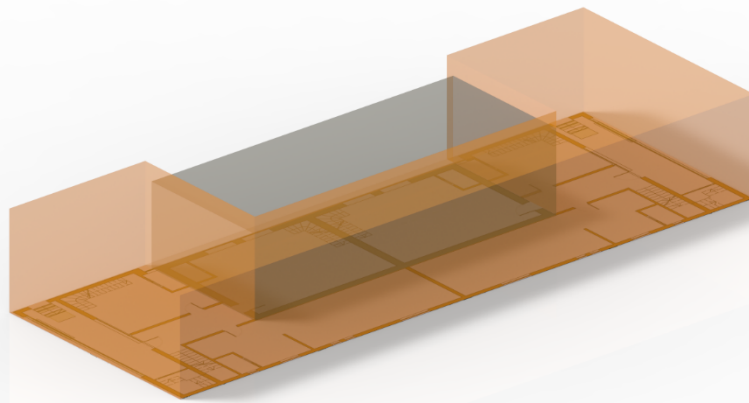


1945

© Studio architecture 9 Opțiune.



1975



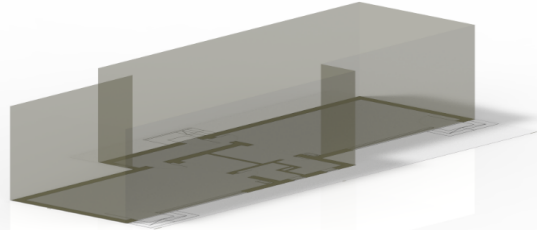
2013

© Studio d'architecture 9 Opțiune.

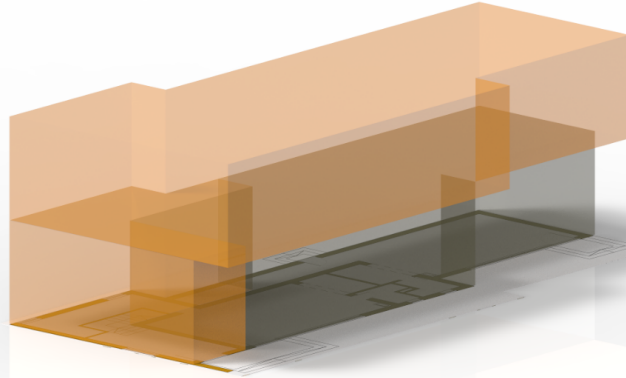


© Laura Teodora GHINEA, 2012 et 2020.

Pavillon Olos



1970



2013

Studio d'architecture 9 Opçione.



© Laura Teodora GHINEA, 2011, 2020

4.1 Partenaire et financement

Un projet si beau, si cohérent, si ambitieux soit-il, envoyé par la poste à une administration susceptible de l'instruire et de le subventionner, a de grandes chances de se perdre ou de se voir enterré sous la pile de projets mieux recommandés et plus suivis, ou au mieux, de ne recevoir qu'une aide symbolique d'encouragement, mais sans commune mesure avec la demande initiale. Le réseau, les relations, l'expérience, la notoriété des porteurs de projet et des partenaires associés conditionnent la possibilité d'obtenir ces fameuses aides.¹²⁷

Le partenaire principal du projet a été le conseil local de la ville de Baia Mare et l'administration publique par l'intermédiaire de quelques fonctionnaires qui ont très bien compris la dimension et l'importance de cet investissement. Le levier principal qui a contribué à la conviction qui a fait bouger le lourd moteur de l'administration locale et la mentalité basé sur la perception de la culture comme étant la cinquième roue, a été l'effort de mon implication comme conseillère locale de la ville pendant le mandat 2012-2016. Le soutien est venu de la part des personnalités, des artistes, critiques et architectes roumains de notoriété invités aux débats publics sur le projet. Paradoxalement, le projet a été rejeté par quelques artistes membres de la filiale de Baia Mare, en proportion de 10 % étant désespérées de perdre leurs ateliers de création situés dans l'enceinte de la Colonie, qui ont même boycotté le projet sur les réseaux de socialisation et médias nationaux et internationaux.

Premièrement, le projet de réhabilitation, projet technique et exécution de la construction mises aux enchères ensemble en janvier 2014, a été financé en intégralité par le support de la ville de Baia Mare, pendant la période 2014-2018, puis la ville a récupéré les investissements en contribuant avec 10 % au financement REGIO¹²⁸. Le projet a couté 3 200 000 euros, somme financée intégralement par la ville de Baia Mare. En 2018, le ministère du Développement a offert la possibilité aux administrations roumaines locales d'accéder à des financements européens en présentant des projets en cours de réalisation. La Colonie a bénéficié d'un financement de l'Union européenne et a été le seul projet de Baia Mare à recevoir cette

¹²⁷ Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, op. cit., p. 40.

¹²⁸ Programme opérationnel régional 2014-2020, est l'un des programmes opérationnels mis en œuvre en Roumanie, cofinancé par les fonds structurels et d'investissements européens et géré par le ministère du Développement régional, de l'Administration publique et des Fonds européens (MDRAPFE), en tant qu'autorité de gestion.

aide. Le propriétaire de la Colonie des peintres est la ville de Baia Mare et grâce au financement reçu de l'Union européenne, nous avons pu créer cinq postes pendant la période de mise en œuvre du projet : manager culturel, conseiller culturel, galeriste, conseiller responsable de la communication et de l'organisation des événements, et enfin guide culturel. Dans son ouvrage, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, Paul Rasse fait référence à la difficulté de convaincre un financeur du caractère prioritaire que peut revêtir un projet culturel :

Dans le monde de la culture, les initiatives viennent souvent d'en bas, des porteurs de projets qui n'ont pas les ressources nécessaires et sollicitent des moyens matériels et financiers auprès des décideurs, qui ont pour caractéristiques d'être dispersés et déjà très convoités, alors que les porteurs de projet sont généralement soucieux de faire le meilleur usage des fonds, ce qui leur est difficile, parce qu'elle se déroule généralement dans un univers très concurrentiel, est de convaincre les financeurs d'accorder au projet les moyens nécessaires.¹²⁹

Le projet de réhabilitation a été convaincant grâce à une répétition obsessive du sujet pendant des années, à partir 2011, dans les médias locaux, en moyenne chaque semaine il y avait soit des émissions télévisées soit des articles qui parlaient du sujet en ouvrant l'esprit et la curiosité des gens sur le thème culturel de la ville. Le soutien financier d'un tel projet, lourd par rapport au budget annuel de la ville, ainsi que la continuité du parcours artistique du lieu pendant plus de 120 ans et la présence du patrimoine matériel construit et immatériel, a convaincu en 2018, avant la réception technique finale du projet, la commission de l'Agence de développement régional nord-ouest de Cluj-Napoca de financer le projet¹³⁰. À ce moment, nous sommes dans l'étape d'implémentation, obligatoire pendant 5 ans, avec des contrôles annuels très strictes de la part de l'Agence de développement régional (ADR).

D'après Xavier Greffe et Sylvie Pflieger¹³¹, traiter le thème de la création implique l'interrogation et implicitement la reconnaissance de cet acte. Le problème qu'il faut

¹²⁹ Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, op. cit., p. 23.

¹³⁰ En Roumanie, il y a huit régions, chacune avec une agence de développement, celle de Transylvanie du nord est composé de six départements, Salaj, Satu Mare, Bihor, Cluj-Napoca, Bistrita-Nasaud et Maramureş.

¹³¹ Xavier GREFFE et Sylvie PFLIEGER, *La politique culturelle en France*, Paris, La Documentation Française, 2015.

résoudre est la conciliation entre les deux demandes de la part des artistes. La première est la mise à disposition d'un environnement favorable à la création mais sans montrer les dispositifs d'aide, pour ne pas vicier la créativité. L'acte de création est risqué et coûteux, de par sa structure incertaine. Quand on parle de la production on crée un prototype qui sera amorti par la production en série du modèle. Mais la production artistique parle du prototype qui représente « le produit fini ». Ce diagnostic est adaptable suivant la matière de la création, mais ne disparaît jamais ; pour le spectacle vivant le support est le plus faible, mais dans les arts visuels la durée longue de la vie d'une œuvre d'art recouvre une la grande partie des dépenses. La musique se situe à l'interface des deux domaines, le spectacle vivant et les industries culturelles, ou on trouve le même phénomène d'attentes et des expérimentations. Selon les deux auteurs cités, il faut remplir quatre conditions pour qu'une création soit économiquement rentable :

- Les destinataires de l'œuvre doivent en reconnaître l'intérêt ;
- Il est possible de couvrir les coûts engagés pour sa production dans un délai raisonnable ;
- Au cas où la reconnaissance se fait attendre, il faut que le producteur puisse se mettre à l'abri du risque, d'autant plus que les coûts de préparation et de mise en place de cette œuvre peuvent être très importants ;
- Une fois l'œuvre reconnue, encore convient-il qu'elle ne soit pas copiée par d'autres de manière illicite, ce qui priverait les créateurs de leurs rémunérations.

Les activités culturelles souffrent d'une faiblesse de leur productivité par rapport aux autres activités économiques, car reposant sur le travail artistique et l'impossibilité qui en découle de faire des économies sur ce travail. Les coûts de production de la culture ne peuvent guère baisser dans le temps, à l'inverse de ce qui se passe pour d'autres secteurs de l'économie.¹³²

4.2 La création du centre d'art contemporain.

Le projet culturel institutionnel

Le temps et la valeur se révèlent être des catégories cruciales nécessaires pour formuler une notion de ce que j'appellerai une « contemporanéité dialectique », puisqu'elle ne désigne pas un style ou une période des œuvres, mais plutôt une approche de celles-ci. L'une des conséquences de l'approche

¹³² *Ibid.*, p. II.

*d'institutions à travers cette catégorie est de repenser le musée, la catégorie d'art qu'il a dans le patrimoine et les types de spectateurs qu'il produit.*¹³³

Le statut administratif actuel de la Colonie des peintres a été créé pour correspondre directement aux demandes du financement européen reçu en 2018. La solution la plus rapide a été la création d'un département dans le cadre de la mairie de la Ville, département qui porte le nom historique du site. Pour assurer l'indépendance fonctionnelle, ainsi que la liberté de créer des partenariats culturels et de dérouler les projets de financement, il y a l'option de créer un centre culturel contemporain de la ville ayant à la base la décision du conseil local et la loi n° 292 de 2003 des établissements culturels¹³⁴. La seule institution culturelle appartenant actuellement à la ville est le théâtre municipal fondé dans les années 1950, les autres appartiennent au département. Concernant le patrimoine construit de la Colonie, il est inscrit sous la propriété de la ville et le fonctionnement est financé par le budget local. En termes de management culturel, la communication interne du nouveau Centre d'art contemporain s'appuie sur des paradigmes participatifs et se structure sur les principes suivants :

- Tisser le lien, assurer la cohésion du groupe, rendre possible le travail en équipe et en réseaux ;
- Faire en sorte que chacun donne du sens à son activité personnelle. En l'inscrivant dans le projet collectif ;
- Faire circuler l'information nécessaire pour maintenir chacun dans l'actualité de la vie du projet et lui permettre de prendre les initiatives et les décisions qui conviennent ;
- Contribuer à l'implication des acteurs et faciliter les processus d'intelligence collective ;
- Amener des personnalités, des cultures professionnelles, des statuts extrêmement différents à coopérer, pour que les différences ne soient pas un obstacle, mais une richesse du collectif.¹³⁵

Contrairement à la théorie de Claire Bishop dans laquelle les musées d'art contemporain n'ont pas à se soucier de la collection, de l'histoire, de leur

¹³³ Claire BISHOP, *Muséologie radicale, ou ce qui est « contemporain » dans les musées d'art contemporain*, op. cit., p. 8.

¹³⁴ Article 28, les centres culturels municipaux, d'intérêt départemental ou local, sont créés et fonctionnent sous l'autorité du conseil départemental ou local, selon le cas.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 61.

positionnement ou de leur mission mais de « *l'acceptation de la contemporanéité comme gravée dans l'image [c'est-à-dire] quelque chose de nouveau, de cool photogénique, ayant une conception ingénieuse et représentant un succès du point de vue économique*¹³⁶ », le projet du Centre d'art contemporain intégré à la Colonie des peintres repose sur un discours structurel basé sur les valeurs du passé avec l'histoire du lieu qui tente de remettre en lumière l'identité culturelle de la ville et de la région. La dynamique du lieu est assurée par son discours artistique et esthétique, en invitant des créateurs contemporains à animer la galerie et les résidences.

Dans ce contexte il est nécessaire de s'attarder sur les notions de « moderne » et de « contemporain ». Durant, la période d'après-guerre, les institutions ont eu tendance à privilégier le terme « art contemporain » à celui de « art moderne ». Le terme moderne est présent tout au long du XX^e siècle, en commençant avec l'impressionnisme, et en arrivant au pop-art, suivi ensuite de post-modernisme et autres post-, tandis que le terme contemporain « *se réfère moins à un style ou à une époque, il s'agit davantage d'une affirmation du présent*¹³⁷. » Dans son ouvrage *Muséologie radicale ou ce qui est contemporain dans les musées d'art contemporain*, Claire Bishop dit que la définition du contemporain est devenue « *une cible en mouvement* ». À la fin des années 1990 contemporain semblait synonyme de « après-guerre », désignant l'art après 1945. Il y a aussi une version qui dit que l'art contemporain a commencé dans les années 1960. Par ailleurs, les années 1960 et 1970 ont été considérées comme le modernisme élevé (*high modernism*). Dans les années 1989 on parle de la renaissance du contemporain, moment qui marque le début de la nouvelle ère, synonyme de la chute du communisme et de l'émergence de marchés mondiaux¹³⁸.

*Si les quarante dernières années ont été marquées par le « post » (après-guerre, postcolonialisme, postmodernisme, postcommunisme), nous semblons enfin aujourd'hui être dans une période d'anticipation, une époque où les musées d'art contemporain peuvent nous aider à ressentir et à comprendre collectivement.*¹³⁹

¹³⁶ Claire BISHOP, *Muséologie radicale, ou ce qui est « contemporain » dans les musées d'art contemporain*, op. cit., p. 13.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 80.

La seule ville de la région qui détienne aujourd'hui des galeries d'art contemporain, ainsi que des centres de création contemporaine est la ville de Cluj-Napoca. Étant donné la continuité culturelle de la Colonie et ayant toutes les conditions pour fonctionner avec les vingt-trois studios de création inscrits dans un réseau international ainsi qu'avec des projets nationaux et internationaux et des événements actuels dans la galerie, nous avons choisi et décidé de constituer un centre d'art contemporain.

André Malraux précise, en 1966, à l'occasion de l'ouverture de la maison de la culture d'Amiens, sa définition de la démocratisation culturelle, prônant une séparation administrative entre les activités de loisir et les activités culturelles, séparation qu'il est aujourd'hui de plus en plus difficile à réaliser, face à la modification des comportements sociaux. Les instruments de la démocratisation culturelle sont l'information et la formation, l'accessibilité géographique et financière. L'une des politiques « transversales » les plus reconnues alors est celle de la création des maisons de culture, établissements où chacun devait pouvoir venir, quelle que soit sa condition sociale, pour découvrir des œuvres d'art, nouvelles ou déjà reconnues. Les trois missions de la maison de la culture étaient : l'animation, par l'épreuve d'aller devant le public pour le susciter l'intérêt, et de leur présenter des œuvres ; la liberté, c'est-à-dire une indépendance permettant à leurs responsables d'opérer les choix au nom de la création ; la polyvalence, c'est-à-dire la présentation d'œuvres d'art relevant de différents champs d'expression artistique dans un lieu commun.

Selon les besoins actuels les présences des centres d'art contemporain correspondent aux fondations des maisons des cultures dans les années 1960. La Roumanie communiste a connu la création des centaines de maisons syndicales de la culture et des maisons culturelles de jeunesse dans toutes les villes et des centres communautaires culturels dans tous les villages. Les constructions culturelles actuelles et contemporaines sont de plus en plus difficiles à constituer de nos jours, autant sur le plan national que sur le plan local.

4.3 Le fonctionnement administratif du centre culturel

*L'art c'est un outil politique considéré comme une boussole des relations entre les pays.*¹⁴⁰

Le patrimoine immobilier du Centre d'art contemporain Colonie des peintres comprend le terrain d'une superficie totale de 13 417 m² sur lequel sont situés le Centre, le Point d'information/documentation, la galerie Hollósy et vingt-huit résidences d'artistes. Les résidences pour artistes plasticiens/visuels, situées dans les pavillons Réti-Grünwald, Thorma, Olos, Walter sont utilisées exclusivement pour le déroulement des activités proprement dites de création artistique individuelle ou collective, des activités éducatives et de recherche dans le domaine des arts visuels, ainsi que des actions de diffusion des résultats de ces préoccupations. Selon la manière dont ils sont utilisés, les ateliers/studios de création peuvent être individuels ou collectifs. La répartition des vingt-huit résidences pour artistes plasticiens/visuels situées dans le Centre d'art contemporain Colonie des peintres est la suivante :

- Les 10 résidences pour les artistes plasticiens/visuels situées dans le pavillon Réti-Grünwald sont distribués aux artistes plasticiens professionnels, membres titulaires de la filiale Baia Mare de l'UAP ;
- Les 10 résidences pour artistes plasticiens/visuels situées dans le pavillon Thorma sont distribuées aux artistes plasticiens professionnels invités, du pays ou de l'étranger ;
- Les 4 résidences pour artistes plasticiens/visuels situées dans le pavillon Olos sont distribuées au module éducatif ;
- Les 4 résidences pour artistes plasticiens/visuels situées dans le pavillon Walter sont distribuées pour l'organisation des écoles d'été, ateliers ou camps de création.
- La galerie Hollósy située sur deux niveaux sur une superficie de 700 m², est conçue pour des événements culturels contemporains.

4.4 Personnel du Centre d'art contemporain Colonie des peintres

Le personnel de Centre comprend les embauchés contractuels, employés suite à un concours d'un emploi figurant dans l'organigramme du Centre. Les tâches du gérant du centre impliquent d'assurer la gérance culturelle du Centre, établir les politiques

¹⁴⁰ Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ? op. cit.*, p. 183.

culturelles du Centre, assurer la gérance des projets culturels, assurer la mobilité des artistes professionnels du pays et de l'étranger, contacter, négocier et assurer les partenariats avec des institutions et des opérateurs culturels dans le pays et à l'étranger, assurer le financement et le bon fonctionnement du Centre. L'organigramme du Centre comprend cinq emplois manager culturel, conseiller culturel, galeriste, conseiller en communication, guide culturel et organisateur d'événements.

Le conseiller culturel assure la réparation d'archives visuelles et documentaires avec des données sur les œuvres d'art et sur les artistes visuels professionnels du pays et de l'étranger, la préparation des programmes et de règlements pour les résidences destinées aux artistes visuels du pays et de l'étranger, l'élaboration des programmes de mobilité pour les artistes visuels du pays et de l'étranger, la réalisations des supports visuels pour les publications culturelles, la réalisation des matériaux pour la promotion des événements culturels et du phénomène artistique professionnel.

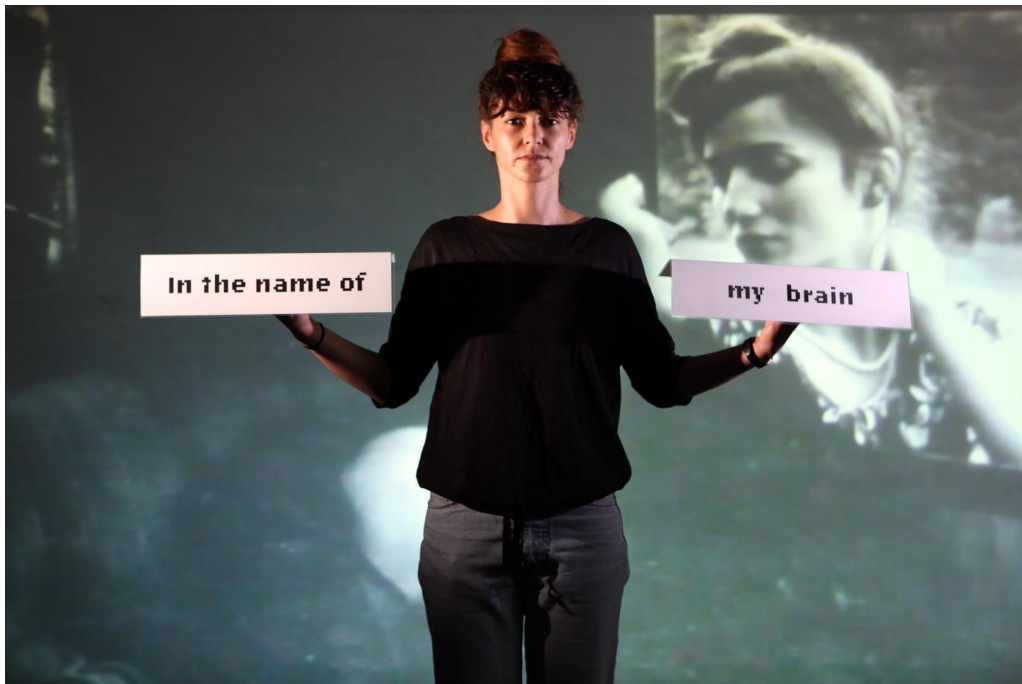
Le galeriste surveille les salles et expositions organisées dans la galerie Hollósy et dans les résidences pour artistes, accueille le public dans le programme lui destiné ainsi que lors d'événements, assure des conditions nécessaires pour le déroulement des événements dans la galerie Hollósy et la gestion et des ventes des produits culturels (publications, œuvres d'art, produits dérivés, etc.), s'occupe de la réception et gestion d'œuvres d'art et assure de logistique des expositions et des événements culturels.

Le conseiller en communication assure la communication et la gestion des relations avec le public, les activités de secrétariat et la logistique des expositions et des événements culturels. Une des quatre tâches est la réalisation de l'identité graphique des événements et la promotion dans tous les médias des événements, des programmes et des politiques culturelles du Centre d'art contemporain Colonie des peintres

Le guide culturel et organisation d'événements s'occupe de la réception et gestion d'œuvres d'art, de l'emplacement des œuvres d'art dans les expositions, assure la logistique des expositions et des événements culturels et la mobilité des artistes professionnels du pays et de l'étranger dans les résidences pour les artistes situées dans le Centre d'art contemporain Colonie des peintres : fonctionnement des studios de création, accueil des artistes, assurance des conditions optimales pour la création.

Bibliographie sélective

- Tiberiu ALEXA, Traian MOLDOVAN, Mihai MUSCA, *Centrul Artistic Baia Mare. 1896-1996*, Proema.
- Françoise BENHAMOU, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 2004.
- Suzanne BERGER, *Notre première mondialisation. Leçons d'un échec oublié*, Paris, Seuil, 2003.
- Claire BISHOP, *Muséologie radicale, ou ce qui est « contemporain » dans les musées d'art contemporain*, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2015.
- Judit BOROS, « Baia Mare à la croisée des chemins », in *120 ans. Le centre artistique de Baia Mare*, Cluj-Napoca, Scoala Ardeleana et Eikon, 2016.
- Fernand BRAUDEL, *Les jeux de l'échange*, I, Bucarest, Meridiane, 1985.
- Fernand BRAUDEL, *Les structures du quotidien*, Bucarest, Meridiane, 1985.
- Françoise CHOAY, *Le patrimoine au carrefour*, Ozalid.
- Vasile FLOREA, *Les maîtres de l'art roumain*, Bucarest, Meridiane, 1965.
- Xavier GREFFE et Sylvie PFLIEGER, *La politique culturelle en France*, Paris, La Documentation Française, 2015.
- László GYERGYÁDESZ, *Connexions artistiques entre Baia Mare et Kecskemet (1909-1919) dans 120 ans. Le centre artistique de Baia Mare*, Cluj-Napoca, Scoala Ardeleana et Eikon, 2016.
- Jeno MURADIN, Gyorgy SZUCS, *Genius Loci, Thèmes et motifs picturaux de Baia Mare*, Budapest, Demax Muvek, 2014.
- Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ?* Paris, Le Cavalier bleu, 2019.
- Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, Territorial, septembre 2006.
- Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS, 2017.
- 120 ans. Le centre artistique de Baia Mare*, Cluj-Napoca, Scoala Ardeleana et Eikon, 2016.
- Eugène WEBER, *La fin des terroirs, La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, Paris, Fayard, 1983.



© Adrian CHIRA, 2019.

Chapitre 5.

Stratégies régionales pour un développement culturel durable

Il faut solliciter les visiteurs, fidéliser les spectateurs, traquer les « non-publics », cibler la communication, éduquer, rééduquer, développer le désir et le plaisir des belles choses, amener le peuple à comprendre et à respecter la création contemporaine, à défaut de l'aimer, alors qu'il est enclin à s'en détourner et à ignorer, parfois à s'en moquer, jusqu'à la haïr, exclu qu'il est du débat esthétique.¹⁴¹

La culture n'est pas une manne économique, mais produit, inévitablement, des effets économiques. Elle agit à l'intérieur de la société et non à l'extérieur. Le potentiel d'inventer un pays, de fédérer une ville autour la culture et d'y allier l'enseignement est considérable. En cela, le « creuset-culturel » que représente la ville de Baia Mare et ses alentours, ainsi que tout le pays Maramureș, réunit plusieurs conditions pour un développement durable par la culture.

Premièrement, la culture traditionnelle et l'identité du pays Maramureș se caractérisent par la culture du bois et une « façon d'être » imprégné par des siècles de vie en autarcie au cœur des reliefs collinaires de Transylvanie. Sous l'impulsion des politiques locales, quelques villages renouent aujourd'hui avec le mode de construction traditionnel en bois, un temps délaissé au profit de matériaux tels que le béton, l'acier... Ainsi, les bâtisses retrouvent les proportions et l'esthétique propre au territoire. L'atmosphère du « village » du Maramureș historique n'a donc pas complètement disparu. Les nouvelles technologies, ainsi que l'ouverture vers l'étranger a joué beaucoup sur les valeurs et les perceptions de la nouvelle génération. La région figure en tête des destinations les plus courues de Roumanie, tant par les touristes étrangers que roumains. Le fait que les touristes prisent les caractères d'authenticité du pays Maramureș a fait prendre conscience à ses habitants de la valeur de leur culture et de leurs savoir-faire.

Deuxièmement, la culture minière et l'exploitation des métaux non-ferreux et du sel, qui remontent à l'époque romaine ont laissé des traces sur les hauts reliefs. La ville de Baia Mare, dont le nom signifie « grande mine », témoigne d'une riche histoire minière et industrielle d'extraction, notamment par la présence de friches réparties sur

¹⁴¹ Paul RASSE, *Conception, management et Communication d'un projet culturel*, op. cit., p. 88.

le territoire. Elles ont été abandonnées par les propriétaires et par les ouvriers, venus en ville pour habiter « les quartiers-dortoir » construits spécialement par le régime communiste. Aujourd'hui, la plupart de ces sites ne sont plus exploités. Aucun musée ne raconte cette histoire, pourtant si proche et gravée dans les esprits. Des villes minières comme Cavnic, Borşa et des centres d'exploitation comme Suior et Herja, possèdent des espaces de loisir et des points d'information sur leur histoire qui donnent un nouveau souffle aux sites miniers. Malheureusement, le patrimoine artistique représentant l'activité minière locale y est sous-exploité : les peintres pleinairistes l'ont magnifié par le passé, peignant avec brio les rues et les maisons minières de Baia Mare.

L'industrialisation, un phénomène historique spécifique au passé des pays occidentaux, a fortement influencé la société et l'économie, affectant le monde contemporain, par son impact sans précédent et par l'unicité de ses conséquences. Le développement économique de la période industrielle a entraîné une grande importance accordée à la ville, ce qui a conduit à une urbanisation alerte et à l'apparition de grandes métropoles et des conurbations. Depuis le XIX^e siècle, la ville et la société, à la fois ont fortement ressenti les effets de l'industrialisation et, dans la seconde moitié du XX^e siècle, ceux de la désindustrialisation.

La désindustrialisation est un processus inverse de l'industrialisation, dans cette transition de l'ère des machines à la post industrialisation, l'économie étant soumise à une transition de la production de biens à la fourniture de services. Le passage du travail dans des entreprises et des usines, à l'activité déroulée dans les immeubles de bureaux a généré l'abandon de la production et des espaces y correspondant. Dans le contexte de la désindustrialisation, les usines, les moulins et les entrepôts sont restés sans usage, vides de sens et de contenu, l'ère industrielle devenant ainsi importante dans le contexte de sa disparition.¹⁴²

Troisièmement, la présence des artistes peintres à Baia Mare a légué à la ville un patrimoine culturel, artistique et architectural grâce à la création de la Colonie des peintres qui les abritait, et qui se compose des ateliers de création et de la galerie. Ce patrimoine a été enrichi par les œuvres de maîtres issus de l'École libre de peinture de Munich délocalisée à Baia Mare. Elles se trouvent aujourd'hui dans les collections

¹⁴² Andrei Eugen LAKATOS, « La conversion fonctionnelle. Instrument de régénération urbaine. Études et recherches scientifiques d'architecture et urbanisme », *Argument*, Université d'architecture et urbanisme Ion Mincu, p. 224.

publiques des musées et des collections privées. Ce phénomène, spécifique de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, voyait les artistes quitter leurs studios de création des grandes métropoles pour se rendre dans de petites villes pour profiter de la nature. La présence des artistes à Baia Mare, reflet de l'esthétique européen d'alors – fauvisme, pointillisme, impressionnisme – a participé aux ponts virtuels entre les centres et les périphéries, entre les grandes villes de l'Europe et cette petite ville ouvrière minière. Après quelques décennies marquées par un regard à la fois communiste et national sur ce phénomène culturel, la dimension internationale alors écartée se trouve de nouveau mise en valeur par le nouveau projet : les résidences des artistes et les événements culturels d'envergure deviennent une priorité pour le développement local par la culture.

