

EÖTVÖS LORÁND UNIVERSITY IN BUDAPEST

Charles University

Faculty of Arts

Institute of World History

REDÉFINIR LA RELATION À UNE ÉPOQUE  
DE PATRIMOINE : LE DIALOGUE CULTUREL  
FRANCO-CHINOIS

Master's Thesis

Meiyu ZHAI

Thesis supervisor in Prague: Mgr. Ondřej Daniel, Ph.D.

Thesis supervisor in Budapest: Dr. Péter Erdősi

Budapest and Prague, 2021

Hereby I declare that I worked out this thesis independently, using only the listed resources and literature, and I did not present it to obtain another academic degree.

.....signature.....

Prague, 17 May 2021

Meiyu ZHAI

## Abstrakt a klíčová slova

Dlouhá historie a bohaté národní kulturní dědictví učinily z Číny a Francie světově proslulé kulturní mocnosti a položily základy rozvoje jejich kulturního průmyslu. Na rozdíl od mnoha jiných mocností je však model kulturní správy v těchto dvou zemích obecně v rukou státu. Obě země mají dlouhou tradici centralizované administrativy s přímým a rozsáhlým zapojením státu do kulturních záležitostí, vysokými vládními dotacemi na kulturní projekty a aktivity a kulturními výměnami se zahraničím prosazovanými vládními organizacemi s velmi jasným vymezením agendy a cílů, které více připomínají jakousi kulturní diplomacii.

Francouzská vláda staví ochranu kulturního dědictví do popředí své kulturní politiky s ohledem na to, že kulturní odvětví jsou spojena s jistým standardem, tradicí a národní soudržností, obrazem národa a jeho kulturní bezpečností atd. V posledních desetiletích se Čína stává stále aktivnější v diskurzu kulturního dědictví na platformě UNESCO a dá se zde mluvit o "horečce kulturního dědictví". Díky UNESCO navázala Čína úzké vazby v oblasti kultury se zbytkem světa a zejména s Francií. Kulturní výměna mezi oběma zeměmi v posledních desetiletích ukázala, že Francie dokázala převzít iniciativu a zvednout prapor kulturního protekcionismu, aby diplomaticky ochránila své kulturní dědictví. Rovněž to přimělo mezinárodní společenství k ochraně a rozvoji kulturního dědictví a národní kultury.

V této studii jsou porovnávány společné rysy a rozdíly mezi kulturními politikami souvisejícími se správou kulturního dědictví včetně různých chápání pojmu "kulturního dědictví" a výzkumu jeho vývoje. Zkoumány jsou také příležitosti ke spolupráci ve snaze pochopit dopad a význam kultury na politické vztahy v mezinárodním společenství

Tato studie se skládá ze tří částí: Kapitola I se pokouší objasnit pojmy kulturní politiky a "kulturního dědictví" a jejich různá chápání Čínou a Francií z hlediska terminologie a historického vývoje; Kapitola II ukazuje různá politická ustanovení kulturní gesce v obou zemích prostřednictvím výzkumu dokumentů včetně analýzy zdrojů, cílů, výsledků a dopadů kulturního řízení; Kapitola III zkoumá možnosti, mechanismy a efekty kulturní

výměny prostřednictvím výzkumu muzejní diplomacie, klíčového odvětví kulturní diplomacie mezi Čínou a Francií, pomocí případových studií a analýzy dat.

**Klíčová slova:**

Čínsko-francouzské vztahy; kulturní výměny; kulturní politika; muzejní diplomacie; veřejný názor; národní identita

## Résumé

Une longue histoire et leur riche patrimoine culturel national ont fait de la Chine et de la France des puissances culturelles mondiale et ont jeté les bases du développement de leurs industries culturelles. Toutefois, à la différence de nombreuses pays puissants, le modèle de gouvernance culturelle dans ces deux pays est généralement dirigé par l'État. Ils ont une tradition administrative centralisée, avec une implication directe et étendue de l'État dans les affaires culturelles, et des échanges culturels avec l'étranger promus par des organisations gouvernementales, qui ressemble plus à une sorte de diplomatie culturelle.

Le gouvernement français place la protection du patrimoine culturel au premier plan de sa politique culturelle, considérant que les industries culturelles sont liées à la qualité des nationaux, à la tradition et à la cohésion nationales, à l'image nationale et à la sécurité culturelle nationale, etc. Au cours des dernières décennies, la Chine est devenue de plus en plus active dans le cadre du discours sur le patrimoine culturel mené par l'UNESCO, et on a constaté une 'fièvre du patrimoine'. Grâce à cela, la Chine a établi des liens étroits avec le monde, et la France en particulier, dans le domaine de la culture. Les échanges culturels entre les deux pays au cours des dernières décennies ont montré que la France a pris l'initiative de brandir la bannière du protectionnisme culturel et de protéger sa culture par des moyens diplomatiques. Cela a également incité la communauté internationale à protéger et à développer le patrimoine culturel et la culture nationale.

Dans cette étude, les points communs et les différences des politiques culturelles entre la Chine et la France sont comparés. Les possibilités de coopération sont aussi explorées, essayant ainsi de comprendre l'impact et la signification de la culture sur les relations politiques dans la communauté internationale.

Cette étude se compose de trois parties : Le chapitre I tente de clarifier les concepts de politique culturelle et de 'patrimoine culturel' et les différentes compréhensions entre la Chine et la France du point de vue de la terminologie et du développement historique ; Le chapitre II démontre les différentes dispositions politiques de la gestion culturelle

dans les deux pays par une recherche documentaire, y compris une analyse des ressources, des objectifs, des résultats et des impacts de la gestion culturelle ; Le chapitre III explore les possibilités, les mécanismes et les effets de l'échange culturel en examinant la diplomatie des musées, une branche clé de la diplomatie culturelle entre la Chine et la France, par le biais d'études de cas et d'analyses de données.

**Mots-clés :**

Relations sino-françaises ; échanges culturels ; politique culturelle ; diplomatie des musées ; opinion publique ; identité nationale

## **Abstract**

A long history and rich national cultural heritage have made China and France global cultural powers and laid the foundation for the development of their cultural industries. However, unlike many powerful countries, the model of cultural governance in these two countries is generally state-led. They have a centralized administrative tradition, with direct and extensive state involvement in cultural affairs, and cultural exchanges with foreign countries promoted by governmental organizations, which is more like a kind of cultural diplomacy.

The French government places the protection of cultural heritage at the forefront of its cultural policy, considering that cultural industries are related to the quality of nationals, national tradition and cohesion, national image and national cultural security, etc. In recent decades, China has become increasingly active in the cultural heritage discourse led by UNESCO, and there has been a 'heritage fever'. As a result, China has established close ties with the world, and France in particular, in the field of culture. The cultural exchanges between the two countries over the past decades have shown that France has taken the initiative to raise the banner of cultural protectionism and protect its culture through diplomatic means. This has also prompted the international community to protect and develop cultural heritage and national culture.

In this study, the commonalities and differences in cultural policies between China and France are compared. The possibilities of cooperation are also explored, trying to understand the impact and significance of culture on political relations in the international community.

This study consists of three parts: Chapter I attempts to clarify the concepts of cultural policy and 'cultural heritage' and the different understandings between China and France in terms of terminology and historical development; Chapter II demonstrates the different policy arrangements of cultural management in the two countries through a literature search, including an analysis of the resources, objectives, outcomes and impacts of cultural management ; Chapter III explores the possibilities, mechanisms, and effects of

cultural exchange by examining museum diplomacy, a key branch of cultural diplomacy between China and France, through case studies and data analysis.

**Mots-clés :**

Sino-French relations; cultural exchanges; cultural policy; museum diplomacy; public opinion; national identity



## 论文摘要

悠久的历史与丰富的民族文化遗产，使中法两国成为世界著名的文化大国，也为其文化产业的发展奠定了基础。但与很多文化强国不同的是，两国的文化治理模式是典型的国家主导型。中法两国具有中央集权的行政传统，国家直接且广泛介入文化事务，政府对文化设施与文化活动给予高额补贴，对外文化交流多由政府或者准政府组织来推动，并且有着非常明确的分工和目标，可以说是一种文化外交。

法国政府将“文化遗产”的保护放在文化政策的首位，认为文化产业关系到国民素质、民族传统和凝聚力、国家形象及国家文化安全等，是与其他产业有着巨大区别的特殊领域，对其采用一系列保护政策。近几十年来，在联合国教科文组织主导的文化遗产话语框架下，中国表现得越来越活跃，一度兴起“遗产热”。通过这个组织，中国的文化事业与整个世界，特别是法国建立了密切的联系。从近几十年来两国的文化交流来看，法国率先举起了文化保护主义的大旗，通过外交手段来保护自己的文化。这也唤起了国际社会对文化遗产和民族文化的保护和发展。

在这项研究中，对比研究了中法两国对于文化遗产管理的相关文化政策、文化体制的共性与不同，发现中法两国对于文化遗产的不同理解和相同追求，探讨了两国在文化遗产合作上的可能性，从而试图理解文化在国际社会上对政治关系的影响和意义。

本研究由三部分组成：第一章试图从术语学和历史发展的角度厘清文化政策和文化遗产的概念以及中法两国的不同理解；第二章通过文献研究展示两国对于文化管理的不同政策规定，分析文化管理的资源、目标以及成果和影响；第三章通过研究中法文化外交的一个重点分支——博物馆外交来探索文化交流的可能性、机制、效果。

### 关键词：

中法关系；文化交流；文化政策；博物馆外交；公众舆论；国家身份

**J'adresse tous mes remerciements à**

**M. Ondřej Daniel,**

Directeur de ce mémoire,  
pour sa patience, son suivi et ses précieux conseils.

**M. Dr. Péter Erdősi,**

Directeur de ce mémoire,  
pour la confiance qu'il m'avait accordée et pour sa sincérité.

**Le Consortium TEMA,**

Tous les professeurs et le Secrétariat,  
pour les conseils académiques dont j'ai bénéficié, ainsi que l'Université Charles de  
Prague et l'Université Eötvös Loránd de Budapest.

**Mes collègues du TEMA+,**

pour m'avoir inspiré dans ma vie et dans mes études.

**Zerui Jiang,**

pour ses encouragements et sa compagnie pendant la période de rédaction.

## Table des matières

Introduction.....	13
1. Questions de recherche .....	13
2. Contexte politique : relation diplomatique .....	15
3. Contexte historique conceptuel.....	20
Chapitre I : Cadre Théorique .....	23
1.1 Les études culturelles : quel champ comme contexte ?.....	23
1.1.1 La richesse du contexte interdisciplinaire.....	23
1.1.2 L'impératif politique .....	24
1.2 La politique culturelle : comment la définir ? .....	25
1.3 Une identification de terminologie.....	29
1.3.1 Définir le patrimoine culturel ?.....	29
1.3.2 Patrimoine culturel (Wenhua Yichan) vs. Reliques Culturelles (Wenwu)? .....	34
1.3.3 Wenwu(‘文物’): Cultural relics vs. Cultural heritage?.....	39
Chapitre II Analyse de la politique culturelle française et chinoise.....	44
1.1 Une politique éducative en faveur du patrimoine .....	45
1.1.1 Constitution du ‘ <i>Patrimoine Culturel</i> ’ .....	46
1.1.2 Tradition de conservation menée par l’État .....	48
1.1.3 Recensement : la voie inévitable de gestion .....	50
1.1.4 Extension du concept.....	51
1.1.5 Croissance des ressources humaines.....	53
1.2 Deux pays dans les systèmes « culturellement centralisés ».....	54
1.2.1 Système français: Héritage du parrainage royal .....	55
1.2.2 Système chinois: Distinction d’un grand pays.....	61
1.2.3 Un cercle vicieux ?.....	67
1.3 Les approches de la démocratisation de la culture .....	69
1.3.1 Les Fondations .....	71
1.3.2 Les Associations.....	73

1.3.3 Les Musées.....	74
Chapitre III Partenariat des Musées et des Institutions Culturelles .....	82
1.1 La connotation de la diplomatie des institutions culturelles .....	82
1.2 Contexte historique de la diplomatie muséale et de la diplomatie entre les institutions culturelles chinoises et françaises .....	86
1.3 Mécanisme de coopération entre les Institutions et les Musées.....	94
1.3.1 Les Affaires étrangères .....	96
1.3.2 Les musées eux-mêmes.....	98
1.3.3 Les agences tierces.....	100
1.4 Analyse de la Forme des Activités de diplomatie culturelle .....	102
1.4.1 Échange de patrimoine culturel / contenu d'exposition.....	102
1.4.2 Construction d'une salle d'exposition .....	107
1.4.3 Échange de talents.....	109
1.5 Un complet et mature système de stratégie de promotion culturelle .....	110
1.5.1 Utiliser l'image de marque pour créer une dynamique.....	110
1.5.2 Publicité internationale et nationale.....	111
1.5.3 Invitez les dirigeants nationaux à participer à la cérémonie d'ouverture .....	111
1.5.4 Utilisation des réseaux sociaux.....	112
1.6 L'effet de la diplomatie muséale .....	113
1.6.1 Introduction à la plateforme de réseau social .....	114
1.6.2 Une approche observationnelle hybride.....	115
Conclusion .....	122
1. Pour conclure .....	122
2. Limites et ouverture .....	124
Bibliographie : .....	125
Annexe .....	132

## **Introduction**

### **1. Questions de recherche**

Le 7 juin est la journée du patrimoine mondial de l'UNESCO. L'idée qui sous-tend la création du patrimoine mondial est qu'un bâtiment ou un paysage naturel d'une importance particulière appartient non seulement au pays dans lequel il se trouve, mais aussi à l'ensemble de l'humanité. Ce système est né à un moment où un certain nombre d'objets égyptiens de grande valeur étaient menacés d'extinction. Pour éviter que le célèbre temple Abu Simbel ne soit inondé par la constitution du barrage d'Assouan, l'UNESCO a réuni 51 pays en 1963-1968 pour déplacer le site de plus de 60 mètres.