5.1 Le projets phares de la stratégie régionale de Baia Mare

Cette partie fait référence aux événements culturels et aux infrastructures des lieux conçus ou aménagés pour recevoir l'acte artistique. Cette dimension de mon parcours relie, la manager culturelle avec la chercheuse, l'artiste et la pédagogue. À l'origine de mon engagement actif dans l'ingénierie culturelle, il y a mon adhésion à l'association des artistes visuels de Roumanie, dont je fais partie depuis 2004 et que je dirige à Baia Mare depuis une dizaine d'années. Cette circonstance m'a offert la possibilité de mettre en œuvre les idées et les concepts, ma vision sur l'ingénierie culturelle. Pendant un mandat de 4 ans entre 2012-2016, j'ai également fait partie du conseil municipal de la ville de Baia Mare, dans la commission culture-enseignement-santé et je m'occupais de la partie d'organisation des événements culturels ayant en charge les responsabilités liées au fonctionnement des écoles. Toute cette période m'a beaucoup aidée à comprendre le fonctionnement de l'administration locale, comment s'organiser pour mieux s'adapter aux demandes administratives, comment plier une idée et un discours venu d'un autre univers, celui esthétique-culturel, pour le rendre fiable et convaincre les décideurs. Être proche des noyaux administratifs et décisionnels m'a permis de les convaincre d'investir dans un objectif culturel, symbole de l'identité locale et de soutenir le projet de réhabilitation architecturale et patrimoniale de la Colonie des peintres, chantier qui a commencé en février 2015 et dont l'inauguration a eu lieu en novembre 2017.

Le projet de réhabilitation de la galerie publique des beaux-arts de l'Union des artistes visuels de Baia Mare se situe au centre-ville, au rez-de-chaussée d'un bâtiment construit dans les années soixante. L'espace appartient à la ville. Il n'a pas été restauré depuis une trentaine d'années. La ville a fourni la moitié des investissements et l'autre

moitié provient de sponsors privés. Après trois mois de travaux qui ont restructuré les 222 m², améliorant l'utilisation des espaces, le chauffage, l'éclairage et le fonctionnement général, lui donnant un aspect plus actuel, la galerie a ouvert ses portes fin mars 2012. La refonte a aussi touché le fonctionnement commercial de la galerie grâce à l'informatisation des données pour le bien du circuit économique et de gestion.

La ville accueille aussi la fondation privée Arte+, fondée en mai 2015, dont les locaux sont en construction. Elle a pour objectif d'organiser des événements culturels, d'assurer la régie privée d'une galerie d'art, de résidences des artistes et de développer une mission éducative. Le siège de la fondation se trouve dans le vieux centre, en face du musée des beaux-arts, dans une maison ancienne, sur un terrain de 11 000 m². La galerie d'art de 350 m² s'étendra sur un seul niveau. À l'étage, une salle de conférence de 220 m² et dix résidences d'artistes sont prévues. La cour et deux ateliers de 70 m² serviront aux activités pédagogiques et aux cours d'arts visuels. En attendant la fin des travaux, la fondation a déjà organisé trois éditions du festival international de musique Jazz & Blues *North West Fest* sur la place de la Citadelle. Le financement du festival, assuré par la ville et autres sponsors, permet un accès libre aux concerts. Sur trois jours, le festival invite deux groupes roumains ou étrangers chaque soir.

La ville de Baia Mare a préparé en 2016 la candidature pour le titre de capitale européenne de la culture 2021, par le biais de la fondation Baia Mare 2021. Le projet s'étendait au pays Maramureș, faisant de la ville la porte d'entrée vers la culture traditionnelle environnante. Le dossier de candidature pour la première session, le *bid book*, se structurait autour du thème de « la culture de l'hospitalité ». Parmi les seize villes candidates, la ville de Baia Mare avait alors été sélectionnée parmi les quatre finalistes, avec Timișoara, Iași, et Cluj-Napoca. À l'issue de la deuxième session, la ville de Timișoara a finalement été sélectionnée au titre de capitale européenne de la culture, grâce à son projet : « *Light up your city/Éclaire ta ville* ».

La fondation Arte+ et la galerie d'art



© Laura Teodora GHINEA, 2018 et Studio d'architecture 9 Opțiune.



© Laura Teodora GHINEA, 2012.



© Laura Teodora GHINEA, 2012.

5.2 Autour de la Colonie

Les 120 ans de l'École des peintres

La présence des artistes peintres à Baia Mare et du patrimoine architectural de la Colonie des peintres composé d'ateliers et d'une galerie qui avait en 2016 une histoire de 120 ans représente un élément culturel régional majeur. La présence de ces artistes à Baia Mare, ayant décliné un discours esthétique européen du moment, le fauvisme, le pointillisme, l'impressionnisme, constitue un pont virtuel entre le centre et la périphérie, entre les grandes villes de l'Europe et une petite ville ouvrière minière. En mai 2016, la fondation Arte+ a organisé l'anniversaire des 120 ans de la naissance de l'école des peintres de Baia Mare autour d'un calendrier d'événements culturels, d'expositions, de workshops, de forums, en partenariat avec les institutions de la ville, de la région et de l'Ukraine pour les manifestations ayant lieu à Teceu. À cette occasion, dans le parc central de la ville, nous avons reconstitué le *sopron*, cabanon de bois que les peintres utilisaient de 1896 à 1925. Nous avons donc érigé ce pavillon éphémère pour marquer son importance historique et artistique. Nous avons également publié un livre d'art *120 d'années. Centre Artistique Baia Mare* qui réunit toutes les créations des artistes de l'École de peinture de Baia Mare, qui se trouvent à l'heure actuelle dans les collections privées de la ville, en partenariat avec les collectionneurs de Hongrie, et avec des artistes contemporains de la branche artistique de la ville. L'événement marque pour la première fois en Roumanie une publication sur ce sujet qui était jusqu'ici une préoccupation des chercheurs hongrois. Pour la partie écrite de l'ouvrage nous avons également réuni des chercheurs en matière d'histoire de l'art, de critique artistique visuelle et des collectionneurs de la Roumanie, de la Hongrie et de l'Ukraine.

Pour la même occasion, en partenariat avec la paroisse de l'église catholique de Baia Mare, nous avons inauguré une galerie d'arts visuels de 80 m² sous les combles de l'église baroque de 1719, place de la Citadelle. Elle signe l'ouverture de cette église aux arts visuels. Comme la Colonie des peintres était alors en travaux, la galerie de l'église baroque a beaucoup servi à organiser les événements et les expositions de l'Union des artistes visuels de Baia Mare. La priorité des actions mises en place est de soutenir la vie culturelle et les artistes actuels, pour assurer une continuité de la vitalité artistique de Baia Mare. Mais, il est nécessaire de mettre en lumière le passé singulier de cette ville, d'honorer les fondateurs, les artistes et les habitants qui en ont fait un centre artistique. Les projets « Panthéon 1 » et « Panthéon 2 » s'inscrivent dans cette

logique. Pour garder la trace de cette mémoire, deux monuments ont été édifés dans les deux cimetières où se trouvent les tombes des artistes ainsi que celui du maire Olivér Thurman qui a promu l'École libre de peinture en 1896. Les deux monuments arborent les noms des artistes et un plan signale les tombes illustres. La fondation Arte+ a initié et soutenu les deux projets réalisés en 2015 et en 2016.

L'Architecture et la Photographie

La culture artistique de Baia Mare ne se réduit pas à l'École des peintres. Les arts se croisent, se forment et se développent ensemble, s'influencent, communiquent, se complètent ; voilà l'idée à l'origine d'un partenariat avec l'Ordre des architectes à la croisée de l'architecture et l'art. Personnellement j'ai conçu le programme culturel et postulé au nom de la filiale nord-ouest de l'Ordre des architectes à un financement de projet sur concours auprès de l'Ordre des architectes de Roumanie. Dès 2013, le projet proposait des écoles d'été, des présentations, des expositions, des colloques, des workshops, des réunions sur l'architecture et la photographie. Cela nous a permis d'installer un laboratoire de photo argentique sur la place centrale et de construire une caméra obscure de 3x3 mètres. Occasion d'expérimenter la photographie grand format en utilisant le paysage urbain et des photos « *sténopé* » avec des boîtes à café comme appareil photo. Pendant une semaine, ces expériences ont sollicité la participation des professeurs de l'université de beaux-arts de Cluj-Napoca, notamment la spécialité photo et vidéo. En 2014, la deuxième édition sous le nom de l'Architecture et les Arts Graphiques s'est déroulée sur une semaine par une école d'été sur l'architecture et les arts graphiques. Une ancienne maison de la place centrale a été transformée en école d'enseignement des techniques anciennes de gravure, de lithographie, de monotypie, de dessins de perspective, sur le thème de l'architecture de la ville. Les éditions suivantes ont été organisées sur le thème architecture et peinture, thème de prédilection de Baia Mare : depuis 1896, la ville est très présente sur les toiles des peintres, reconnaissable par son paysage urbain, son architecture et ses sculptures.

L'Architecture, la Musique, le Théâtre

Sous le thème « Architecture et Musique », nous avons organisé en 2017 plusieurs manifestations musicales dans des espaces variés. Un concert baroque a eu lieu dans l'église baroque, avec une présentation conjointe du style dans l'architecture et dans la musique. Un concert de musique médiévale était donné dans la cour du musée d'histoire en référence à l'histoire de l'ancienne place où l'on battait la monnaie en or pour l'Empire austro-hongrois. Un concert de musique minimaliste a enchanté les invités dans la salle de concert du lycée d'art. Les soirées étaient dédiées à la musique électronique sur la place de la Citadelle.

En 2018, en partenariat avec le théâtre de la ville de Baia Mare, nous avons mis à l'honneur le thème « Architecture et Théâtre » avec l'Ordre des Architectes. Pour l'occasion, nous avons transformé la cour de la Colonie des peintres et la galerie Hollósy en salles de spectacle pour accueillir des troupes de théâtre contemporain de Barcelone dans des espaces non-conventionnels.

Expositions multi-annuelles

Les « Annuelles des Arts » commencent à Baia Mare dans la Colonie des peintres comme un projet pluriannuel en 1990, comme une continuation du Salon des Arts initié par l'Union des artistes plastiques de Roumanie dans les années 1950. L'exposition présente une rétrospective de fin d'année des créations des artistes de Baia Mare illustrant ainsi la plus belle et la plus vaste partie de la recherche de l'atelier au cours de la dernière année civile. L'événement est aussi un projet éditorial, nous publions un album d'art, catalogue qui reflète l'activité artistique de Baia Mare. Il demeure comme un document qui marque le temps, qui garde le fil rouge de toutes les participations artistiques du groupe sur les cimaises : expositions collectives ou personnelles, camps créatifs, colloques, ateliers, publications, activités de gestion culturelle des artistes de Baia Mare. La dynamique de l'Annuelle des Arts est donnée à la fois par la diversité d'expressions plastiques, ainsi qu'aux invitations qui apparaissent dans l'exposition. À celles-ci sont consacrées les premières pages du catalogue. Chaque édition de l'album se consacre à un sujet, un événement majeur produit au cours de l'année.

En 2004, la galerie des beaux-arts de l'Union des artistes visuels de Roumanie, filiale Baia Mare, a invité Roland Castro, artiste photographe belge qui travaille les techniques anciennes de photographie sur papier manuel ou papier japonais. Il réalise exclusivement des pièces uniques. L'année suivante, en 2005, nous avons organisé en partenariat avec l'université de Nice Sophia-Antipolis le forum : « Le petit patrimoine fragile » ; puis en 2012, le forum : « Processus, problématique, enjeux du patrimoine industriel ». En 2016, à l'occasion de l'anniversaire des 120 ans de la fondation de l'École libre de peinture de Baia Mare nous avons organisé un forum avec des invités de l'université de Nice. Le lendemain de l'inauguration de la Colonie des peintres, en novembre 2017, nous avons organisé un débat sur le rôle de l'artiste dans la ville.



© Laura Teodora GHINEA, 2016.



© Laura Teodora GHINEA, 2012.



© Laura Teodora GHINEA, 2013.



© Oana POP, 2018.

5.3 Le jazz, moyen de communication dans l'espace public

La ville, en tant que matrice de transformation, demeure irréductible aux éléments qui la composent. En effet, dans l'espace aménagé de la cité, s'insinuent des marges de libertés et des ruses de citoyens qu'aucune institution culturelle ou politique ne peut prévoir. Nous verrons que, plus la ville permet des libertés, plus elle est susceptible de se transformer sous l'impulsion de la créativité de ses habitants. Nous observerons ensuite, dans l'étude de cas sur le Festival de Jazz, comment se précisent dans l'espace les tensions entre stratégies et tactiques. Nous serons alors en mesure d'analyser de quelle manière la ville « s'invente » et demeure un espace de liberté et de diversité.¹⁴³

La Roumanie et quelques exemples de festivals de jazz

En Roumanie, il existe à présent plusieurs festivals de jazz. Nous en mentionnons ici quelques-uns parmi les plus importants. Pendant la période communiste, même si le jazz était un genre musical peu apprécié par le parti, il existait des artistes et un public consommateur de jazz. Un festival national de Jazz s'est déroulé à Ploiești entre 1969 et 1971. Puis, dans la continuité, un festival de Jazz a eu lieu en 1974 à Sibiu, qui a pris une ampleur internationale depuis 1977, au plein « âge d'or » communiste, avec la participation d'un groupe tchécoslovaque. Dans les années quatre-vingt, les événements ont redoublé, passant de la grande salle de la maison de culture des syndicats à la scène du théâtre national Radu Stanca. Dès la première édition en 1974, la Radio nationale a repris et enregistré les concerts du festival et à partir du 1978, ceux-ci sont enregistrés par la Télévision roumaine. La 37^e édition a été l'un des événements phare du programme Sibiu 2007, capitale européenne de la culture.

Jazz in the Park est un événement créé à Cluj-Napoca en 2012, lorsqu'un groupe de jeunes courageux a proposé d'interagir avec le public dans un espace ouvert, le parc central mis à disposition par la ville. L'édition 2019 a attiré plus de 100 000 personnes.

Le festival de Jazz de Bucarest est le seul festival international d'envergure de la capitale. Il est organisé en plein air, avec entrée gratuite. La huitième édition, organisée par la mairie et Arcub¹⁴⁴, s'est déroulée en 2019 dans le marché George Enescu et à Arcub. Le festival réunit plus de 15 000 participants à chaque édition.

¹⁴³ Eva KAMMER, Usages et représentations de l'espace public urbain dans le contexte du Festival International de Jazz de Montréal, Mémoire.

¹⁴⁴ Arcub, Centre culturel de Bucarest, seule institution roumaine qui relie autorité publique locale et société civile. Le centre pluridisciplinaire se trouve sous l'autorité du conseil générale de Bucarest.

Les festivals sont comme des outils de démocratisation culturelle et des leviers de développement pour les territoires. Les villes veulent leur événement, et font des efforts d'inventivité pour organiser des moments particuliers où la culture à l'honneur attire les badauds, les touristes et les curieux.¹⁴⁵

Le festival de jazz de Gărâna est né en 1997, lors d'une jam session improvisée entre amis à *Hanul la Răscruce*. L'histoire s'est poursuivie l'année d'après, et ainsi de suite jusqu'à aujourd'hui, transformant un village des montagnes, Semenici, en lieu du plus important festival de jazz en plein air des Balkans. La particularité de ce festival est son emplacement dans la nature sauvage des montagnes. Chaque année, plus de 50 000 spectateurs et plusieurs centaines d'artistes internationaux partagent l'expérience de la musique de jazz d'avant-garde, à ciel ouvert. À titre d'exemple, à Gărâna se sont produits : Eberhard Weber, Mike Stern, Jan Garbarek, Charles Lloyd, Jean-Luc Ponty, Stanley Jordan, John Abercrombie, Miroslav Vitous, Zakir Hussain, Magnus Ostrom, Bugge Wesseltoft, Lars Danielsson, Avishay Cohen, Nils Petter Molvaer. A présent, il existe d'autres festivals, le festival de jazz et blues de la ville de Brasov, depuis 2016, de la ville de Satu Mare Samfest depuis 2005, celui de Timisoara Jazz TM depuis 2013 et le festival jazz et blues de Garana depuis 2017.

Le Festival international de Blues & Jazz, North West Fest, Baia Mare

À partir de 2016, la fondation Arte+ organise, en partenariat avec la ville de Baia Mare et des sponsors locaux, un festival offert gratuitement à la communauté chaque année au début du mois de septembre. Les concerts ont lieu dans l'espace public de la place de la Cité au plein centre historique de la ville de Baia Mare, place qui se transforme pour quelques jours dans une salle de spectacle avec la scène et environ mille chaises presque toujours remplies. Le choix des artistes est fait premièrement par rapport à la spécificité du festival qui est structuré sur le jazz ainsi que sur le blues, le style musical de chaque soirée, en essayant d'avoir la dimension internationale, mais celle nationale aussi, pour faire vivre les musiciens roumains. Il est important de garder aussi l'équilibre entre les troupes jeunes, débutantes et les musiciens consacrés, en mêlant toujours les deux, d'une proportion harmonieuse. Le deuxième barème que nous devons respecter c'est le budget, généreux de la part de la ville pour la première année, puis, chaque année le budget public est devenu de plus en plus restreint, fait qui nous a obligé de convaincre les investisseurs locaux de financer le festival. Les quatre

¹⁴⁵ Françoise BENHAMOU, *Politique culturelle fin de partie ou nouvelle saison ?* Paris, La Documentation Française, 2015, p. 24.

éditions ont été présentés par Florian Lungu, éditeur de musique dans la société de radiodiffusion nationale de Bucarest :

— L'identification d'un repère inédit sur la carte du jazz et du blues autochtone est très encourageante. Nous nous référons à la première édition du North West Fest, une rencontre internationale organisée dans la Piața Cetății à Baia Mare du 9 au 11 septembre 2016. J'avoue que j'ai eu un coup de foudre pour cette municipalité très accueillante, propre et civilisée, avec l'architecture inspirée et de bon goût, avec de grands espaces et beaucoup d'espaces verts. Au centre de la citadelle du pays Maramureș, avec une histoire préservée avec respect et amour, à côté d'une célèbre tour qui a affronté les âges, une scène a été érigée, devant laquelle de nombreuses places ont été installées pour les milliers de spectateurs qui ont honorés de leur présence et par des applaudissements enthousiastes chacune des trois soirées du festival. Les organisateurs de ce projet, pour sa première apparition, ont été la fondation Arte+, avec le soutien de la mairie de Baia Mare, le partenariat étant assuré par Logmark Solutions, auxquels se sont ajoutés de nombreux sponsors. Mais au-delà de ces entités administratives, nominalement parlant, la difficulté de mettre en place l'organisation était à la charge des infatigables Eddy Keller, Stefan Paskucz, le signataire du logo expressif de l'événement, Dan Jilavu, Laura Ghinea, Călin Dobra et un groupe de bénévoles au grand cœur.¹⁴⁶

La première édition de 2016 a réuni des artistes d'ethno-jazz de la république de Moldavie, Chicago blues de Roumanie, blues progression/blues rock de Roumanie, blues rock de Hongrie et jazz fusion de Hongrie. En 2017, les musiciens invités sont venus d'Italie, de la Pologne, de Bucarest, de la Serbie, de la Hongrie et des États-Unis. La troisième édition a eu comme invité le bluesman A.G. Wineberger qui a lancé son nouvel album dans la galerie Hollósy à la Colonie des peintres, moment qui a marqué le début d'un nouveau concept du festival, qui débutera pour la cinquième édition au mois de septembre 2021¹⁴⁷.

La réunion, logée par la construction moderne nommée Colonie des peintres – dont le concept, ainsi que l'agencement du centre historique de la municipalité, est également dû à l'architecte inspiré Ștefan Paskucz, en même

¹⁴⁶ Florian LUNGU, présentateur du North West Fest, réalisateur d'émissions de radio et de télévision, compositeur, musicologue et enseignant, pianiste, arrangeur et compositeur de thèmes jazz. Le Vieillard, tel qu'il est connu dans le monde de la musique, a lié son nom à presque tous les festivals et concerts de jazz en Roumanie de la fin des années 1970 à nos jours. *Actualitatea muzicala – Punctul pe jazz – Noi puncte cardinale: nord si vest*, octobre 2016.

¹⁴⁷ En 2020, le festival était suspendu à cause des conditions générales imposées par le Covid 19.

temps signataire du design réussi du logo du Jazz & Blues Festival – a offert, une fois plus, au protagoniste de A.G. Weinberger l'occasion d'approcher le problème épineux de la condition existentielle, souvent précaire, typique des musiciens de genre.¹⁴⁸

L'édition 2019 a accueilli le pianiste et compositeur Andrew McCormack, qui a construit une carrière internationale diversifiée, avec un cadre crédible pour ses idées musicales, une plateforme pour l'improvisation virtuose et une création constante revitalisante et adaptative de la tradition du jazz. Balkanamera, appartenant au compartiment stylistique ethno-jazz, cultive avec persévérance un mélange inhabituel de jazz nord-américain, avec des influences latines, avec quelques allusions funk, avec des timbres, des éléments de mélodicité et de métrique typiques pour le folklore de Doborzea, balkanique, caractérisés par une ambiance orientale claire, conglomérat subsumé dans une langue modale spécifique. On y a entendu aussi Edina Quartet de Cluj-Napoca, Dusty Ride et l'Expérience Halper-Hendrix.

North West Fest, une fête musicale bien conçue comme line-up, avec les genres composants, cette-fois séparés, selon un critère esthétique – le jazz les deux premières soirées et le blues la troisième soirée, accomplie par une organisation méthodique, au-delà de tout reproche, et un très bon son – voilà les carats d'un succès artistique louable !¹⁴⁹

L'édition 2021 se prépare avec un nouveau nom, au lieu de *North West Fest*, le festival sera nommé *Paint jazz in Colony*. Un nouveau lieu de rendez-vous avec les artistes et la musique de jazz est proposé, pour lier et tisser les arts visuels avec la musique dans les jardins de la Colonie des peintres, à l'occasion d'un symposium international des arts visuels. Nous avons prévu de construire une scène permanente parmi les arbres du jardin et qui s'inscrit dans l'esthétique de l'ensemble, pour créer une atmosphère plus intime pour se synchroniser à la musique de jazz, plus que dans une place publique de la ville. En même temps, la rencontre et les échanges entre les artistes visuels, les musiciens qui logeront ensemble dans les résidences de la Colonie et le public qui sera mieux accueilli dans un site naturel fermé donnera pendant une semaine de concerts, expositions, colloques, réunions, jam sessions : une nouvelle dimension au festival.

¹⁴⁸ Florian LUNGU, Arta sunetelor.

¹⁴⁹ *Ibid.*



© Laura Teodora GHINEA, 2016.



© Laura Teodora GHINEA, 2016.



© Oana POP, 2019.

5.4 L'espace matrice du pays Maramureș

Selon Eugène Weber, l'autarcie constitue le mode de vie de communautés qui ne peuvent concevoir différemment leur vie quotidienne. L'existence d'un système de vie éprouvé et dont la fonctionnalité, minimale mais concrète, est démontrée, rassure ces populations. L'émergence d'autres réalités inquiète à cause de l'inconnu et de ses variables imprévisibles. Tout ce qui ne relève pas des besoins matériels ou spirituels locaux n'est qu'incertitude. Même lorsque des éléments extérieurs surgissent, ceux-ci passent par un filtre qui permet de les adapter au mode de vie :

L'autarcie a toujours été un modèle plutôt qu'une réalité. Et les aspects les plus significatifs de l'autarcie dans le monde paysan étaient plus psychologiques que matériels. [...] Seuls les chemins de fer et des routes praticables pouvaient modifier cette situation.¹⁵⁰

Les cultures et les traditions n'existent pas indépendamment d'un territoire géographique, ni d'une société qui les produit et les promeut, ce qui explique qu'elles soient « *diverses, singulières et localisées*¹⁵¹. » Les particularités de l'environnement et des paysages jouent un rôle déterminant dans ces constructions¹⁵². Dans la vision de Lucian Blaga¹⁵³, la diversité culturelle s'est formée à des époques et dans des espaces différents. Les gens deviennent ainsi porteurs de l'univers qui les entoure. Les individus d'un certain espace ont « le sentiment de l'espace originaire » montrant comment « le paysage s'intègre dans l'âme¹⁵⁴ ». Chaque culture contient donc divers horizons qui créent le concept « d'espace matrice¹⁵⁵ ». « Il y a deux types de gens qui vivent dans le même paysage mais dans des espaces différents¹⁵⁶. Bien que très près les

¹⁵⁰ Eugène WEBER, *La fin des terroirs, La modernisation de la France, 1870-1914*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵¹ Jean Pierre WARNIER, *La mondialisation de la culture*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵² Laura Teodora GHINEA, *Les nouveaux modèles. Maramureș entre fiction et réalité*, thèse de doctorat : université Nice Sophia Antipolis, laboratoire I3M, direction Paul RASSE, septembre 2006.

¹⁵³ Lucian BLAGA, 1895-1961, né en Transylvanie, étudie la philosophie et la biologie à Vienne. Il est également essayiste, dramaturge, poète, philosophe, professeur d'université, académicien. Depuis 1939, il est professeur de philosophie à l'université de Cluj-Napoca. Son travail est couronné par la trilogie de la culture, la trilogie de la connaissance, la trilogie des valeurs et la trilogie cosmologique.

¹⁵⁴ Lucian BLAGA, *Trilogia culturii*, Bucarest, Humanitas, 2018, p. 9.

¹⁵⁵ La matrice stylistique est celle qui donne la particularité d'une culture en étant sa base, formée à son tour dans le cadre de certaines conditions imposées par les limites de l'espace et du temps.

¹⁵⁶ Les Saxons d'Ardeal, venus des bords du Rhin, et les Roumains du même territoire.

uns des autres, ils sont tellement loin par les espaces matrices que huit cents ans de cohabitation n'ont pas été suffisants pour effacer et soumettre le lointain¹⁵⁷. » L'espace matrice du pays Maramureș se définit à travers les coordonnées décrites par le paysage collines-plaines, avec ses villages rangés aux bords des rivières, entourés par des forêts et situés à la confluence de plusieurs ethnies et religions qui s'y sont rencontrées. Ainsi, la cohabitation de deux ou plusieurs peuples ayant des matrices stylistiques différentes dans le même espace ne déterminera-t-elle pas des modifications essentielles dans les habitudes et les traditions qui les séparent.

Le panorama reflète dans un regard d'ensemble les caractéristiques du milieu environnant et le passé de la région, prémices à la formation de la culture dans le pays Maramureș. La présentation des deux coordonnées – de l'espace et du temps – crée une vision sur le rapport établi entre le présent et le passé, tout en mettant en évidence les facteurs qui ont favorisé l'isolement de la région par rapport aux cultures du voisinage, pendant le XX^e siècle. La considération des caractéristiques géographiques explique la formation et la structure des communautés, formation due au relief et aux conditions naturelles. Vient ensuite l'histoire, qui à son tour montre les relations, les contacts et les influences entre les gens de la région et les autres cultures. Dans cette partie nous expliquerons, d'une part, l'unité, et, d'autre part, les ruptures qui ont entraîné l'isolement de la région. L'unité est d'abord assurée par un territoire géographique, ensuite par une culture et par des frontières.

Géographiquement parlant, le pays Maramureș est entouré par la chaîne montagneuse des Carpates qui, en isolant physiquement la région, l'a protégée contre les invasions des peuples migratoires. Traversée par quatre cours d'eau, Mara, Iza, Cosău et Viseu, la région présente un relief déterminé par l'alternance collines-vallées ; les villages étant alignés au bord des rivières. La rupture définitive de la région en deux parties, en 1945, à cause de l'instauration de la frontière ukrainienne marquée par le cours de la rivière Tisa, a isolé une fois de plus la partie restée sous l'administration roumaine, partie que l'on connaît aujourd'hui comme « le Maramureș historique¹⁵⁸ ». Ultérieurement, la configuration administrative de la région a changé plusieurs fois, en rattachant certaines régions contiguës mais différentes du point de vue de leurs cultures. Les chemins de fer construits à la confluence de deux siècles, le XIX^e et le XX^e, voies qui assuraient le transport des matières premières et des personnes

¹⁵⁷ Lucian BLAGA, *Trilogia culturii, op. cit.*, p. 24.

¹⁵⁸ On assiste à la naissance du nouveau concept de « Maramureș historique », qui est une partie isolée par des montagnes et par la frontière imposée par la politique.

vers le Royaume hongrois et la Galicie, sont devenus des itinéraires inutiles dans la nouvelle configuration de la région. Le pays Maramureș s'est ainsi trouvé isolé, aussi bien par la nouvelle frontière imposée qu'à cause de l'inutilité des moyens de transport qui s'arrêtaient désormais à la frontière sans assurer la communication avec les territoires extérieurs à la région.

La structure est construite sur la dynamique de la formation des terroirs du pays Maramureș en prenant le village comme unité et unicité pour ses habitants. La configuration d'un terroir humain se forme dans une parfaite symbiose avec le paysage, la nature et les conditions que celle-ci offre. La culture qui y prend ses sources se rapporte aux conditions naturelles. Les gens s'identifient à l'endroit par les rites qu'ils créent en fonction du rythme des saisons et des croyances qui les lient ou les rapprochent de l'univers qui les entoure. Ce qui marque le parcours existentiel, ce sont les rites de passage qui reflètent la condition humaine par rapport au temps cosmique.

S'il y a quelque chose, encore, en Roumanie qui appartient à l'Europe, ce sont les vestiges de la tradition qui subsistent dans la campagne, dans les villages, dans les villes et dans les banlieues. Ils expriment encore un monde ancien où, d'Ouest en Est et du Nord au Sud, l'Europe, au-delà des variations immédiatement perceptibles, avait déjà présenté au voyageur les preuves d'une certaine unité et d'un contraste original avec les autres cultures dans l'arc-en-ciel des différences.¹⁵⁹

Le pays Maramureș et « les nouveaux modèles »

Les changements sont survenus pendant la période comprise entre les années 1945 et 1989, année de la Révolution roumaine durant laquelle le régime totalitaire communiste a été aboli. Le projet de restructuration économique et sociale de la période communiste visait deux niveaux : d'une part, celui du village, avec l'industrialisation de l'agriculture par la copropriété, la collectivisation des propriétés et des productions locales, et, d'autre part, celui de la ville, avec un fort projet de développement de l'industrie et de l'exploitation des matières premières. Pour cette période le phénomène de restructuration du village du pays Maramureș, dans sa vie culturelle, par le phénomène connu de la *culture de masse* est une réalité. Comment les villages du pays Maramureș ont-ils résisté à ce projet de restructuration qui imposait des changements depuis la configuration des maisons jusqu'aux coutumes ? On explique l'isolement de la région par l'abandon du projet d'industrialisation de

¹⁵⁹ Claude KARNOUOH, *Nos ennemis bien-aimés. Petites chroniques en Europe de l'Est et ailleurs*, Iași, Polirom, 1997, p. 61.

l'agriculture dans les années soixante. Les activistes du parti communiste sont arrivés à la conclusion que la région n'était pas économiquement intéressante, les villages et les terres étant situés sur des collines trop éloignées des centres industriels. Aussi les moyens de communication, très limités pour certains terroirs, voire inexistant pour d'autres, rendaient-ils difficile la propagation des nouvelles idéologies. De plus, la politique de l'époque était orientée vers la promotion de certains symboles nationaux, le plus souvent inventés, tandis que les influences de l'extérieur étaient bloquées suite aux limitations des déplacements en dehors des frontières, à l'exception des pays de l'ancienne Union soviétique ou des pays satellites. Il y a donc deux facteurs qui ont permis à cette région de garder son autonomie culturelle et fonctionnelle. Ce sont, d'une part, l'isolement créé de l'intérieur par des communautés ayant refusé les nouveaux modèles imposés à cause de leur forte identité, et, d'autre part, l'isolement créé de l'extérieur par l'abandon du projet de restructuration.

En termes quelque peu nationalistes, une vérité est exprimée ici, ce qui pourrait être méditée par ceux qui pensent pouvoir encore protéger les frontières d'un espace culturel pur et hermétiquement fermé. Au cours des vingt années, j'ai vu disparaître les coutumes du pays Maramureș, non pas à cause des stupides spectacles organisés par les militants du parti, mais à cause du fait que la télévision a lentement infusé chaque maison.¹⁶⁰

Prenant comme point de départ la définition du concept de mondialisation en tant que phénomène général, nous présentons les facteurs qui ont permis la propagation de « nouveaux modèles » dans l'espace isolé du pays Maramureș : les *mass médias*, les migrations et le tourisme. Les mutations survenues dans l'univers rural durant ces dernières années, c'est-à-dire depuis le changement de régime politique et l'ouverture du pays au monde, sont dues à un ensemble d'éléments convergents qui créent le changement à un moment donné. En effet, un seul facteur ne peut pas être décisif face à une culture traditionnelle ayant de fortes racines ancrées dans le passé et très réticente à toute nouveauté.

Le principal moteur du changement est l'économie qui a fait bouger et qui a déplacé les valeurs locales en s'imposant comme un grand système, auquel chacun est invité à s'adapter et à s'acculturer. La population de cette région a été mise de côté à cause des particularités qu'elle a développées, prise dans un système d'autarcie économique et culturelle. Les existences se faisaient dans la pauvreté et l'absence de perspectives. De nos jours, les paysans doivent être comme « tout le monde » pour être acceptés.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 61.

L'adaptation aux « nouveaux modèles » qui s'imposent par différents moyens est impérative, puisque la vie qu'ils mènent n'est pas du tout celle qui pourrait s'intégrer à l'économie de marché. Parmi ces changements, on considère l'adoption d'une nouvelle politique concernant la production et le travail de la terre capable de répondre aux nouvelles demandes économiques, la réorganisation des terroirs en des structures plus efficaces et, en même temps, la réorientation des activités des villageois. La tendance actuelle consiste à chercher à l'extérieur le remède à l'inadaptation aux nouvelles demandes, par le travail en Europe occidentale. D'autres modèles adoptés visent certains aspects de la consommation – les vêtements, l'alimentation, les *mass médias* – les comportements, l'habitat. Dans le village actuel subsistent d'anciennes valeurs confrontées à de nouvelles acquisitions ; les unes et les autres se complètent ou s'affrontent.

Les cultures populaires laissent ainsi des traces parfois nombreuses, mais généralement peu évidentes, pauvres, rugueuses, détériorées. Elles entérinent l'idée de leur insignifiance ou de leur inexistance.¹⁶¹

Suite à une analyse parallèle des pressions imposées pendant 45 ans pour l'adoption des modèles communistes et des « nouveaux modèles » de la mondialisation des années de la période post-révolutionnaire, on peut conclure que le régime communiste a été « apparemment fort » car appartenant à un État faible, et que les forces actuelles de la globalisation sont beaucoup plus compactes et virulentes, si bien qu'elles s'imposent dans tous les domaines. Les nouveaux besoins sociaux et économiques détruisent les structures archaïques basées sur la subsistance et la diversité. L'actuelle tendance à l'uniformisation commence aussi à s'imposer dans les villages du pays Maramureș, même si les éléments des « nouveaux modèles » ne sont pas encore aussi évidents qu'ailleurs. Ces éléments se font remarquer d'un jour à l'autre et s'installent dans les moindres détails. Ainsi, quarante-cinq ans de communisme n'ont pas réussi à provoquer les mutations culturelles et structurelles survenues durant les 30 dernières années. Le communisme a essayé d'imposer le modèle de l'intérieur, tout en isolant la Roumanie du reste du monde ; la liberté d'après la Révolution de 1989 a ouvert – à l'aide des moyens de communication – de nouveaux horizons auxquels les gens peuvent confronter leurs propres expériences : « Le paysage ethnographique n'est plus, en 1993, ce qu'il était en 1973, lors de mes premiers séjours sur le terrain, au pays Maramureș¹⁶². »

¹⁶¹ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, op. cit., p. 30.

¹⁶² Jean CUISENIER, *Le feu vivant. La parenté et ses rituels dans les Carpates*, op. cit.

Du point de vue historique, le pays Maramureș a un parcours qui peut être structuré en deux grandes étapes. La première est celle qui constitue la période de formation de sa culture, quand les éléments constitutifs circulaient d'une partie à l'autre de la région, et la deuxième, moins dynamique, est celle où s'est produit l'isolement de la région par rapport à son voisinage. L'identité locale est le résultat de la somme des facteurs liés aux conditions climatiques, à la nature et au voisinage, ainsi qu'à la dynamique de la population, aux échanges créés à travers les âges entre les gens et leurs produits culturels. Les migrations ont aussi marqué la région, en se manifestant dans les deux sens. Les habitants du pays Maramureș ont quitté les lieux pour d'autres conditions climatiques et sociales, cédant leur place aux anciens Ukrainiens et aux *Țițteri*, Allemands venus de Bavière pour travailler dans l'industrie de la transformation du bois¹⁶³. Les causes de ces migrations étaient diverses : le manque de terre, les grandes calamités, les invasions tatares, les brigands, la faim, la pauvreté. Les périodes de migration des populations ont encouragé les échanges entre les différentes cultures : avec la Moldavie et les pays voisins, la Galicie, la Moravie, la Croatie, la Hongrie. Plus tard, les migrants sont arrivés jusqu'aux États-Unis. Les bergers du pays Maramureș ont été connus de part et d'autre à travers le monde : « Ils étaient maîtres dans le travail du lait, du fromage etc., et c'est d'eux qu'ont appris ce métier rentable les bergers magyars et slovaques¹⁶⁴. »

La descente des Ruthènes de Galicie, commencée sous le règne de Charles Robert de Hongrie au XIV^e siècle, a poussé les Ruthènes sur les territoires du pays Maramureș : Bereg, Ugocea et Ung. Au XVI^e siècle, la cour viennoise a envoyé les *Țițteri* et les Souabes¹⁶⁵ au pays Maramureș afin qu'ils travaillent dans l'administration. Ensuite, vers 1773, sous le règne de Marie-Thérèse d'Autriche, c'est un nombre plus restreint d'Allemands qui a colonisé la région pour développer une industrie aussi grande que possible. Ainsi de nouvelles coutumes, de nouvelles dénominations, de nouveaux mots et termes sont-ils apparus dans la culture de chaque peuple : Roumains, Hongrois, Ruthènes, Allemands et Juifs. Les échanges de personnes déterminent les

¹⁶³ Dénomination catholique romaine, population déplacée pour les travaux forestiers, originaire du nord de l'Autriche et du comitat Zips de Slovaquie. Ils parlent le dialecte de Viseu, une ville située dans le Maramureș historique. Ils ont été amenés ici en plusieurs étapes, aux XIII^e et XIV^e siècles, puis entre 1776 et 1812.

¹⁶⁴ Stefan KNIEZSA, *Ethnographia*, vol. 45, Budapest, 1934.

¹⁶⁵ Paysans provenant de la région sud-ouest de l'Allemagne, de religion catholique romaine d'Oberschwaben amenés dans la région depuis 1712 pour peupler les villages ravagés par les guerres. Ils travaillaient principalement dans l'industrie minière.

échanges des acquis culturels qui remodelent en permanence l'image du présent : « Une civilisation qui n'exporterait pas de gens, de manières de penser ou de vie est inimaginable¹⁶⁶. »

La deuxième étape, dont le début coïncide avec le début du XX^e siècle, a d'abord été marquée par le dynamisme grâce à des influences capitalistes. Cette étape est due à la présence majoritaire des Juifs, des industriels belges, français, allemands et suisses. À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, l'équilibre économique s'est instauré au pays Maramureș qui vit grâce à ses propres productions. Les ressources économiques du pays Maramureș sont le sel, le bois et l'exploitation des mines. Des entreprises d'exploitation du bois et des minéraux et des banques commerciales s'installent. Les voies de communication se multiplient pour assurer les flux de matériaux. La région détient les plus anciennes salines – datant de l'an 600 – qui sont aussi les plus exploitées sur le territoire roumain. Le sel étant sous le monopole de la couronne hongroise, Budapest a représenté le centre de distribution du sel en Europe et même en Afrique : « et ils le moulaient et en faisaient des paquets, qui étaient, avant l'annexion à l'Empire, répandus en presque toute l'Allemagne, la Suisse et l'Autriche-Hongrie. Ce sel arrivait jusqu'en Afrique¹⁶⁷. »

Les moyens d'échanges se sont diversifiés vers le début du XX^e siècle, phénomène qui a continué jusqu'à la deuxième guerre mondiale : « On nous dit qu'il existe tout autant de moyens d'échanges que de moyens de production¹⁶⁸. » Après 1945, l'échange qui constituait la base de la formation culturelle s'est interrompu. L'isolement de la région signifie implicitement l'isolement des villes, porteuses de progrès, selon Fernand Braudel¹⁶⁹. Ainsi a-t-on gardé la spécificité de la région, la perception générale étant qu'elle n'a pas du tout avancé dans la deuxième moitié du XX^e siècle. Tout en gardant la couleur et la poésie du passé dans un présent vif, ces villages donnent « la sensation d'un univers refermé sur lui-même, avec ses artisans

¹⁶⁶ Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, vol. 4. Bucarest, Meridiane, 1986, p. 106.

¹⁶⁷ Alexandru FILIPAȘCU de Dolha și de Petrova, *L'histoire du Maramureș*, Baia Mare, Gutinul, 1997, p. 22.

¹⁶⁸ Fernand BRAUDEL, *Les Jeux de l'échange*, I, *op. cit.*, p. 146.

¹⁶⁹ *Ibid.*, I, II.

paysans –le maréchal-ferrant, le potier, le cordonnier, le menuisier, etc.– univers qui s'entête à tout produire, même le vin dont il a besoin¹⁷⁰. »

Au pays Maramureș, un élément d'opposition au régime totalitaire a été la non-concordance des projets de restructuration avec la réalité rencontrée, les villages étant sur une terre de collines, de vallées et de montagnes. L'industrialisation de l'agriculture n'a pas pu se faire en totalité à cause de la difficulté de travailler la terre avec des outils inadaptés. En revanche, on trouve dans les statistiques du parti des chiffres qui montrent la vitesse d'adaptation de la réforme agraire dans le sud de la Roumanie, dans la plaine de Bărăgan. Après les essais plusieurs fois manqués d'industrialisation de l'agriculture et de coopération, la région a été contrôlée, mais d'une manière faible, étant considérée comme arriérée et sans intérêt pour l'économie nationale. L'image du pays Maramureș s'est transformée en celle d'une région où les artisans vivent en plein équilibre avec la nature, les montagnes et les vallées.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 311.

Bibliographie sélective

- Françoise BENHAMOU, *Politique culturelle fin de partie ou nouvelle saison ?* Paris, La Documentation Française, 2015.
- Lucian BLAGA, *Trilogia culturii*, Bucarest, Humanitas, 2018.
- Fernand BRAUDEL, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, vol. 4. Bucarest, Meridiane, 1986.
- Fernand BRAUDEL, *Les Jeux de l'échange*, I, Bucarest, Meridiane, 1985.
- Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS, 2017.
- Jean CUISENIER, *Le feu vivant. La parenté et ses rituels dans les Carpates*, Paris, PUF, 1994.
- Alexandru FILIPAȘCU de Dolha și de Petrova, *L'histoire du Maramureș*, Baia Mare, Gutinul, 1997.
- Claude KARNOUOH, *Nos Ennemis Bien-aimés. Petites chroniques en Europe de l'Est et ailleurs*, Iași, Polirom, 1997.
- Andrei Eugen LAKATOS, « La conversion fonctionnelle. Instrument de régénération urbaine, Études et recherches scientifiques d'architecture et urbanisme », *Argument*, université d'Architecture et Urbanisme Ion Mincu.
- Florian LUNGU, *Actualitatea muzicala – Punctul pe jazz – Noi puncte cardinale: nord si vest*, octobre 2016.
- Paul RASSE, *Conception, management et Communication d'un projet culturel*, Territorial, septembre 2006.
- Jean Pierre WARNIER, *La mondialisation de la culture*, La découverte, Paris, 2003.
- Eugène WEBER, *La fin des terroirs, La modernisation de la France rurale, 1870-1914*, Paris, Fayard, 1983.



© Laura Teodora GHINEA, 2012.

Chapitre 6.

Le patrimoine industriel du pays Maramureș.

Ère post-minière et valorisation d'un patrimoine oublié

Depuis des siècles, la région du pays Maramureș se caractérise fortement par l'exploitation minière du sel et des métaux non-ferreux, phénomène très présent grâce au relief et aux ressources des terres riches en minéraux qui forment les montagnes du pays Maramureș. Des dizaines des mines privées et publics, des lieux d'exploitation, ainsi que des plateformes de préparation sont restés aujourd'hui sans âme, sans vie, en ne retrouvant que les fantômes des esprits des mineurs et des ruines des friches industrielles qui forment un mammoth inerte avec un passé mouvementé. Le sujet de ce chapitre reflète cette situation statique actuelle d'une industrie morte, sans futur, et propose une reconversion culturelle de l'industrie minière, en utilisant le patrimoine industriel existant. Le projet propose un musée des mines, le premier à ce sujet en Roumanie, en utilisant toutes les données matérielles et immatérielles de la région.

6.1 L'exploitation minière de Baia Mare

Des témoignages écrits concernant les débuts de l'exploitation minière dans la région minière du pays Maramureș sont connus depuis 1329. Le premier document qui fournit des données plus détaillées sur l'exploitation minière à Baia Mare est le privilège rendu par Ludovic I^{er} en 1347, par lequel les privilèges antérieurs de la ville sont renouvelés et les bases de l'organisation minière sont établies. L'activité minière à Baia Sprie est certifiée dans la seconde moitié du XIV^e siècle, respectivement dans l'acte de privilèges de 1376. Le gouverneur de Transylvanie, Iancu de Hunedoara, occupe en 1454 la ville de Baia Sprie et entre en possession des mines. En 1588, le prince de Transylvanie Sigismund Báthory loue au baron Herberstein les mines d'or et d'argent de Baia Mare, Baia Sprie, Cavnic et Băița. Le minerai était retiré des mines dans des paniers et des boîtes. Les mineurs allaient sous terre sur des escaliers en bois, avec l'aide d'une corde. En 1571, un bureau minier a commencé la restauration des mines, la galerie Dealul Crucii a été rouverte, les mines de Valea Muierii ont repris leur activité et on a décidé l'ouverture de nouvelles mines.

Vers la fin du XVI^e siècle, neuf grandes mines sont connues à Baia Sprie. Au début du XVIII^e siècle, il y avait déjà une meilleure organisation des mines et, par l'établissement de l'inspectorat minier en 1748 à Baia Mare, une nouvelle étape du développement de

l'exploitation minière dans la région commence. À la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, il y avait des installations de traitement, des fonderies et des équipements pour écraser les minerais, entre autres à Baia Sprie. Le développement économique de la région minière de Baia Mare s'inscrit dans la ligne de croissance de l'industrie d'extraction des métaux précieux et non-ferreux : or, argent, plomb, zinc et cuivre. Pendant cette période, de nouvelles mines sont ouvertes : Valea Roşie, Usturoi, Valea Borcutului, Ferneziu, Băiuţ, Ilba, Nistru. Dans les environs de Baia Mare, les spéléologues de Baia Mare ont découvert des galeries creusées manuellement, d'une largeur maximale de 80 centimètres, d'une hauteur maximale de 1,80 mètre et d'une longueur de 200 mètres. De lieu en lieu, des murs apparaissent creusés de nombreuses petites galeries dans lesquelles l'homme ne peut entrer qu'en rampant, on les appelle les « galeries des nains ».

Lors de l'arrivée des peintres, la ville de Baia Mare avec dix mille habitants avait un caractère beaucoup plus accentué que quelques décennies auparavant. Les proportions en étaient complètement différentes, les extractions se faisaient avec beaucoup d'eau à proximité du centre-ville. Des mines de Dealul Crucii et Valea Rosie, en activité, le minerai était transporté par chemin de fer industriel. [...] Il est naturel que les peintres et leurs élèves ne soient pas restés insensibles à l'image des mineurs.¹⁷¹

Sur les armoiries de la municipalité de Baia Mare, la *partie sénestre* représente un mineur, dans un dessin graphique *d'argent sur sable*. Le mineur, en position de travail, se penche dans une galerie de mine, au-dessus de laquelle croît un châtaignier, un arbre très bien adapté au climat de la région. « Lorsque Hollósy est arrivé à Baia Mare avec ses élèves, la mine La Colline de la Croix était toujours en activité. C'est à cette époque que le chemin de fer industriel menant à la mine a été construit, et grâce à divers travaux de modernisation, la production annuelle de la mine avait atteint 168 kg d'or en 1905, dépassée seulement par la mine de la vallée Rouge, avec 377 kg d'or¹⁷². » Le sceau ancien de la ville, datant du 1362, de forme octogonale, représente une scène minière *en meuble*. Au milieu se trouve le roi Étienne, couronné au sommet d'un rocher, avec le sceptre et le drapeau de l'État dans ses mains. Sur le côté *sénestre* de la colline symbolisée avec des châtaigniers, sous l'entrée de la mine est représenté un mineur avec un marteau à la main à l'intérieur et un autre mineur à l'extérieur de la mine. Le texte qui entoure cette scène est rédigé en latin, en parlant de l'attitude

¹⁷¹ Jenó MURADIN, György SZUCS, *Genius Loci, Thèmes et motifs picturaux de Baia Mare, op.cit.* p. 120.

¹⁷² *Ibid.*, p. 71.

civique de l'amour entre les citoyens *Sigilium de Rivulo Dominarum. Mutuus amor civium optimum est civitatis firmamentum* : « Le sceau de la ville Râul Doamnelor. L'amour entre citoyens est la force suprême de la ville ». Un bas-relief sur le mur de la tour Stefan, qui fait partie de l'ancienne cathédrale gothique de la ville détruite par un incendie, reprend le sceau mentionné : il suggère ainsi l'ancienneté de l'activité minière, déterminante pour la ville, sur ce monument symbolique de Baia Mare, datant du XV^e siècle et construit par Iancu de Hunedoara, voïvode de Transylvanie. Le sceau minier placé sur la tour au XIX^e siècle est inscrit sur un bouclier et contient les éléments de l'ancien sceau au centre.

Les découvertes archéologiques confirment les preuves de l'exploitation minière dans la région : outils pour l'activité minière, traces des installations anciennes, spécifiques, découvertes sur Dealul Crucii, Valea Bocrutului ou Valea Roșie, à Firiza et en d'autres endroits où existaient des mines. Beaucoup de ces objets et d'autres, y compris des lampes à huile et des lampes de mine trouvées à la surface, sont conservés au musée départemental d'histoire et d'archéologie du pays Maramureș. Les chants, les histoires, les croyances des mineurs, leurs prières, leurs souvenirs font partie du patrimoine immatériel, qui fera partie intégrante de la collection du projet de musée. Depuis les temps anciens, dans chaque localité minière traditionnelle, il y a une fanfare de mineurs. À l'époque, les jours fériés et les dimanches, dans le parc Lighet à Cavnic, la fanfare joue pour les promeneurs. La fête du mineur était également célébrée avec honneur sur les accords de la fanfare, tout comme les funérailles de mineurs qui étaient accompagnées par la musique de l'*Hymne des mineurs*.

*Les autochtones souhaitent généralement que l'on ne préserve que de « belles choses », dont ils sont fiers ; souvent des objets ayant appartenu à leurs « maîtres ». Aussi, se sentent-ils valorisés quand l'écomusée s'installe dans une ancienne manufacture royale.*¹⁷³

¹⁷³ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation, op. cit.*, p. 193.

La mondialisation de la fin XIX^e au début du XX^e siècle

Ce chapitre présente l'importance des investissements de capitaux étrangers dans l'activité minière du pays Maramureș à la période d'industrialisation.

Pendant la première partie du processus, qui dure jusqu'à la fin de la huitième décennie du XIX^e siècle, la première place incombait aux capitaux autrichiens. L'année 1882 marque le début de la deuxième période, durant laquelle, à côté ou à la place des capitaux autrichiens, un rôle de plus en plus important est joué par les sociétés de capitaux françaises, allemandes et anglaises. Au cours de la troisième période, d'une décennie, les capitaux anglais se sont retirés, à l'exception de recherches effectuées dans la région de Săcel pour le pétrole et de quelques investissements plus modestes. Sa place est reprise par deux sociétés siégeant à Budapest, de capitaux bancaires principalement hongrois, avec un large co-intérêt de capitaux autrichiens et, une grande partie de capitaux allemands.¹⁷⁴

La présence des capitaux privés autrichiens était enregistrée dans les régions des localités Budești et Borșa, toutes les deux situées dans l'ancien comté Maramureș. Quant aux capitaux français, ils étaient plutôt présents dans la région de Baia Mare, à savoir les trois mines situées autour des localités Baita, Nistru et Firiza, « Doamne Ajută », « Carolina » et « Mina galbenă ». Des investisseurs français apparaissent également dans la localité de Budești en 1897 : *The Budafalu Gold and General Miningproperties Company Limited*, ayant pour directeur général Léon Lusurier à Paris, représenté par Henry Groves. Un autre investissement français est mentionné en 1907 dans les mines Herja, situées entre Chiuzbaia et Ferneziu.

Afin de sortir de l'impasse, la Société française des mines d'or de Băița est établie (Société française des mines d'or de Laposbanya), qui siège à Paris, avec un capital de 1 600 000 francs, qui, pour le montant de 145 440 couronnes, en 1909, entre en possession des quatre mines de Baita et Nistru, ainsi que des 20 concessions minières existantes jusqu'à cette date sous le nom de « Societatii Mihai », que le nouveau propriétaire détiendra jusqu'en 1936.¹⁷⁵

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, les capitaux allemands étaient représentés par deux grandes sociétés, une prussienne, groupée principalement autour de la *Société par actions pour l'exploitation minière et de fonderie de zinc en Silésie*, qui siège à

¹⁷⁴ Adalbert BALOGH, *Le capitale étranger dans l'industrie minière de Maramureș entre 1860-1918*, II, Marmatia 5, 6, musée départemental de Maramureș, Baia Mare, 1978, p. 138.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 141.

Lipine, et le deuxième groupe est celui de Düsseldorf, formé autour des usines d'antimoine à responsabilité limitée. La première des deux sociétés est présente à Budești à la mine « Irma » pour l'exploitation de l'argent, du plomb et du zinc.

La société silésienne, pendant les dix-sept ans de possession de ces mines, s'est révélée être l'une des sociétés étrangères les plus persévérantes et les plus tenaces envers les richesses naturelles de ce coin du pays. L'or, l'argent, le cuivre, le plomb et le zinc repérés dans les sous-sols des environs de Budești a été laissé en attendant qu'une conjoncture favorable se déclenche, pour en valoriser le gain. C'est pour cette raison que l'Association des mines métallifères du pays Maramureș, parmi les sociétés à capitaux étrangers, entre 1905-1914, se démarque avec la plus grande production de zinc et de cuivre, et partiellement de plomb.¹⁷⁶

Une entreprise d'origine silésienne est également présente à Valea Borcutului, autour de 1902, alors qu'elle possédait quatre périmètres miniers simples, octroyés pour l'or et l'argent et onze concessions minières, ainsi qu'un équipement ancien pour briser les minerais. La mine en question a été exploitée via une galerie d'environ 170 mètres de longueur. Le destin de ces investissements étrangers est le même pendant la première guerre mondiale, lorsque les mines des sociétés, ainsi que les installations, entrent en possession du ministère de la Guerre, les filons exploités étant presque achevés et l'activité des mines réduite à l'entretien des mines.

L'activité la plus importante est liée au nom de Creewel Jacob, de Londres, qui, selon le contrat signé le 9 mai 1899, a repris toute la richesse de l'Association minière Rota Ana și Nicolae de Cavnice. [...] La nouvelle société représente l'installation de préparation la plus moderne de ce temps, de ce bassin minier et passera à l'extraction d'or en utilisant, pour la première fois en Transylvanie la méthode du cyanure.¹⁷⁷

Jusqu'à la fin de la première guerre mondiale, différentes sociétés privées à capitaux étrangers ont réussi à conquérir un immense territoire minier, ce qui représente 30 à 35 % du total des périmètres miniers et plus de 50 % du nombre de concessions minières de recherche octroyées. Les investissements réalisés dans l'exploitation minière ont été appréciés rentables dans la plupart des cas. À cela s'ajoute la conjoncture favorable du marché international depuis la fin du XIX^e siècle concernant certains produits en métaux non-ferreux. Ainsi, des investisseurs étrangers français,

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 145.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 266.

allemands et anglais se sont installés ici autour de Budești, Ilba et Firiza, mettant en service les deux installations de préparation de produits en zinc de Baia Mare et de Baia Sprie. La présence des Anglais à Cavnic est un cas particulier : l'entreprise s'est retirée au moment où l'incongruité entre la technologie utilisée à l'échelle mondiale et la composition spécifique des minerais exploités a été découverte. Cela a entraîné des pertes pour l'investisseur et son retrait. Une grande partie de ces investisseurs ont occupé ces terres, ne les exploitant pas à leur capacité, sans faire d'investissements, pour l'équipement approprié des exploiters.

Pour cette raison, les capitaux étrangers particuliers de cette période ont eu un rôle considérablement réduit, en termes de quantité et de valeur de la production réalisée. La production d'or et d'argent des quatre mines existantes (Dealu Crucii et Valea Rosie de Baia Mare, Baia Sprie et Cavnic) ainsi que des mines privées à capitaux autochtones, jusqu'au commencement de la première guerre mondiale, a excédé de loin les réalisations des sociétés à capitaux étranger privés.¹⁷⁸

Dans ces conditions, les investissements réalisés par les quelques sociétés privées à capitaux étrangers pour l'introduction, sur certains points, de la technique et de la technologie de l'époque ont servi justement à l'augmentation du profit. Ces immenses terrains miniers occupés par des investisseurs étrangers constituent une base solide pour l'activité de l'exploitation pendant le période de l'entre-deux-guerres. Après 1918, l'État roumain a acquis les propriétés minières et les usines métallurgiques possédées en Transylvanie par la Hongrie. Une société d'État a été créée, sous le nom de *Société des entreprises minières et métallurgiques de l'État d'Ardeal*. Après 1924, des montants considérables ont été investis dans ces unités minières, atteignant une technologie de pointe. La grande crise économique de 1929 a suivi, qui a duré jusqu'en 1935, des années au cours desquelles l'industrie minière du nord souffrait, et l'économie roumaine comme partout ailleurs. Après la reprise de la croissance économique, l'exploitation minière du nord, est revenue au premier plan du développement économique du nord. En 1945, elles ont été intégrées à la société *Minaur*, de sorte qu'à la nationalisation de 1948, elles entrent dans l'administration de la *direction régionale de Baia Mare des centrales or-argentifères et des métaux non-ferreux*.

Après la mise en place du régime communiste, la période d'épanouissement maximale des mines dans le nord du pays a commencé. Jusqu'à la Révolution, *Remin Baia Mare*, le plus grand agent économique de cette partie du pays, était le plus gros

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 273.

bénéficiaire des fonds du budget d'État, les activités minières étant une occupation coûteuse, subventionnée par l'État. Toute la quantité d'or traitée était envoyée au trésor de la Banque nationale roumaine, on y produisait 75 % de la production de cuivre, de plomb et de nombreux autres métaux non-ferreux. Après la seconde guerre mondiale, les usines et les mines ont subi des dommages mineurs, mais les lignes de chemin de fer, les ponts, les lignes de funiculaires ont été détruits, des camions, charrettes, wagons, locomotives, animaux de traction ont été confisqués, ce qui a contribué à la paralysie des transports et à la difficulté considérable de l'activité économique. En 1947, la société *Minaur* a produit 760,469 kg d'or, 5 474,635 kg d'argent, 1 731,303 tonnes de plomb, 198,757 tonnes de cuivre et 3 701,300 tonnes de concentré de zinc.