Quelque 60 ans plus tard, en avril 2019, un incendie se déclare à Notre-Dame de Paris, en France, provoquant l'effondrement de la flèche et du toit en bois. L'un des symboles de la civilisation française et européenne, sa restauration après incendie a suscité l'attention de la France et de la communauté internationale. Au cours de cette période, les autorités chinoises et françaises chargées du patrimoine culturel ont échangé de nombreuses lettres et discuté d'idées de coopération. Elles ont finalement décidé de coopérer pour accueillir l'étude de restauration et de conservation de Notre-Dame de Paris, et en réponse, la France aidera la Chine dans l'étude de conservation des Guerriers en terre cuite de la tombe de Qinshihuang.

Du temple d'Abu Simbel à Notre-Dame de Paris, les objets culturels ont toujours joué un rôle important dans la coopération et les échanges internationaux. Le chercheur français Louis Dollot a suggéré dans les années 1960 que les relations culturelles internationales constituent une 'quatrième dimension' par rapport aux relations politiques, économiques et militaires. La culture définit l'éventail des options dont disposent les États dans l'élaboration de leur politique étrangère, et joue donc un rôle décisif dans la résolution des problèmes internationaux. Et c'est la raison pour laquelle l'UNESCO a été fondée : construire la paix dans l'esprit des hommes et des femmes.

Au cours des dernières décennies, la Chine et la France ont beaucoup coopéré à protéger et à développer le patrimoine culturel. Pendant cette période, on ne peut se demander si, tout en promouvant l'établissement de l'égalité au sein de la communauté

internationale, les deux pays, par la considération de leur puissance nationale globale, se concentrent de plus en plus sur le développement des industries culturelles, plutôt que sur la puissance économique et financière, comme ils le font eux-mêmes, dans une tentative d'établir conjointement un nouvel ordre de civilisation internationale, ou s'ils se disputent dans une certaine mesure l'hégémonie culturelle ? Comment la Chine, qui a rejoint tardivement le patrimoine mondial, a-t-elle suivi l'exemple de la France, pionnière en matière de conservation du patrimoine, pour mettre en place un système complet de gestion du patrimoine culturel ? Comment certains des concepts préconisés par l'UNESCO ont-ils été acceptés par les deux pays et internalisés dans les politiques et actions culturelles ? Comment la Chine et la France renforcent-elles leur soft power par la gestion du patrimoine culturel ? Comment la culture joue-t-elle son rôle et sa valeur aujourd'hui, alors que les activités culturelles sont si répandues ?

L'étude du patrimoine culturel a une spécificité interdisciplinaire et ses différentes dimensions historiques, sociologiques, politiques et anthropologiques sont explorées dans le cours. En cherchant à comprendre les enjeux de ce thème, cette étude s'inscrit dans cette approche interdisciplinaire et se concentre sur l'échange culturel, c'est-à-dire l'échange de patrimoine culturel. Ce travail se concentre sur l'histoire des relations sino-françaises d'un point de vue culturel, ce qui inclut la montée en puissance de la politique du patrimoine culturel, mais aussi les politiques culturelles des deux pays, qui ont été peu étudiées auparavant.

## **2. Contexte politique : relation diplomatique**

*« Le partenariat sino-français est une ambition de paix et de progrès. »*

Les relations diplomatiques sino-françaises ont une longue histoire et ont un impact significatif sur les deux pays et les relations internationales. À la différence des études antérieures de 30 ans datant des années 1960 qui ont été fortement influencées par le colonialisme, l'image de la Chine en tant que nouveau pays en face du monde a changé sous de nombreux aspects. À l'heure actuelle, une grande partie de la recherche sur la culture chinoise en France est toujours basée sur les 30 années des années 60 aux années 80, pourtant la Chine a subi des changements considérables.

Pendant la guerre froide dans les années 1960, la République populaire de Chine était isolée des pays occidentaux en tant que pays socialiste. Cependant, le président français, le général De Gaulle, poursuit une politique étrangère indépendante des États-Unis. Il a d'abord établi des relations diplomatiques ambassadrices avec la République populaire de Chine en 1964. La France est ainsi devenue le premier 'principal pays occidental' à établir des relations diplomatiques avec la Chine.

Bien qu'il ne soit pas un amoureux de la culture orientale et qu'il ne s'intéresse pas au communisme, de Gaulle est déterminé à rétablir la position de la France en Europe après la Seconde Guerre mondiale et prône le nationalisme. L'indépendance vis-à-vis des États-Unis et de l'OTAN est un choix inévitable pour atteindre son objectif. Selon lui, l'amitié avec la Chine, elle aussi isolée, hors du camp oriental et en manque d'amis, est une stratégie pragmatique et prudente qui contribue à créer une image diplomatique française distinctive.

Il convient de noter que la Chine rouge avait une image très positive en France dans les années 1960, avec un groupe important d'intellectuels français dominants, représentés par Sartre, professant ouvertement leur croyance dans l'idéologie de Mao Zedong et un grand nombre de partisans de la nouvelle Chine dans l'industrie cinématographique, les cercles culturels et la classe ouvrière.

Après la chute de Pompidou, qui a suivi la politique de De Gaulle, Giscard d'Estaing,

qui est devenu président de la France en 1974, a été le premier président français à visiter personnellement l'ambassade de Chine en France. En tant que dirigeant français de centre-droit, D'Estaing n'était pas socialiste, et l'hommage qu'il a rendu à Mao était en partie destiné à séduire la classe intellectuelle française pro-chinoise de l'époque.

Le président Mitterrand, premier et jusqu'à présent seul président de gauche de la Cinquième République française, était issu du Parti socialiste et professait sa foi dans le socialisme. Au cours de ses 14 années de mandat, la France a exporté de nombreux produits et technologies de pointe vers la Chine, mais c'est également le président Mitterrand qui est devenu le premier président français à critiquer ouvertement la Chine sur les questions de droits de l'homme.

Depuis les années 1980, on assiste à un 'virage à droite' dans les milieux intellectuels français, et la Chine s'est métamorphosée, passant d'un modèle à étudier et à envier à une cible de critiques et d'accusations, alors que les relations franco-américaines s'amélioraient nettement et que les relations franco-soviétiques se développaient rapidement, et que le rôle disponible de la Chine comme symbole de la mise en échec des deux superpuissances et de la manifestation de la personnalité indépendante et autonome de la France s'amenuisait.

Contrairement à de Gaulle, le président Chirac connaissait et appréciait la culture orientale. Durant son mandat, il a activement plaidé pour la levée des restrictions sur les ventes d'armes à la Chine et a encouragé les échanges bilatéraux entre la France et la Chine. Pendant son mandat, il s'est montré amical envers la Chine, à la fois en raison de l'après-guerre froide, où l'image de la France en tant que grande puissance était en train de s'affirmer, et parce que l'augmentation du statut international de la Chine, en particulier de son statut économique, permettait à la France de tirer davantage de bénéfices de ses relations économiques et commerciales avec la Chine.

Au début de son administration, le président Sarkozy a parlé des droits de l'homme et a condamné la Chine parce qu'il avait besoin de gagner activement les électeurs de centre et de gauche afin de mettre en œuvre des réformes. C'est également en raison de



l'incohérence des points de vue sur les questions relatives aux droits de l'homme que la société française a connu un changement radical de sa vision de la Chine depuis les années 1990, passant d'une 'admiration aveugle' à un 'rejet aveugle', une tendance qui a eu un impact profond sur la vie politique et les élections en France. Par exemple, sur la question du développement de la Chine en Afrique, l'accusation 'néo-colonialisme' en France est très forte.

Le président Hollande attache plus d'importance aux relations franco-chinoises, qu'il place au deuxième rang après l'Allemagne. En raison de la crise économique et de la dette de l'UE, il s'emploie à signer des accords de coopération avec la Chine et considère que la Chine a un rôle positif dans le développement de l'UE.

Depuis l'arrivée de Macron au pouvoir, la France attache une grande importance à la Chine, qui adhère également au multilatéralisme dans les affaires internationales et considère la Chine comme un partenaire stratégique important dans la gouvernance mondiale. Il s'oppose à ce que l'UE se joigne aux États-Unis contre la Chine dans un contexte de tensions croissantes entre la Chine et les États-Unis, et a fait progresser de nombreux aspects culturels de la coopération lors de ses nombreux voyages en Chine.

Dans le monde post-Brexit, la France et la Chine sont les deux seuls membres permanents du Conseil de sécurité de l'ONU représentant l'UE et l'Asie. L'échange culturel a été utilisé dans les relations internationales comme un outil de soft power. L'UE a adopté une « stratégie dans le domaine des relations culturelles internationales » en 2016, visant à placer la coopération culturelle au cœur de la politique étrangère de l'UE en renforçant encore les relations entre l'UE et les pays partenaires, notamment en encourageant le dialogue interculturel et en renforçant le rôle de la culture dans les échanges pacifiques entre les communautés, ainsi qu'en améliorant la coopération en matière de protection du patrimoine culturel. Une comparaison des déclarations conjointes sino-françaises depuis 1997 montre que la Chine et la France parlent moins de coopération culturelle pendant les périodes de tension politique que pendant les périodes de détente entre les deux pays (Fig. 1). Alors que la diplomatie culturelle espère améliorer la compréhension mutuelle par des échanges culturels, avec peu

d'influence politique, la diplomatie traditionnelle a du mal à faire face aux nouveaux enjeux internationaux d'aujourd'hui. Le soft power entre en jeu, et la diplomatie culturelle va progressivement prendre une place prépondérante dans le traitement des relations internationales.

Année	Dirigeants de l'État(Initiateur-Invité)	La partie sur la 'culture' dans la Déclaration Conjointe Sino-française/Franco-chinoise
1997	Jiang Zemin - Jacques Chirac	Respect de la diversité culturelle ; échanges culturels actifs ; développement de la diversité linguistique et renforcement de l'enseignement de la langue de l'autre dans les deux pays ; développement de la coopération dans le domaine audiovisuel.
2004	Jacques Chirac - Hu Jintao	Promotion conjointe de la diversité culturelle et participation active à la Convention de l'UNESCO sur la diversité culturelle ; maintien de la dynamique de l'Année de la culture de la France et de la Chine (1ère fois en 2003) ; renforcement des activités culturelles dans les domaines de l'édition, de l'audiovisuel, etc.
2006	Hu Jintao - Jacques Chirac	L'Année de la culture de la France et de la Chine, qui s'est déroulée de 2003 à 2005, a marqué une étape importante dans l'histoire des relations entre les deux pays, et les deux parties sont satisfaites d'étendre leurs initiatives d'échanges culturels : les deux parties organiseront régulièrement des Croisements Festival. Encourager leurs centres culturels respectifs à coopérer avec des partenaires locaux dans les pays d'accueil pour réaliser des programmes culturels ; soutenir les échanges et la coopération entre les musées des deux pays et discuter activement la possibilité d'établir une antenne du Centre Pompidou à Shanghai.

2010	Nicolas Sarkozy - Hu Jintao	Renforcer la coopération dans le domaine culturel ; soutenir l'établissement d'une coopération stable et à long terme entre les institutions culturelles des deux pays, encourager les institutions culturelles de chaque pays à organiser des activités culturelles telles que des festivals d'art dans l'autre pays ; mettre en œuvre les accords de coopération dans le domaine cinématographique et promouvoir les échanges et la coopération dans le domaine de la radiodiffusion et du cinéma ; soutenir la promotion des langues des deux pays dans l'autre pays.
2014	François Hollande - Xi Jinping	Promouvoir conjointement l'harmonie culturelle, valoriser la diversité et la richesse culturelles, et respecter les valeurs uniques des différentes cultures ; promouvoir le dialogue interculturel et l'apprentissage mutuel, et partager les fruits du progrès de la civilisation humaine ; établir un mécanisme d'échanges culturels de haut niveau entre la Chine et la France, et promouvoir la coopération dans les domaines de l'éducation et de la culture ; renforcer les échanges et la coopération dans le domaine de la radiodiffusion et du cinéma, et développer la promotion et la distribution des produits audiovisuels dans les deux pays.
2018	Xi Jinping - Emmanuel Macron	Renforcer les échanges et la coopération dans le domaine culturel, promouvoir activement la coopération par l'échange d'expériences et de formations en matière de préservation et d'utilisation du patrimoine en tant qu'expression de la diversité culturelle des deux pays ; soutenir les expositions et les séminaires conjoints dans le Centre Pompidou et le West Bund Museum de Shanghai ; développer les échanges et la coopération dans les domaines de l'éducation, des langues et du cinéma.

Fig. 1 : La partie sur la 'culture' dans la Déclaration Conjointe Sino-française/Franco-chinoise (Site officiel du ministère des affaires étrangères, Résumé par l'auteur).

### **3. Contexte historique conceptuel**

Si l'on retrace l'histoire humaine, le concept de 'diplomatie culturelle' était un moyen utilisé par les humains pour développer la civilisation dès l'âge du bronze il y a environ 3000 ans. Par exemple, les Perses et les Grecs ont envoyé des diplomates pour étudier à l'étranger et ramener les connaissances absorbées à l'étude. Ils ont assimilé la technologie étrangère pour rendre leur culture plus forte, tout en se propageant continuellement vers l'extérieur.

Cependant, la diplomatie précoce s'est concentrée sur les échanges interculturels et non sur les relations des États. Le but est d'adapter la langue et la culture existantes par le biais d'amendements et de définitions personnalisés pendant longtemps, puis de réviser les réglementations existantes, puis de les codifier en un code, en vue de réduire les différends entre les deux parties et de maximiser les possibilités de coopération. Dans le même temps, les formes d'échange entre les deux pays (ou régions) sont diverses, par exemple, l'échange d'enfants, d'experts, de proches parents, de biens et de services ou même de mariage, et surtout, l'échange de trésors rares pour la collection.

La diplomatie culturelle a également été utilisée pour sauver la puissance du pays en danger pendant la période grecque. Par exemple, les anciens Grecs ont envoyé les meilleurs poètes et philosophes du pays en tant qu'ambassadeurs culturels à l'étranger, dans l'espoir de diffuser la culture grecque dans d'autres pays, et en même temps de laisser d'autres pays goûter à la civilisation grecque, dans l'espoir de promouvoir l'autorité nationale et de sauver l'image du pays en déclin. L'Empire romain a utilisé ses bâtiments de haute technologie tels que les temples, les théâtres, les bâtiments publics et les arcs de la victoire comme symboles culturels, et s'est étendu à la région méditerranéenne et même à Trier, la plus ancienne ville d'Allemagne. De plus, Rome elle-même a rendu ses villes riches en symboles culturels d'autres pays, ce qui fait que les habitants des autres pays se sentent aussi proches que chez eux à Rome. C'est aussi la meilleure représentation de la diplomatie culturelle.