L'industrialisation, un phénomène historique spécifique au passé des pays occidentaux, a fortement influencé la société et l'économie, affectant le monde contemporain, par son impact sans précédent et par l'unicité de ses conséquences. Le développement économique de la période industrielle a entraîné une grande importance accordée à la ville, ce qui a conduit à une urbanisation alerte et à l'apparition de grandes métropoles et des conurbations. Depuis le XIX^e siècle, la ville et la société, à la fois ont fortement ressenti les effets de l'industrialisation et, dans la seconde moitié du XX^e siècle, ceux de la désindustrialisation.

La désindustrialisation est un processus inverse de l'industrialisation, dans cette transition de l'ère des machines à la post-industrialisation, l'économie étant soumise à une transition de la production de biens à la fourniture de services. Le passage du travail dans des entreprises et des usines, à l'activité déroulée dans les immeubles de bureaux a généré l'abandon de la production et des espaces y correspondantes. Dans le contexte de la désindustrialisation, les usines, les moulins et les entrepôts sont restés sans usage, vides de sens et de contenu, l'ère industrielle devenant ainsi importante dans le contexte de sa disparition.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Andrei Eugen LAKATOS, « La conversion fonctionnelle. Instrument de régénération urbaine, Études et recherches scientifiques d'architecture et urbanisme », *Argument*, université d'architecture et urbanisme Ion Mincu, *op. cit.* p. 224.

Un centre minier au pays Maramureș : Cavnic

La localité apparaît dans les sources historiques sous plusieurs noms *Kapnek*¹⁸⁰, *Capnic*¹⁸¹, *Kapnik*¹⁸², *Kapnikbanya*¹⁸³, *Kapnik Baje* ou *Kapnik Grub*¹⁸⁴. Étymologiquement, Cavnic provient du latin « cave », qui signifie grotte, profondeur, cave. La première attestation documentaire de la ville remonte à 1342 et rappelle le fait que l'exploitation minière, dans cette région, a une longue tradition : « *Capnic, depuis le début, a été une localité minière avec des pierres d'argent et est exploité depuis 500 ans*¹⁸⁵. » En 1454, le voïvode de Transylvanie, Iancu de Hunedoara, a occupé la ville de Baia Mare, prenant possession des mines de la région afin de financer les campagnes anti-ottomanes, gérant efficacement les mines, accordant des facilités à ceux qui souhaitaient les exploiter. Dans un décret de 1455, qui visait les villes de Baia Mare et Baia Sprie, il était indiqué : « *Nous acceptons et permettons à tout mineur d'ouvrir des mines dans la commune de Capnic, bénéficiant d'un privilège de huit ans, comme c'est la coutume pour d'autres exploitations plus importantes*¹⁸⁶. »

Les mines de Cavnic sont concédées par le *Trésor de la couronne impériale* à des investisseurs anglais, ayant une société qui siège à Paris. Ils ont construit en 1862 une fonderie d'or nommée Logolda. La présence d'or dans la région a attiré de nombreuses personnes intéressées par des investissements dans ce domaine. Même le nom que porte cette fonderie est lié à la présence du métal précieux « gold ». La qualité de l'or extrait ici avait des valeurs supérieures, en raison de la méthode utilisée dans le processus de traitement : la méthode au cyanure, importée d'Afrique-du-Sud. Quatorze ans après la création de la fonderie, elle s'était bien agrandie, selon les informations des cadastres fonciers datant de la seconde moitié du XIX^e siècle, montrant plus de quinze britanniques inscrits comme propriétaires de mine à Cavnic. 1876 a marqué le période de pic, en ce qui concerne le traitement de l'or à Cavnic. Dans le monde entier, il y a environ deux mille minéraux, dont quinze ont été identifiés pour la première fois dans les mines de Cavnic. La « rareté » minérale la plus

¹⁸⁰ « La géographie historique de la Hongrie à l'époque des Hunyadi », Csanaki Dezso, 1445.

¹⁸¹ « L'histoire critique de l'exploitation minière en Hongrie », Wenczel Gustav, 1555.

¹⁸² « Document concernant l'histoire d'Ardeal, Transylvanie et Valachie », Veress Andrei, 1585.

¹⁸³ « Les documents économiques de domaines du Gh. Rackoczi », Makkai Laszlo, 1639.

¹⁸⁴ « Statistique de Transylvanie », 1850.

¹⁸⁵ Ordre d'inspection nommé Visitationis Decretum de 1836.

¹⁸⁶ Ordre d'inspection nommé Visitationis Decretum de 1836.

importante découverte ici est le quartz transparent et clair, cristallisé sous des formes géométriques parfaites. Ce quartz est considéré comme une pierre semi-précieuse, un diamant du pays Maramureș qui était appelé par les locaux « draga » et qui reçoit le nom scientifique de « dragomite ». On garde encore une partie des équipements utilisés dans cette fonderie d'or dans le patrimoine du musée d'histoire et d'archéologie du pays Maramureș : les installations de flottation, les cheminées à fondre et les outils. Dans les 200 km de galeries minières, il y a une diversité minéralogique particulière, dont deux des variétés trouvées ici sont uniques au monde et ont été baptisées à partir de l'étymologie de la localité : *kapnit* et *kapnikit*¹⁸⁷. Ici est né le mythe de la « laine d'or ». Les filons d'or situés dans les montagnes environnantes étaient si riches que le métal précieux pouvait être trouvé même à l'état originel dans les cours d'eau qui sillonnent les vallées de Cavnic. L'or était ainsi récupéré à l'aide de la laine, étendue sur la rivière, ou des tamis.

La première mondialisation arrive au pays Maramureș dans la ville minière de Cavnic, lorsque les industriels anglais viennent et construisent une fonderie d'or, l'exploitent pendant plusieurs années puis l'abandonnent. Il s'agit d'une petite empreinte laissée ici, lors du développement de sites industriels gigantesques dans les grands centres européens. À la périphérie, dans un creuset isolé et caché dans les montagnes, est créé ce symbole de l'exploitation et de traitement de l'or.

— *Chez nous, à Cavnic, après la fermeture de l'exploitation minière, de nombreux bâtiments abandonnés ou à un stade avancé de dégradation sont restés. Le ministère de l'Économie a organisé une vente aux enchères pour verdir tous les périmètres miniers et rendre les terrains à la mairie. Je ne comprends pas ce qui s'est passé là, car au moment de la vente aux enchères, tous les bâtiments de Cavnic ont été enregistrés, mais plus tard, sept bâtiments ont été démolis et les autres sont restés debout. Bien que des fonds aient été alloués pour leur démolition et que le projet ait été gagné, aucun ordre de commencement des travaux n'a été émis par Remin. Je ne connais pas la raison, mais je peux dire qu'aujourd'hui c'est une situation critique, car ces bâtiments sont en ruine et il y a un risque, à tout moment, qu'un enfant ou un adulte soit victime de ces bâtiments délabrés. De plus, nous, la mairie, n'aurons jamais l'occasion de les démolir s'ils restent dans notre propriété, puisque les coûts sont très élevés. Dans ces circonstances, je pense que la meilleure solution pour la société est d'abandonner ces bâtiments et les*

¹⁸⁷ Le site du musée départemental de minéralogie de Baia Mare Victor Gorduza, www.muzeuminbm.ro.

*démolir. L'année dernière, une commission du ministère de l'Économie est venue ici pour recevoir certains travaux, mais nous, à la mairie, nous nous sommes opposés parce que, tant que les contrats et les conditions de travail ne sont pas respectés, nous ne signons rien. Donc, cela a été ajourné et je ne sais pas ce qui s'est passé ultérieurement.*¹⁸⁸

Qu'en est-il de la revitalisation de ces zones devenues de véritables plateformes industrielles pour l'exploitation des minerais ? Il existe de nombreux cas similaires dans le pays Maramureș, la plupart d'entre eux résultant de la fermeture de mines, des flottations, des étangs stériles, etc. En général, en raison des conditions imposées par le fait qu'ils n'appartiennent pas aux localités où ils se trouvent, ils ne peuvent pas être financés pour leur revalorisation. Toutefois, Logolda de Cavnic remplit ces conditions, étant dans propriété de la ville. Ainsi, ce site pourrait être valorisé pour participer, en tant qu'élément d'un ensemble qui constitue une reconfiguration culturelle de l'industrie minière du pays Maramureș, comme base et support du projet de développement local à travers la culture. Le projet d'un tel développement local peut se structurer à deux niveaux : intérieur par la prise de conscience des habitants des valeurs locales ; et extérieur par le développement du tourisme culturel, soulignant ainsi, encore une fois, les repères culturels locaux.

Dans un cadre culturel obtenu par la reconversion fonctionnelle du lieu qui, à présent se trouve en ruine, le public pourrait avoir accès à la chaîne de production entière de la transformation de l'or de son état naturel au lingot. Le lieu peut devenir un centre d'attraction à travers le sujet de l'or, présenté ici par l'exploitation des mines de Cavnic. La scénographie du lieu peut être adaptée à ce thème du point de vue géologique, historique, artistique, culturel et social. Ainsi, le projet deviendrait le premier musée de société de Roumanie, mettant en valeur autant les caractéristiques du lieu, valorisant une ruine existante depuis un siècle et demi, mais intégrant également des artistes et des événements de marque qui complèteraient la dynamique d'un site, caractérisée aujourd'hui principalement par l'existence des pistes de ski et le développement des sports d'hiver.

Près de Logolda, il y a une bouche de mine avec une galerie où, probablement, l'or était amené pour être traité. Elle peut être reliée à la fonderie, dans un ensemble illustrant l'approche technologique d'un futur segment de l'éducation et de la recherche. Aujourd'hui, les ruines de la fonderie d'or de Logolda sont restées, on peut

¹⁸⁸ Vladimir PETRUT, maire de la ville Cavnic, *Aux Maramureș, l'exploitation minière a été fermée, les problèmes sont restés*, Graiul Maramureșului, 13 février 2016.

les voir dans la rue Eliberarii, aux numéros 39 à 45, avec un complexe immobilier et l'administration de la mine, des constructions datant des XVIII^e-XX^e siècles. Le projet de musée des mines par la reconversion du patrimoine industriel et la réorientation des ressources humaines ne sera pas proposé ici par manque de soutien administratif.

Le fantôme de l'industrie minière

Actuellement, les mines du pays Maramureș sont en préservation, activité financée par le ministère de l'Économie et par la société Conversmin. Cela signifie le drainage de l'eau et la préservation du patrimoine, surtout pour les mines qui, dans un avenir proche, pourraient représenter un intérêt pour les potentiels investisseurs, dans le cadre de la mise en œuvre du plan de réorganisation de la société *Remin*. Début 1990, environ 27 000 personnes travaillaient dans les mines du pays Maramureș. En 2002, il en restait 12 000, de sorte qu'actuellement, la sécurité des périmètres miniers est assurée par à peine plus de 100 personnes.

— Jusqu'en 1981 ou 1982, le secteur minier se trouvait en bonne situation. À partir de 1982, les restrictions ont commencé, sur les matériaux au début, puis au reste. En ce temps-là, on a commencé les horaires de travail prolongés, à feu continu. Pas de samedi, pas de dimanche... Les équipements de protection manquaient... Depuis 1982, le Jour du mineur n'était plus célébré comme d'autrefois. Avant il y avait des fêtes, on donnait des prix, il y avait des fêtes où vous alliez avec votre famille. Le salaire, par rapport à l'argent de cette époque-là, s'élevait jusqu'à 5 000 lei, si vous étiez patron.¹⁸⁹

Avec nostalgie, l'homme se souvient de l'époque où les mines de la région de Borșa-Baia Borșa assuraient des emplois pour la plupart des habitants du pays Maramureș, de Valea Izei, de Valea Vișeuului et même de la région de Poienile de sub Munte.

— La vie du mineur était complexe, belle, avec des satisfactions, des échecs... Je dis mon avis, parce que j'ai tout vécu. J'ai travaillé de 1991 à 2013. Je suis passé de maître des mines à directeur, par tout ce que peut être un ingénieur dans une mine. Dans la plus grande mine de minerai en Roumanie : Cavnic.¹⁹⁰

En avril 2007, 45 mines ont été fermées, des périmètres de traitement des minerais. Au pays Maramureș, il reste actuellement trois mines Șuitor, Cavnic et Baia Sprie : des périmètres miniers en exploitation souterraine qui détiennent des licences

¹⁸⁹ Ioan GRAD, minier a Borsa, Baia-Borsa, adevarul.ro.

¹⁹⁰ Ovidiu OANTA, minier Cavnic, adevarul.ro.

d'exploitation valides. Le propriétaire, la société nationale *Remin*, S.A. Baia Mare, est en faillite depuis 10 ans, étant dans la phase « d'observation de la procédure d'insolvabilité sans lever le droit d'administration » avec des dettes de plus de 123 millions d'euros. Leur réintégration dans le circuit d'exploitation est donc impossible, à moins qu'on approuve les modifications proposées à la loi minière. Selon ces modifications, les périmètres/objectifs miniers fermés en 2007, sur la base de la décision du gouvernement peuvent être rouverts sous certaines conditions, sachant que le montant total nécessaire pour les rouvrir s'élève à environ 38 millions d'euros. Conformément aux estimations comprises dans les études de préféabilité, les plus bas coûts impliqueraient la réouverture de la mine de Căvnic avec 10 millions d'euros, puis de la mine de Șuitor avec 11,2 millions d'euros, et des coûts plus élevés seraient nécessaires pour la réouverture de la mine de Baia Sprie, avec 16,6 millions d'euros.

— *Malheur à nous ! Quelle vie nous avons alors et quelle vie nous avons maintenant ! La différence est comme le ciel et la terre. Imaginez-vous quelle vie il y avait quand onze autobus pleins de gens venaient... À présent, tous les jeunes sont partis et les vieux sont restés. Les gens allaient au cinéma, il y avait des spectacles, leur vie était belle. À Băiut, il y avait 900 mineurs à la fin, mais sinon, il y en avait 1 200-1 300. Maintenant, nous n'avons plus que des retraités, nous n'avons que cinq jeunes à Băiut. Nous avons des problèmes environnementaux, car si vous voyiez à quel point l'eau est rouge, vous auriez peur... Mais c'est tout, et nous ne savons pas quoi faire.*¹⁹¹

L'exploitation minière a toujours été l'une des activités les plus importantes du pays Maramureș. La région minière de Baia Mare–Maramureș était l'une des plus importantes du pays.

*Cette structure organisationnelle est en mesure de produire – avec comme année de référence 1937 – 5 465 kg d'or, 25 645 kg d'argent, mais aussi de cuivre, de zinc, de soufre, etc. [...] La Transylvanie fournissait 95 % de l'or à la Hongrie jusqu'en 1918, la seule installation d'affinage se trouvant en Slovaquie d'aujourd'hui, à Schemnitz. Après la Grande Union de 1918 et le passage de la Transylvanie à la Roumanie, l'or brut a été livré au conseil managérial de Transylvanie et, après sa dissolution en avril 1920, à la Banque nationale de Roumanie.*¹⁹²

¹⁹¹ Mihai CETERAS, maire du village Baiut, adevarul.ro.

¹⁹² Mircea BARON, *Magazine des archives de Maramureș*, n° 3, Les archivistes du service départemental d'archives de Maramureș.

Les ressources les plus importantes ont été identifiées et exploitées à Ilba, Nistru, Băița, Herja, Baia Sprie, Căvnic, Băiuț, Tibleș et Vișeu. Le pays Maramureș, à différentes époques de l'histoire, a occupé la première place dans l'économie du pays, tant du point de vue du volume de l'extraction, que de production d'or et d'argent. Les bassins miniers les plus anciens sont ceux de Baia Mare, Baia Borșa et Lăpuș. Avec l'effondrement de l'industrie minière, la métallurgie a chuté, mais aussi toute l'industrie horizontale, ce qui a entraîné un effondrement économique général.

Le patrimoine industriel ne peut plus être appréhendé en tant qu'héritage du passé, qu'il s'agit de conserver et de transmettre. Il est lui aussi une ressource, le levier d'un développement à venir, dont il s'agit de comprendre et d'éclairer la gouvernance. Si la notion de patrimoine industriel a élargi la notion traditionnelle de patrimoine culturel, le même travail de reconnaissance du patrimoine –c'est-à-dire d'inventaire, de conservation et de valorisation au nom de valeurs de remémoration, identitaire ou artistique– a d'abord conduit les politiques à une politique décentralisée, qui offre aux territoires la possibilité de juger de la qualité de leur patrimoine local. Le patrimoine industriel est passé d'une valeur d'existence à une valeur d'usage, parfois commerciale, source de croissance pour un milieu local.¹⁹³

La vingtaine de structures minières du district de Baia Mare ont exploité environ 125 tonnes d'or. La fermeture de l'industrie minière a détruit beaucoup d'emplois, a touché également le développement de communautés qui luttent maintenant, entre la vie et la mort, du point de vue économique.

6.2. La muséification de l'industrie minière. État des lieux

La récupération fonctionnelle d'un monument à travers sa conversion est une intervention qui fait référence au passé en (ré) intégrant les fragments des couches précédentes préservés, repris et insérés sous forme de citations dans le corps du nouveau texte, afin de préserver la mémoire qu'il porte avec soi.¹⁹⁴

Ce chapitre présente principalement les activités des deux musées départementaux d'histoire et d'archéologie, et de minéralogie de Baia Mare. L'exposition *Exploitation*

¹⁹³ Céline MASONI-LACROIX, « La reconfiguration culturelle des friches industrielles, mémoire et usage, Processus, problématiques, enjeux du patrimoine industriel », *Séminaire international, Baia Mare*, Cluj-Napoca, Eikon, 2012, p. 130.

¹⁹⁴ Andrei Eugen LAKATOS, « La conversion fonctionnelle. Instrument de régénération urbaine, Études et recherches scientifiques d'architecture et urbanisme », *Argument, op. cit.*, p. 233.

minière et civilisation en Maramureș fait partie d'un programme de recherche initié par le musée départemental d'histoire et d'archéologie qui met en valeur 1 500 pièces, datant de la période du XIV^e au XX^e siècle, provenant de Baia Mare, Baia Sprie, Băiuș, Nistru, Ilba, Căvnic, Baia Borșa, Ocna Sugatag, Coștiui. Typologiquement, les biens culturels ont été groupés en outils, moyens pour évacuer le minerai du sous-sol, moyens d'éclairage, l'institution conserve une superbe collection de lampes à huile et de lampes de mine, vêtements et accessoires. La collection réunit des composants conservés *in situ* depuis la première installation d'affinage en Roumanie, qui a fonctionné dans cet espace de 1926 à 1967 : l'espace le mieux gardé de la région, le trésor, où les lingots d'or et d'argent étaient conservés, avant d'arriver dans les coffres forts de la Banque nationale de Roumanie. Le siège du musée se trouve dans un bâtiment intrinsèquement lié à l'exploitation minière et à la fabrication de l'argent, fonctionnant, depuis le milieu du XVIII^e siècle, l'Inspectorat supérieure des mines et de la monnaie.

*Le patrimoine industriel, avec ou sans valeur culturelle, architecturale ou historique, a presque toujours au moins la valeur d'usage contemporain, ce qui le rend conforme à être soumis à des processus de réhabilitation et de conversion.*¹⁹⁵

Dans la vie du musée départemental de minéralogie Victor Gorduza de Baia Mare, créé en décembre 1992, accrédité par l'ordre du ministre de la Culture en 2012, il y a eu une série de moments, d'une importance particulière, des décisions et actions importantes qui sont à la base de tout ce qui représente le musée aujourd'hui. En 1968, Victor Gorduza, futur fondateur de l'institution muséale, a lancé l'idée de constituer une collection de minéraux au sein du musée départemental du pays Maramureș, en démarrant l'acquisition d'échantillons de minéraux, en vue de sauver un patrimoine naturel d'exception, qui servirait de base à la constitution d'une collection et éventuellement d'un musée. En 1970¹⁹⁶, naît au sein du musée départemental du pays Maramureș la section de sciences naturelles avec son siège principal à la Casa Iancu de Hunedoara¹⁹⁷. La section reçoit en 1988 un nouveau siège, qui ouvre ses portes en 1989, le musée lui-même. Ce beau parcours montre la croissance et la matérialisation

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 224.

¹⁹⁶ La loi n° 133 de 1973 essaye d'arrêter l'exode d'échantillons de minéraux de Baia Mare, Baia Sprie et Căvnic vers les pays d'Europe ouest-européenne, notamment l'Allemagne, l'Autriche, l'Italie et la France.

¹⁹⁷ Le site du musée départemental de minéralogie de Baia Mare Victor Gorduza, www.muzeuminbm.ro.

d'une belle idée à travers l'héritage des produits de l'industrie minière locale. Le phénomène a évolué vers la création d'une institution avec sa propre personnalité et son fonctionnement individuel, en 2014, par une décision du conseil départemental, le bâtiment représentant l'extension du siège du musée a été temporairement transférée à l'administration de l'assemblée folklorique nationale de Transylvanie : cette décision a représenté une improvisation institutionnelle. Autour d'un noyau de minéraux regroupant 1 502 pièces indéterminées et sans inventaire, trouvées depuis plusieurs années dans un entrepôt du musée départemental du pays Maramureș, progressivement, l'équipe a rassemblé à travers des collections souterraines, des achats et des dons, un nombre impressionnant d'échantillons, qui s'élevait en janvier 2016 à 20 394 exemplaires. La croissance numérique a été suivie progressivement par une augmentation de valeur, par l'ensemble bien sûr, mais également en termes de valeur scientifique et esthétique des échantillons constituant les collections¹⁹⁸.

L'exposition permanente comprend plus de 1 000 échantillons de minéraux, minerais, roches et fossiles, provenant exclusivement d'affleurements et d'exploitations minières souterraines de la région de Baia Mare et dans les zones adjacentes du pays Maramureș et du nord-ouest de la Roumanie. Elle est structurée en quatre sections : pétrographie, minéralogie, dépôts, au rez-de-chaussée du bâtiment et « fleurs de la mine », au premier étage. Les gisements exposés proviennent de Borșa et de Vișeu, de Baiuș-Tibleș, Căvnic, Șuitor, Baia Sprie, Herja, Săsar-Dealul Crucii, d'Ilba-Nistru et de Tur-Socea. À la section des produits finis sont exposés, de manière originale, dans quatre grandes vitrines hexagonales, certains des échantillons de minéraux les plus précieux, du point de vue esthétique, connus par les habitants sous le nom de « fleurs de la mine ». Par définition, la fleur de mine est un échantillon de minerai prélevé du sol, monominéral ou composé de plusieurs minéraux, qui possède des qualités esthétiques particulières, grâce à l'augmentation symétrique des cristaux du minerai ou des minéraux, des couleurs, des formes (*habitus*), des dimensions exceptionnelles des cristaux composants, qualités qui, au total, rendent l'échantillon bien singulier par rapport aux autres¹⁹⁹ : « Le musée a joué un rôle essentiel dans la définition et la patrimonialisation de la culture légitime²⁰⁰. »

¹⁹⁸ Le site du musée départemental de minéralogie de Baia Mare Victor Gorduza, www.muzeuminbm.ro.

¹⁹⁹ Victor GORDUZA, fondateur et gérant du musée départemental de minéralogie, 1973.

²⁰⁰ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation, op. cit.*, p. 65.



Pour un projet de musée. © Laura Teodora GHINEA, 2018



Mémorial aux prisonniers politiques. © Ioan Stefan PASKUCZ, 2019.

6.3. Quel projet patrimonial à Baia Sprie ?

Aujourd'hui, l'architecture contemporaine ne semble plus naître d'un lieu particulier, l'image d'une architecture du lieu et du temps étant progressivement élongée. Dans le contexte de la mondialisation de l'architecture, lorsque les frontières déterminées par les cultures et les géopolitiques sont supprimées, on a besoin des éléments distinctifs qui puissent ajouter caractère et valeur à une région et contribuer à préserver son identité. Par conséquent, la préservation des bâtiments historiques signifie également une préservation de la mémoire du lieu, maintenant ainsi la continuité de la morphologie architecturale et une certaine cohérence spatiale, les bâtiments historiques jouant un rôle important dans la recherche de modèles de revitalisation urbaine.²⁰¹

Si Baia signifie mine, Spria vient du latin *asper* qui signifie rugueux, c'est-à-dire en d'autres termes, à Baia Sprie, il y avait des mines avec des conditions rugueuses d'exploitation. Les anciens de la ville disent que le nom Spria provient d'une déesse qui portait ce nom. Les débuts de la ville Baia Sprie sont liés au fait que les colons saxons de Transylvanie ont été amenés en 1152 pour organiser et lancer des activités minières. L'exploitation minière a existé ici depuis les temps anciens, mais la première attestation documentaire de la localité est de 1329 sous le nom de Mons Medius : montagne moyenne. Après 1600, la première école de la ville est établie, avec enseignement en latin. Baia Sprie a pour symbole un seul registre sur l'écu de la ville, celui de l'activité minière. Ainsi, sont dessinés deux mineurs debout, vêtus en vêtements populaires avec des *opinci*, chaussures traditionnelles des paysans, avec la pioche à la main, qui se tiennent face à face, exploitant un rocher entre eux. À l'entrée de Baia Sprie, il y a un totem sculpté en bois, avec deux marteaux superposés au signe de la croix, avec l'inscription du message de bienvenue de la mine : Bonne chance !

Toutefois, remarquons que la mort d'une industrie entraîne peu ou prou le renversement de ces sens, et que le post-industriel voit une reconquête de la nature sur la technique, un retour au flirt entre l'artisan et la machine, grâce aux historiens, et d'un retour de l'art sur l'économie. Ce mouvement s'accompagne d'une appropriation des sciences humaines du fait industriel,

²⁰¹ Andrei Eugen LAKATOS, « La conversion fonctionnelle, Instrument de régénération urbaine, Études et recherches scientifiques d'architecture et urbanisme », *Argument*, université d'architecture et urbanisme Ion Mincu, *op. cit.* p. 220.

*liée aux notions de passé, de mémoire, d'archéologie, enfin d'histoire et d'esthétique.*²⁰²

La location choisie pour mettre en œuvre le projet du musée de la mine à Baia Sprie est l'édifice qui fait partie de l'ensemble du centre-ville de Baia Sprie, déclaré et classé monument historique d'intérêt locale, le bâtiment en question portant le numéro d'enregistrement 25-B-0080. Conformément à la législation imposée par le ministère de la Culture dans le cas des monuments historiques, toute la documentation de restauration et de revitalisation doit être précédée d'une expertise technique structurale²⁰³. L'immeuble avec une ancienneté de 132 ans auquel la mairie de Baia Sprie a fait une expertise technique en 2003 résulte d'une surface totale de 3 125 m² situés sur deux niveaux, dont une surface utile de 2 377 m². Le thème principal de l'expertise était une analyse structurale du bâtiment existant, de la stabilité et de la résistance du bâtiment, représentant une étude qui précède l'élaboration du projet.

Actuellement, le propriétaire de ce bâtiment est la paroisse romaine-catholique de Baia Sprie. La pierre angulaire de l'école a été mise le 15 août 1887 sur l'emplacement de l'ancienne auberge de la ville. Le bâtiment a été achevé et mis en service en 1890. L'édifice entier a été construit des fonds de l'église romaine-catholique, qui détenait en 1452 le monopole de la rente de toutes les mines d'or et d'argent de la région. Dès le début, le complexe immobilier a eu la fonction d'école pour les garçons et séparément pour les filles. L'école des filles, le jardin d'enfants et l'internat étaient gérés par des nonnes romaines-catholiques. Jusqu'en 1948, lorsque la nouvelle loi sur l'éducation a été appliquée, l'édifice a fonctionné comme une école confessionnelle, puis comme une école d'État. L'expertise technique a été accomplie pour réhabiliter le bâtiment sur la base du projet de financement du « programme de modernisation de l'infrastructure scolaire dans le milieu urbain », programme géré par le ministère de l'Éducation et de la Recherche. Compte tenu de la restructuration de l'enseignement préscolaire et pré-universitaire des dernières années, du déclin démographique et de la suppression de plusieurs établissements d'enseignement et de l'accumulation de chaires, le projet n'a pas été achevé. Ainsi, cet édifice, appartenant à la paroisse romaine-catholique, est donc inusité et en dégradation.

²⁰² Vincent LAMBERT, « Esthétiques post-industrielles & esthétiques de l'histoire la réappropriation du patrimoine industriel de la Loire Nivernaise, Processus, problématiques, enjeux du patrimoine industriel », *Séminaire internationale, Baia Mare*, Cluj-Napoca, Eikon, 2012, p. 184.

²⁰³ Expertise technique en matière d'analyse structurale du bâtiment existant : École n° 1 avec les classes I-VIII, emplacement : n° 21, rue Sasar, Baia Sprie. 169/E-2003 (E162/12-2003).

Fini donc le temps où un centre administratif lointain finançait les pratiques culturelles d'une petite élite sur la base de vagues projets, d'accointance et de la seule notabilité des personnalités qui en étaient les instigateurs, sans trop se préoccuper de l'utilisation des fonds alloués. Aujourd'hui, le paysage est sans doute plus ouvert à de nouvelles formes d'expression, mais plus incertain aussi ; fini les rentes de situation, les subventions reconduites d'années en année sans contrôle ni véritable évaluation. Les institutions sont sommées de faire la preuve de leur utilité, d'expliquer, de défendre et de justifier l'intérêt que les collectivités et l'État peuvent avoir à les financer. Elles doivent faire parler d'elles, savoir se médiatiser, élargir leur public, l'intéresser, le fidéliser.²⁰⁴

La reconversion fonctionnelle est impérativement nécessaire, en préservant les données existantes requises par les conditions d'un bâtiment classé comme monument historique d'intérêt local. Ainsi, le propriétaire est ouvert à notre proposition de reconversion, d'autant plus qu'il lui manque les moyens financiers nécessaires pour réaliser la réhabilitation, la modernisation et l'entretien de ce bâtiment. Par le projet de reconversion, nous obtiendrons les moyens de financement nécessaires pour la phase d'expertise technique reprise pour le nouveau projet, l'étude de faisabilité et la documentation et l'analyse pour les travaux d'intervention (Dali)²⁰⁵, le projet technique et les avis, ainsi que la mise en œuvre du projet à la phase de construction et de ré-fonctionnalisation.

Considérant l'histoire du lieu et de la région avec la spécificité minière, nous proposons un musée des mines qui accumule toute l'histoire minière du bassin du pays Maramureș, de l'exploitation des minerais, avec des objets qui sont restés, avec des histoires des mineurs encore vivants et licenciés tôt du champ du travail, une fois la fermeture définitive des mines par le décret du 2006. Le musée propose un discours de conservation et de patrimonialisation de ce que l'industrie minière a signifié depuis des siècles dans cette région, le patrimoine matériel et immatériel à travers l'histoire des habitants qui ont vécu et travaillé ici, le projet contribuant ainsi à la reconversion professionnelle de ceux qui ont été licenciés et qui constitueraient un trésor de savoir

²⁰⁴ Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, op. cit., p. 79.

²⁰⁵ La Documentation d'approbation des travaux d'intervention est réalisée, étant une documentation de bonne heure destinée pour les édifices qui nécessitent une intervention. La définition donnée par le Programme régional opérationnel (Regio), est « la documentation technico-économique, élaborée sur la base des conclusions du rapport d'expertise technique et, le cas échéant, du rapport d'audit énergétique, pour l'approbation des indicateurs technico-économiques liés aux travaux d'intervention sur les constructions existantes. » Cette étape est suivie par le projet technique.

direct. Les ressources humaines sont très précieuses pour ce projet, elles existent encore et peuvent être utilisées de manière positive.

*Longtemps, la politique culturelle a reposé sur l'idée selon laquelle l'espace de la consommation culturelle était, et même devait être, un espace public. Mais aujourd'hui, ce mode de consommation se fragmente en mille morceaux. Certains biens culturels sont consommés de manière collective, d'autres de manière individuelle.*²⁰⁶

Ainsi, à travers ce projet, quatre problèmes essentiels pourraient être résolus :

1. La réhabilitation, la reconversion et la re-fonctionnalisation du patrimoine architectural local, classé comme monument historique, et sa préservation dans le domaine culturel et éducatif ;
2. La valorisation et la restauration de l'histoire du lieu par la réinterprétation de l'industrie minière du point de vue du patrimoine, de l'éducation de la population locale et des générations futures, en prenant conscience de la valeur de ce passé, du point de vue historique, économique, social et culturel ;
3. La reconversion des ressources humaines, des anciens mineurs et ingénieurs des mines qui ont été licenciés, en raison de leur implication dans la récupération des valeurs de l'industrie minière, du patrimoine, de la conservation et de la restauration du patrimoine matériel et immatériel ;
4. Le développement du circuit touristique culturel qui prendrait vie et forme à travers cette proposition contribuant au développement local par la culture.

L'écomusée n'a pas vocation à acquérir des collections, puisqu'il a déjà à sa disposition tout ce qui existe dans son aire géographique. Il recense les objets, mais il les laisse chez leur propriétaire et ne conserve que les fiches d'inventaires. [...] La signification de l'objet est donnée par son propriétaire et non plus par un expert ; sa valeur ne dépend pas de sa rareté ou de son originalité, ni de la qualité de sa réalisation, mais de sa capacité symbolique à objectiver la culture des habitants d'un territoire. Autrement dit, non seulement la population est engagée dans une réflexion sur le patrimoine naturel et culturel, sur la définition de ce qu'il faut conserver, mais elle est

²⁰⁶Xavier GREFFE et Sylvie PFLIEGER, *La politique culturelle en France*, Paris, La Documentation Française, *op.cit.*, p. 140.

*censée aussi participer à son interprétation. Le terroir dans sa diversité devient un espace de communication.*²⁰⁷

Le deuxième pilier de ce projet est la réhabilitation et la restructuration d'une entrée de mine, soit existante ou artificiellement accomplie, compte tenu des risques accrus liés à une assurance de la structure d'une entrée existante. La conception d'une entrée artificielle est plus facile à réaliser car elle servirait dès le premier moment aux fonctionnalités fournies par le projet. Dans le même temps, le propriétaire du réseau minier *Remin* est un partenaire très difficilement accessible, qui ne désire aucune sorte de négociation ou d'association ayant pour sujet le patrimoine de la société. Ainsi, le projet de l'entrée de la mine restaurerait le sujet d'exploitation souterraine, par la présence d'un côté plus proche du loisir, avec une partie de muséification, de patrimonialisation des installations encore existantes et transférée envers une autre location. En même temps, il s'agirait d'une proposition de loisir pour aborder ce problème d'une autre manière, moins scientifique.

*Nous avons une connaissance si infime des sociétés sans écriture et même des civilisations les plus anciennes que tout ce qui nous vient d'elles mérite d'être conservé. À l'inverse, nous ne savons plus quoi faire des traces laissées par notre production industrielle, scientifique et artistique qui engorge les procédures de recyclage, submerge les casses et les dépotoirs, s'accumule dans la mémoire de nos ordinateurs. Au sein de nos univers en perpétuelle mutation, les musées sélectionnent les traces que nous léguerons aux générations futures, jointes à celle qui nous ont précédés, pour jalonner et donner du sens à l'histoire que nous avons en commun.*²⁰⁸

La réalisation d'une route touristique, traversant le versant montagneux de la mine de Baia Borşa, d'une longueur de 2,5 km, qui a comme entrée la ville de Baia Borşa et la sortie dans le parc naturel des montagnes du pays Maramureş, avec accès à l'ancien petit train sur la ligne étroite qui assure le transport pour l'exploitation forestière et, aujourd'hui a une composante de transport de passagers destiné aux touristes.

En définitive, la vie à Baia Sprie était meilleure pour les habitants de Baia Sprie. Au moins du point de vue matériel. La ville était alors animée, il y avait des spectacles pour la fête du Mineur et plus encore. C'étaient des gens simples, pas très sophistiqués, maintenant ce sont des gens plus sophistiqués. Aujourd'hui, il y a d'autres prétentions par rapport à ce temps-là. À Baia

²⁰⁷ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, op. cit., p. 191.

²⁰⁸ Paul RASSE, *Ibid.*, p. 282.

*Spric, dans le champ du travail, nous n'avons actuellement que de sept mineurs qui assurent la garde. Parmi les 6 600, autant qu'il y en avait en 2006. Beaucoup de problèmes que nous avons, sociaux, manque d'emplois, problèmes environnementaux, le problème des étangs et les bases Remin sont appropriés pour faire des films d'horreur sans scénario préalable.*²⁰⁹

Le troisième pilier de ce projet est le réaménagement extérieur de toutes les entrées de mine qui ont représenté des points d'exploitation dans le bassin minier du pays Maramureș. La fermeture des mines a entraîné, à la fois une diminution des revenus de la population des régions respectives, avec des conséquences restrictives sur l'économie locale, ainsi qu'une diminution des revenus des budgets locaux. L'impact de la cessation de l'exploitation des ressources minérales sur le niveau de vie de la population se manifeste de plusieurs manières, à savoir : la difficulté de trouver un emploi conformément à la formation professionnelle, l'accès difficile aux services de base et la diminution du degré de soutien financier du gouvernement. À court terme, lorsque le processus de diversification économique, les chances de réemploi sont limitées et le personnel licencié des zones minières est confronté à une baisse drastique du niveau de vie, suite à la perte de la source de revenu, un programme précis de mesures de protection sociale pourrait en réduire l'effet.

Il est bien connu que la législation actuelle environnementale impose des normes très strictes pour la gestion des déchets solides, liquides et gazeux, résultant des activités industrielles en Europe et ailleurs. En outre, il est bien connu que l'activité d'exploitation des ressources minérales naturelles – exploration, exploitation et traitement métallurgique – interagit assez négativement avec l'environnement. La fermeture des mines en Roumanie n'est pas un objectif en soi, mais une conséquence naturelle de l'évolution de l'économie roumaine après 1989, lorsque les investissements dans l'économie nationale ont été réduits, ce qui a entraîné une diminution importante du nécessaire des matières premières y compris les ressources minérales et par conséquent, la production minière et la quantité extraite de substances minérales utiles n'ont pas été vendues. Une autre raison des programmes de fermeture des mines a été la non-rentabilité à exploiter les ressources minérales, leur inefficacité économique, pour des raisons principalement liées aux conditions

²⁰⁹ Vladimir PETRUT, maire de la ville Cavnic, *Au Maramureș, l'exploitation minière a été fermée, les problèmes sont restés*, Graiul Maramureșului, 13 février 2016.

techniques d'accès au gisement et à son exploitation de plus en plus difficile, à l'usure des machines et équipements employés²¹⁰.

Baia Mare et Baia Sprie représentent deux éléments forts de l'industrie minière dans le nord-ouest du pays. Dans cette équation, Baia Sprie était l'exposant en ce qui concerne l'exploitation et Baia Mare assure le traitement des minerais et le traitement de la matière première extraite du souterrain. Les deux villes se trouvent à une distance de 8 km dans une scénographie ambiante montagneuse. Elles ont des entrées de mine dans et hors de l'enceinte de la ville. Ainsi, à Baia Mare, on parle de la mine Sasar autour de laquelle on a construit des immeubles, formant le quartier avec le même nom et l'école maternelle actuelle « Pas à pas » est située dans l'enceinte d'une entrée de mine. La présence des entrées de mines dans la ville, à Baia Mare près de l'école maternelle, sur Valea Roşie, des entrées de mine propriétés privées des locaux. Valea Roşie est parsemée de petites exploitations privées, que les habitants de cette région ont expérimentés individuellement. Dans ce cas, Baia Sprie représente le symbole de l'exploitation minière dans la région et son homologue de l'autre côté de la colline, dans la partie historique du pays Maramureş est Borşa, Baia Borşa.

Après la deuxième guerre mondiale et l'installation du communisme avec le désir de construire le « nouvel homme », qui devait être le prototype de la société socialiste, ayant comme principe l'éradication du passé et ses valeurs, les mines sont devenues des vraies « centres d'extermination des intellectuels » de Roumanie.

Une croix à la base d'une colline et des ruines. C'est tout ce qui est resté de l'un des plus odieux camps de travail de « l'ère communiste » : Baia Sprie. Aujourd'hui, personne ne sait même plus où se trouvaient les baraques des détenus. Et sur la terreur de ces temps, seuls les livres de mémoire parlent. Les anciens prisonniers politiques sont morts. Et sans témoin, l'histoire s'éteint elle aussi.²¹¹

Nous trouvons aujourd'hui quelques constructions faites pour la détention des prisonniers politiques, des prêtres, des académiciens, des professeurs, des avocats, forcés à travailler dans des conditions d'extermination.

En 1950, ils ont commencé à construire les baraques là-bas, à la mine. C'étaient des baraques de planches. Quand j'ai demandé pourquoi, on m'a

²¹⁰ Stratégie minière de la Roumanie 2017-2035.

²¹¹ Ioana LUCACEL și Mircea CRISAN, « Le dernier témoin de la colonie de l'enfer », *Gazette de Maramureş*, Baia Sprie, juillet 2013.

dit qu'ils amèneront des détenus. Il y avait beaucoup de baraques, c'était une colonie entière, environ 40-50. Après avoir fait la colonie, ils ont construit une haute clôture de barbelé, puis ils ont fait une bande de sable de deux mètres et une autre clôture extérieure de fil, toujours. Et ils ont mis des observateurs avec des sentinelles, des militaires en fonction. À l'intérieur se trouvaient d'autres personnes avec les règles internes.²¹²

Le communisme se construisait sur la classe ouvrière, en déconsidérant et en détruisant les valeurs basées sur la propriété privée, en encourageant tout ce qui est le partage commun, en nationalisant les propriétés et en les donnant au peuple, en annulant l'échelle de la société, en mettant derrière les intellectuels, en inventant la nouvelle classe qui servait le parti. Le travail dans les mines de Baia Sprie était une des solutions d'extermination des gens qui avait une perspective et qui représentaient le danger de la nouvelle construction sociale, politique et idéologique.

Les détenus étaient appelés des bandits et, avant d'aller les chercher à la gare, ils m'ont dit qu'ils étaient des bandits et des ennemis du peuple, qu'ils conspiraient contre l'État et qu'ils étaient dangereux. [...] Pendant que je déchargeais, ils parlaient l'un avec l'autre. Ils ne nous ont pas parlé. Et là, j'entendais qu'ils s'adressaient l'un à l'autre avec des « monsieur le ministre », des « monsieur l'académicien », etc. Je ne me souviens pas des noms pour le moment, mais c'étaient tous des intellectuels. Tous avaient des peines de 20 ans à 30 ans de condamnation ou du travail forcé à vie. Je dis cela parce que, quand ils les ont mis dans la colonie, à la porte, où je me suis arrêté, ils étaient enregistrés et j'ai entendu les condamnations. Chaque couple qui descendait de la voiture avec des chaînes était identifié et on leur lisait la condamnation... et tous en avait pour 25 ans, 30 ans de travaux forcés. Il y avait des pilotes, des avocats, des académiciens, etc.²¹³

L'industrie minière de Baia Sprie s'est éteinte, laissant derrière elle beaucoup de pauvreté, de misère et un gris industriel qui ne peut être récupéré que par une reformulation. Toute la plateforme du *Cuprom* fondée en 1925 occupe aujourd'hui un terrain contaminé d'une superficie de 54 525 ha, construit sur une ancienne usine

²¹² Nicolae CHIUZBAIAN. Un vieillard de 82 ans vivant à Tăuții de Sus. Il y a plus de six décennies, il était le chauffeur de l'exploitation minière. « Le dernier témoin de la colonie de l'enfer », *Gazette de Maramureș*, Baia Sprie, juillet 2013.

²¹³ Nicolae CHIUZBAIAN. Un vieillard de 82 ans vivant à Tăuții de Sus. Il y a plus de six décennies, il était le chauffeur de l'exploitation minière. « Le dernier témoin de la colonie de l'enfer », *Gazette de Maramureș*, Baia Sprie, juillet 2013.

de verrerie. Elle a déroulé son activité entre 1907 et 1925, aujourd'hui une ruine monstrueuse de l'ère de l'industrialisation.

* * *

Nous avons décrit tous ces éléments en détail, afin de préciser l'importance de ce projet de reconversion architecturale, fonctionnelle, de ressources humaines, qui contribuera à l'investissement, au fur et à mesure, dans le développement local à travers la culture. Cette reconversion vers le côté éducatif et culturel d'une industrie qui a formé des communautés autour des gisements naturels existants est obligatoire pour revigorer la région de laquelle de nombreux chômeurs sont partis à l'étranger trouver du travail. De toute cette communauté, il ne reste que les ruines de l'exploitation minière, à cause de la négligence du propriétaire actuel désintéressé, la compagnie nationale *Remin*²¹⁴.

*La création d'un équipement culturel est toujours une entreprise de longue haleine, au parcours chaotique et semé d'embûches. Une fois celui-ci inauguré, son fonctionnement impose de jongler avec la pénurie des moyens, la pression des élus, l'autorité des notables.*²¹⁵

²¹⁴ Remin National Company of Precious and Non-Ferrous Metals S.A. et la création de trois sociétés commerciales par la réorganisation de l'Autorité autonome du plomb et du zinc Baia Mare, création par arrêté gouvernemental H.G. nr.832/1997, création d'une joint-venture pour la récupération des métaux précieux des dépôts de résidus à Baia Mare constitué par arrêté gouvernementale H.G. n° 879/1995.

²¹⁵ Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, op. cit., p. 79.

Bibliographie sélective

Adalbert BALOGH, *Le capitale étranger dans l'industrie minière de Maramureș entre 1860-1918*, II, Marmatia 5, 6, musée départemental du pays Maramureș, Baia Mare, 1978.

Xavier GREFFE et Sylvie PFLIEGER, *La politique culturelle en France*, 2^e édition, Paris, La Documentation française, 2015.

Céline MASONI-LACROIX, « La reconfiguration culturelle des friches industrielles, mémoire et usage », *Processus, problématiques, enjeux du patrimoine industriel, Séminaire internationale, Baia Mare*, Cluj-Napoca, Eikon, 2012.

Andrei Eugen LAKATOS, « La conversion fonctionnelle. Instrument de régénération urbaine, Études et recherches scientifiques d'architecture et urbanisme », *Argument*, université d'architecture et urbanisme Ion Mincu.

Vincent LAMBERT, « Esthétiques post-industrielles & esthétiques de l'histoire la réappropriation du patrimoine industriel de la Loire Nivernaise », *Processus, problématiques, enjeux du patrimoine industriel, Séminaire internationale, Baia Mare*, Cluj-Napoca, Eikon, 2012.

Jeno MURADIN, Gyorgy SZUCS, *Genius Loci, Thèmes et motifs picturaux de Baia Mare*, Budapest, Demax Muvek, 2014.

Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, Territorial, 2012.

Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS, 2017.

Journaux, rapports et sites

Gazette du pays Maramureș, juillet 2013

Graiul Maramureșului, 13 février 2016

www.adevarul.ro

Le site du musée départemental de minéralogie de Baia Mare Victor Gorduza :
www.muzeuminbm.ro

Expertise technique en matière d'analyse structurelle du bâtiment existant : École n° 1 avec les classes I-VIII, emplacement : n° 21, rue Sasar, Baia Sprie. 169/E-2003.



© Laura Teodora GHINEA, 2002.

Chapitre 7.

Développement du réseau culturel touristique au pays

Maramureș construit sur la culture populaire locale.

Projet d'écomusée.

Le programme scientifique commencera par recenser l'ensemble des savoirs accumulés sur le territoire que le musée est censé présenter : études géologiques, géographiques, historiques, techniques, économiques, ethnographiques... La synthèse qui en découlera s'efforcera de dégager les caractéristiques du site, de préciser quel sont les éléments remarquables qui font l'identité du territoire où est implanté le musée et qu'il est chargé de révéler. Quels sont les outils, les techniques, les façons de travailler, d'habiter, les habitudes alimentaires, les manifestations culturelles, caractéristiques ? On se demandera aussi, par la même occasion quelles études complémentaires urgentes il faut mener pour combler telle ou telle lacune, ou pour conserver la trace de telle ou telle pratique menacée de disparition – ceci avant d'être développé lors de la formulation des objectifs spécifiques. Il pourra être utile de croiser les connaissances théoriques, avec l'expérience de terrain, c'est-à-dire de récolter le point de vue des érudits locaux, des élus, des acteurs économiques et sociaux.²¹⁶

La tradition formée et entretenue par la présence humaine est celle qui peut se transformer en patrimoine : un patrimoine de l'humanité. Dans un processus de patrimonialisation, ce qui a, jusqu'à présent, appartenu à la communauté entre dans une sorte de bien commun. Le mode de vie de ces gens sort du mystère ou du secret, comme c'était le cas jusqu'à présent, pour s'ouvrir à ceux de l'extérieur. Il devient un élément clair de l'histoire de l'humanité, qui se rapporte à d'autres communautés de ce genre. Une partie des paysans demeure et vit sous la forme de la tradition et du passé, alors que d'autres s'identifient à un autre modèle d'existence qui n'est pas encore totalement séparé de la réalité du village. Cependant, l'état de recherche des racines n'est pas encore arrivé car l'on est en plein processus de changement, sans avoir conscience du résultat final que produira le changement. Le besoin d'appartenir au même « terroir » n'est donc pas encore assez vif, ce sentiment moteur n'étant pas partagé par les gens qui, pour le moment, conservent leur identité locale. L'éducation des gens à la réalité dans laquelle ils vivent et à la perspective qui s'annonce est le seul moyen d'agir aujourd'hui.

²¹⁶ Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, op. cit., p. 82.

Les jardins ont encore de nos jours un véritable aspect de puzzle²¹⁷, séparés dans la plupart des cas par des sentiers qui montent et descendent les collines. Ces parcelles de terrain à perte de vue font partie de l'ensemble du village, même si elles se situent loin des habitations. Claude Karnoouh explique le terme de « statut » comme étant la somme de plusieurs éléments du ménage, notamment le porche, la cour, la maison, les différentes annexes et le jardin. Deux traits importants caractérisent ce statut. Premièrement, il ne fait pas référence à d'autres terrains détenus ailleurs dans le village. Deuxièmement, sa constitution ne dépend pas des personnes qui y habitent et y travaillent. Ce statut est toujours clôturé. L'accès se fait par l'intermédiaire du porche. Le jardin est l'élément qui détermine la signification du statut, contrairement aux autres éléments dont l'absence ne change pas la fonction du tout.

7.1 Persistances et mutation des dernières sociétés rurales

Qui connaît le pays Maramureș, pays oublié, perdu aux confins de l'Europe, au nord-ouest de la Roumanie, avec ses maisons de bois structurées en unités autonomes de vie, tapies derrière d'immenses portails soigneusement sculptés, avec ses églises aux longs clochers dressés vers le ciel, mais aux portes si basses que pour entrer il faut baisser la tête, et si petites que la plupart des célébrants doivent rester dehors l'hiver, dans le froid et la neige ? Au pays Maramureș persistent des modes de vie préindustriels, une économie quasi autarcique avec charrettes et labours à cheval de trait, vêtements tissés et brodés par les femmes, petits chapeaux tressés des hommes, troc, échange de services entre voisins. Les traditions d'une autre époque y demeurent bien vivantes : les tablées de trente mètres de long dressées pour rassembler la communauté villageoise à l'occasion des mariages et des enterrements, les *horas*, danses profanes sur la place du village qui dès les premiers beaux jours réunissent garçons et filles en habit traditionnel d'apparat. Et les nuits encore, peuplées de fantômes, de revenants qu'il faut tant bien que mal continuer d'exorciser. Ce monde-là, qui était parvenu à survivre au communisme, tend à disparaître, happé par la globalisation²¹⁸.

²¹⁷ Claude KARNOUOH, Maisons et jardins. Essai sur la signification du terme « statut » dans la langue du Maramureș. Revue d'ethnographie et de folklore, 1980, tome 25, n°1, p. 77-86.

²¹⁸ Cet article est issu de l'article de Paul RASSE et Laura Teodora GHINEA, « Persistances et mutations des dernières sociétés rurales. Le cas du pays Maramureș », *Terrain*, 57, septembre 2011, p. 114-127, <https://doi.org/10.4000/terrain.14369>.

La dynamique du global est, on le sait, profondément liée à la dynamique du local. « C'est en cette imbrication que réside l'un des défis majeurs imposés aux sciences sociales présentes²¹⁹. » Mais comment en saisir le mouvement sans se limiter à des approches trop générales et superficielles ? Comme le précise Marc Augé, « s'adapter au changement d'échelle, ce n'est pas cesser de privilégier l'observation de petites unités, mais prendre en considération les mondes qui les traversent, les débordent, et ce faisant, ne cessent de les constituer et de les reconstituer²²⁰. » La difficulté est de tenir les deux bouts : à demeurer au plus près du terrain où s'expriment les mutations culturelles, tout en prenant la mesure de mouvements historiques, économiques et technologiques longs. À ce titre, le pays Maramureș constitue un objet anthropologique pertinent puisqu'il offre la possibilité de saisir les bouleversements qui ont transformé les campagnes françaises il y a un siècle et qui touchent actuellement les dernières sociétés autarciques.

Retour sur la fin des terroirs

Ces terroirs, ou « pays » comme les appelle Eugen Joseph Weber²²¹, vivaient coupés les uns des autres en raison des difficultés de communication, et furent contraints à vivre durant des siècles en quasi-autarcie. Les communautés qui s'y étaient enracinées n'avaient pas le choix et devaient extraire de leur environnement immédiat tout, ou presque tout, ce qui était nécessaire à leur vie quotidienne. L'adaptation à la diversité des milieux, conjuguée à la créativité et à l'histoire des différentes populations, avaient produit une diversité des cultures, holistes, cohérentes sur le plan de leur économie interne.

Mais, on le sait, les cultures n'ont jamais été totalement fermées. Mêmes quand elles pensaient l'être et que les voies de communication étaient inexistantes, elles entretenaient des relations avec leurs voisines, s'efforçaient de se rencontrer, de tisser des liens matrimoniaux, de faire circuler les technologies essentielles à leur survie, de développer le commerce. Les religions ont dessiné de vastes zones d'appartenance, avec des croyances et une liturgie commune, en dépit de syncrétismes avec les coutumes locales. Cependant, la circulation de biens matériels entre sociétés se réduisait à ce qu'on peut porter à dos d'homme ou de bête, et l'échange de biens était réservé à de petites minorités appartenant aux classes dominantes. Les apports extérieurs pouvaient être importants sur le plan symbolique, mais infimes sur le plan

²¹⁹ Georges BALANDIER, *Le Grand Système*, p. 51-52.

²²⁰ Marc AUGÉ, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1997, p. 178.

²²¹ Eugen Joseph WEBER, *La Fin des terroirs. La modernisation de la France, 1870-1914*, Paris, Fayard, 1988.

matériel. Quand une société adoptait une technique, une façon de faire ou de croire, elle l'intégrait lentement, précautionneusement. Cet apport dynamisait la société, la faisait évoluer. Elle n'en continuait pas moins à maintenir et à développer sa spécificité²²².

Dans toute l'Europe, ce contexte a commencé à changer à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, au fur et à mesure de l'avancée du chemin de fer, celui-ci ayant ouvert et rapproché les terroirs enclavés pour inscrire irrémédiablement le temps cyclique des communautés rurales dans la grande histoire linéaire du monde. Dans un premier temps, l'arrivée du train a dynamisé les terroirs, les conduisant à développer leurs meilleurs produits, à en inventer de nouveaux afin de les exporter et de financer l'importation de biens de consommation courante. Avant qu'un autre changement, plus radical encore, lié à l'émergence de puissants secteurs industriels et à la concentration des moyens de production, ne vienne menacer les modes de production artisanaux et micro industriels des entrepreneurs locaux. Les cultures et les spécificités locales ont résisté un temps – plus longtemps que les systèmes de production agropastoraux, artisanaux, préindustriels dans lesquels elles s'enracinaient – jusqu'à n'être plus que les traces d'un passé définitivement révolu. Quelques régions se sont cependant maintenues à l'écart des mutations parce que les difficultés du relief, les stratégies d'investissement et de développement économique ou les choix politiques les tenaient à l'écart des réseaux de communication.

Village du pays Maramureș, dans la vallée de Cosâu

Le pays Maramureș est de ceux-là, et il a été peu affecté par les transformations du monde rural du fait de sa situation géographique au bout de l'Europe, et des avanies de l'histoire qui l'ont isolé du reste de la²²³. Dans l'enquête que nous avons menée lors de séjours plus ou moins prolongés dans le village de Sârbi entre 2002 et 2008, nous avons plus particulièrement cherché à comprendre les raisons de cet isolement, notamment comment ce pays avait, plus que les autres régions rurales roumaines, survécu à la collectivisation, à l'industrialisation et aux mutations politiques qui ont largement modifié le reste de la Roumanie.

Le relief des Carpates auquel est adossé à l'ouest ce petit bout de territoire, tout en coteaux vallonnés descendant doucement vers la rivière Tisa, rend sinon impossible

²²² Paul RASSE, *La Rencontre des mondes. Diversité culturelle et communication*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 109.

²²³ Vintilă MIHAILESCU, « Comment le rustique vint au village », *Terrain*, 57, septembre 2011, p. 96-113.

pour le moins très difficile les communications avec le reste du pays. Ce qui ne posait pas vraiment de problème lorsqu'au XVIII^e siècle la Hongrie, puis l'Autriche, et enfin au XIX^e siècle l'Autriche-Hongrie incluait la région entière. Les premières lignes de chemin de fer furent créées pour exploiter les mines de fer et de sel ou le bois des forêts, relayant de vieilles voies romaines et menaient vers le Nord et la Hongrie, ou le Sud et la Galicie, depuis la petite ville de Sighet. Le traité de Paris de 1918, en bouleversant les frontières de l'Europe centrale, a transformé cette configuration. Le pays Maramureș a été divisé en deux : la partie nord s'est trouvée englobée dans la république de Tchécoslovaquie, et la partie sud dans la Roumanie. Cette dernière, devenue le Maramureș historique, était dès lors tout particulièrement isolée au nord par les montagnes et au sud par les nouvelles frontières.

Le chemin de fer ne menait plus nulle part car, pour rejoindre le reste de la Roumanie depuis Sighet, il fallait désormais passer deux frontières et effectuer un détour de quatre-vingt-dix kilomètres par la Tchécoslovaquie, si bien que dans une période où les nouvelles frontières étaient relativement fermées et où les nations en reconstruction avaient tendance à se replier sur leur marché intérieur et à se protéger par des taxes douanières élevées, le coût des transports était devenu prohibitif. Les industries minières tournées jusque-là vers Budapest firent faillite. Quant aux migrations saisonnières, aux échanges ville-campagne, évoqués par Mihăilescu et qui ont contribué ailleurs en Roumanie à la transformation du monde rural, ils ont été ici largement freinés pour les mêmes raisons. Lorsque les paysans du pays Maramureș voulaient se rendre en train dans d'autres parties de la Roumanie pour des travaux saisonniers, le voyage leur revenait désormais plus cher que ce qu'ils pouvaient espérer gagner en s'expatriant quelques semaines. Le pays Maramureș a dû réapprendre à vivre en quasi-autarcie. Ce qui était encore possible dans la mesure où, dans ce bout de l'Europe, la plupart des villages demeurés à un stade préindustriel avaient peu changé.