Dans les temps modernes, le concept de diplomatie culturelle est encore largement utilisé. Par exemple, pendant la Révolution française et les guerres napoléoniennes ; la Grande-Bretagne a tenté de persuader les Américains de soutenir Hitler en Allemagne avant la Seconde Guerre mondiale ; l'Union soviétique a mis l'accent sur le concept idéologique de 'masse' au début du XXe siècle avec agitation et propagande pour atteindre l'objectif de promouvoir le marxisme. De plus, les États-Unis ont lancé des programmes d'échanges culturels avec l'Amérique latine dans les années 1930, créé la Voice of America (VOA) en 1942 et créé l'Office of War Information (OWI) pendant la Seconde Guerre mondiale, La US Information Agency (USIA), créée en 1953, et le Bureau des affaires éducatives et culturelles du Département d'État ont fusionné avec l'USIA en 1977. En 1999, l'USIA a été réorganisée et renvoyée au Conseil d'État. Elle a été créée sous l'autorité du Secrétaire d'État à la diplomatie publique et aux affaires publiques.

Ces trois mesures indiquent que la diplomatie culturelle a toujours joué un rôle important dans le développement de l'histoire de l'humanité. Cela vaut la peine d'être exploré en profondeur. En particulier, la situation internationale actuelle est plus compliquée et le concept de 'l'État' s'estompe progressivement. La puissance dure politique et économique traditionnelle (puissance dure) semble être difficile à résoudre l'inondation internationale du terrorisme, le réchauffement climatique, la crise alimentaire, la pénurie d'énergie et les incroyables capacités de mobilisation par des médias sociaux. Il est nécessaire de repenser la réutilisation de la puissance douce telle que la diplomatie culturelle pour promouvoir le dialogue mutuel et la compréhension entre les différents groupes ethniques et cultures, afin de réduire les conflits et de maintenir la paix mondiale.

Des nombreux pays ont mis en place des unités responsables pour promouvoir la politique culturelle au début du XXe siècle. Cependant, par rapport aux États-Unis, qui placent les affaires culturelles étrangères sous la tutelle d'organismes gouvernementaux tels que le State Council, d'autres comme le British Council et l'Institut Français, et

Goethe Institute essaient d'éviter que son plan de diplomatie culturelle soit conçu pour des objectifs politiques à court terme, au contraire, il veut donner au monde extérieur l'impression d'une institution indépendante et non politique.

Le professeur Joseph S. Nye de Harvard a publié le livre « Soft Power : the Means to Success in World » en 2004, qui a mis en avant le concept de 'Soft Power' et a suscité une large discussion. Il est important de souligner le rôle de l'élément 'culturel' dans la politique étrangère. En conséquence, les pays essaient d'ajouter une plus grande quantité de contenu culturel à leurs politiques étrangères et de promouvoir leurs propres pays sur la scène internationale. Avant d'explorer la diplomatie culturelle, je voudrais clarifier les différences entre la diplomatie publique et la diplomatie culturelle. Fondamentalement, le cœur des deux est d'utiliser le 'soft power' pour influencer les idées et les comportements d'autres pays et de leur population afin de renforcer leurs propres intérêts nationaux. La diplomatie publique a une large portée et utilise la culture, l'éducation, les sports et l'interaction de personne à personne pour atteindre ses objectifs. La diplomatie culturelle se concentre sur les échanges interculturels. Conformément au thème de recherche de ce sujet, l'analyse suivante se concentrera sur une discussion de la 'diplomatie culturelle' basée sur une comparaison des systèmes et des politiques de gestion du patrimoine culturel des deux pays, pour tenter de répondre à la question de savoir comment la culture joue son rôle et sa valeur.

## Chapitre I : Cadre Théorique

### 1.1 Les études culturelles : quel champ comme contexte ?

Les études modernes sur le patrimoine sont nées en Europe et ont émergé avec l'émergence de la modernité européenne (Holtorf et Fairclough, 2013), en plus de se concentrer sur la préservation des vestiges matériels, comme des bâtiments historiques, des sites et des paysages culturels eux-mêmes, ils possèdent tout de même une base philosophique, un contexte politique et une approche interdisciplinaire.

#### 1.1.1 La richesse du contexte interdisciplinaire

Le contexte interdisciplinaire du patrimoine culturel lui confère un caractère assez riche, par exemple, Laurajane Smith a souligné que depuis la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, après la formation de disciplines telles que l'archéologie et l'architecture en Europe, un discours logique et cohérent s'est développé sur les bâtiments historiques. Longtemps influencé par la science empirique, le domaine du patrimoine pousse l'idée que les vestiges matériels tels que les sites ont une valeur intrinsèque, que la valeur du patrimoine est un élément essentiel de *l'identité de l'individu*. Le patrimoine est fragile et nécessite des experts ayant les compétences nécessaires pour le préserver ; La science politique du patrimoine culturel a pour toile de fond l'essor de l'État-nation à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. L'idée de patrimoine culturel fournit aux pays une vision particulière des origines et de l'évolution qui sous-tend leur identité nationale (Holtorf, 2011). À cet égard, Denis Byrne note que les supports matériels 'authentiques' du passé sont considérés comme précieux par les archéologues et les historiens de l'art parce qu'ils fournissent des preuves pour la recherche dans ces disciplines ; ils sont considérés comme précieux par les États-nations parce qu'ils sont des *symboles de la nation* (Byrne, 1994) ; Au XXI<sup>e</sup> siècle, de nombreux chercheurs se sont intéressés aux groupes liés au patrimoine qui étaient négligés dans le passé. Laurajane Smith a également déclaré que le patrimoine est essentiellement *une pratique culturelle* dans laquelle les gens réalisent des pratiques culturelles telles que la transmission de la mémoire, la construction de l'identité où les supports physiques, les lieux et les espaces du patrimoine jouent un

rôle de soutien important. Ainsi, les études sur le patrimoine sont à leur tour étroitement liées à l'urbanisme, à la sociologie et à l'anthropologie.

Et comment délimiter le champ de l'échange de patrimoine culturel en tant qu'acte de communication, officiel ou civil, aux significations multiples, en tant que sujet d'études culturelles, et comment délimiter sa discipline de recherche ? Puisque nous étudions le dialogue culturel sino-français, quel domaine utilisons-nous comme toile de fond pour analyser la collision culturelle entre la Chine et la France ?

### **1.1.2 L'impératif politique**

Tout d'abord, tant en Chine qu'en France, c'est sans aucun doute l'État, ou le gouvernement, qui joue le rôle de gestionnaire du patrimoine culturel, qui établit les réglementations pertinentes et qui préside à la circulation et à l'échange des ressources culturelles, puisque leur propriété légale est dévolue à l'État et protégée par l'État, un concept de gestion très logique dans un pays aussi vaste que la Chine et la France, où la quantité et l'importance du patrimoine culturel ne peuvent être protégées au maximum et ne peuvent être exploitées à leur maximum par la privatisation. Compte tenu du sujet de l'État et de ses fonctions statutaires, nous devons réfléchir au fait que dans ces contextes interdisciplinaires et transversaux, chaque changement dans le développement des orientations de recherche évolue en fonction des changements sociaux correspondants, en d'autres termes, le sous-domaine provient de la pratique. Les échanges culturels découlent également du fait qu'après la formation et l'établissement de l'État-nation moderne, le pays s'est éveillé à un sentiment de souveraineté et a commencé à accorder plus d'attention à son image diplomatique sur la scène internationale. D'autre part, après la Seconde Guerre mondiale, l'État n'était plus le seul sujet dans l'arène internationale, et les sujets non étatiques tels que les organisations internationales non gouvernementales, la société civile et les mouvements populaires jouaient de plus en plus un certain rôle politique.



Ce que l'on appelle la diplomatie culturelle est un type d'activité d'échange culturel étranger menée par des États souverains pour atteindre des objectifs politiques spécifiques ou des objectifs stratégiques étrangers. Il s'agit d'un pont et d'un lien entre les cœurs et les esprits des peuples de divers pays et nations, ainsi que d'un moyen important d'améliorer le pouvoir culturel du pays et de renforcer l'influence mondiale de sa culture. La diplomatie culturelle est un produit de l'évolution de l'époque. Aux différentes étapes du développement historique, la diplomatie culturelle a des contenus et des manifestations différents. L'ampleur et la portée des échanges culturels s'étendent dans le cadre de la mondialisation, couvrant un éventail de domaines sans précédent, et le patrimoine culturel, en tant que ressource culturelle de première importance, jouera certainement un rôle important dans les échanges culturels. Cette thèse prend donc naturellement la politique culturelle comme champ d'étude pour explorer la gestion du patrimoine culturel et l'échange de ressources entre la France et la Chine.

## **1.2 La politique culturelle : comment la définir ?**

En Occident, l'étude de la politique culturelle est en effet une proposition très complexe, englobant à la fois les théories des droits culturels civils et de la justice sociale, se concentrant sur les valeurs économiques ou industrielles de la culture, et critiquant leurs tendances consuméristes. Il est important de puiser des ressources utiles dans les différentes écoles théoriques du passé, mais aussi de prêter une grande attention aux processus pratiques de la socio-économie, et à l'impact des processus de développement technologique sur la politique culturelle. Alors, comment les chercheurs occidentaux définissent-ils la politique culturelle ?

La France, pays riche en ressources culturelles et ayant une tradition de gestion étatique des activités culturelles, est très représentative et se fait entendre à cet égard. La définition de la 'politique culturelle' a été donnée par Augustin Girard dans son ouvrage « Développement culturel : expériences et politiques » et a été citée à plusieurs reprises. Il a fait valoir que le sens précis du terme 'politique culturelle' vient du mot 'politique',

une politique est un système d'administration composé d'un but suprême, d'objectifs spécifiques et de moyens de mise en œuvre, formulé et mis en œuvre par un organisme faisant autorité. La politique culturelle est présente dans les syndicats, les partis, les organisations éducatives, les institutions de recherche, les entreprises et les gouvernements locaux. Cependant, quel que soit le responsable de sa mise en œuvre, un ensemble de politiques doit contenir des buts finaux à long terme, des objectifs mesurables à moyen terme et des moyens spécifiques de mise en œuvre, c'est-à-dire des *personnes*, du *financement* et de *la législation*, qui constituent les éléments fondamentaux d'un système politique cohérent. Chacun de ces trois éléments sera abordé dans le chapitre II du présent document.

En outre, les États-Unis sont représentatifs de la culture populaire et du système économique libéral, selon un chercheur américain Paul DiMaggio (1983), « S'il y a une prise de conscience généralisée de la valeur publique d'un produit culturel, alors la politique consiste à aborder la question de la meilleure façon de distribuer ce produit, mais il s'agit d'une politique sociale plutôt que d'une politique culturelle ». Toby Miller et George Yudice explorent le contenu essentiel de la politique culturelle dans le contexte de l'esthétique et de l'anthropologie ; au niveau esthétique, les objets que la politique culturelle soutient et dirige par l'intermédiaire des institutions devraient être compatibles avec les jugements de valeur de la création artistique ; tandis qu'au niveau anthropologique, les objets que la politique culturelle soutient et dirige devraient être des objets sociaux, et que la politique culturelle est le canal qui relie ces deux aspects en tandem.

La discussion sur la nature de la politique culturelle, représentée par les chercheurs britanniques Tony Bennett et Jim McGuigan, avait suscité un débat. Bennett, influencé par la théorie de la domination de Foucault, soutient que l'objectif central de la recherche culturelle est de jouer un rôle plus actif dans la formation et l'évaluation des politiques, et propose ensuite que la recherche culturelle soit impliquée dans les politiques gouvernementales. Il a fait valoir que la recherche dans le domaine de la culture devrait se concentrer davantage sur les aspects pratiques et que la politique

culturelle du 20e siècle s'est concentrée sur les activités pratiques liées à la communication, à l'échange de sens et au plaisir. En revanche, Jim McGuigan (2004) a donné une définition concise du concept de politique culturelle comme « l'étude de la culture et du pouvoir ». Il suggère que la politique culturelle n'est qu'une forme de débat national sur les questions culturelles, et que la tâche de la recherche sur la politique culturelle est de critiquer les programmes gouvernementaux plutôt que de les faire progresser dans la pratique. Le cœur du débat est de savoir si la recherche théorique doit être directement impliquée dans la politique ou la prise de décision du gouvernement ou si elle doit se tenir en tant que tierce partie et examiner et évaluer de manière critique les résultats de la pratique politique du gouvernement.

On peut constater qu'en raison des différents contextes culturels des différents pays, les chercheurs de chaque pays ont des définitions différentes de ce concept, qui sont également très comparatives, et nous pouvons utiliser ces théories établies comme base pour étudier le concept de politique culturelle en Chine et en France.

Dans la Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, l'UNESCO (2005) avait défini que : « Politiques et mesures culturelles » renvoie aux politiques et mesures relatives à la culture, à un niveau local, national, régional ou international, qu'elles soient centrées sur la culture en tant que telle, ou destinées à avoir un effet direct sur les expressions culturelles des individus, groupes ou sociétés, y compris sur la création, la production, la diffusion et la distribution d'activités, de biens et de services culturels et sur l'accès à ceux-ci. Cette définition englobe l'ensemble du processus des biens et services culturels, de la production à la consommation, et constitue une définition plus complète, facilement acceptée par des groupes d'horizons culturels différents. David Throsby (2013) explique également le changement de définition de la politique culturelle dans le contexte de la mondialisation d'un point de vue économique, en faisant valoir qu'en plus de la définition traditionnelle de la politique culturelle basée sur des principes anthropologiques et sociologiques, les gouvernements promeuvent désormais la politique culturelle comme un outil de politique économique. En 2018, UNESCO a publié «Re|shaping cultural

policies: advancing creativity for development; 2005 Convention global report, 2018: summary » comme un outil précieux pour la mise en œuvre de la Convention de 2005, il met l'accent sur la politique culturelle dans l'environnement actuel. L'analyse des progrès réalisés a permis de dégager de nouvelles approches des questions stratégiques, notamment en ce qui concerne la liberté artistique, la mobilité des artistes, le genre, les médias de service public et la créativité numérique.

La définition du concept de politique culturelle dans le contexte occidental est encore un travail en cours, et on peut constater que le débat académique sur la politique culturelle évolue avec les changements de l'environnement social. L'étude de la politique culturelle est une branche qui s'est développée à partir du domaine de l'étude des industries culturelles ou de la gestion publique, ce qui correspond à peu près à la situation en Chine.

Après avoir effectué des recherches sur ce sujet, nous devons comprendre non seulement sa fonction en tant que politique culturelle en soi, mais aussi découvrir le sens caché sous la surface. Raymond Williams, autre fondateur important des études culturelles, a également suggéré que la politique culturelle se divise en deux parties, la politique 'en soi' et la politique d'affichage. L'affichage de la politique culturelle est très clairement défini, la politique culturelle elle-même comprenant : les politiques de financement public des arts, la réglementation des médias et les politiques de construction négociée de l'identité culturelle. L'affichage de la politique culturelle comprend : les politiques qui amplifient l'image de l'État et les politiques de réductionnisme économique. Les Français ont toujours eu une profonde confiance dans la culture, en particulier dans la promotion de la culture raffinée, et l'État a pris de nombreuses initiatives à cet égard, mais, comme Pierre Bourdieu a été affecté par la distribution inégale du capital culturel, même dans le cas de la consommation culturelle publique, il existe une hiérarchie des valeurs culturelles. Dans le même temps, le ministère français de la culture a déplacé son attention du financement public vers le mécénat commercial des industries culturelles, en produisant davantage de produits culturels afin de promouvoir le développement de la culture. Le principe français des

« exceptions culturelles » dans l'accord de l'OMC a été un modèle pour l'étude des politiques culturelles dans les pays du monde entier, en tant que politique de protection de la culture nationale du pays contre l'influence du capitalisme. La coopération et l'échange dans le domaine du patrimoine culturel, tout en se conformant aux valeurs de la 'diversité culturelle', sont surtout propices à la présentation de sa propre culture à l'autre, et c'est également ce dont cette thèse cherche à discuter.

### **1.3 Une identification de terminologie**

Le processus de mondialisation est à la fois un processus d'intégration culturelle et un processus de respect mutuel de la différence. Or, dans ce processus, les processus culturels sont généralement envisagés de manière centrisme occidental, avec souvent une meilleure appréhension du paysage ou au niveau matériel, mais avec une tendance à s'écarter des valeurs spirituelles portées par la culture, voire à considérer la mondialisation comme égale à l'occidentalisation. Le patrimoine mondial est une combinaison de fonction et de culture, souvent bien comprise par les défenseurs occidentaux de l'environnement, mais c'est un système et un concept qui a été aussi affiné par de nombreuses expériences d'exploration en Orient. De 'patrimoine' en français à 'relique culturelle (文物, wenwu)' ou patrimoine culturel (文化遗产, wenhua yichan) en chinois, et d'authenticité en français à yuanzhen xing (原真性) ou zhenshi xing (真实性) en chinois. Dans cette sous-section, je vais identifier la traduction des termes clés entre le chinois et le français et leurs connotations afin de mieux analyser les politiques pertinentes en matière de patrimoine culturel dans les deux pays, et de clarifier les questions connexes qui en découlent.

#### **1.3.1 Définir le patrimoine culturel ?**

Selon le dictionnaire français Larousse, le mot « terminologie » désigne « un ensemble de termes strictement définis, propres à une science, une technologie, un domaine particulier de l'activité humaine ». Dans le domaine de la terminologie, plus la science est 'scientifique', plus le langage a son poids. En disant le langage ici, nous entendons bien sûr avant tout la langue de la science, appelée LSP, langue à usage spécifique

(Zheng, 2007). Ainsi, un terme est un ensemble de termes utilisés dans un domaine particulier pour désigner des appellations conceptuelles, qui constituent une partie importante de la pensée humaine, et seuls les termes correspondant aux concepts peuvent incarner leurs caractéristiques les plus importantes et refléter les caractéristiques essentielles des choses objectives.

Cependant, les différences culturelles conduisent à une terminologie et à des concepts qui sont souvent inexacts dans le processus de traduction. Le concept de patrimoine culturel, avec l'UNESCO qui promeut la sélection de sites du patrimoine mondial dans le monde entier, bien qu'étant un terme exotique, est devenu assez populaire aujourd'hui, en particulier en Chine, il est après tout différent du langage ordinaire de tous les jours, comme le bâtiment, le monument, l'enterrement, la technologie, les arts.... En tant que mot moderne, la culture et le patrimoine ont tous deux des origines historiques et leurs significations originales.

Le prédécesseur de l'Académie chinoise du patrimoine culturel (CACH, Chinese Academy of Cultural Heritage), l'institution responsable de l'étude du patrimoine culturel en Chine, remonte à l'ancien Comité d'organisation du patrimoine culturel de la capitale et à son organe exécutif, Peiping Cultural Relics Commission, créé en janvier 1935 ; après la fondation de la République populaire de Chine en 1949, il a été réorganisé et rebaptisé Comité d'organisation du patrimoine culturel de Beijing. En août 1990, sur la base de l'Institut de protection du patrimoine culturel En août 1990, sur la base de l'Institut des sciences et des technologies et du Bureau de recherche des documents anciens du ministère de la culture, l'Institut Chinois des Reliques Culturelles a été créé. Et il a finalement été rebaptisé comme l'Académie chinoise du patrimoine culturel (CACH, Chinese Academy of Cultural Heritage) en août 2007. Cependant, l'Administration d'État du patrimoine culturel de la RPC (SACH), l'organisme chargé d'organiser et de gérer le patrimoine culturel, conserve son nom chinois d'origine, mais a modifié sa traduction du Bureau d'État des reliques culturelles en Administration d'État du patrimoine culturel en 2003 par le gouvernement chinois. Un spécialiste du patrimoine culturel chinois, Zhao Huijun, estime que ce changement représente un

passage d'une conscience des artefacts du patrimoine culturel à une conscience des ressources, mais je pense que ce point de vue n'est pas entièrement correct, et les raisons spécifiques seront discutées ci-après. (Zhao, 2020)

Ces deux changements sont tous intervenus après 2000 et, bien que le discours sur le patrimoine culturel se développe depuis des décennies, la terminologie qui sous-tend ce domaine est toujours utilisée de manière interchangeable en Chine. Cette incertitude avait jadis constitué un degré considérable de détresse au cours de mes propres recherches, et je pensais que de nombreuses situations similaires s'étaient présentées. Par conséquent, l'auteur estime que la première chose à clarifier dans la conduite des études sur la communication interculturelle est la traduction des concepts pertinents.

Le patrimoine est un concept moderne qui est né au XVII<sup>e</sup> siècle en Europe, lorsque l'intérêt pour la collection et l'étude des antiquités s'est accru. Dans le cadre de leur exploration du monde, les archéologues ont ramené des trésors des sites égyptiens, proche-orientaux et grecs et les ont apportés en Europe. Des discussions sur le concept de culture et de civilisation ont commencé à émerger dans l'étude savante de ces artefacts et ont conduit à des questions sur les origines de la civilisation occidentale (Peter, 2003).

Rappelons l'étymologie et le sens du mot « patrimoine » en français, étant un cognat anglais de « patrimony », du latin « patrimonium », littéralement « du père », le mot « patrimoine » désignait à l'origine, au XII<sup>e</sup> siècle, les biens familiaux, c'est-à-dire les biens hérités du père ou d'un ancêtre masculin, mais cette interprétation ne rend pas compte des nombreuses interprétations associées à son utilisation dans le français contemporain. Au-delà de la définition stricte de l'héritage, il s'agit du patrimoine familial, des legs, des actifs qui comprennent souvent des entreprises et des œuvres d'art, et même des droits à la naissance, autant d'éléments qui combinent et englobent les aspects tangibles et intangibles de l'héritage et du legs. Et ici, la richesse est également synonyme de biens, de propriétés et d'intérêts partagés, confiés non seulement à des individus mais souvent à des communautés ayant des liens communs - famille ou parenté, quartier ou local, groupe ou société (Valérie, 2018). Selon le

glossaire publié par la Direction Générale des Patrimoines du Ministère français de la Culture en 2020 « Termes Relatifs aux Interventions sur Les Monuments Historiques », le sens du patrimoine culturel en français aujourd'hui est « Entités matérielles et immatérielles présentant un intérêt patrimonial pour les générations présentes et futures. »

Il ressort également des premiers documents juridiques que le terme utilisé initialement n'était pas « patrimoine culturel », mais plutôt « biens culturels ». Dans les premières conventions pertinentes de l'UNESCO, telles que la Convention de 1954 pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé (ci-après dénommée « Convention de La Haye de 1954 »), le préambule de la Convention de La Haye de 1954 fait référence à la conviction qu'une atteinte aux biens culturels d'un peuple est également une atteinte au patrimoine culturel de l'humanité tout entière. Le préambule de la Convention de La Haye de 1954 fait référence à la conviction qu'une atteinte aux biens culturels d'un peuple est également une atteinte au patrimoine culturel de l'humanité tout entière, puisque chaque peuple a sa contribution à apporter à la culture du monde. Dans ce contexte, le « patrimoine culturel » n'est qu'un agrégat abstrait de « biens culturels ». La référence au « patrimoine culturel » ne sert qu'à montrer combien il est important de protéger les « biens culturels ».

Le concept de patrimoine est donc inextricablement lié à l'héritage et à la propriété, à la notion de ce qui nous a été transmis par nos ancêtres, mais il s'est également développé à partir d'une curiosité pour le passé et d'une appréciation et d'une compréhension des objets et monuments historiques. Il s'est transformé en une série de témoignages qui relient le passé au présent par le biais d'objets matériels, et est largement présent dans les milieux universitaires, les musées et autres lieux européens. Cette définition du patrimoine, en tant que combinaison de connaissances et de réalisations humaines, transcende les divisions nationales modernes ou les frontières géographiques, et c'est la conception du patrimoine que l'UNESCO a finalement adoptée (Julian, 1946).

Le document officiel d'interprétation chinois est beaucoup plus complexe que la



définition du glossaire publié par le ministère français de la culture. Dans le contexte de l'entrée dans la Chine moderne, selon la circulaire sur le renforcement de la protection du patrimoine culturel publiée par le Conseil des affaires d'État en décembre 2005, il est indiqué : « Le patrimoine culturel comprend le patrimoine culturel matériel et le patrimoine culturel immatériel. Le patrimoine culturel matériel est constitué de vestiges culturels ayant une valeur historique, artistique et scientifique. Il s'agit de vestiges culturels immeubles tels que des ruines anciennes, des tombes anciennes, des bâtiments anciens, des temples troglodytes, des sculptures sur pierre, des peintures murales, des sites historiques importants et des bâtiments représentatifs des temps modernes ; de vestiges culturels meubles tels que des objets importants, des œuvres d'art, des documents, des manuscrits et des matériels de bibliothèque de différentes époques de l'histoire ; et de villes historiques et culturelles célèbres (quartiers, villages et villes) ayant une valeur universelle exceptionnelle en termes de style architectural, de répartition uniforme ou de combinaison avec le paysage environnemental. Le patrimoine culturel immatériel désigne les diverses expressions culturelles traditionnelles sous forme immatérielle qui sont étroitement liées à la vie des masses et ont été transmises de génération en génération, notamment les traditions orales, les arts du spectacle traditionnels, les activités et rituels folkloriques et les festivals, les connaissances et pratiques folkloriques traditionnelles sur la nature et l'univers, les savoir-faire artisanaux traditionnels, etc. ainsi que les espaces culturels liés aux expressions culturelles traditionnelles susmentionnées. » Il s'agit de l'interprétation la plus autorisée et la plus claire du concept de « patrimoine culturel » dans les documents juridiques chinois à ce jour.

En tant que document circulaire d'orientation, cette interprétation officielle ne définit pas clairement la connotation du concept de « patrimoine culturel », mais discute plutôt de son extension, c'est-à-dire du patrimoine culturel matériel et immatériel. Ce document officiel confirme clairement les tentatives de la Chine de s'internationaliser et de s'aligner à cet égard, par exemple dans la section sur le patrimoine culturel matériel, qui peut être comparée à la Convention du patrimoine mondial de l'UNESCO

de 1972, où le « patrimoine culturel » est officiellement identifié comme un objet de protection directe et défini comme suit : les sites monumentaux (c'est-à-dire les sites ayant une valeur universelle exceptionnelle du point de vue historique, artistique ou scientifique). monuments, sculptures monumentales, éléments ou structures d'objets archéologiques, inscriptions, grottes ayant une valeur universelle exceptionnelle du point de vue historique, artistique ou scientifique), les ensembles architecturaux communs (c'est-à-dire les groupes de bâtiments isolés ou liés ayant une valeur universelle exceptionnelle du point de vue historique, artistique ou scientifique, du point de vue de la forme architecturale, de la distribution ou de l'intégration dans le paysage environnemental), les sites (c'est-à-dire les œuvres humaines ou les sites naturels et culturels ayant une valeur universelle exceptionnelle du point de vue historique, esthétique, ethnographique ou anthropologique), ou des œuvres conjointes nature-homme, et des sites archéologiques), entre autres. En résumé, au-delà de la transmission, la Convention du patrimoine mondial, dans le but de limiter la portée de sa protection, identifie le « patrimoine culturel » comme de grands biens culturels immeubles d'une valeur universelle exceptionnelle du point de vue historique, artistique ou scientifique.

Par ailleurs, au moins jusqu'à présent, nous avons une compréhension plus claire de l'origine de l'expression « patrimoine culturel » dans les deux langues, en ce qui concerne le terme lui-même et sa signification dans les applications du scénario moderne. Étant donné que le concept chinois de patrimoine culturel immatériel suit globalement la terminologie généralement acceptée au niveau international, cet article se concentre sur la partie perçue du patrimoine culturel matériel.