Le partage du monde, après la seconde guerre mondiale, a encore aggravé la situation. La partie tchécoslovaque du pays Maramureș a été intégrée à l'Ukraine, rattachée à l'URSS dont la Roumanie n'était qu'un satellite. Le Maramureș historique est devenu une enclave délaissée par le nouveau pouvoir politique. Un temps, l'État roumain a essayé, là comme ailleurs, d'imposer de grandes réformes agraires et sociales visant à briser les résistances culturelles paysannes. Quelques expériences pilotes de colonisation et de remembrement des terres, de construction de coopératives devant regrouper tout le bétail du village, avec de vastes hangars modernes pour la collecte du lait ou l'abattage des bêtes et les salaisons, ont été entreprises. En ville et dans quelques villages, les foyers socioculturels cherchaient à imposer de nouvelles formes de

sociabilité et à les contenir dans leurs murs pour mieux les contrôler. Le dimanche, des séances de cinéma tentaient de détourner la jeunesse des anciennes pratiques religieuses et festives, jugées par le pouvoir archaïques et réactionnaires. Mais le pays Maramureș était trop rétif, trop structuré par sa culture et ses habitudes autarciques. Les commissaires du peuple finirent par renoncer à le remodeler, trop lointain et trop difficile, dépourvu d'enjeux économiques. Ils se détournèrent de ces paysans « ignares et ingrats », les abandonnant à leur sort. Ce tout petit morceau de territoire, désormais livré à lui-même, continua donc de vivre à son rythme.

Dans le village de Sârbi, les modes de vie ont encore peu évolué même si, ici et là, les signes de modernité sont de plus en plus évidents. Les structures sociales traditionnelles demeurent ; elles sont organisées pour permettre à la communauté villageoise de vivre en autarcie. La famille élargie en constitue la base et assume les tâches du quotidien, tandis que pour certaines, plus exceptionnelles (récoltes, constructions, fêtes...), on fait appel au voisinage avec lequel on pratique l'échange de services ou, plus rarement, le troc, quand la réciprocité est difficile à mettre en œuvre. Ainsi, nos informateurs, au début de l'enquête, en 2002, payaient-ils toujours la pension de leur fille scolarisée à Sighet en nature, avec les produits de la ferme...

Le « statut » est l'unité domestique de base ; encore appelée « maison » ou « maisnie », il regroupe ce qui est indispensable à la vie d'un ménage élargi aux ascendants et aux descendants. Il peut être agrandi ou réduit en fonction des arrangements matrimoniaux et de la taille de la famille, mais perdure de génération en génération. Il abrite toujours, autour du couple parental, les enfants et une des lignées de grands-parents. Le principe patrilocal veut que les mariés aillent vivre au domicile du père du garçon, mais des arrangements ont lieu pour que les grands-parents des deux lignées ne soient jamais abandonnés à eux-mêmes.

Le statut est composé de l'habitation principale, toujours située au plus près de la rue, alors que granges, greniers, étables, à l'arrière, ouvrent sur le potager et les champs, qui eux, peuvent être dispersés aux alentours. Les toilettes ne sont jamais à l'intérieur de la maison, mais situées au bord du potager, à la sortie de la grange. Le statut est clôturé ; on y entre depuis la rue par un grand porche en bois, composé d'une immense porte à deux battants, soigneusement sculptée, suffisamment haute pour y faire passer les charrettes chargées de foin : les portes démontrent la puissance de la famille, contribuent à son prestige. Sur le côté, un portillon plus facile à manier sert à la circulation des habitants et à la sociabilité de proximité ; il est soigneusement aménagé avec, sur le devant, un banc abrité où les femmes et les vieillards aiment se rendre visite et s'attarder. Le portail marque le seuil au-delà duquel on pénètre dans

l'intimité de la famille, impliquant des obligations et certaines marques de respect, alors que, sur le banc donnant sur la rue, le contact avec les passants est plus détendu ; on y plaisante, on fait des commentaires sur les uns et les autres. Les rumeurs, les nouvelles de peu d'importance y circulent, quand les informations plus graves se donnent à l'intérieur, là où se déroulent aussi les négociations et se prennent les décisions lourdes de conséquence.

Le statut est généralement habité par la famille élargie. Chaque couple y occupe une pièce, mais tous ses membres se réunissent pour les repas dans la plus grande d'entre elles. Les dépendances (étables, granges, poulailler, remises, etc.) sont plus nombreuses et plus vastes que les pièces d'habitation. Un jardin potager jouxte le statut et lui fournit de quoi manger au quotidien, avec la basse-cour, le cochon, deux ou trois vaches, quelques moutons. Plus loin, les champs font l'aisance ou la modestie de la famille, selon leur surface, leur éloignement, leur fertilité, leur mise en valeur (plantés en céréales, maïs, pommes de terre ou herbage). Les animaux peuvent être partagés entre les héritiers pour constituer un subtil équilibre entre tous les éléments nécessaires à l'existence de la communauté familiale.

Si le statut constitue l'unité de base indispensable à la vie en autarcie, il s'inscrit également dans un système plus vaste permettant des formes de solidarité élargies au village. Un village regroupe quelques dizaines de familles installées sur un territoire attribué selon le principe dit « de satiété ». Il permet à chaque village d'avoir à sa disposition les terres nécessaires à son existence, et seulement celles-là, c'est-à-dire seulement celles qu'il est en mesure d'exploiter avec les forces dont il dispose, qu'il regroupe et organise. Les documents anciens abondent en ce sens. Un décret de 1411 atteste que « le domaine, dans cet endroit désert, devra être aussi grand que pourra le maîtriser un village à satiété²²⁴. » Un autre document de 1502 dit : « Il faut que le domaine de ce village soit assez grand pour que vingt maisons y vivent à satiété. » Un autre, datant de 1559, demande l'autorisation d'établir un plus grand nombre de maisons « pour qu'un village de quarante statuts puisse vivre à satiété ». Et cette règle, appliquée au statut, explique la relative égalité entre les familles et l'absence de gros propriétaires, plus habiles ou plus entreprenants, qui auraient réussi à accroître leur domaine pour y développer le fermage, à concentrer des capitaux, du pouvoir, des possibilités d'intervention pour accélérer le progrès et le mouvement de l'histoire.

²²⁴ Nicolae IORGA, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, 2. *Les Maîtres de la terre. Jusqu'à l'an mille [1937]*, Bucarest, Statuluivol, 1953 p. 50.

La route goudronnée et l'électricité qui arrivent jusqu'au village, avec la télévision par satellite, étaient jusqu'à il y a peu les seuls signes tangibles de modernité. Depuis quelques années s'y ajoutent les automobiles, et surtout de nouvelles habitations ostentatoires, en briques et en ciment, construites en plusieurs étapes à mesure de l'arrivée d'argent gagné par ceux ayant émigré à l'étranger. Les femmes continuent de tisser et de broder les vêtements traditionnels pour les fêtes et les dimanches, tandis que, pour le travail, on porte des vêtements importés de solderies, rapiécés et usés jusqu'à la corde, plus fonctionnels. Aujourd'hui encore, le système autarcique organise la production et fournit l'essentiel de ce qui est nécessaire à la vie quotidienne. Les surplus peuvent être vendus sur les marchés (fromages, salaisons, alcool de prune, etc.), mais il n'y a pas de productions spécifiquement destinées à la commercialisation. Les apports financiers, les liquidités proviennent depuis toujours du travail temporaire à l'extérieur. Ils constituent un superflu sans caractère d'urgence : les achats qu'ils permettent peuvent toujours être différés. Ils sont utilisés pour renouveler l'outillage, acheter les matériaux pour rénover un toit, amener l'eau, bâtir une nouvelle habitation et acquérir tout ce que la collectivité ne peut produire elle-même. Ils permettent encore d'acquitter l'impôt, de payer le médecin, d'acheter des biens de consommation courante et, enfin, d'entrer dans la modernité.

Les jeunes adultes vont occasionnellement travailler en ville et à l'étranger, à des travaux agricoles en Italie, France, Autriche, Espagne, ou dans le bâtiment un peu partout en Europe. C'est une habitude des pays de montagne que de partir vendre sa force de travail quelques mois par an et quelques années dans une vie. Autrefois, les montagnards allaient travailler dans les mines et le transport des minerais ou dans le bûcheronnage et la filière du bois. Depuis l'époque communiste, des agences d'intérim spécialisées passent dans les villages recruter des paysans dans la force de l'âge, réputés pour leur endurcissement au travail. Les émigrés temporaires rentrent chez eux après quelques mois avec suffisamment d'argent pour couvrir les besoins en liquidités de toute la famille, ou même, au bout de quelques années pour construire une maison en briques. Cela fonctionne bien tant que le système quasi autarcique et la solidarité intergénérationnelle persistent et assurent l'essentiel des besoins de la communauté. L'argent gagné à l'extérieur peut être presque entièrement consacré à des investissements exceptionnels, comme nous l'avons vu. Il contribue au prestige de la famille, permet d'afficher sa réussite avec des babioles, des vêtements venant de la ville, ou mieux, une maison nouvelle de quatre pièces sur deux étages, même si on continue à vivre dans une seule d'entre elles qui remplit tout à la fois les fonctions de cuisine, de salle à manger et de chambre à coucher.

Cependant, l'engrenage de la consommation a engendré des besoins de plus en plus nombreux : la famille, les enfants notamment, prennent de nouvelles habitudes alimentaires, vestimentaires, de loisirs médiatisés par l'échange monétaire. Ce qui était superflu est devenu indispensable, suscitant la tentation, puis l'obligation d'allonger toujours plus les périodes de travail à l'extérieur. Cela fonctionne tant que perdurent les écarts de salaire entre les pays issus du bloc de l'Est et ceux de l'Europe de l'Ouest, mais ces différences vont en s'amenuisant. Dans certains villages, à la période des moissons, il ne reste plus que les femmes et les vieux. Les forces vives s'expatrient pour des périodes de plus en plus longues. Les hommes sont progressivement contraints à mener une existence de travailleurs émigrés célibataires ou à émigrer avec leur famille, aspirés par la consommation et la misère des banlieues urbaines pour, au mieux, ne plus revenir que le temps des vacances et compenser l'accumulation des frustrations en affichant plus ostensiblement encore les signes de la modernité.

Persistance et transformation de l'habitat traditionnel

À partir des années 2000, un peu partout, de nouvelles constructions en briques ou en parpaings, en général sur deux niveaux, ont fait leur apparition au sein du statut. Jusque-là, les difficultés des moyens de transport limitaient les apports extérieurs au minimum, tout comme l'ambition et la fantaisie des habitants qui ne s'exprimaient au mieux que dans les sculptures des grands portails. Le bois venait des forêts alentour, les matériaux « crus » (le crépi à base de chaux, la terre cuite) étaient produits à proximité. La construction était réalisée par les paysans eux-mêmes avec l'aide des voisins et, plus exceptionnellement, celle de paysans-artisans du village. Les savoirs mobilisés, enrichis au cours des siècles, s'évertuaient à produire une habitation adaptée au climat. Elle devait, en outre, rester modeste pour respecter les injonctions culturelles d'égalité issues du principe de satiété. Cette économie globale de la construction conférait aux villages une harmonie architecturale.

L'amélioration des conditions de transport l'a bouleversée. Le bois qui composait l'essentiel de l'habitat, y compris la toiture, est de moins en moins utilisé. De nouveaux matériaux le remplacent : ciment, briques industrielles, céramique émaillée, faïence pour les cuisines et les salles de bain, linoléum, menuiserie préfabriquée, porte-fenêtre, tôle, amiante... Les nouvelles maisons comportent désormais, comme en ville, plusieurs pièces à destination spécifique, telles que hall d'entrée, chambres à coucher, chambres d'enfant, des grands-parents, salle de séjour, cuisine, salle de bain. L'ancienne configuration de la maison est considérée comme archaïque, même si la modernité a conservé certains éléments traditionnels comme la terrasse, le vestibule, les deux fenêtres donnant dans la rue, le toit en deux ou quatre pentes, « une preuve supplémentaire que, dans le processus du renouvellement, l'ancien ne change pas d'un

seul coup et que le neuf s'impose par étapes²²⁵. » Mais déjà, quelques familles enrichies par le travail à l'étranger affichent leur réussite par de grandes bâtisses ostentatoires, ces « maisons d'orgueil » comme les appelle Vintilă Mihăilescu, imitant l'architecture des pays occidentaux, sans qu'il ne demeure plus rien de ce qui faisait la spécificité de l'habitat du pays. L'intérieur des habitations reflète l'aisance matérielle de la famille, sa mentalité, sa conception du beau et de l'utile. Dans les villages, les paysans les aménagent en fonction des goûts du moment. Progressivement, ils remplacent les vieux meubles par des modèles plus récents, fabriqués industriellement et achetés au marché d'Ocna Sugatag, le bourg voisin où l'on commercialise des produits provenant de Turquie ou de Chine. Des canapés, des meubles vitrines qui exposent des tasses à café en porcelaine, des armoires revêtues de plastiques imprimés imitant le marbre de Carrare ou le bois exotique, aux rutilantes poignées dorées, remplacent les meubles autrefois conçus et sculptés par des artisans locaux. L'intérieur de la maison paysanne contemporaine surprend par l'abondance des produits textiles de toutes sortes, de toutes teintes, par les récipients émaillés aux couleurs criardes, déposés en tas sur les armoires. Un amalgame de neuf et d'ancien, de tradition et de kitsch, dévore l'espace.

La famille de Sârbi, où nous étions hébergés pendant l'enquête, a construit sa maison selon les nouvelles convenances des années 1980, sur deux niveaux. Au fond de la cour, l'ancienne habitation est devenue une sorte de cuisine d'été dans laquelle habitent les grands-parents. Dans la pièce du rez-de-chaussée de la nouvelle maison se déroulent toujours toutes les activités de la famille. C'est le lieu du repos, de l'accueil, de la préparation et de la consommation de la nourriture. Le soir, les banquettes en bois disposées de part et d'autre servaient encore de lits jusqu'à une période récente, le père et la mère dormaient sur l'une, et la jeune fille de la maison sur l'autre. Les chambres de l'étage sont de vrais musées où sont exposées les valeurs de la famille et les signes de sa bonne fortune : oreillers, serviettes disposées autour des icônes achetées en ville, représentant la Cène et divers thèmes religieux. Les icônes traditionnelles sur verre ont été remplacées par des posters bon marché imprimés sur du plastique, représentant des scènes paradisiaques, oniriques, espiègles. On y trouve même une cascade animée importée de Chine. De nouveaux lustres font leur apparition aux plafonds qui ont conservé leurs poutres en bois. Ces dernières années, la famille a décidé que la troisième chambre devait être réorganisée et décorée pour leur fille devenue grande. L'atmosphère moderne se dégage d'un canapé de mauvaise qualité, inconfortable, d'un

²²⁵ Gheorghe VORNICU, *Le Maramureș et le musée ethnographique du Maramureș*, Cluj-Napoca, Ardealul, 1931, p. 322.

meuble vitrine en chêne plaqué et d'un bureau pour ordinateur qui remplit une bonne partie de la chambre. On a recouvert les poutres du plafond car « nous n'aimons plus ça » et « ce n'est plus à la mode ». Cependant, jusqu'au mariage de la jeune fille, la famille continuait de vivre dans la pièce commune du rez-de-chaussée tandis que les chambres situées à l'étage, non chauffées, servaient essentiellement à la représentation : on y exposait les nouveaux objets importés de l'extérieur.

Le vêtement, premier signe des mutations à l'œuvre

Un marché de grande consommation, à proximité du village, propose tout ce qui peut être vendu : alimentation, lessives, vêtements, pièces d'automobiles, meubles, vidéos et CD de manélé, etc. C'est une sorte de « grande surface » improvisée en plein air, caractérisée par l'inconstance de l'offre ; les marchandises sont exposées sur des tables, sur les capots des Dacia, voire par terre sur des bâches de plastique. L'habillement est un des signes les plus visibles du changement. Auparavant, la confection des vêtements occupait une grande partie du temps des femmes. La culture des matières premières, le tissage et la réalisation des habits mobilisaient des savoirs propres à chaque maisonnée et à chaque village. Actuellement, on continue de porter les costumes populaires le dimanche et pendant les fêtes. Mais le tissu utilisé pour la confection de la chemise, les chaussures, le voile, les bas ont été remplacés par des produits importés, commercialisés sur les marchés. Dès que quelqu'un s'est procuré un nouvel élément vestimentaire, qu'il est vu et apprécié dans le village, à la première occasion, « on ira à sa recherche sur le marché ». Le plastique, les tissus synthétiques, les couleurs vives se substituent au chanvre, au lin, au coton, au cuir, aux teintures traditionnelles.

Progressivement, le costume traditionnel disparaît, en dépit de ses qualités esthétiques et du soin apporté à sa fabrication qui, parfois, tel le gilet des hommes soigneusement brodé, permettait de le faire durer une vie entière. Il est remplacé par des variantes achetées sur le marché, sans que cela ne suscite beaucoup de commentaires. Le rythme d'usage et de consommation des vêtements a changé ; il s'est accéléré en raison de leur moindre qualité et parce qu'ils se démodent vite. Le vêtement le plus prisé des jeunes est le *blue jean*. Vêtues de ce produit mondialisé, les jeunes filles continuent néanmoins de porter le fichu sur l'insistance des personnes âgées. Le costume traditionnel, lui, est devenu un objet de luxe que beaucoup ne savent plus fabriquer ; seules quelques femmes, conservatrices et habiles de leurs mains, en confectionnent encore pour les costumes de mariés, ou les chemisiers que les jeunes filles portent à l'avant-Pâques. Quand il enquêtait sur les Carpates, il y a une trentaine d'années, Jean Cuisenier avait remarqué qu'au pays Maramureș les traditions vestimentaires

résistaient aux mutations qu'il relevait partout ailleurs, même si on y remarquait déjà les premiers signes d'une transformation.

Les changements à Sârbi sont manifestement d'un autre ordre. L'apparence que les garçons et les filles, les hommes et les femmes veulent donner d'eux-mêmes par le costume de fête, est régie par la même grammaire que naguère, mais le vocabulaire vestimentaire issu des temps anciens est moins couramment pratiqué.²²⁶

Une consommation pragmatique a supplanté la production locale qui exigeait un long apprentissage des techniques de fabrication. Les jeunes filles les connaissent de moins en moins, parfois plus du tout. Ainsi en est-il de la broderie, qui leur paraît maintenant si fastidieuse ; elles préfèrent acheter des vêtements importés jugés aussi plus seyants. Quant aux garçons, ils se prêtent le même blouson de cuir acheté en ville, avant d'aller, chacun à leur tour, faire une visite de courtoisie à leur belle. La fin des terroirs, notait Eugen Joseph Weber, se fait décisive à partir du moment où les jeunes femmes apprécient, puis exigent de se faire courtiser dans la langue nationale, jugeant le dialecte local définitivement vulgaire²²⁷. Une mutation du même genre s'est affirmée dans le pays Maramureș, quand les filles en âge de se marier se mirent à préférer ostensiblement les garçons incarnant la modernité, allant travailler à l'étranger, et revenant habillés à la mode occidentale. Ils ont infiniment plus de succès que ceux qui se destinent à rester au village pour prendre la suite de leurs parents, s'inscrire dans la lignée du statut, et qui, le dimanche, continuent de porter les habits traditionnels. La dynamique du changement est, cela va de soi, surtout portée par les jeunes, réceptifs aux nouveaux moyens de communication. L'ordinateur a fait son apparition au village avec son vocabulaire propre, « laptop », « Windows », « Internet », « scanner », que les jeunes emploient sans toujours savoir ce que cela signifie... « Ils ne comprennent pas les nouvelles directions, mais se laissent faire en toute confiance, persuadés que c'est le bon chemin », commentait un des villageois.

Le rôle des médias

La télévision et le satellite viennent relayer et nourrir chaque jour en abondance les nouveaux modèles d'identification et d'aspiration. Du temps de Nicolae Ceausescu, la télévision de masse n'ouvrait que sur le monde communiste tel que le voyait le président, deux ou trois heures d'émission par jour consacrées à la représentation de sa vie officielle, à la propagande du système et à la promotion des nouvelles valeurs : la

²²⁶ Jean CUISENIER, *Le Feu vivant. La parenté et ses rituels dans les Carpates*, Paris, PUF, 1994, p. 213.

²²⁷ Eugen Joseph WEBER, *op. cit.*, p. 135.

rationalisation de la production, l'abnégation totale de soi et le dévouement à la grande cause sociale roumaine et soviétique. Cet univers-là était complètement étranger au monde paysan pour lequel le collectif se réduit à la famille et à la communauté villageoise. De fait, les villageois ne pouvaient l'expérimenter qu'au contact d'apparatchiks, de fonctionnaires porteurs de directives menaçantes auxquelles ils opposaient leur passivité, leur routine, le temps cyclique de la vie agricole. Bref, la télévision communiste, pas plus que le cinéma, si magique soit-il, quand il parvenait jusqu'à eux par le relais des foyers culturels, n'avaient rien de bien séduisant ni rien de commun avec les programmes des cinquante-six canaux distribués de nos jours par le satellite et le câble, disponibles depuis 1995.

Contrairement à ce qu'on pourrait imaginer, les séries télévisées et les blockbusters nord-américains les mieux formatés n'ont pas rencontré ici le même succès qu'ailleurs ; il en va de même pour les émissions de variété et les programmes sportifs très prisés en ville. Sans doute la distance entre le monde paysan du pays Maramureș et les univers évoqués dans ces programmes est-elle trop grande. Les allusions au monde occidental restent trop abstraites, trop éloignées de leur vie quotidienne. Dans les familles de nos informateurs et de leurs voisins, les chaînes de télévision folkloriques (Ethno TV, Favorit TV, Casar TV) ont la plus grande audience, justement du fait de la proximité culturelle qu'elles savent instaurer en évoquant des univers sonores et musicaux proches des leurs, en mettant en scène des fictions dramatiques romantiques qui les concernent davantage, auxquelles ils peuvent de près ou de loin s'identifier.

La chaîne Ethno TV, particulièrement appréciée, diffuse à longueur de journée des clips de musique folklorique. En fait les réalisateurs se contentent d'y produire des groupes folkloriques de toute l'Europe centrale, avec une économie de moyens. Le plus souvent, un même décor est utilisé pour de nombreuses émissions. Et pour rentabiliser le tout, l'écran est envahi de bandeaux publicitaires réalisés et commercialisés à moindre coût, ce qui les rend accessibles aux entreprises locales qui y vantent leur production ou leurs services. Ces chaînes développent avec succès un genre musical nouveau, le manélé, dont la diffusion engendre une industrie parallèle : disques compacts gravés artisanalement, diffusés clandestinement, sans droits d'auteur, et vendus à bas prix sur les marchés locaux. Il est né dans le Sud de la Roumanie où les influences turques perdurent. Il croise des tonalités folkloriques des Balkans et de la Turquie avec des éléments du répertoire tzigane. Le manélé traite de l'amour, de la mélancolie exacerbée jusqu'au mélodrame. L'amour manélique consacre une place « immortelle » à la « femme de sa vie », à « l'amour fou, sans limite », qui, dans la plupart des cas conduit à transgresser les injonctions culturelles

et se termine par une trahison suivie de souffrances et de larmes, si bien que le protagoniste s'abîme dans l'alcool et la drogue. Les mots les plus souvent rencontrés sont « Mertzan », qui signifie Mercedes, « BMW », « fête », « fric », « larmes et douleur », « souffrance » et « fortune ». De nombreux termes sont empruntés à des langues étrangères, tels que « bambina », ou « ragazza ». Le manélé est devenu une forme d'expression populaire nationale ; il est également exporté et consommé sur d'autres continents par les émigrants roumains. Il renouvelle et uniformise à la fois le folklore populaire local, il crée un nouveau langage fait de néologismes et réinventé des rythmes mélodiques. Au pays Maramureș, ce genre musical remplace de plus en plus fréquemment les chants de noces et les danses traditionnelles. Le mariage se divise désormais en deux temps. Durant la première partie, les mariés sont habillés traditionnellement et le cérémonial reste inchangé, mais il est suivi d'un second mariage où les conjoints sont, cette fois, habillés à l'occidentale et dansent au rythme des manelés. La noce ressemble alors à celles d'autres régions roumaines et du monde occidental.

Autant l'écoute des clips folkloriques est distraite, le poste de télévision constituant un fond sonore de la pièce de vie commune, déjà amplement habitée et bruyante, autant les séries de *telenovelas* sont regardées attentivement. L'été, les femmes du village s'efforcent de rentrer à temps à la maison pour voir la suite du feuilleton en compagnie de la grand-mère qui ne sort plus beaucoup, et de la ou des jeune(s) fille(s) de la famille. Les *telenovelas* sont nées au Brésil en reprenant le genre des séries radiodiffusées, les *radionovelas*. Elles se sont fortement développées dans les pays de langue lusophone ou espagnole, d'abord en Amérique du Sud jusqu'au Mexique²²⁸. Leurs coûts de fabrications modiques et leur succès ont conduit à leur diffusion dans tous les pays pauvres : Afrique et Malaisie notamment, Europe centrale, alors qu'en France les essais de diffusion sur le câble ont obtenu des résultats médiocres²²⁹. Le genre comprend généralement de 50 à 150, voire 250 épisodes qui constituent d'interminables sagas riches en péripéties et en rebondissements, de façon à tenir le téléspectateur en haleine. Chaque épisode se termine sur un suspens qui ne trouve son

²²⁸ Nancy MORRIS & Philip R. SCHLESINGER, « Des théories de la dépendance aux théories de la résistance », *Hermès*, n° 28, « Amérique latine. Cultures et communication », 2000, p. 19-33.

²²⁹ Frédéric MARTEL, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010, p. 370.

dénouement que dans le ou les épisodes suivants, alors que les séries américaines sont conçues pour que chaque épisode soit relativement autonome²³⁰.

Profondément ancrées dans la réalité sociale des pays d'origine, les séries de *telenovelas* mettent en scène riches et pauvres, fiancés courageux et honnêtes éperdument amoureux, jeunes filles fatales usant de leurs charmes pour échapper à leur condition et gravir les échelons de la réussite sociale. Elles sont trahies ou trahissent sur fond de lutte sociale, de révolte de paysans, de grèves syndicales, de manifestations des braves gens du quartier, ou à l'inverse, mènent un train de vie somptueux mais décadent, aux portes de la misère dans laquelle elles risquent toujours de retomber. On peut se demander si le succès phénoménal des *telenovelas* dans les pays pauvres et les sociétés déstabilisées par la mondialisation ne tient pas justement au fait qu'elles mettent en scène le heurt de la modernité et des structures anciennes, séculaires, issues de systèmes autarciques ou du vieux monde industriel. Ces structures étaient devenues injustes parce qu'inopérantes ou contraires aux nouvelles valeurs romantiques de l'amour, valeurs susceptibles de transcender les clivages, d'ouvrir l'horizon d'existences empêtrées dans une réalité de plus en plus difficile.

La passion romantique contre la raison autarcique

Au pays Maramureș, les nouvelles valeurs de la passion romantique s'opposent à la raison autarcique qui veut que ce qui préside au choix du conjoint, ce soit la stabilité du statut, sa capacité à assurer de manière autarcique les besoins de ceux qui l'habitent. Jusqu'à ces toutes dernières années, l'alliance entre deux familles était longuement réfléchie, âprement négociée entre les parents, à l'écart des futurs conjoints, car elle était souvent la seule façon d'élargir les biens du statut et sa capacité d'autosubsistance. Le mariage permettait, par exemple, d'acquérir un bois, un étang ou un champ bien exposé, ou de diversifier le cheptel des animaux domestiques, tandis que les vêtements brodés, les couvertures ou les draps accumulés pour la dot étaient mis au service de la famille, de son prestige, de son confort. L'amour passionnel était alors considéré comme un élément susceptible d'empoisonner les relations entre les partenaires ou de les pousser à des actes inconsidérés. La famille lui opposait l'affection née de la parenté et des alliances, du respect entre les conjoints et les beaux-parents, puis, après tant d'années vécues ensemble, du fait d'appartenir au même statut, d'avoir traversé les mêmes épreuves. Se marier contre l'avis des parents était considéré comme une faute grave, une trahison. Les parents laissaient quand même une relative liberté à leurs

²³⁰ Araceli ORTIZ DE URBINA & Asbel LOPEZ, « Un monde de *telenovelas* », *Le Courrier de l'Unesco*, vol. 52, n° 5, 1999, p. 42-45.

enfants dans le choix de leur conjoint pour autant qu'ils choisissent quelqu'un de « bien », c'est-à-dire si possible issu du village, du même niveau social, d'une famille respectable, qui permît au statut de perdurer, ou mieux, d'améliorer sa position.

Aujourd'hui, si les parents et les grands-parents savent qu'ils finiront leur vie dans la tradition du pays, beaucoup (c'était le cas de nos informateurs) voient, ou verraient, d'un bon œil, même si cela devait « leur déchirer le cœur », que leurs enfants partent, échappent à une culture dont ils pressentent qu'elle est condamnée, et tentent leur chance en ville ou même à l'étranger. À la famille traditionnelle élargie, organisée autour du patrimoine, arrangée par les parents en fonction d'un contexte matériel et culturel local, se substitue donc la famille contemporaine, dirigée par le couple, supposée fondée sur le sentiment amoureux né de la rencontre entre des époux qui se sont choisis. La famille moderne, au sens où l'entendait Philippe Ariès, se replie sur l'enfant, sur des relations plus sentimentales entre ses parents et lui. Au pays Maramureș, là aussi, progressivement, l'enfant devient le centre, le sujet qui occupe tous les esprits, alors qu'il n'était jadis qu'un élément du groupe familial, un être encore en devenir et dont on utilisait au mieux la force de travail. Les images, les modèles véhiculés par les émissions de télévision et par les séries les plus appréciées tendent à l'investir de nouvelles valeurs ; une attention toute particulière est portée à sa santé, à son éducation, à sa réussite scolaire, dans la perspective de sa réussite professionnelle. La famille devient, elle aussi, sentimentale et éducative ; l'école et les études représentent une priorité encore confuse, mais pour laquelle on est prêt à faire des sacrifices matériels importants.

Vers la fin d'un monde

Le pays Maramureș, perdu au fin fond des Carpates, offre un bel exemple de la façon dont résistent, cèdent et se transforment les systèmes autarciques ou quasi autarciques sous les coups de boutoir de la mondialisation. Ils se sont maintenus jusqu'à présent en raison de leur isolement, de leur éloignement des grands centres urbains et des axes de développement industriel ; en raison de l'absence ou de la rusticité des infrastructures de communication de première génération (les transports par voies maritimes puis ferroviaires et routières) ; en raison des avanies de l'histoire qui ont conduit ici à dresser des frontières improbables) Les moyens de communication de seconde génération (hertziens, numérisés, câblés) traversent sans grande difficulté les barrières physiques, économiques, historiques qui s'opposaient à leur intégration. Les effets en sont d'autant plus rapides et violents qu'ils agissent directement sur la culture, alors que les mutations induites par la première génération des moyens de communication s'étaient faites beaucoup plus lentement. Elles suivaient la vitesse de progression du chemin de fer qui introduisit la compétition, la concurrence de

nouvelles productions importées à meilleur prix. Mais la culture résistait, gravée dans les mentalités, elle perdurait, se transmettait sous l'autorité des générations les plus anciennes, même quand l'environnement et le milieu professionnel où elles s'enracinaient avaient disparu.

Les mutations introduites par les nouvelles techniques de communication vont autrement plus vite, notamment parce qu'elles commencent par la fin : les mentalités, la culture. Elles s'insinuent dans la vie quotidienne en offrant de nouveaux modèles d'identification, en imprégnant la jeunesse de nouvelles aspirations. À l'âge des choix de vie, les *telenovelas* placent, avec le romantisme qu'elles mettent inlassablement en scène, un coin qui va contribuer à faire exploser l'ancien monde. Les industries culturelles savent en effet s'adapter aux mentalités et aux problématiques sociales et fabriquent et diffusent des programmes correspondant aux aspirations, aux rêves, aux questionnements des populations. La conjugaison de l'économie autarcique et du salariat occasionnel est particulièrement efficace. Elle explique que des travailleurs émigrés puissent y trouver leur compte tout en acceptant des salaires très bas, inférieurs même au minimum indispensable à la reproduction de la force de travail, celle-ci étant assurée par la persistance du système autarcique. L'argent économisé peut être entièrement investi dans des biens de consommation (vêtements, mobilier, technologies de communication) ou des matériaux de construction.

On voudrait imaginer que l'équilibre fragile actuel va se maintenir, que les habitants du pays Maramureș arriveront à garder en vigueur l'essentiel du système de vie autarcique qui assure la couverture « à satiété » de la majorité de leurs besoins matériels, qui leur permet de vivre dans un univers de relations sociales denses, riches en solidarité et en sociabilité, en manifestations culturelles collectives ; en même temps que l'ouverture sur l'extérieur leur permet de bénéficier des bienfaits technologiques de la modernité améliorant leur confort, leur santé, l'éducation de leurs enfants, leur permettant de participer au monde... Mais à la lumière de ce qu'il est advenu des sociétés rurales traditionnelles d'Europe, de ce qu'on pressent ici, on peut prédire sans grand risque de se tromper que cela n'a guère de chance d'arriver. Emporté dans le temps planétaire par les moyens de communication, le pays Maramureș ne pourra sans doute plus longtemps vivre à son propre rythme. Les nouvelles générations aspirent déjà à une autre existence, à quitter le pays, à vivre leur vie, à tenter leur chance conformément aux nouveaux modèles dont les abreuvent les médias. Beaucoup iront probablement rejoindre le prolétariat urbain des grands centres postindustriels européens. Il restera des gens au pays, ne seraient-il que les gardiens d'une mémoire qui s'estompe, de rituels dont la signification archaïque a été oubliée, car déjà bien des pratiques culturelles ne perdurent plus que par les forces de l'habitude, par la

conviction de nos informateurs : « C'est bien comme ça... », « C'est l'habitude chez nous... »

Le premier écomusée associatif du Maramureș historique a été créé il y a quelques années par un érudit qui conserve avec des moyens de fortune quelques vêtements, un métier à tisser... Cela paraît incongru tant les vestiges de cette culture sont encore vivants, alors même qu'elle est sans doute condamnée à plus ou moins brève échéance. Peut-être y ajoutera-t-on bientôt une collection de portails sculptés et quelques bâtisses traditionnelles, peut-être y donnera-t-on en représentations folkloriques une grand-mère tisserande ou des danses traditionnelles, mais l'essentiel aura été perdu. En premier lieu, les paysages agricoles qui font du pays Maramureș un ensemble unique offrant des terres soigneusement cultivées et des villages harmonieux, parce que bâtis avec les mêmes savoir-faire, exploitant les mêmes matériaux issus du même environnement. Ensuite les pays, leurs habitudes, leurs façons de faire, leurs principes d'organisation jamais écrits ni même verbalisés qui formaient un ensemble culturel d'une grande complexité, transmis des uns aux autres, au fur et à mesure des existences en commun. Car le patrimoine que représente le Maramureș historique, un des derniers systèmes autarciques d'Europe, est d'abord immatériel. Mais il est possible que le goût récent des Roumains pour le rustique, décrit par Vintilă Mihăilescu, dans la période actuelle de crise et de doute, de repli obligé des citadins vers les campagnes, mais aussi de redécouverte de celles-ci, de ré-ancrage identitaire dans le passé et le local, la famille, le bricolage créatif... permettent aux villageois du pays Maramureș de conserver, d'actualiser et de valoriser quelques aspects de leur culture et de leurs paysages, suivant ce que Mihăilescu appelle « le chemin d'une authenticité retrouvée et réjouissante ».



© Laura Teodora GHINEA, 2002.

7.2 Le patrimoine de l'Unesco au pays Maramureș

Depuis 1999, parmi la centaine d'églises en bois qui existent aujourd'hui dans le Maramureș historique, huit font partie du patrimoine mondial de l'Unesco : celles de Budești Josani, de Desești, de Bârsana, d'Ieud, de Poienile Izei situées dans le Maramureș historique, celles de Surdești et de Plopiș au pays Chioar et l'église de Rogoz du pays de Lăpuș. Leurs silhouettes, contournées par des tours étroites et hautes, minces et longues à l'extrémité ouest des édifices, donnent une expression de la particularité locale du patrimoine culturel de cette région entourée par les montagnes.

- Construite en 1720, l'église en bois de Bârsana, dédiée à la Présentation de Marie au Temple, a été mise dans le lieu appelé « les ponts du monastère », puis en 1806, elle fut déplacée sur la colline Jbâr, couverte d'un cimetière de la peste. Une forme de singularité se dégage de cette église-monastère, devenue plus tard paroissiale.
- À l'intérieur de l'église Budești, dédiée à Saint Nicolas, construite en 1643 avec des poutres épaisses placées sur un piédestal de pierre de rivière, se trouvent l'armure et le casque de Pintea (un bandit local). La peinture sur bois à l'intérieur a été faite vers 1762 par Alexander Ponehalschi, l'un des peintres du pays Maramureș les plus actifs de l'époque.
- Datant de 1770, l'église en bois de Desești, dédiée à Sainte Parascheva, est entourée d'un cimetière avec de nombreuses croix celtiques inscrites d'un cercle ou d'un demi-cercle.
- La plus vieille église en bois du pays Maramureș date de 1364, avec des peintures intérieures créées par Alexander Ponehalschi datant du XVIII^e siècle.
- À Plopiș, l'édifice de petites proportions, mais très équilibré, a été commencé en 1798, longue de 17 mètres, large de 7 mètres et haute de 47 mètres.
- L'église Sainte Parascève de Poienile Izei est l'un des plus beaux monuments et le mieux conservé, construit avec des arbres séculaires qui datent de plus de 400 ans. La construction est structurée sur le plan de la nef rectangulaire, qui respecte le schéma traditionnel avec la porte à l'ouest, un double toit et le clocher à trois cloches.
- La particularité de l'église de Rogoz situé dans le pays Lăpuș, est l'entrée latérale et le toit asymétrique, la présence d'une tête du cheval, symbole laïc sculpté sur les maisons paysannes. Elle a été achevée en 1663 et peinte en 1785.

- Construite en 1721 dans une dépression, l'église de Surdesti est considérée comme le plus haut édifice en bois de chêne du pays Maramureș, avec une tour haute de 54 mètres, avec une hauteur totale de 72 mètres. Les peintures intérieures faites en 1783 par Stefan de Sisesti représentent des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Il y a, au pays Maramureș, un héritage millénaire qui est en train de changer. Que lui arrivera-t-il ? Que conserver de cette identité culturelle et comment ? N'est-ce pas illusoire de croire que l'on peut retenir ce passé sous la forme actuelle ? L'identité locale s'est formée ici grâce à une forme d'isolement du reste du monde ; les communautés ont conservé leur unicité, leur originalité, les éléments extérieurs étant difficilement acceptés et intégrés. Les limites entre l'extérieur et l'intérieur ont été très nettement définies et elles se ressentent encore dans certaines situations. À présent, cette identité est quelque part à la limite du changement, la vie des paysans n'appartient plus à un genre d'activité particulier ni à un rythme traditionnel, la « monotonie » antérieure ayant été brisée. Établir les repères d'un projet de valorisation du patrimoine dans le pays Maramureș suppose la connaissance de la dynamique actuelle de l'ensemble à conserver et des mutations qui ont lieu à tous les niveaux.

Nous aimerions donner un exemple dans ce sens, un exemple vécu il y a deux ans dans le complexe touristique qui se trouve à dix kilomètres de la ville de Borșa. Située dans une région de montagnes, cette localité s'est transformée en station de ski, mais avec une spécificité agro-touristique importante. Les touristes, dont la fréquence est plus importante en hiver, apportaient la modernité bien que leur passage soit saisonnier. Malgré cela, les gens d'ici vivaient comme à la campagne, dans des maisons paysannes, tout en gardant un air plus moderne que dans les villages de la région. Actuellement, les jeunes gens sont pour la plupart partis en Italie, pour travailler essentiellement dans la construction. Revenant chez eux chaque été, ils révolutionnent la maison paternelle en jetant les objets anciens, les récipients en terre, les objets d'usages ménager et autres, qui rappellent la vie au village. Ces objets sont remplacés par d'autres en plastique ou apportés de l'étranger, ou encore par des accessoires faisant partie du décor moderne. Pour trouver des récipients traditionnels en terre, nous avons marché le long d'une ruelle en demandant ces objets dans

*chaque maison. La réponse reçue a été invariable : « mon fils est venu et les a tous jetés ».*²³¹

L'exemple ci-dessus montre qu'en fait les paysans ne sont pas conscients de la valeur de ce qu'ils représentent. Personne ne leur demande de ne pas avoir chez eux des objets modernes qui facilitent leur vie et leurs actions. Au contraire, il y a dans tous les milieux une évolution et une modification des états qui, ensemble, représentent le progrès. L'acte de conscientisation implique la découverte de l'identité de la culture locale, et par cela, un rapport plus réaliste « à l'autre ».

Quelques repères patrimoniaux sont déjà inclus dans le circuit touristique que les Japonais évoquent dans leurs guides pleins d'images idylliques. Ces endroits sont les plus médiatisés, comme, par exemple, le cimetière joyeux de Săpânța, le nouveau complexe d'églises de Bârsana, devenu repère touristique avant même d'être terminé. Toujours à Săpânța, on est en train de construire la plus grande église en bois d'Europe, qui fera partie d'un complexe monacal selon le modèle de Bârsana. Cette nouvelle église semble avoir voulu réunir toutes les petites églises du pays Maramureș, sous le porche desquelles on ne peut passer sans se pencher, en signe d'humilité face à Dieu. Toutefois, les éléments sont surdimensionnés et donnent un aspect monumental à l'ensemble. On perd de vue la spécificité de l'architecture des églises du pays Maramureș qui, par leurs proportions spécifiques, demeurent exceptionnelles.

*La caractéristique de la période contemporaine consiste à réactiver, à réinventer la tradition par la considération en tant que patrimoine de certains objets, de monuments, de fêtes, de savoirs et de métiers, dans la quête des origines et l'exhumation des héros fondateurs, dans la redécouverte des pratiques religieuses, artistiques, culinaires... Cela se fait le plus souvent dans la perspective de recréer des liens afin d'avoir des choses à partager au sein du groupe et à échanger avec l'extérieur, l'étranger, le touriste, mais parfois aussi pour s'isoler et exclure l'autre, comme en témoignent certains mouvements ethniques, racistes et sanglants.*²³²

²³¹ Entretien avec un villageois de la région Borșa, 2004, recherche de terrain pour la thèse de doctorat *Les nouveaux modèles. Maramureș entre fiction et réalité.*

²³² Paul RASSE, *Esquisse d'une école francophone d'anthropologie de la communication, op. cit.*

7.3 Le musée du pays Maramureș de Sighetu Marmăției

*Le musée doit devenir un élément actif de l'espace public, d'une part en s'ouvrant au grand public et d'autre part en mettant en débat le choix des collections et leur interprétation ; Il faut donner aux artistes la possibilité de s'exprimer et au peuple de retrouver dans le musée des éléments de sa propre culture.*²³³

En 1921, le pays Maramureș est rattaché à la Roumanie et en 1926 à l'initiative du professeur Gheorghe Vornicu²³⁴ et grâce à l'impulsion d'Astre²³⁵, une ample action consistant à organiser un musée ethnographique du pays Maramureș commence. Le musée, « gardien du trésor de l'âme du peuple roumain du pays Maramureș, informateur et éducateur artistique du public visiteur²³⁶ » est composé de quatre sections : pastoralisme, coutumes nationales, industrie domestique et art religieux. Cette dernière, dirigée par le peintre Liviu Szabo-Bordeaux et l'artiste Traian Bilțiu-Dăncuș, rassemble un vaste ensemble de création picturale qui se trouve dans le patrimoine du musée départemental d'art, centre artistique de Baia Mare. Au cours de la seconde guerre mondiale, le musée enregistre une perte substantielle de son patrimoine. Revigoré en 1954 par Francisc Nistor, les nouvelles acquisitions constituent le cœur de la collection actuelle. Le musée rouvre ses portes au public en 1957, avec trois salles situées à l'étage du bâtiment du cinéma avec une exposition ethnographique présentant des collections de tapis, icônes, objets ménagers, meubles de paysans, mais aussi de photographies de Francisc Nistor et de dessins de l'architecte Péter Dezideriu. Un pas important dans le parcours de la formation du musée ethnographique de Sighet est fait en 1972, quand Mihai Dăncuș élabore la thématique de l'organisation, et que l'architecte Lucacs Elisabeta réalise le projet d'aménagement du musée. L'ouverture officielle du musée sous la forme actuelle a lieu en été 1981, avec quelques acquisitions de maisons, constructions et installations techniques paysannes. L'action d'identification, de sélection et d'achat des monuments les plus représentatifs de l'architecture populaire a continué dans les années suivantes et le

²³³ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation, op. cit.*, p. 217.

²³⁴ Le professeur Gheorghe Vornicu a donné au pays Maramureș le premier manuel à usage scolaire de géographie de Maramureș. Sa plus grande réalisation est l'inauguration du musée ethnographique du pays Maramureș, en 1926.

²³⁵ Astra, Association transylvanienne pour la littérature roumaine et la culture du peuple roumain, fondée à Sibiu en 1861, ayant le rôle d'émancipation des Roumains de la région de Transylvanie.

²³⁶ Gheorghe Vornicu, Maramurasul, 1929, p. 355.

musée s'est élargi sur une superficie de 14 hectares avec environ 150 bâtiments, des maisons traditionnelles, une église, deux moulins et de nombreuses installations. Le musée du village du pays Maramureș conserve dans son patrimoine des monuments des XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles :

- Maison Marinca, Sârbi, vallée du Cosău (1785),
- Maison Tivadar, Călinești, vallée du Cosău (1611),
- Maison construite de rondins de chêne rouvre épais d'au moins 3 m,
- Maison Ilea, Călinești, vallée du Cosău (XIX^e siècle),
- Maison Petrovan, Șieu, vallée de l'Izei (XIX^e siècle),
- Maison Barcan, Săliștea de Sus, vallée de l'Izei (XIX^e siècle),
- Maison Iuga, Săliștea de Sus, vallée de l'Izei (XVII^e siècle),
- Maison juive de Bârsana, vallée de l'Izei (XVIII^e siècle),
- Mais encore les dépendances pour porcs et poulets, presses à huile, foyer, abri pour charriot, bois de chauffage et outils agricoles, écurie, écurie avec grange, porte du pays Maramureș, bergerie, puits à bascule, grange...

Trois maisons se distinguent : la maison juive de Bârsana, la maison ukrainienne de Poienile de sub Munte et la maison hongroise de Câmpulung, dans la vallée de la Tisa. Le plus ancien bâtiment, parmi ceux datés, est une maison de 1611, contemporaine de l'église d'Oncești, de 1617.

De nos jours, le musée du pays Maramureș a son siège à Sighetu Marmăției, l'ancienne capitale du pays Maramureș avant 1945. Il est composé de sept structures distinctes : le musée ethnographique du pays Maramureș ; le musée du village du pays Maramureș ; le département d'Histoire et d'Archéologie ; le département de Sciences naturelles ; le département d'Histoire de la Culture, Mémoires, Art, Maison ; le musée Dr. Ioan Mihalyi de Apsa ; le musée de la Culture et de la Civilisation juive du pays Maramureș – Maison Mémoriale Elie Wiesel. L'organigramme de l'institution est structuré sur une ressource humaine composée de 5 personnes occupant des postes de direction et de 39 personnes occupant des postes d'exécution, soit un total de 44 personnes. Les principales fonctions de l'institution sont la recherche scientifique, l'inventaire, la trésorerie, la conservation et la restauration du patrimoine du musée, l'étude scientifique, enrichissement, diversification et la protection permanente du patrimoine, la mise en valeur de l'ensemble du patrimoine muséal à des fins de la connaissance, d'éducation et de loisirs.

7.4 Un projet d'écomusée au pays Maramures

*Les musées, depuis des siècles, au-delà de leur rôle éducatif, sont devenus des lieux de monstration de la puissance du pouvoir politique tant au plan national qu'international.*²³⁷

Un projet de valorisation du patrimoine peut favoriser une dynamique locale, motiver les paysans et les mettre face à une conscientisation de l'identité locale qu'ils représentent. La forme d'un écomusée permet de réunir divers éléments culturels. Cette forme a été choisie comme solution dans d'autres centres européens. « *Comme le musée se propose de traiter des relations de l'homme à son milieu, il élargit l'approche contextuelle à l'environnement*²³⁸. » L'identité locale peut être conservée par quelques aspects réduits du patrimoine, même si ces ensembles paraissent artificiels en regard de ce qui existe de nos jours dans la vie effective de la communauté. Aussi, la différence se présente par une scénographie du lieu et de l'espace qui peuvent être conservés sous une forme plus ou moins idéalisée. Ce que l'on peut conserver de ces ensembles est l'architecture qui témoigne des temps passés et quelques cérémonies importantes qui seront présentées sous une forme adaptée aux demandes et aux besoins du public. Cependant, la vie des gens d'ici ne peut se conserver telle quelle. Elle évolue plus rapidement que les autres éléments qui demeurent comme des reliques de la communauté. Ce qui peut constituer une vérité du passé, ce sont les objets vestimentaires et d'usage courant de la ferme, que les vieux gardent dans leurs maisons. « *L'écomusée, musée éclaté, se définit lui-même comme un espace public, ouvert à tous, où les habitants d'un territoire prennent en charge leur patrimoine culturel, le redécouvrent, le protègent et en assurent la publicité en le donnant à voir au grand public*²³⁹. » Tous ces éléments restent sans vie s'ils sont sortis du contexte dans lequel ils ont été créés, formés et utilisés. Chaque objet a sa vie, son âge, éléments qui lui donnent sa forme et son profil et parlent de son utilisation.

Les écomusées sont issues de la rencontre de deux traditions, celle des parcs naturels et celle de l'ethnologie. Les premiers font appel aux seconds pour

²³⁷ Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ? op. cit.*, p. 143.

²³⁸ Paul RASSE avec la collaboration d'Eric NECKER, *Techniques et Cultures au Musée, op. cit.*, p. 71.

²³⁹ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation, op. cit.*, p. 187.

*sauvegarder et mettre en scène l'identité des population rurales habitant sur le territoire.*²⁴⁰

Les paysans peuvent alors maintenir leur production locale car l'écomusée est également un espace de commercialisation des produits. De cette manière, la tradition ne se perd pas, le musée étant en même temps un lieu de recherche et de documentation pour les spécialistes et pour le public. Mais un tel projet nécessite une stratégie d'organisation et un but effectif. En effet, l'état actuel des communautés du pays Maramureș ne nécessite pas encore une telle organisation. Mais d'ici quelques années, quand ce que l'on pourra conserver se trouvera en moindre quantité que ce dont on dispose aujourd'hui, la nécessité d'un tel lieu trouvera une résonance plus grande encore.

La particularité d'un tel écomusée serait de présenter la tradition sous le signe de la civilisation du bois, un des symboles de la région. « *L'homme se sert de la forêt pour se réchauffer, pour bâtir sa maison, pour se fabriquer aussi bien des meubles que des outils, des charrues, des navires*²⁴¹. » Cette tradition du travail du bois est liée au territoire, à la géographie et surtout aux matières premières qui se trouvent à la portée de chacun sans nécessiter de moyen de transport. Le pays Maramureș est surnommé « pays du bois », car ses habitants détiennent l'art de travailler ce matériau qu'ils transforment en lui donnant de la noblesse et de la vie. Tout ce qui a trait aux objets d'usage, à l'architecture laïque et religieuse est réalisé en bois. Il y a au pays Maramureș une manière traditionnelle de travailler le bois, reprise des maîtres allemands. L'on a conservé de nombreux modèles de construction rencontrés dans l'espace germanique²⁴².

Il y a une tentation, toujours grande, à ne voir que les civilisations ; elles constituent l'essentiel. En dehors de cela, elles ont dépensé des fortunes pour retrouver leur ancienne image et leurs vieux outils, les costumes, les maisons, les coutumes, même les chansons traditionnelles. Leurs musées nous attendent. Chacun de leurs « compartiments » a, par la suite, des couleurs propres. Souvent, tout y est original : les moulins à vent de Chine tournent à l'horizontale, à Istanbul, les ciseaux ont sur les lames une sorte de creux intérieurs, de grosses lamelles ; les cuillères de luxe sont faites en bois de poivre ; la forge japonaise comme la chinoise ne ressemblent pas à la nôtre ; les navires

²⁴⁰ Paul RASSE, *Techniques et cultures au musées*, op. cit., p. 71.

²⁴¹ Fernand BRAUDEL, *Les structures du quotidien*, II, op. cit., p. 117.

²⁴² Comme, par exemple, la jointure des poutres en bois.

de la mer Rouge ou du Golfe de Perse n'ont aucun clou... Et chaque « compartiment » possède ses plantes, ses animaux domestiques et une certaine manière de les traiter, son type de maison préférée, ses plats... Une simple odeur est capable de provoquer une civilisation entière.²⁴³

Cet espace peut aussi être rapproché d'autres civilisations européennes, de la Silésie au sud de la Pologne, du nord de la Slovaquie, de la région des montagnes Tatras, à l'architecture spécifique de bois associé à la pierre, à l'Ukraine qui détient une partie de l'ancienne région du pays Maramureș, à une partie de l'ex-Yougoslavie, au nord de l'Albanie et à la Norvège... Le pays Maramureș peut donc faire partie d'un circuit européen qui aura comme centre d'intérêt l'art et la tradition du bois, avec des exemples concrets existant sur place, dans les villages. La particularité de chaque région s'appuiera sur les différences de conditions climatiques, de culture, d'habitudes et de traditions. Du point de vue architectural, le pays Maramureș présente des éléments d'intérêt majeur. Il s'agit notamment des églises en bois dont les flèches s'inspirent de l'architecture gothique, des croix votives implantées dans tout le village et chargées d'un fort symbolisme, des maisons avec un porche dont les dimensions et significations dépassent toute attente. Ce genre de présentation mettra l'accent sur le patrimoine architectural, avec les éléments spécifiques du village, l'église au centre d'intérêt, la maison avec porche et tous ses dérivés. La description de la vie effective de la communauté, telle qu'elle a été à un moment donné, avec les travaux de chaque saison, les fêtes de l'année et les rites de passage constitue un des axes de ce projet : la réorganisation de la vie sous la forme de ces événements essentiels représentée par des scénographies différentes qui décriront chaque moment dans ses contextes.

Un terme approprié pour décrire le résultat de ces activités est celui de constellation, un mot utilisé par Walter Benjamin pour décrire un projet marxiste visant à rassembler des événements d'une manière nouvelle, en interrompant les taxonomies, les disciplines, les environnements et les propriétés consacrées. Je pense que cette approche est très suggestive pour les musées, puisque la constellation – considérée comme une réécriture politisée de l'histoire – est fondamentalement conservatrice. Pour Benjamin, le collectionneur est un susciteur parmi les ruines ou un bricoleur, citant hors contexte pour briser le charme des traditions calcifiées, mobilisant le passé pour le rallumer maintenant et préservant l'histoire mobile pour permettre à ses objets d'être encore une fois des agents historiques. Remplacez ici « collectionneur » par « conservateur », par exemple, et la mission du musée

²⁴³ Fernand BRAUDEL, *Idem.*, p. 62.

*contemporain s'ouvre à une récitation dynamique de l'histoire, mettant en avant ce qui a été marginalisé, réprimé et supprimé par les classes dirigeantes. La culture devient un moyen primordial de visualiser des alternatives; au lieu de considérer la collection du musée comme un dépôt de trésors, on peut la ré-imaginer comme une archive de biens communs.*²⁴⁴

Une proposition de conservation de la relation avec la tradition se traduit par la mise en évidence de l'authenticité et de l'originalité de la région au travers des produits locaux, commercialisés sur place. Il existe déjà de nombreuses initiatives de ce type, où le village d'une région est la source, le lieu de création et de commercialisation par les paysans de produits artisanaux, dans l'espace de leur naissance. Ainsi, l'objet d'usage devient-il artisanat, un produit transformé en fonction des exigences du public. Celui-ci aura besoin de certains aspects du folklore pour couvrir ses propres besoins identitaires, qui ne sont pas en relation avec ceux de la vie du village où ils ont été créés. Les objets qui ont représenté quelque chose dans un certain contexte deviennent des produits purement décoratifs, difficiles à adapter aux nouvelles conditions. C'est la seule possibilité de conservation des éléments traditionnels dans un présent qui n'a plus les mêmes besoins et demandes.

*On est dans un atelier de tissage, une verrerie, une école, mais le temps s'est arrêté, tout est en harmonie, en équilibre, comme dans un microcosme écologique [...] La mise en scène montre comment les techniques sont utilisées, quelle place elles occupent dans l'espace habité, mais pas comment elles y sont parvenues, ni comment elles se sont produites et comment leur adoption engendre forcément un bouleversement de l'écosystème, l'obligeant, dans le meilleur des cas, à se transformer pour retrouver un nouvel équilibre, et souvent à disparaître, à défaut d'intégrer la nouvelle donnée et de s'y adapter.*²⁴⁵

Sans les éléments du paysage, les éléments ci-dessus, en tant que potentiel du projet de mise en évidence du patrimoine du pays Maramureș, manquent de fondement. La culture est née ici dans un certain contexte géographique et paysager, que l'on retrouve encore, conservé sous la forme de collines anciennes laissant entrevoir les montagnes de temps à autre. Il semble que la nature et son rôle aient été arrêtés à temps, sans aller jusqu'à changer de configuration. La cohabitation entre le paysage et l'homme, l'intégration de celui-ci dans les localités qu'il a créées par ses actions, est

²⁴⁴ Claire BISHOP, *Muséologie radicale ou ce qui est contemporain dans les musées d'art contemporain*, op. cit., p. 73.

²⁴⁵ Paul RASSE avec la collaboration d'Éric NECKER, *Techniques et Cultures au Musée*, op. cit., p. 75.

totallement calme, sans déranger le déroulement de l'horizon tel qu'il était à ses origines. Un projet semblable qui implique les éléments de la culture et de la civilisation de cet espace ne peut pas être extrait du contexte dans lequel elles sont nées et ont été créées.

Les écomusées sont issus de la rencontre de deux traditions, celle des parcs naturels et celle des musées d'ethnologie. À la différence des parcs naturels nationaux créés sur le modèle nord-américain pour protéger des espaces sauvages de l'empreinte de l'homme, les parcs régionaux veulent plutôt défendre un développement respectueux des équilibres entre l'homme et son environnement.²⁴⁶

Un tel projet doit donc articuler plusieurs étapes et points adaptés aux conditions et aux particularités rencontrées sur place. Celui-ci est structuré en deux phases : la première implique une programmation ; la seconde implique la réalisation effective des propositions faites par l'équipe de spécialistes. Il doit faire intervenir des conservateurs spécialisés dans la problématique de l'anthropologie, des scénographes, des conseillers, des architectes et l'équipe du projet. L'espace ainsi conçu est la somme de plusieurs directions à atteindre : la recherche, élément de base du projet, la communication et la conservation. Étant un espace de vulgarisation, le nouveau cadre créé s'adresse au grand public comme au public spécialisé. L'étude du cadre actuel est déjà définie dans l'organisation du projet et l'on approfondit les facteurs liés à la culture et au tourisme, ainsi que les éventuels éléments de concurrence. L'aspect commercial ne doit pas être perdu de vue : les produits dérivés, la vente des billets et autres ressources propres donnent au projet la possibilité d'une subsistance partielle. L'autofinancement n'est cependant pas suffisant pour maintenir un tel complexe culturel, qui a besoin du soutien permanent des institutions extérieures. En outre, l'analyse du public potentiel doit constituer l'une des priorités, sachant que la dynamique d'un projet culturel est basée en grande partie sur le consommateur.