### **1.3.2 Patrimoine culturel (Wenhua Yichan) vs. Reliques Culturelles (Wenwu)?**

La Chine a une longue tradition de préservation des reliques anciennes, et la famille royale en particulier a le désir de préserver et de perpétuer les précieux artefacts des dynasties précédentes. Et si les spécialistes du patrimoine culturel chinois savent que le patrimoine culturel est un concept moderne, le terme Wenwu (文物), qui se traduit directement par « reliques culturelles », a une histoire longue et récurrente. Un

changement notable est qu'à mesure que le concept de « patrimoine culturel » devient plus fréquemment utilisé au niveau international, la Chine utilise de plus en plus le concept de « patrimoine culturel » pour se référer généralement au « Wenwu » ou « folklore », etc. Cependant, le processus de développement des concepts chinois de « reliques culturelles (Wenwu, 文物) » et de « patrimoine culturel (Wenhua Yichan, 文化遗产) » est complètement différent.

L'édition de 1979 du dictionnaire Cihai (ou l'Océan des Mots, l'un des outils faisant autorité en matière de langue chinoise) comprend une explication du terme Yichan (‘遗产’, une traduction directe de « patrimoine »), dont l'une mentionne que le patrimoine peut signifier « la richesse spirituelle laissée par l'histoire, comme le patrimoine littéraire ». Ainsi, avant la popularité du patrimoine culturel dans le discours international, le ‘patrimoine culturel’ en Chine faisait principalement référence au patrimoine culturel légué au présent dans la sphère idéologique ou le passé spirituel, comme le confucianisme et le taoïsme. Dans les documents officiels dans ce domaine en Chine, le patrimoine culturel n'a été largement popularisé que depuis le 21<sup>e</sup> siècle, avant quoi le concept de « Wenwu » était utilisé dans les milieux juridiques et académiques.

Le terme « Wenwu (文物) », en revanche, est apparu plus tôt, dès la période des États combattants (475 av. J.-C. - 221 av. J.-C.), grâce à l'examen des textes anciens par les historiens, il désignait en chinois ancien un terme collectif pour les objets nécessaires à un système cérémoniel ; tandis que dans la dynastie Tang, les reliques culturelles étaient les reliques des dynasties précédentes. Plus tard, à mesure que les collectionneurs gagnaient en popularité, d'autres expressions sont apparues, telles que « antique », « antiquités », etc. Dans la société moderne, le terme « Wenwu » a été inscrit dans la loi à partir de la période de la République de Chine, et en 1935, le gouvernement de la République de Chine a publié le « Schéma provisoire de la portée et des types d'antiquités », qui couvre douze classifications d'antiquités, de bâtiments, de livres, de sculptures, de monnaie, d'ustensiles, etc. Les antiquités sont également connues sous le nom de Guwu (古物). La même année, le gouvernement municipal de Beiping (le

Beijing d'aujourd'hui) a édité et publié un recueil similaire, « A Brief History of Cultural Relics in the Old Capital », où « Antiquités » est utilisé comme Wenwu (文物, directement traduit par « reliques culturelles ». Ce livre contient de nombreuses informations sur le district historique et culturel local, notamment sur le patrimoine culturel matériel et immatériel, tel que l'architecture, les statues et les peintures, ainsi que sur les différents métiers acrobatiques, les rituels et les coutumes, le folklore et les activités récréatives, etc. On peut dire que le contenu de ce livre coïncide avec le concept moderne de « patrimoine culturel » et peut également être considérée comme le phénomène le plus ancien dans lequel le concept de « Wenwu » est le plus proche de sa signification moderne (Shan, 2008).

Le « Wenwu (文物, reliques culturelles) », qui est apparu comme une protection de politique culturelle, est entré dans la politique nationale après la fondation de la République populaire de Chine en 1949 et est devenu une partie importante de la politique culturelle nationale. Il constituait un élément important de la politique culturelle nationale et était géré par le gouvernement. Le terme « Wenwu » a été utilisé dans une série de règlements généraux promulgués par le Conseil d'État sur la protection des reliques culturelles.

Par exemple, le « Règlement provisoire sur la protection des vestiges culturels » promulgué en 1960 définit le champ d'application des vestiges culturels sous la protection de l'État comme suit : (i) les bâtiments, sites, monuments, etc., liés à *des événements historiques majeurs, à des mouvements révolutionnaires* et à des personnages importants, et ayant une valeur commémorative et historique ; (ii) les sites culturels anciens, les tombes anciennes, les bâtiments anciens, les temples troglodytes, les sculptures en pierre, etc. ayant une valeur historique, artistique et scientifique ; (iii) les œuvres d'art, les arts et l'artisanat de diverses époques ayant une valeur historique, artistique et scientifique et d'artisanat de valeur ; (iv) littérature révolutionnaire et livres anciens et matériaux de valeur historique, artistique et scientifique ; (v) objets représentatifs reflétant le système social, la production sociale et la vie sociale des différentes époques. Elle reflète l'influence du contexte de l'époque où le régime

socialiste régnait, c'est-à-dire le fort sentiment de lutte des classes au début de la victoire *révolutionnaire communiste*.

En 1982, la « Loi de la République populaire de Chine sur la protection des reliques culturelles » a été officiellement promulguée et mise en œuvre pour modifier et remplacer les règlements susmentionnés, et la formulation juridique pertinente de la définition est apparue comme suit : « Sur le territoire de la République populaire de Chine, les vestiges culturels suivants, *ayant une valeur historique, artistique et scientifique*, sont protégés par l'État », à savoir (i) les sites culturels anciens, les tombes anciennes, les bâtiments anciens, les temples troglodytes et les sculptures en pierre ayant une valeur historique, artistique et scientifique ; (ii) les bâtiments, sites et monuments liés à des événements historiques majeurs, à des mouvements révolutionnaires et à des personnages célèbres, et ayant une valeur commémorative, éducative et historique importante ; (iii) les œuvres d'art précieuses, les objets d'art et d'artisanat de toutes les époques de l'histoire ; (iv) les documents et manuscrits révolutionnaires importants, les livres anciens et les matériaux ayant une valeur historique, artistique et scientifique. (v) des objets représentatifs reflétant le système social, la production sociale et la vie sociale de diverses époques et nationalités de l'histoire.

Comme on peut le constater, cette révision met délibérément l'accent sur la valeur « historique, artistique et scientifique » des reliques culturelles et ajoute que « les vertébrés fossilisés et les anciens humains fossilisés ayant une valeur scientifique sont protégés par l'État au même titre que les reliques culturelles ». Cette orientation présente déjà de nombreuses similitudes avec la « Circulaire sur le Renforcement de la Protection du Patrimoine Culturel », publiée par le Conseil d'État en décembre 2005, et sa signification a été théorisée pour mettre en évidence la valeur universelle exceptionnelle (OUV) sous l'influence de la philosophie de l'UNESCO. Dans le même temps, la loi sur la conservation insiste cette fois sur le rôle décisif de l'administration, à savoir que « les normes et méthodes d'identification des reliques culturelles doivent être formulées par l'administration culturelle de l'État et faire l'objet d'un rapport au

Conseil d'État pour approbation. » Pour cette décision professionnelle, les associations d'experts ou les discussions académiques ne servent que de référence pour le gouvernement, mais en réalité, la décision de savoir s'il faut protéger et comment le faire est prise par l'administration, ce qui reflète également la gestion centralisée et administrative de la politique culturelle. (Voir chapitre II)

La « Loi de la République populaire de Chine sur la protection des reliques culturelles » a été modifiée à plusieurs reprises depuis 1991, 2002, 2007, 2013, 2015 et 2017, et la définition des « reliques culturelles » suit principalement la version de 1982, certains des changements les plus notables étant concentrés dans l'amendement de 2002 :

1) Dans cette édition, l'accent quelque peu redondant mis sur « les biens culturels soient avoir une valeur historique, artistique et scientifique » a été supprimé.

2) L'expression « documents révolutionnaires importants » a été remplacée par « documents importants de toutes les époques de l'histoire », y compris la suppression des « sites révolutionnaires » du chapitre 2 original. Cela reflète la poursuite de l'intégration de la Chine dans la mondialisation et l'ouverture progressive de son atmosphère culturelle, avec une moindre importance accordée aux aspects idéologiques tels que le socialisme, la lutte des classes et l'histoire révolutionnaire.

3) Un changement très important est que le chapitre 2, initialement intitulé « Unités de protection du patrimoine culturel », a été modifié en « Patrimoine immeuble », avec de nombreux ajouts et suppressions, comme l'ajout de « Unités non étatiques ». Par exemple, la disposition selon laquelle « les vestiges culturels non étatiques ne peuvent être transférés ou hypothéqués à des étrangers » a été ajoutée ; le concept de « arrondissements historiques et culturels », un concept patrimonial d'origine française, a été introduit, stipulant que « les villes (arrondissements) particulièrement riches en vestiges culturels préservés et de grande valeur historique ou monuments révolutionnaires seront désignées par le Conseil d'État comme Le Conseil d'État les approuve et les promulgue en tant que villes historiques et culturelles célèbres. Les villes, rues et villages particulièrement riches en vestiges culturels et ayant une grande

valeur historique ou une importance révolutionnaire sont approuvés et déclarés districts culturels historiques, villages et villes par les gouvernements populaires des provinces, régions autonomes et municipalités relevant directement du gouvernement central, et sont signalés au Conseil d'État pour mémoire. »

4) Un article qui prévoyait à l'origine la « sortie des vestiges culturels » a été remplacé par « l'entrée et la sortie des vestiges culturels ».

Comme on peut le constater, les quatre principaux changements visibles mentionnés ci-dessus se rapprochent progressivement du système de protection du patrimoine culturel mondial dirigé par l'UNESCO, comme l'intégration des unités de conservation dans le discours occidental « matériel/immatériel » dirigé par la recherche, l'établissement d'inventaires nationaux et de méthodes de conservation pour les villes et les quartiers historiques et culturels, ainsi que le renforcement et l'enrichissement du patrimoine, son échange et sa gestion. Il est facile de constater que ces changements ont préparé stratégiquement la Chine à sa prochaine inscription, ont suscité le désir de faire connaître la culture du patrimoine chinois au monde entier et ont achevé la transformation de la signification du concept de « reliques culturelles » lui-même en « patrimoine culturel ».

### **1.3.3 Wenwu(‘文物’): Cultural relics vs. Cultural heritage?**

La discussion ci-dessus nous donne un aperçu simplifié de la formation et de l'évolution du concept de patrimoine culturel en Chine, mais seulement si nous supposons tacitement que Wenwu est à la fois traduit par « reliques culturelles » et assimilé à « patrimoine culturel ». Dans la pratique, bien que le Conseil d'État ait publié la « circulaire sur le renforcement de la protection des patrimoines culturels » en décembre 2005, celle-ci n'a pas le même effet juridique ni même le même effet virtuel que la « Loi de la République populaire de Chine sur la protection des reliques culturelles », ni même le même effet juridique, et l'usage courant reste celui de « reliques culturelles ». Le terme Wenwu(‘文物’) dans le contexte chinois devrait être

traduit par « reliques culturelles » ou « patrimoine culturel » ? Quelles sont les connotations respectives des « reliques culturelles » et du « patrimoine culturel » ?

En consultant trois grands dictionnaires français : le Larousse, le Nouveau Robert et le Dictionnaire de l'Académie française, on constate que le mot « relique » vient de latin « reliquia, reliquus », avec un sens étymologique de « restes ».

**Nouveau Robert**

★  
**relique** [ʁolik] nom féminin

ÉTYM. 1080; latin *reliquiae* « restes », de *reliquus*  
↳ Encadré : • LIQUEUR

1 Corps, fragment du corps d'un saint ou d'un bienheureux, objet qui a été à son usage ou qui a servi à son martyre, dont le culte est autorisé par l'Église catholique. *La vénération des reliques. « Les reliques de la sainte patronne de l'Alsace » (BARRES). Reliques de la vraie Croix. Reliques conservées dans le trésor d'une église (c chASSE, reliquaire).*  
« (Autres relig.) Restes, ossements de héros, de saints, ou objets leur ayant appartenu, auxquels s'attache un caractère sacré et auxquels les fidèles rendent un culte.  
« Garder qqch. comme une relique, le garder soigneusement, précieusement. « Il les conservait [les lettres] comme des reliques sacrées » (LOTTI).

2 Objet auquel on attache moralement le plus grand prix comme à un vestige ou un témoin d'un passé cher. « un tiroir où elle conservait des reliques de son passé » (MARTIN DU GARD).

3 Biol. Espèce survivante d'un groupe autrefois prospère. *Le limule, le ginkgo sont des reliques* (cf. Fossile\* vivant).

**Dictionnaire de français Larousse**

nom féminin  
(latin *reliquiae*, de *reliquus*, qui reste)  
Ce qui reste du corps des saints, des personnages sacrés, ou objet leur ayant appartenu, et qui fait l'objet d'un culte.  
Littéraire. Objet témoin du passé auquel on attache le plus grand prix : *Ces lettres sont les reliques de nos amours d'antan.*  
Dernier représentant d'un groupe ancien et autrefois prospère (latimeria, sphénodon, limule, clacanthé, ginkgo, sélaginelles, lycopodes).

**Dictionnaire de l'Académie française**

n. f.

Ce qui reste d'un saint après sa mort, soit le corps entier, soit une partie du corps, soit même ce qui lui a appartenu, qui a été à son usage; il se dit de Tout ce qui reste des instruments de la passion de Notre-Seigneur, de celle des martyrs, aussi bien que des vêtements des saints, de leurs ornements sacerdotaux, etc. *Précieuse relique. Les reliques de la Passion. Les reliques des saints. Exposer les reliques des martyrs. Vénérer des reliques. Baiser des reliques. Porter des reliques en procession. Le culte des reliques. Il a des reliques de tel saint. Enchâsser des reliques.*

Fig., *Garder une chose comme une relique, La garder soigneusement, Elle garde cette lettre comme une relique.*

RELIQUE désigne aussi, sans y attacher le sens religieux, Quelque chose de précieux que l'on garde en souvenir. *Les reliques du passé. Les reliques du cœur.*

Il désigne encore les Restes de quelque chose de grand. *Les reliques de sa fortune. Les reliques d'une ancienne splendeur.*

Fig. 2, 3, 4 : Explication du mot « relique ».

Nous pouvons résumer toutes les définitions ci-dessus en trois interprétations principales :



1) Corps, fragment du corps d'un saint ou d'un bienheureux (soit le corps entier, soit une partie du corps), objet qui a été à son usage ou qui a servi à son martyre, dont le culte est autorisé par l'Église catholique ; 2) Objet (témoin du passé) auquel on attache moralement le plus grand prix comme à un vestige ou un témoin d'un passé cher, les Restes de quelque chose de grand ; 3) Biol. Espèce survivante d'un groupe autrefois prospère.

Ces trois interprétations sont principalement liées à la religion et désignent quelque chose comme des restes et des os. La signification la plus proche du patrimoine culturel étant la deuxième que nous avons résumée, c'est-à-dire les restes de quelque chose de grand. Mais, en tout état de cause, tous sont très éloignés du terme « Wenwu » que nous avons résumé ci-dessus, et le concept statutaire de « Wenwu » est bien plus englobant que le mot « relique ».

En fait, si l'on recherche « reliques culturelles » sur Google, on constate que les résultats sont presque exclusivement liés au patrimoine culturel chinois. Après avoir consulté le site officiel de l'UNESCO, nous constatons qu'en dehors de la Chine, les autres utilisations du terme « reliques » désignent soit les vestiges de sites religieux ou les objets laissés par des personnages religieux (par exemple, les reliques des Saints Lucius), soit les vestiges historiques d'une civilisation ancienne (y compris les civilisations préhistoriques) (Reliques de l'Irak, Reliques maya, Relique de Lopé-Okanda, etc.)

Le célèbre traducteur chinois Li Changshuan s'est penché sur la question de la traduction anglaise du mot « Wenwu (reliques culturelles) » et a constaté que la communauté internationale est majoritairement critique à l'égard de la traduction de ce terme, à commencer par l'entrée anglaise de Wikipédia pour « relique », qui dit ceci sur le terme « reliques culturelles » :

« 'Cultural relic' is a common translation for 'Wenwu (文物)', a common Chinese word that usually means 'antique' but can be extended to anything, including object and monument, that is of historical and cultural value. However, this has some issues since

‘文物’ has little resemblance to the English usage of ‘relic’. In most cases, artifact, archaeological site, monument, or just plain archaeology would be a better translation.  
»

De même, MICHAEL L. DUTRA a écrit dans une étude sur la protection des biens culturels en Chine que :

« Synonyms for ‘cultural property’ include ‘cultural patrimony,’ ‘antiquities,’ or ‘artifacts,’ and ‘cultural relics,’ the term the Chinese government favors. »

Nous trouverons ces évaluations, qui contestent plus ou moins implicitement les particularités de cet usage, et un examen plus approfondi de son histoire, bien que difficile à vérifier, révèle que cette traduction est en fait l’héritage historique d’une bévue, apparue dans la traduction de 1934 sur la « Commission des reliques culturelles de Peiping ».

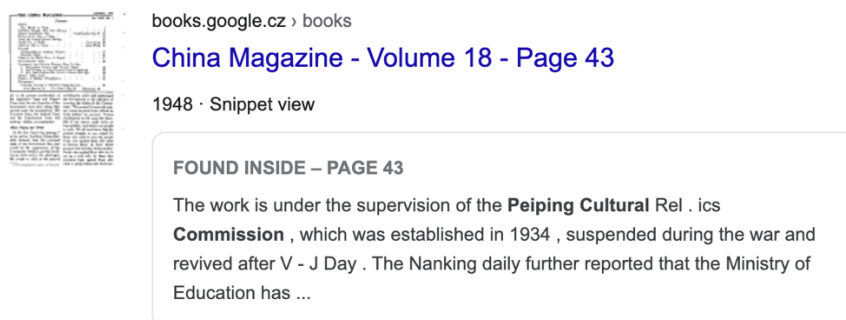


Fig. 5 : La plus ancienne traduction documentée de ‘relique culturel’ (Google Books).

À l’heure actuelle, les opinions ou les suggestions nationales pour modifier cette question ne peuvent pas être unifiées, et il existe de nombreuses controverses. Certains suggèrent d’utiliser les termes « patrimoine culturel » ou « biens culturels (cultural property) », car ces deux termes sont les plus courants. Certains suggèrent d’utiliser les termes « patrimoine culturel » ou « biens culturels (cultural property) » parce que ce sont les plus courants et qu’ils ont tous deux un sens plus large qu’unique, tandis que d’autres pensent qu’il faut traduire par « objets culturels » parce que

As noted, 'cultural objects' is the term selected to identify cultural tangibles in the 1995 UNIDROIT Convention. This decision came as a compromise solution between the two divergent opinions expressed respectively by Professor Merzlyman, at one side, and Professor Lyndel Pratt, on the other. The first—as just reported—pushed for the adoption of the notion of cultural 'property', whilst the second urged for cultural 'heritage' to underline the guardianship attitude. As a compromise, it was finally agreed on 'cultural objects' [41, p. 226].

Fig. 6 : l'Usage de 'l'objet culturel' (Ferrazzi, 2020).

D'autre part, « objet » correspond également au sens direct de « 物(wu) ».

En raison de la difficulté de la langue chinoise elle-même et des limites des régions où elle est utilisée, il est impossible de mettre en œuvre le concept de « Wenwu » dans le monde entier, et si nous insistons pour traduire « Wenwu » en « reliques culturelles », cela entraînera de nombreux malentendus. Si nous assimilons directement le « Wenwu » au patrimoine culturel, les connotations spécifiques ne sont pas égales et il y a un soupçon de centrisme du discours occidental.

Cette question est toujours sans réponse, et reflète les différences culturelles difficiles à résoudre. Ce n'est pas seulement désagréable à regarder, mais aussi très éloigné de la signification réelle. Par conséquent, en plus des dispositions statutaires formelles, cette thèse utilisera « patrimoine culturel » dans toutes les traductions de « 文物(Wenwu) » afin de réduire les malentendus.

## Chapitre II Analyse de la politique culturelle française et chinoise

La France et la Chine, avec leur longue et riche histoire, ont naturellement d'expérience de gestion de l'industrie culturelle, ou bien dire, de collecte des industries culturelles. En ce qui concerne le patrimoine culturel, depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, notamment sous le règne de Louis XIV, le roi de France s'est imposé comme le protecteur de l'art et de la culture. Il a financé et protégé la culture. De même, les anciens rois de Chine étaient désireux de collecter des objets précieux des dynasties précédentes et de les préserver à jamais.

Toutefois, le financement et le soutien du monarque aux artistes ne reflètent que leur préoccupation pour la culture et ne constituent pas une politique culturelle complète au sens propre du terme. Du point de vue de la politique publique : un système de politique culturelle publique ne peut être établi que si le gouvernement et le peuple sont d'accord et reconnaissent la fonction de l'État dans la gestion des affaires culturelles. (Guy, 1985.) En France, la création du ministère de la culture en 1959 a constitué un nouveau point de départ pour la politique culturelle publique. Le choix, la formulation et la mise en œuvre de la politique culturelle à différentes époques ont reflété la 'spécificité' de la France dans le domaine de la culture. En Chine, la transformation socialiste du secteur privé en 1956 a conduit à la mise en place progressive d'un système de gestion culturelle compatible avec le système de planification dans les conditions socialistes.

Contrairement à d'autres pays occidentaux, tels que le modèle de développement axé sur le marché adopté par le Royaume-Uni et le modèle de développement axé sur le gouvernement local adopté par la Belgique, etc., les politiques culturelles de la Chine et de la France se caractérisent par un système institutionnel de **centralisation**, avec une concentration des ressources, un degré élevé de protection et d'accès au niveau national et l'objectif d'améliorer la qualité de la qualité des citoyens (dans

l'enseignement culturel idéologique). Ce sont là quelques-uns des avantages de la conception de ce système. En même temps, les deux pays ont aussi beaucoup de caractéristiques culturelles propres et d'expériences indépendantes, et même les défauts respectivement. Bien que les deux systèmes soient très comparables, et que l'expérience française soit souvent empruntée par la Chine, les études comparatives dans des domaines connexes sont relativement rares.

Ce chapitre est consacré à une discussion dans les trois principaux aspects de la politique et de la gestion culturelles, c'est-à-dire en termes de ressources, d'objectifs et d'impacts : comment l'État souligne l'importance du patrimoine culturel dans un système centralisé de droits, pourquoi les musées sont chargés de la diplomatie culturelle et comment la politique culturelle peut être utilisée pour populariser la culture nationale auprès du grand public, améliorer la qualité de la population et renforcer la confiance dans la culture face à la concurrence culturelle.

### **1.1 Une politique éducative en faveur du patrimoine**

La structure institutionnelle en termes de concentration du patrimoine culturel et des musées - comparaison transversale au sein de système entre les institutions – **ressources culturelles**

La France est une puissance culturelle majeure, avec une longue et particulière histoire de protection du patrimoine culturel et un bilan de réalisations qui a été salué dans le monde entier. En tant que pays avancé dans la protection du patrimoine culturel, la France a toujours été en avance sur le reste du monde à cet égard, et le paradigme du patrimoine contemporain du monde est né en Europe, tandis que le paradigme du patrimoine européen récent est né en France. L'écrivain français a déclaré que la politique culturelle a été inventée par les Français. (Jean-Michel, 2005)

L'expérience française a également influencé la gestion du patrimoine culturel dans le monde entier, de l'UNESCO aux codes du patrimoine dans le monde, en passant par les lois, les règlements, les systèmes d'enregistrement, les systèmes de récompenses,

les journées du patrimoine, etc. Elle dispose d'un système de gestion du patrimoine bien développé et de lois et règlements systématiques et rigoureux. Pour les Français, la protection du patrimoine culturel est d'une importance stratégique. Le soutien des arts élégants en interne et la mise en valeur de la splendeur de la culture française à l'extérieur sont les principales priorités de leur politique culturelle.

### **1.1.1 Constitution du 'Patrimoine Culturel'**

D'où vient donc l'importance du patrimoine culturel ?

L'importance accordée au patrimoine culturel en France est principalement liée à la naissance du concept de patrimoine culturel lui-même. Avec le déclenchement de la Révolution française en 1789, les révolutionnaires ont cherché à éliminer les vestiges de la féodalité par toutes sortes de destructions, et les Jacobins ont créé une atmosphère révolutionnaire dans toute la société française, considérant la rébellion comme une expression de liberté et d'égalité. Certains commencent à réfléchir à ces actes de sabotage, comme l'abbé Henri Grégoire, évêque de Blois, le 10 février 1794, qui utilise le mot « *Vandalisme* » dans son rapport présenté à la Convention nationale parlant des dommages causés par les émeutes généralisées au cours des premiers mois de la Révolution française.

Issu du mot latin *patrimonium* (en français, 'l'héritage du père'), le patrimoine représente les biens hérités des ascendants qui sont réunis et conservés pour être transmis aux futures générations. Selon le Code du Patrimoine de France,

« Les biens appartenant aux collections publiques et aux collections des musées de France, les biens classés en application des dispositions relatives aux monuments historiques et aux archives, ainsi que les autres biens qui présentent un intérêt majeur pour le patrimoine national au point de vue de l'histoire, de l'art ou de l'archéologie sont considérés comme trésors nationaux » (Article L111-2).

Ces anciennes collections royales et nobles deviennent la propriété du peuple, qui jouit de tous les droits culturels, du droit d'accès intime à ces monuments historiques et du droit de s'inspirer de l'art et de l'esthétique. En outre, le Code indique clairement que

la gestion du patrimoine culturel est une responsabilité fondamentale de l'État et qu'elle doit être exercée par des autorités publiques nationales spécialisées, une disposition obligatoire qui confère à la France un avantage stratégique distinctif dans le domaine de la protection du patrimoine.

L'émergence du concept de '*patrimoine culturel national*' n'a pas seulement été un processus de démocratisation, mais a également marqué l'achèvement du processus de légalisation de la protection culturelle par l'État, et a signifié que les intérêts de l'État et de la communauté ont pris le pas sur l'individu, la famille et la région. Cela a coïncidé avec l'idée puissante d'intervention culturelle pendant la dictature, qui a été utilisée par le gouvernement pour promouvoir un récit historique centré sur l'État, et a été un véhicule important pour exprimer le contrôle du gouvernement sur l'art et la connaissance. Cette idée a donné au peuple français une identité avec la France, à la fois comme dépositaire de l'émotion nationale française et comme expression du contrôle de l'État sur le pouvoir. Soudain, l'État est devenu le seul protecteur des monuments historiques, et une stratégie culturelle française moderne a vu le jour. Le ministère de la culture est devenu l'autorité chargée de la formulation et de la promotion des stratégies culturelles, et il est clair que l'idée des stratégies culturelles françaises est que l'État est responsable de la culture. On peut donc dire qu'avant la fondation de la République française, la France ne disposait pas d'une stratégie culturelle complète.

En Chine, la politique et la réglementation sur le patrimoine culturel sont restées dans le sens d'une collection royale jusqu'au XXe siècle, mais comme en France, le concept de patrimoine culturel s'est rapidement développé en Chine dans la première moitié du XXe siècle.

La révolution du Xinhai de 1911 a éclaté pour renverser le système impérial féodal et établir le sens moderne de l'État - la République de Chine, mais le gouvernement de la République de Chine, tout en acceptant la collection royale, n'a créé que les musées correspondants, la connotation de reliques culturelles mais toujours confinés aux 'trésors'. Ce n'est que peu de temps après le Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai (un mouvement d'innovation intellectuelle et culturelle et de révolution littéraire

dirigé par un groupe d'intellectuels formés en Occident qui propageait la démocratie et la science et s'opposait aux traditions féodales) que de nombreux universitaires ont commencé à étudier la culture populaire, et ils se sont préoccupés du sort des personnes, des femmes et d'autres groupes. Et si le folklore, en tant que sorte de patrimoine culturel immatériel, est devenu une tendance dans la recherche universitaire, on peut dire qu'il est également devenu un véhicule permettant aux gens d'exprimer leur identité et leur sentiment d'appartenance.

Pendant la Seconde Guerre Mondiale contre le Japon, le folklore a reçu une attention sans précédent lorsque Mao Zedong a préconisé la « nationalisation de la littérature et de l'art » en raison de la nécessité de réformer le style académique. (Gu et Yuan, 2005) Et comme cette période se trouvait être la veille de la fondation de l'État, on peut penser que cette 'renaissance' du folklore, tout comme l'établissement du concept de « *patrimoine culturel* » en France, a été propice à la promotion de l'identité nationale et à la formation d'une identité culturelle par l'intermédiaire de la d'une stratégie culturelle avec une gestion guidée.