Autrement dit, la fonction du musée comme dispositif privilégié de mise en scène de la culture, est tout à la fois de rassembler le public élu, l'élite cultivée qui s'y reconnaît et de légitimer son pouvoir sur le peuple renvoyé à sa barbarie.²⁴⁷

Les propositions ci-dessus sont pour l'instant prématurées, tant que les communautés du pays Maramureș vivent encore selon un modèle de vie qui rappelle celui du village

²⁴⁶ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation, op. cit.*, p. 188.

²⁴⁷ Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation, idem.*, p. 65.

quelques décennies en arrière. La finalité du projet doit se discuter dans le cadre du renouveau créé en ce qui concerne la mise en valeur de l'identité locale.

Trop longtemps, les ethnographes ont été obsédés par l'idée qu'il fallait conserver la trace des cultures qui disparaissent ; certains même espérait les maintenir en vie, dans les écomusées par exemple, ce qui n'était, bien sûr, qu'une illusion, car ces mondes perdaient leur substance au fur et à mesure que s'effaçaient les communautés qui les avaient habités.²⁴⁸

Il y a donc un paradoxe et une contradiction entre les tendances de la société actuelle, où l'on met l'accent sur « *partout préserver, étendre, cultiver, développer l'unité* » et « *partout préserver, étendre, cultiver, développer la diversité*²⁴⁹. » L'unité et la diversité ne font pas front commun, mais elles ne s'excluent pas pour autant du jeu mondial contemporain. L'audit proposé par Paul Rasse²⁵⁰ pour la création d'un musée a plusieurs parties et problématiques, qui sont reliées par des méthodes de recherche, en débutant avec le domaine d'excellence et la façon d'affirmer ce dernier.

- En utilisant la méthode de *confronter* le site, le territoire du musée, ses collections, la concurrence des musées sur le même sujet, la complémentarité avec d'autres organisations culturelles, nous arrivons à définir le contour de la spécificité du musée, ainsi que les conditions intérieures et extérieures.
- La deuxième problématique est liée à l'identité et l'originalité du site et du territoire, en se questionnant sur les éléments caractéristiques et leur histoire, la liaison et le rapport avec d'autres éléments culturels et leurs constructions matérielles et immatérielles. La méthode proposée pour cette partie est celle de *Synthèse des informations*, des repères et des connaissances.
- La troisième étape est celle qui est construite sur la méthode de *l'étude et du recensement des collections*, pour établir le patrimoine et principalement les collections qui constituent le noyau dur de la communication du musée. En partageant le patrimoine en éléments consonants et éléments dissonants, il y a des solutions pour combler les manques, pour développer les points forts et renforcer les détails faibles.
- *L'enquête auprès de la concurrence, des institutions similaires ou complémentaires*, constitue une méthode baromètre sur l'intérêt de ce

²⁴⁸ Paul RASSE, *Esquisse d'une école francophone d'anthropologie de la communication*, op. cit.

²⁴⁹ Paul RASSE avec la collaboration d'Éric NECKER, *Techniques et Cultures au Musée*, op. cit., p. 34.

²⁵⁰ Paul RASSE, *Conception, management et communication d'un projet culturel*, op.cit., p. 85.

domaine pour le public, et sur le plan de son actualité, des enjeux économiques, ethniques, esthétiques qu'il recouvre.

- La méthode *Évaluation formative et sommative* nous offre la possibilité de découvrir et de comprendre, améliorer, reformer et reformuler le message que l'institution culturelle veut communiquer, pour le rendre plus lisible, visible et compréhensible.
- Grace aux réunions, rencontres, débats, expositions, ateliers, médiation, résultent des réponses aux questions sur la préservation du patrimoine, le développement de l'intérêt des habitants, des élus et du public en utilisant la *Méthode Recensement*.

Ainsi, le projet culturel d'un musée doit être : *Circonstancié*, reposer sur des études préalables approfondies, réalisées dans la perspective des problématiques muséologiques contemporaines ; *Légitimé* par la recherche ; *Négocié* avec les partenaires et supervisé par les instances de contrôle et de financement ; *Charpenté*, présenté logiquement selon une dynamique allant du général qui fait sens, au particulier détaillé, structuré et maîtrisé²⁵¹.

²⁵¹ Paul RASSE, *Ibid.*

Bibliographie sélective

- Philippe ARIES, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1975.
- Marc AUGÉ, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Flammarion, 1997.
- Georges BALANDIER, *Le Grand Système*, Paris, Fayard, 2001.
- Pierre CLASTRES, *La Société contre l'État. Recherches d'anthropologie politique [1974]*, Paris, Minuit, 1991.
- Jean CUISENIER, *Le Feu vivant. La parenté et ses rituels dans les Carpates*, Paris, PUF, 1994.
- Jean CUISENIER, *Mémoire des Carpathes. La Roumanie millénaire : un regard intérieur*, Paris, Plon, 2000.
- Nicolae IORGA, *Histoire des Roumains et de la romanité orientale, 2. Les Maîtres de la terre. Jusqu'à l'an mille [1937]*, Bucarest, Statuluivol, 1953.
- Frédéric MARTEL, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.
- Vintilă MIHAILESCU, « Comment le rustique vint au village », *Terrain*, 57, septembre 2011, p. 96-113. <https://doi.org/10.4000/terrain.14368>.
- Nancy MORRIS & Philip R. SCHLESINGER, « Des théories de la dépendance aux théories de la résistance », *Hermès*, n° 28, « Amérique latine. Cultures et communication », 2000, p. 19-33. <https://doi.org/10.4267/2042/14799>.
- Araceli ORTIZ DE URBINA & Asbel LOPEZ, « Un monde de telenovelas », *Le Courrier de l'Unesco*, vol. 52, n° 5, 1999, p. 42-45.
- Paul RASSE, *La Rencontre des mondes. Diversité culturelle et communication*, Paris, Armand Colin, 2006.
- Paul RASSE, « De la Méditerranée aux espaces numériques, une brève histoire de la mondialisation de la communication », in Paul Rasse (dir.), *La Mondialisation de la communication*, Paris, CNRS, « Les essentiels d'Hermès », 2010, p. 9-34.
- Gheorghe VORNICU, *Le Maramureș et le musée ethnographique du Maramureș*, Cluj-Napoca, Ardealul, 1931.
- Eugen Joseph WEBER, *La Fin des terroirs. La modernisation de la France, 1870-1914*, Paris, Fayard, 1988.

Vues du pays Maramures, vallée Cosau et portails en bois



© Laura Teodora GHINEA, 2002.



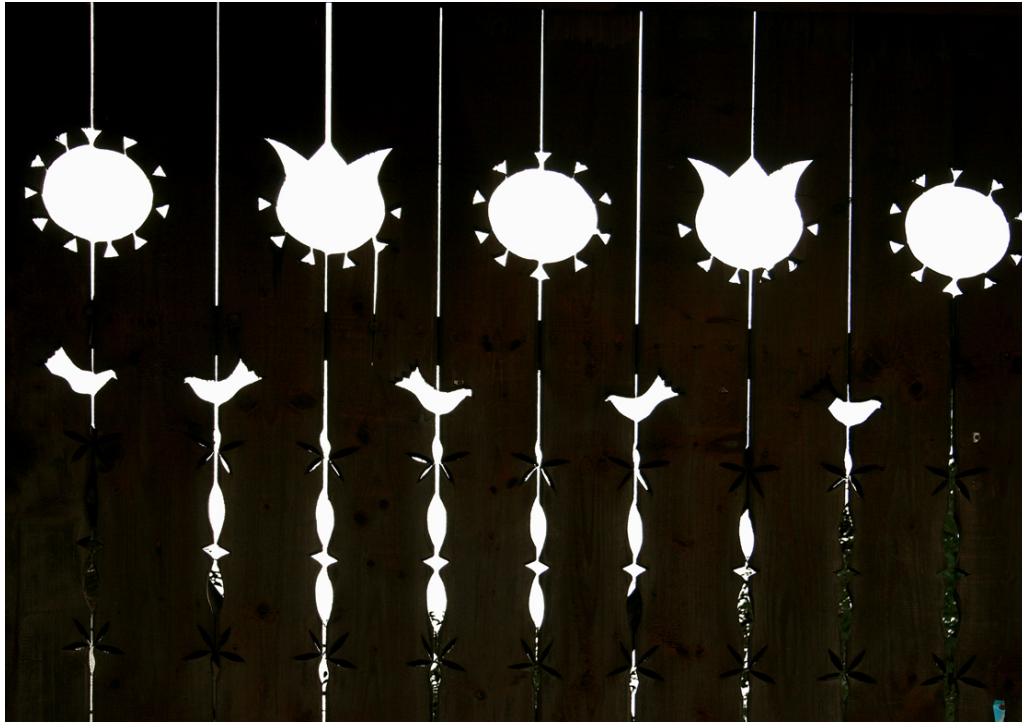
© Laura Teodora GHINEA, 2002.



© Laura Teodora GHINEA, 2002.



© Laura Teodora GHINEA, 2002.



© Laura Teodora GHINEA, 2002.

Cimetière joyeux, détail d'une stèle



© Laura Teodora GHINEA, 2002.

Perspectives et conclusions.

Développement local et formation du public

Selon Xavier Greffe²⁵² Les trois critères qui contribuent à définir le potentiel de développement des activités culturelles sont : leur caractère permanent, la participation de populations locales aux côtés des touristes et la capacité du territoire à produire l'ensemble des biens et services demandés à ces occasions, condition soulignant que plus la taille et la densité du territoire considéré est importante plus les effets de développement d'une activité culturelle y sont élevés. La pluralité et l'interdépendance des activités culturelles suscitent des effets d'agglomération. L'analyse du musée Guggenheim de Bilbao montre comment un nouveau musée peut contribuer à l'amélioration de l'image de son territoire et même être conçu dès le départ comme le fer de lance de tels changements. L'analyse des écomusées, centres d'interprétation et écomusées ouvre des perspectives très différentes, notamment en milieu rural. Les activités culturelles constituent une source de capital créatif pour l'ensemble des activités économiques. La présence des formations d'ingénierie et de médiation culturelle est nécessaire pour la définition des professionnels chargés de la problématique des démarches culturels.

*L'ingénierie culturelle est la capacité d'apporter des solutions optimales, en termes de qualité, de coûts et de délais, aux demandes exprimées par les partenaires de la vie culturelle pour la définition d'objectifs, la mise en œuvre de programmes, la mobilisation de financements et la réalisation technique et artistique de projets.*²⁵³

Les termes de culture d'entreprise, culture entrepreneuriale, culture du développement, etc., témoignent le fait que la culture influence au moins de manière indirecte, le fonctionnement de l'économie. Il existe trois dimensions pour spécifier les liens à travers lesquels la culture contribue au développement local. La première dimension est l'influence de la culture sur les modes d'organisation du territoire, la deuxième est l'influence de la culture sur la capacité d'un territoire à penser en termes de projets et d'entrepreneuriat et l'influence de la culture sur les rapports de solidarité et d'intégration qui existent sur un territoire donné²⁵⁴. Si la culture est présente dans

²⁵² Xavier GREFFE, *La culture et le développement locale*, op. cit.

²⁵³ Claude MOLLARD, *L'ingénierie culturelle*, Paris, PUF, 2016, p. 36.

²⁵⁴ Xavier GREFFE et Sylvie PFLIEGER, *La politique culturelle en France*, op. cit.

la plupart des stratégies de rénovation urbaine, elle n'y participe pas de la même manière. Les monuments ont pour objet de changer radicalement l'allure et le sens de la ville vis-à-vis de l'extérieur comme de l'intérieur alors que l'art public s'attache plus à l'amélioration de la vie quotidienne et de la communication entre les habitants de la ville. Au-delà des contributions spécifiques des différentes formes d'expression culturelle, la culture peut soit fonder ces stratégies de rénovation urbaine, soit les accompagner.

Xavier Greffe propose trois dimensions culturelles, les quartiers culturels, les districts culturels et les villes d'art pour contribuer à la stratégie du développement urbain, en incluant la culture. Sur la base du fonctionnement de la planification urbaine qui est programmée sur verticale dans le secteur public officiel, il introduit un vecteur horizontal plus autonome, décrit directement par le secteur des acteurs, consommateurs et producteurs. Sur cette nouvelle structure, les quartiers culturels offrent une autre manière de faire de la planification urbaine. Les seules villes où l'on pourrait retrouver cette stratégie à l'état pur seraient des villes d'art où la rénovation du patrimoine et des activités connexes – tels les métiers d'art – est effectivement centrale. La ville, prenant conscience qu'elle ne peut plus s'enfoncer dans une situation de dépendance sociale et qu'elle doit assumer des initiatives économiques, décide de manière liée de créer un pôle d'excellence en matière de mode et de création, et de restaurer son patrimoine. La culture est l'activité basique de certaines villes, ici qualifiées de villes d'art. Pour ces villes, le patrimoine et les ressources artistiques associées constituent une véritable matière première.

Pour constituer tous ces projets de développement culturel niveau locale, il faut boucler les stratégies avec les politiques régionales et nationales, tenant compte des formations des artistes, protection de droits de propriété intellectuelle, conservation du patrimoine, appui à l'information des consommateurs, dans certains cas subventions pour réduire les coûts d'accès aux biens et services culturels en constituent les principales manifestations. Les politiques nationales et régionales ne sont jamais directement orientés pour distribuer les activités culturelles sur le territoire, il y a toujours des critères scientifiques ou politiques. Un cadre de décision décentralisé donnera aux acteurs locaux la liberté de décision, de communication, de création de projets spécifiques. Les États peuvent avoir un rôle à l'appui au maintien d'un système de formation artistique, la reconnaissance, le classement et la protection des ressources patrimoniales, l'aide au maintien de certaines professions et la transmission des savoir-faire et les luttes contre les faux.

Xavier Greffe et Sylvie Pflieger²⁵⁵ font un rapport et une comparaison entre *la légitimité artistique* et *la légitimité économique*. La première a besoin de plus de temps pour la reconnaissance de la nouveauté, ainsi que la deuxième est très liée aux conditions budgétaires ou celle des marchés. Étant donné ce rapport, dans certains pays il y a une subordination entre les deux, donnant la priorité à la légitimité économique, en analysant le résultat immédiat de la subvention donné pour un bien culturel. Si la validation des usagers sur de l'acte culturel n'est pas celui attendu par le financeur, il ne sera pas renouvelé. Si la culture est soumise au marché elle aura le même comportement que les autres secteurs de l'économie. Si elle est mise dans les mains de la puissance publique.

*Elle sera source d'inefficacité et de gaspillages et viendra peser sur la croissance [...] du fait d'une irresponsabilité généralisée, de la bureaucratiation, de la consolidation des rentes de la part d'artistes reconnus, du clientélisme : autant de phénomènes que le fonctionnement marchand éviterait.*²⁵⁶

Le travail des artistes est discontinu, les perspectives de carrière sont incertaines et la distribution des rémunérations très étendue. Il existe les deux cercles : « *le cercle vertueux et le cercle vicieux*²⁵⁷. » Le premier se forme lorsque le public reconnaît assez vite les œuvres, engendrant des rentrées financières importants, couvrant ainsi les dépenses faites par la production. Le cercle vicieux se forme en absence du public, et les dépenses de mise en œuvre ne sont pas couvertes. « *La manière de produire la création n'est plus aussi individualiste depuis le début du XX^e siècle. Elle est de plus en plus inséparable de l'argent et de la politique. La création prend une dimension sociale, voire collective*²⁵⁸. »

Quels sont les mécanismes qui font convaincre le public pour la consommation de l'art ? Premièrement c'est le prix, « si c'est cher c'est beau ». Le deuxième élément est le classement de l'œuvre d'art grâce aux attributions des prix, aux échelles des valeurs. Le troisième moyen est construit par la qualité gravé par la critique, et le dernier est constitué par l'ensemble des valeurs contenus par l'œuvre d'art et son prix de référence. Les politiques de tarification ne sont pas considérées comme un acte de démocratisation de la culture au sens stricte du terme, il s'agit plutôt de fidéliser le

²⁵⁵ Xavier GREFFE et Sylvie PFLIEGER, *La politique culturelle en France, op. cit.*, p. II.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 214.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Claude MOLLARD, *L'ingénierie culturelle, op. cit.*, p. 36, p. 15.

public qui a déjà accès à la culture et de l'inciter à accroître ses fréquentations, alors qu'une politique de gratuité vise à attirer de nouveaux publics, les exclus de la culture. Les objectifs soutenus par les politiques culturelles concernent les créateurs, les artistes, les entreprises et les compagnies culturelles et les structures urbaines culturelles. Le soutien des artistes, en organisant leur formation, en construisant un régime spécifique d'assurance chômage, en protégeant leurs droits de propriété intellectuelle, en favorisant leur accès aux marchés intérieur et extérieur, etc. Le soutien des entreprises et compagnies culturelles grâce à la passation de très nombreux marchés ou commandes publics, par des mesures fiscales et financières, la création de lieux spécifiques pour les expositions, manifestations etc.

Le territoire de la culture est très important parce que la coexistence de plusieurs activités et pratique crée des effets forts, tandis que la non-coexistence renforce l'isolement. Dans ce contexte, Xavier Greffe et Sylvie Pflieger proposent « *les quartiers culturels* » comme territoires identifiables pour la consommation culturelle et les « *districts culturels* » comme repères de production culturelle. Ainsi nous pouvons parler de la culture comme levier de l'attractivité des villes. Les quartiers culturels sont responsables de la force de l'identité, « *le pouvoir d'attraction et la compétitivité des villes* », de la créativité, en stimulant « *une approche entrepreneuriale des arts et de la culture* », de la reconfiguration et reconversion et réhabilitation « *des sites en dégradation ou même en délinquance* » et du soutien de « *la démocratie culturelle et la diversité culturelle*²⁵⁹. »

La naissance des structures culturelles comme les quartiers et les districts culturels a comme base la formation et l'éducation des acteurs du territoire afin de construire une base locale et territoriale, par l'intermédiaire des formations d'art et formations d'art appliqué. Une deuxième condition est liée à la conception des lieux culturels au sein des entreprises des produits culturels, pour assurer le circuit production, exposition, consommation, communication, éducation, formation. Mais, pour que la structure construite ainsi soit viable et fonctionnelle, il faut résoudre les problèmes des droits de propriété pour avoir la possibilité de valoriser les actifs culturels²⁶⁰ : « *En outre, nombre de sociologues font observer que le problème de la création aujourd'hui n'est pas seulement de savoir « qui crée », mais « qui bénéficie de la création*²⁶¹. »

²⁵⁹ Xavier GREFFE, *La culture et le développement local*, op. cit.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Xavier GREFFE et Sylvie PFLIEGER, *La politique culturelle en France*, op. cit., p. 91.

La culture comme élément de soutien du développement du territoire de la région pays Maramureș, Baia Mare et les alentours se construit sur plusieurs piliers. Selon Greffe il y a trois rôles de la culture qui jouent dans le développement local : la culture influence les acteurs du territoire, la contribution de la culture en attirant des visiteurs et des touristes et la création de produits culturels normalement consommés à l'extérieur du territoire concerné²⁶².

L'hypothèse selon laquelle la culture a un effet sur le développement a joué un grand rôle dans les sciences depuis l'œuvre de Max Weber. [...] Outre que c'est ainsi la religion qui est considérée comme le fondement de la culture, cette thèse a été débattue depuis ; en effet, une chose est de constater l'influence de la culture sur le comportement des individus en tant que tel ; une autre d'y voir le seul facteur permissif du développement compte tenu des nombreux autres facteurs à l'œuvre. En outre, la culture est alors appréhendée comme système de valeurs, de représentation et de comportements bien plus que comme participation à des activités artistiques. Cette acceptation particulièrement large ne correspond donc guère à la définition utilisée traditionnellement dans les études statistiques européennes et françaises, où la culture est définie comme un secteur.²⁶³

²⁶² Xavier GREFFE, *La culture et le développement local*, Paris, L'Aube, *Idem*.

²⁶³ Xavier GREFFE et Sylvie PFLIEGER, *La politique culturelle en France*, *op. cit.*, p. 207.

Bibliographie sélective

- Claire BISHOP, *Muséologie radicale ou ce qui est contemporain dans les musées d'art contemporain*, Cluj-Napoca, Idea Design & Print, 2019.
- Fernand BRAUDEL, *Les structures du quotidien*, I, Bucarest, Meridiane, 1984.
- Xavier GREFFE, *La culture et le développement local*, Paris, l'Aube, 2002.
- Xavier GREFFE et Sylvie PFLIEGER, *La politique culturelle en France*, Paris, La Documentation française, 2015.
- Claude KARNOUOH, « Maisons et jardins. Essai sur la signification du terme « statut » dans la langue du Maramureș », *Revue d'ethnographie et de folklore*, 1980, tome 25, n° 1.
- Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ?* Paris, Le Cavalier bleu, 2019.
- Claude MOLLARD, *L'ingénierie culturelle*, Paris, PUF, 2016.
- Paul RASSE, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS, 2017.
- Paul RASSE avec la collaboration d'Éric NECKER, *Techniques et Cultures au Musée*, Lyon, presses universitaires de Lyon, 1997.
- Paul RASSE, *Conception, management et Communication d'un projet culturel*, Territorial, septembre 2006.
- Paul RASSE, *Esquisse d'une école francophone d'anthropologie de la communication*

Références générales thématiques

Anthropologie, ethnologie

- ARIES Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Poche, 1975.
- BALANDRIER Georges, *Le Grand Système*, Fayard, 2001.
- BERNEA Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, Bucarest, Humanitas, 2005.
- BILȚ Valeria, *La littérature et les habitudes de la vie de famille au Maramureș*, Bucarest, Grai și suflet, Cultura Natională, 1996.
- COPANS Jean, *Introducere în etnologie și antropologie*, Iași, Polirom, 1999.
- CUISENIER Jean, *Le feu vivant. La parente et ses rituels dans les Carpates*, Paris, PUF, 1994.
- ELIADE Mircea, *Le folklore en tant qu'instrument de connaissance, L'île d'Euthanasius*, 1943.
- GENNEP Arnold van, *Les rites de passage*, Iași, Polirom, 1998.
- HERITIER Françoise, *Masculin/féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- IORGA Nicolae, *L'art populaire en Roumanie*, 1923.
- KARNOUHU Claude, « Aider à naître ou faire des ancêtres : un commentaire du Roumain Mos », *Civilisations*, Bruxelles, vol. XXXVI n° 1-2, 1986.
- KARNOUHU Claude, *Rites et discours versifié chez les paysans du Maramureș. Vivre et survivre en Roumanie communiste*, Cluj-Napoca, Dacia, 1998.
- KLIGMAN Gail, *Le mariage du mort. Rituel, poétique et culture populaire en Transylvanie*, Iași, Plural, 1998.
- LAPLANTINE François, *La description ethnographique*, Iași, Polirom, 2000.
- LARDELLIER Pascal, *La Théorie des liaisons rituelles. Anthropologie et communication*, Bucarest, Triton, 2003.
- LEVI-STRAUSS Claude, *L'anthropologie structurale*, Bucarest, Politică, 1978.
- NISTOR Francisc, *Le porche du Maramureș*, Bucarest, Sport-Tourisme, 1977.
- RADCLIFFE BROWN A.R., *Structure et fonction dans la société primitive*, Iași, Polirom, 2000.
- VEDINAS Traian, *Introduction dans la sociologie du village*, Iași, Polirom, 2001.
- VORNICU Gheorghe, *Le Maramureș et le musée ethnographique du Maramureș*, Cluj-Napoca, Tiparul Ardealul, 1931.

Médiation et management culturel

- BABELON J.P., *La notion du patrimoine*, Liana Levi, 1994.
- BENHAMOU Françoise, *L'économie de la culture*, Paris, la Découverte, 2003.
- BENHAMOU Françoise, *Politique culturelle fin de partie ou nouvelle saison*, Paris, La documentation française, 2015.
- BORNSCHIER Volker, *Culture and Politics in Economic Development*, New-York, Routledge, 2005.
- BOURGEON-RENAULT Dominique, *Marketing de l'art et de la culture. Spectacle vivant, patrimoine et industries culturelles*. Paris, Dunod, 2009.
- CHOAY Françoise, *Patrimoniul la rasruce*, Bucarest, Ozalid, 2014.
- COLIN Bruno et GAUTIER Arthur, *Pour une autre économie de l'art et de la culture*, Erès 2008.
- GELLNER Ernest, *Culture, Identity, and Politics*, Cambridge University Press, 1987.
- GHINEA Laura Teodora, PASKUCZ Ioan Stefan, *Colonia Pictorilor 1896-2017*, Cluj-Napoca, Eikon et Scoala Ardeleana, 2017.
- GREFFE Xavier, *La culture et le développement local, organisation de coopération et de développement économiques*, 2005.
- GREFFE Xavier, PFLIEGER Sylvie, *La politique culturelle en France*, Paris, La Documentation française, 2015.
- KATZ Adam, *Postmodernism and the policies of culture*, Westview Press, 2000.
- MOLLARD Claude, *L'Ingénierie culturelle*, Paris, PUF, 2016.
- NASSIM ABOUDRAR Bruno, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, PUF, 2016.
- MOREL-MAROGER Oliver, *L'économie de la culture*, LGDJ Lextenso.
- PAQUETTE Jonathan, REDAELLI Eleonora, *Arts Management and Cultural Policy Research*, Paris.
- RASSE Paul, *Conception, management et Communication d'un projet culturel*, Paris, Territorial, 2017.
- RASSE Paul, *Le musée réinventé. Culture, patrimoine, médiation*, Paris, CNRS, 2006.
- 120 de ani. Centrul Artistic Baia Mare*, Cluj-Napoca, Eikon et Scoala Ardeleana, 2016.

Culture et société

BARTHES Roland, *La chambre éclairée, Notes sur la photographie*, Cluj-Napoca, Idea Print Design, 2005.

Claire BISHOP, *Muséologie radicale ou ce qui est contemporain dans les musées d'art contemporain*, Cluj-Napoca, Idea Design&Print, 2015.

BLAGA Lucian, *La trilogie de la culture*, Bucarest, Humanitas, 1994.

CRISTEA George et DĂNCUȘ Mihai, *Maramureș, un musée vivant au centre de l'Europe*, fondation culturelle roumaine, 2000.

FLUSSER Vilem, *Pour une philosophie de la photographie*, Cluj-Napoca, Idea Print Design, 2003.

HOGART, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre 1870-1914*, Paris, Minuit, 1970.

LECLERC Gérard, *La mondialisation culturelle. Les civilisations à l'épreuve*, Paris, PUF, 2000.

MILLET Catherine, *L'art contemporain*, Bucarest, Vellant, 2017.

NOICA Constantin, *Le sentiment roumain de l'être*, 1978.

Nathalie OBADIA, *Géopolitique de l'art contemporain. Une remise en cause de l'hégémonie américaine ?* Paris, Le Cavalier bleu, 2019.

RASSE Paul, *La rencontre des mondes. Diversité culturelle et communication*, Paris, Armand Colin, 2006.

RASSE Paul, *Unité et diversité : Les Identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan, 1999.

RASSE Paul, *Techniques et Cultures au Musée*, presses universitaires de Lyon, 1997.

STĂNESCU Nichita, « Maramureș, octobre 1980 », *Revue de patrimoine, anthologie et mémoire culturelle*, Baia Mare, n° 2-3 février-juin, 2002.

WARNIER Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris, La découverte, 2003.

WOLTON Dominique, *L'autre mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003.

Économie et philosophie politique

- DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 2001.
- MATTELART Armand, *La mondialisation de la communication*, Paris, PUF, 1996.
- APPARDURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001.
- ARENDT Hannah, *Les origines du totalitarisme. Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 1972.
- BAUMAN Zygmunt, *La globalisation et ses effets sociaux*, Antet, 2002.
- BERGER Suzanne et ROBERT Richard, *Notre première mondialisation. Leçons d'un échec oublié*, Paris, Seuil, 2003.
- GELLNER Ernest, *Le Nationalisme*, Librom Antet, 2001.
- KARNOOOUH Claude, *Adieu à la différence, Essai sur la modernité tardive*, Cluj-Napoca, Ideea Design&Print, 2001.
- KARNOOOUH Claude, *Comunism/Postcomunism si modernitate tarzie*, Iași, Polirom, 2000.
- KARNOOOUH Claude, *Nos chers ennemis, Petites chroniques de l'Europe de l'Est et d'autres régions*, Iași, Polirom, 1997.
- KARNOOOUH Claude, *L'invention du peuple. Chroniques de Roumanie*, Paris, Arcanterra, 1990.
- LE RIDER Jacques, *L'Europe Centrale et le paradoxe de la fragilité*, Iași, Polirom, 2001.
- MARINO Adrian, *Pour l'Europe. Intégration de la Roumanie. Aspects idéologiques et culturels*, Iași, Polirom, 1995.
- VERDERY Katherine, *Compromis et résistance. La culture roumaine sous Ceausescu*, Bucarest, Humanitas, 1994.
- VERDERY Katherine, *Le Socialisme. Qu'est-ce qui a été et qui suit ?* Cluj-Napoca, L'Institut européen, 2003.