### **1.1.2 Tradition de conservation menée par l'État**

Comme on peut le constater, les deux pays ont une tradition de protection du patrimoine culturel axée sur l'administration, avec la création de la République française en 1958 après la Seconde Guerre mondiale et la création ultérieure du ministère de la culture en 1959 par le gouvernement français pour superviser les affaires culturelles dans tout le pays, dans la mission de « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichisse » (Olivier, 2001) En France, le ministère de la culture est la plus haute instance de décision pour la protection du patrimoine culturel, et le ministère de la culture a désormais au sommet de sa hiérarchie la Direction générale des patrimoines et de l'architecture, qui est spécifiquement responsable de la protection du patrimoine culturel et dispose de Service de l'architecture, Service interministériel des Archives de France, Service des musées de France, Service du patrimoine, Délégation à l'inspection,



à la recherche et à l'innovation, Sous-direction des affaires financières et générales, Mission patrimoine mondial. (Organigramme institutionnel du ministère de la Culture - février 2021) Ces services sont responsables de la planification, de la prise de décision et de la gestion de la conservation du patrimoine culturel français. Ces services, parce qu'ils sont centralisés au sein du ministère de la culture, permettent une information croisée et une interopérabilité rapide.

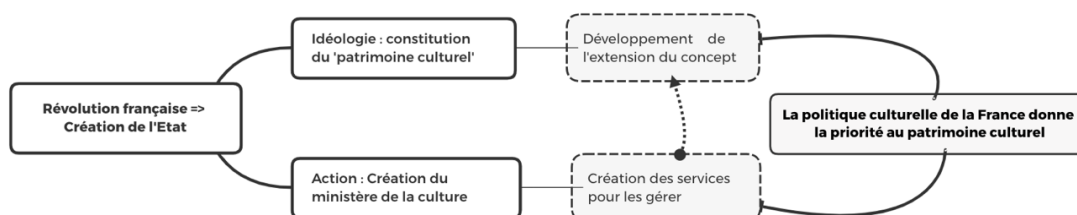


Fig. 7 : L'importance du patrimoine culturel (Réalisé par l'auteur).

En Chine continentale, le patrimoine culturel relève de la responsabilité conjointe de plusieurs ministères, dont le Ministère de la culture, l'Administration d'État du patrimoine culturel (SACH), le Ministère de l'éducation et Conseil national de l'industrie légère de Chine. Dans les documents juridiques, la Chine affirme également que l'État est propriétaire du patrimoine culturel : l'article 253 du code civil de la République populaire de Chine, entré en vigueur le 1er janvier 2020, stipule que « les reliques culturelles dont la loi prévoit qu'elles sont la propriété de l'État appartiennent à l'État. » (Congrès national du peuple - CNP, 2020b)

Contrairement à la France où, en 1995, le département de l'architecture, un département fonctionnel chargé des travaux de construction, a été intégré au ministère de la culture, le PRC Administration d'État du patrimoine culturel (SACH), qui gère le patrimoine culturel matériel, est indépendante du Ministère de la culture, qui est principalement responsable de la gestion du patrimoine culturel immatériel. Alors que le ministère de la culture dispose également de départements pour les arts, les services publics et le développement industriel, le département des bibliothèques sociales et culturelles était responsable du patrimoine culturel jusqu'à ce qu'il soit transformé en département du patrimoine culturel immatériel le 4 mars 2009. Contrairement à la France, qui dispose

d'une structure de gestion plus complexe et plus importante, le ministère de la culture prend l'initiative d'organiser des réunions communes lorsqu'il rencontre des problèmes nécessitant des solutions interministérielles. Cette conception institutionnelle reflète l'importance que le ministère français de la culture attache au patrimoine culturel matériel traditionnel, tandis que le ministère chinois de la culture attache plus d'importance au patrimoine culturel immatériel.

Avec un tel système institutionnel en place, un grand recensement est la voie à suivre pour la conservation du patrimoine culturel.

### **1.1.3 Recensement : la voie inévitable de gestion**

Historiquement, il y a eu deux grands recensements du patrimoine culturel français, dont le premier a débuté au début du XXe siècle et qui, malgré son caractère national, a été quelque peu entravé par des contraintes, des perceptions, des ressources financières et surtout des moyens techniques.

Le principal impact social a été causé par le deuxième recensement, lorsque, dans le cadre du quatrième plan de développement économique et social – le VIe Plan (1962-1965), la Commission du patrimoine culturel et artistique a présenté des plans pour une enquête factuelle sur le patrimoine culturel existant de la France en général afin d'en faciliter la gestion. Le gouvernement français a eu recours à l'informatique pour compléter les statistiques afin de les adapter à un traitement automatisé ultérieur, et a défini les exigences de scientificité, de systématique et de normalisation. Bien que l'enquête n'ait été qu'un exercice statistique technique, cette initiative culturelle, des églises aux cuillères, a réveillé la conscience nationale de la culture et de la conservation du patrimoine. Plus important encore, le gouvernement français ne s'est pas empressé de faire des résultats un manuel simplifié pour le plaisir du public, mais les a plutôt rendus aussi exhaustifs que possible, y compris en notant les informations de base, l'histoire et la terminologie des objets afin qu'ils puissent être officiellement utilisés comme matériel de référence.

En revanche, au cours des décennies qui ont suivi la réforme et l'ouverture de la Chine

dans les années 70, bien que des recensements thématiques aient été effectués sur les opéras populaires, les contes, les chansons, les proverbes, la musique, les danses, etc. Mais il n’y avait jamais eu de recensement global pour les organiser.

Le plus grand recensement du développement culturel chinois jamais entrepris a débuté en 1979 et a pris trente ans pour compléter « *十大文学艺术集成志 (les Dix grands livres intégrés de littérature et d’arts ethniques et folkloriques chinois)* » (manque de traduction officielle), qui concerne les résultats du recensement du folklore susmentionné. Le retard de ces travaux explique l’acceptation tardive de ce système en Chine, l’une des principales raisons étant également la Révolution culturelle, alors qu’une grande partie de la culture populaire traditionnelle a été gravement endommagée par les gauchistes socialistes.

D’autre part, bien que la Chine possède un patrimoine culturel matériel important, le développement du matériel et de l’immatériel en matière de recensement est très déséquilibré, peut-être parce que le ‘période de pointe’ du développement national de la Chine a coïncidé avec Le boom international de la CIH au 21<sup>e</sup> siècle. En 2005, le ministère de la culture a organisé un autre recensement, plus complet, du patrimoine culturel immatériel. Contrairement à la précédente initiative, qui privilégiait la compilation de statistiques sur la culture populaire, celui-ci était clairement plus ciblé, c’est-à-dire qu’il voulait être déclaré par l’UNESCO pour être inscrit sur la liste du patrimoine mondial. Ce besoin politique urgent et cette tentative de renforcer la confiance culturelle de la nation ont conduit à l’inscription d’un total de 42 articles sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l’UNESCO en décembre 2020, faisant de la Chine le pays ayant le plus grand nombre d’articles inscrits sur cette liste dans le monde. Comme la France, la Chine a également utilisé des technologies modernes telles que les réseaux d’information, les caméras numériques et les localisateurs par satellite lors de son troisième - et plus récent - recensement du patrimoine, réalisé en 2007.

#### **1.1.4 Extension du concept**

Toutes ces activités de gestion du patrimoine constituent un nouveau départ pour la politique culturelle publique, alors comment le patrimoine culturel est-il passé de la

simple conservation des bâtiments anciens à la fondation même du ministère de la culture ?

L'expansion mondiale de la culture populaire américaine dans les années 1960, combinée à la promotion vigoureuse des valeurs culturelles américaines par les médias américains, a été la cause d'une crise culturelle sans précédent ressentie dans de nombreux pays et régions, y compris en Europe.

Dans ce contexte, les pays européens, la France en tête, se sont engagés dans la défense du patrimoine culturel, en élargissant progressivement la définition du patrimoine culturel, le « *monument historique* » étant le premier concept à être défini dans le système du patrimoine culturel, la Loi du 30 mars 1887 sur la conservation des monuments historiques et des objets d'art a clarifié ce concept.

La loi du 2 mai 1930 est une loi française ayant pour objet de réorganiser la protection des monuments naturels et des sites de caractère artistique, historique, scientifique, légendaire ou pittoresque, elle a établi le concept de « *paysages naturels* », étendant le champ d'application de la protection du patrimoine naturel aux paysages naturels, puis aux paysages pastoraux et urbains.

Loi du 27 septembre 1941 portant réglementation des fouilles archéologiques, et la loi du 25 février 1943 crée un « *champ de visibilité* » de 500 mètres maximum, entourant les monuments historiques, à l'intérieur duquel aucune construction nouvelle, aucune transformation ou modification d'immeuble, ne peut avoir lieu sans autorisation, tandis que la loi du 4 août 1962 complétant la législation sur la protection du patrimoine historique et esthétique de la France et tendant à faciliter la restauration immobilière, dite loi Malraux est une loi française concernant la préservation et la mise en valeur du patrimoine de France en étendant les connotations de patrimoine culturel à l'ensemble du « *quartier* ».

Dans les années 1970, avec le progrès rapide de la technologie industrielle en Occident, les secteurs industriels traditionnels tels que le textile, le charbon et le fer et l'acier ont décliné, et le concept de « *patrimoine industriel* » est né. Plus tard encore, la langue

française et d'autres éléments du patrimoine culturel immatériel ont été inclus dans le champ d'application de la protection, formant progressivement un vaste ensemble de discours. (Ministère de la Culture)

### **1.1.5 Croissance des ressources humaines**

En tant que pays avancé dans la protection du patrimoine culturel, la France a été largement reconnue par la communauté académique internationale en raison de son approche scientifique de la protection, de la gestion, de la recherche et du développement du patrimoine culturel. Comme nous l'avons vu dans la section précédente, la France dispose d'agences gouvernementales, d'organes consultatifs et d'organisations sociales spécialisés dans la protection du patrimoine culturel. Mais en outre, la France dispose d'un système d'enseignement et de recherche bien développé, qui assure la protection scientifique et durable du patrimoine culturel.

En termes d'enseignement, la France a créé une institution spécialisée dans l'enseignement du patrimoine culturel dans le but de former des spécialistes dans ce domaine——École National du Patrimoine. Pour remédier à la pénurie de personnel technique général, La France a également créé l'Institut français de Restauration d'Œuvres d'Art, Laboratoire de l'Institut Français de Restauration d'Œuvres d'Art), qui se consacre à la formation des techniciens.

Ainsi, alors qu'il existe une pénurie manifeste de personnel chargé de la protection du patrimoine culturel dans divers pays, les effectifs du patrimoine culturel en France montrent encore des signes de vitalité. Outre les unités d'enseignement, il existe en France des centaines d'instituts de recherche sur le patrimoine culturel, spécialisés dans la recherche, l'étude, la formation, la restauration et la documentation du patrimoine culturel. Centre d'Études Supérieures d'Histoire et de Conservation des Monuments anciens, Centre de Recherches des Monuments historiques, Laboratoire de Recherche sur le Patrimoine Français font partie des excellentes institutions. (Rapport sur le patrimoine chinois - Chapitre consacré à la France)

La première loi française sur les bâtiments patrimoniaux et le premier inventaire

national des bâtiments patrimoniaux ont coïncidé avec la création de l'École de Chaillot, un centre national de formation d'architectes et de gestionnaires ayant un haut niveau d'expertise et de compétences dans la conservation du patrimoine architectural, urbain et paysager en France. Dans le même temps, les cours sur la conservation du patrimoine sont devenus de plus en plus importants dans plus de 20 écoles nationales supérieures d'architecture dans toute la France, soit en tant que cours obligatoire, soit en tant que domaine d'étude au niveau du master (quatrième et cinquième années). Par ailleurs, de nombreuses écoles de formation aux techniques de conservation et de restauration, privées ou publiques-privées, ont été créées dans toute la France pour assurer la formation professionnelle des restaurateurs, artisans, etc. locaux, en fonction des caractéristiques des villes et bâtiments régionaux. Le système éducatif basé sur le système français unique de pratiques de conservation du patrimoine bâti est une garantie importante de son succès. L'École de Chaillot a établi un programme complet d'enseignement et de formation pour la formation de « professionnels » compétents.

Parallèlement, l'École de Chaillot, l'Institut de l'architecture française et le Cité de l'Architecture et du Patrimoine s'associent pour proposer un cours public sur le patrimoine culturel, destiné à enrichir les connaissances du plus large public possible sur l'architecture et le patrimoine. Les cours sont ouverts à tous : associations, amateurs, enseignants ou simple public curieux. Les cours publics se présentent sous la forme de conférences données principalement par des professeurs d'université, des enseignants d'écoles d'architecture, des spécialistes hautement qualifiés, etc. Le public peut poser des questions et contester les conférences. Le public peut poser des questions et contester les conférences. L'échange entre la communauté professionnelle et le public est ainsi facilité. (Shao, 2017.)

Cette série d'expansions a permis de jeter les bases et d'accumuler les ressources culturelles et humaines que le pays devait gérer.

## **1.2 Deux pays dans les systèmes « culturellement centralisés »**

La comparaison verticale des institutions : relations entre le pouvoir central et le pouvoir local – **Objectifs de gestion**

L'essence des différences entre les systèmes de gestion du patrimoine culturel dans le monde est d'explorer le rôle joué par les gouvernements dans la gestion et l'utilisation du patrimoine culturel mondial. Le management administratif du patrimoine culturel, pour l'objectif de sa conservation et son utilisation, se réfère à la conception de systèmes de gestion administrative et organisationnelle, du niveau central au niveau local, dans le processus de gestion culturelle et l'attribution et l'utilisation de ses droits et responsabilités.

### **1.2.1 Système français: Héritage du parrainage royal**

La politique patrimoniale française a longtemps conservé un caractère royalisme, et les gouvernements locaux et les fédérations syndicales ont été marginalisés depuis la monarchie de Juillet. Bien qu'en 1983, le gouvernement central français ait créé des zones protégées du patrimoine architectural, urbain et naturel afin d'élargir les droits des collectivités locales en matière de gestion culturelle, en leur permettant de déterminer des stratégies de développement culturel en fonction des caractéristiques régionales, ce n'est qu'en 2004, avec l'approfondissement de la politique de « décentralisation (*Acte II de la décentralisation*)», que cette idée inscrite dans l'éditorial des normes nationales a progressivement pénétré dans le domaine de la gestion du patrimoine.

L'histoire de la politique culturelle française remonte à la tradition séculaire du mécénat royal. Depuis cette époque jusqu'à aujourd'hui, l'État a joué un rôle central dans 'régner' la culture, des arts et de la culture, et a progressivement amélioré l'administration et le budget culturels de l'État. Depuis lors, le mécénat artistique et culturel s'est vu attribuer une finalité politique évidente : la Couronne espère renforcer son contrôle intellectuel et accroître le pouvoir centripète national grâce à son mécénat envers les artistes. (Compendium of Cultural Policies & Trends, 2021)

Le mécénat des monarques, contrairement au mécénat par intérêt privé seul, a transformé le mécénat des arts par les privilégiés en une partie de la politique publique de l'ancien régime, complétant leur politique d'intervention culturelle. Dans l'Europe féodale, il n'y avait pas de distinction claire entre les administrateurs régionaux, ni de

frontière nette entre la propriété privée et le paiement au trésor public. La propriété et la domination du souverain étaient équivalentes, il est donc difficile de distinguer si le mécénat artistique du souverain était un acte privé ou étatique. Le souverain était l'incarnation personnelle de l'autorité publique, chargée d'œuvrer au bien-être de tous les citoyens. D'ailleurs, dans certains cas, les monarques aient souvent affaibli cette tâche et que le mécénat des arts soit devenu un mécénat de l'État, et que l'art au service de l'individu soit un art pour l'État et la nation. À partir de François Ier, le mécénat royal en faveur des arts tend vers des objectifs 'publics', afin de rehausser le prestige de la nation, de centraliser le contrôle et de stabiliser la vie intellectuelle de l'État-nation.

En 1841, sous la dynastie des Orléans en France, un décret royal définit plus précisément la mission et les responsabilités de la Commission des monuments historiques, proposant d'examiner et d'approuver toutes les demandes de financement émanant d'organismes locaux ou scientifiques ; d'inscrire tous les bâtiments historiques dignes d'être inscrits sur la liste des monuments historiques, qui doivent répondre à trois critères pour bénéficier d'un financement de l'État : le bâtiment doit inspirer la fierté locale, avoir le soutien local et le financement local. L'idée d'activités culturelles au service de la communauté locale/régionale prend ainsi sa forme.

Un système rationnel et efficace d'administration du patrimoine culturel doit être unifié, hiérarchisé, avec des lignes d'autorité et de responsabilité claires, et bien fonctionnel. Le ministère français de la culture a été créé dès le départ avec pour fonction d'établir des standards, des normes et des lignes directrices pour influencer les valeurs et les orientations dans le domaine de la culture, il a quatre fonctions : législation et restrictions, gestion directe des institutions culturelles, redistribution des fonds et activation de la scène culturelle. (Mouliner, 2002)

À la fin du XXe siècle, le modèle de gestion culturelle devait être interprété dans le contexte du développement régional. La fonction du patrimoine n'est plus de témoigner de la volonté unifiée de l'État ou de la grande histoire de la République, ou de mettre en évidence un sentiment collectif d'appartenance à travers une histoire commune, mais plutôt une « valeur de pouvoir de transmission », une mémoire, un pouvoir construit



sur la base de sa propre empreinte culturelle. (Donnat et Tolia, 2003). Ainsi, à partir des années 1970, la France s'est engagée dans une réforme de décentralisation, en transférant des pouvoirs au niveau local dans trois domaines principaux : *la subdivision administrative, le financement et la gestion du personnel*.

### *Subdivision Administrative*

De 2000 au 2002, un sous-secrétaire d'État chargé du patrimoine et de la décentralisation, M. Michel Duffour, est nommé au ministère. Des protocoles de décentralisation culturelle sont mis en place et le secteur culturel anticipe la nouvelle étape du processus de décentralisation en France, qui a lieu en 2003-2004. (Compendium of Cultural Policies & Trends, 2021)

Au cours des cinquante dernières années, les collectivités locales et régionales ont constitué un pôle complémentaire du soutien public croissant à la culture. Les municipalités, propriétaires de certains équipements culturels tels que les musées, les théâtres municipaux, les bibliothèques et les écoles de musique, sont désormais les principaux pourvoyeurs de fonds publics pour la culture. Encouragées par le ministère de la Culture et de la Communication à élaborer leurs propres politiques culturelles, les communes, puis les départements (conseils départementaux) et les régions (conseils régionaux), se sont engagées dans une action culturelle publique locale qui dépasse largement les obligations fixées par les lois de décentralisation de 1982, 1983 et 1992.

Actuellement, la France protège son patrimoine culturel principalement par le biais d'institutions à trois niveaux : central, régional et départemental. Selon la Constitution française de 1958, la division administrative de la France est divisée en départements et en communes. Afin de faciliter la formulation et la mise en œuvre des plans de développement économique régionaux et la coordination des activités économiques au sein des grandes régions, le gouvernement français a publié en 1960 un décret divisant le pays en 21 régions de développement économique, qui ont ensuite été portées à 22, chaque région ayant une juridiction allant de 2 à 8 départements, et après 2016, certaines des régions ont été fusionnées pour devenir 13 régions. 1982 a établi les

régions comme le niveau officiel de gouvernement local au-dessus du niveau départemental. En 1982, les régions ont été établies en tant que gouvernements locaux officiels au-dessus du niveau provincial.

Au niveau local, la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC), connue sous le nom de mini-ministère de la culture, est chargée de mettre en œuvre la politique culturelle du gouvernement central et a créé un département de gestion du patrimoine culturel chargé de tâches spécifiques de protection du patrimoine culturel. Aujourd'hui, les dix unités territoriales de la DRAC, les Unités départementales de l'architecture et du patrimoine (UDAP), sont localisées dans chaque département. Au niveau sous-régional, les sous-départements de l'architecture et du patrimoine culturel sont responsables de la protection du patrimoine culturel, et sont chargés de le conseiller, de le gérer et de le protéger. Les services du ministère français de la culture ont également affecté des 'conseillers culturels' aux localités afin de renforcer le leadership des efforts culturels locaux et d'assurer la mise en œuvre des politiques culturelles.

Les villes locales, choisissant souvent de construire des politiques culturelles adaptées à leurs propres caractéristiques et en coopération avec d'autres autorités publiques, 'rejetent' les politiques patrimoniales dites 'universelles'. Dans le COUNTRY PROFILE de *Compendium of Cultural Policies & Trends in Europe*, il a enregistré que « depuis les premiers accords de décentralisation théâtrale à la fin des années 1940, jusqu'aux chartes et conventions de développement culturel des années 1970 et 1980, une grande partie de la politique culturelle territoriale repose sur des conventions et des partenariats à plusieurs niveaux : entre les services de l'État (conventions interministérielles), entre les services de l'État et les collectivités territoriales, entre les différents niveaux de collectivités territoriales, entre les services de l'État et les agences et établissements publics culturels. » Ainsi, les politiques culturelles françaises sont conduites dans le cadre d'une « gouvernance coopérative territorialisée, fondée sur des conventions et des partenariats ».

	STATE	TERRITORIAL AUTHORITIES
	<b>Central services</b>	
<b>NATIONAL</b>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>MINISTRY OF CULTURE AND COMMUNICATION</b> </div>	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>OTHER MINISTRIES</b> </div>
	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>Central administration directorates and services</b> </div>	
	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>Cultural institutions with national competence *</b> </div>	
	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>Public institutions of the state **</b> </div>	
<b>LOCAL</b>	<b>Decentralised bodies</b>	
	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>Field of cultural activity of the prefectures</b> </div>	
	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>Regional Directorates of Cultural Affairs (DRAC) and territorial services for architecture and heritage</b>            Number: 26         </div>	
	<b>Devolved administration</b>	
	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>Régions</b>            Number: 27 (on-going reform)         </div>	
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>Départements</b>            Number: 101 (on-going reform)         </div>		
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>Public Institutions of Intermunicipal Co-operation ***</b>            Number: 2 145         </div>		
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>Municipalities</b>            Number: 36 681         </div>		
<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: fit-content; margin: 5px auto;"> <b>Overseas authorities</b>            Number: 5 and Nouvelle Calédonie         </div>		

Fig. 8 : Les acteurs clés de l'élaboration des politiques culturelles publiques.

(Site du ministère de la culture de la France, 2016).

Depuis 1985, les Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine participent à des activités de sélection régionale au nom de l'histoire et de la culture de la ville ou du pays, devenant ainsi un texte intellectuel clé et une base pour la présentation de l'approche globale de la ville. En 2004, les administrations locales, notamment au niveau provincial, ont commencé à réaliser un inventaire du patrimoine culturel relevant de leur compétence et à rétablir le système de surveillance par le biais d'institutions culturelles tierces, faisant du patrimoine un acteur clé de la construction de l'identité culturelle locale.

### *Financement*

Outre la mise en place d'institutions pertinentes, la France accorde également une

grande importance à la finance, avec des allocations gouvernementales annuelles pour financer la protection du patrimoine culturel, une étude de 1996 montrant que près de la moitié du financement des entreprises culturelles provient des administrations locales. Les statistiques de 2011 montrent que le patrimoine culturel a représenté 20 % des investissements financiers du ministère de la Culture cette année-là, ce qui le place au deuxième rang. (Lintzy, 2007) Les subventions publiques sont décrites comme l'une des formes les plus contractuelles du système, une façon pour l'État d'acheter des services publics aux institutions publiques et à la société civile. En 2015, dans un contexte d'austérité budgétaire, le ministère a proposé aux collectivités territoriales de convenir de « pactes culturels », dans lesquels l'État s'engage à maintenir son niveau de financement culturel à une collectivité territoriale à condition que celle-ci s'engage à faire de même concernant son propre budget culturel. Une quarantaine de « pactes culturels » ont été signés.

Environ un sixième du budget du ministère français de la Culture en 2015 a été alloué sous forme de subventions publiques à cinq institutions culturelles et artistiques, dont le Louvre et le Centre Pompidou. Les accords de développement culturel local, quant à eux, sont une forme de coopération entre le gouvernement central et les gouvernements locaux liés par des accords culturels locaux. Les gouvernements locaux sont tenus de mettre en œuvre les objectifs de développement culturel du gouvernement central en vertu de l'accord, tandis que le gouvernement central fournit aux gouvernements locaux un certain soutien financier, technique et en personnel pour garantir la réalisation des objectifs de développement culturel en clarifiant les droits et obligations des deux parties.

### *Gestion du personnel*

La nomination et la désignation du personnel constituent une part importante de l'influence culturelle exercée par le ministère de la culture. En France, au lieu de transformer les fonctions gouvernementales en organismes intermédiaires (fondations, associations culturelles et artistiques, etc.), comme le cas au Royaume-Uni et aux États-Unis, le ministère de la culture est représenté au niveau local et est responsable de la

gestion globale de la culture sur l'ensemble du territoire. Outre le directeur de la DRAC, le ministère de la culture déploie également du personnel professionnel et technique, comme les 'conseillers culturels' mentionné ci-dessus, dans les localités. Par exemple, une grande partie du personnel technique des installations culturelles telles que les musées, les archives, les bibliothèques et les cinémathèques des provinces et des municipalités est envoyée par le ministère de la culture, et il désigne même des artistes exceptionnels pour diriger les grandes institutions culturelles. À l'instar de l'envoi par l'UNESCO de conseillers experts en culture dans les pays du monde entier, cela peut servir à renforcer la gestion et la protection des installations culturelles locales.

Cette tendance est illustrée par une série d'initiatives prises par les gouvernements provinciaux en matière de patrimoine, qui sont motivées par l'expansion des ressources touristiques régionales et la satisfaction d'un sentiment d'appartenance culturelle régionale. En même temps, ces 'actions' sont un moyen de légitimer l'identité culturelle régionale et le statut des droits culturels dans un contexte de concurrence croissante pour le partage des ressources culturelles entre les circonscriptions administratives et les intercommunalités.

### **1.2.2 Système chinois: Distinction d'un grand pays**

En fait, l'essence de la réforme du système de gestion du patrimoine culturel dans le monde est d'explorer le rôle du gouvernement dans la gestion et l'utilisation du patrimoine culturel mondial. Actuellement, il existe trois grandes théories dans ce domaine : « Approche descendante » (Top-Down Approach), « Approche ascendante » (Bottom-Up Approach) et « Approche de classification/gradation ».

L'Approche descendante, représentée par le United States National Park System, vise essentiellement à établir un système de gestion verticale du patrimoine, c'est-à-dire la création d'une agence spécialisée par l'État (the US National Park Administration Bureau) pour unifier la gestion du patrimoine mondial, et son concept de gestion de base est le concept de bien public des ressources patrimoniales, qui protège mieux l'authenticité et l'intégrité du patrimoine. (Zou, 2008) L'Approche ascendante, estime que le système de gestion territoriale non seulement ne doit pas être aboli, mais doit

être continuellement renforcé. Les départements centraux devraient réduire leur intervention administrative dans chaque zone locale par la loi et donner plus d'autonomie aux localités et aux entreprises. L'essence de l'Approche ascendante est de renforcer la gestion territoriale décentralisée, en d'autres termes, la décentralisation. (Xu, 2005) De nombreuses mesures des dernières réformes politiques de la France à l'époque moderne portent l'ombre de cette approche.

Étant donné que la Chine utilise les « reliques culturelles » au lieu de « patrimoine culturel » depuis longtemps anciens (voir Chapitre I de la thèse), le système de gestion du patrimoine culturel diffère également beaucoup de celui des autres pays du monde, et le système de classification est passé de celui de « reliques culturelles » à celui de « patrimoine culturel ». La gestion du patrimoine culturel n'a pas encore été intégrée, et l'essentiel du système actuel de gestion du patrimoine culturel chinois suit toujours le système de gestion des reliques culturelles. Autrement dit, la Chine ne dispose pas d'une autorité centrale pour gérer ces sites inscrits. La gestion repose donc sur les agences gouvernementales existantes, et donc le travail est dirigé par National Cultural Heritage Administration (NCHA, ancienne abréviation de SACH), soutenue par ses branches provinciales et ses bureaux établis dans les villes et les comtés.

La Chine a-t-elle également connu un processus de la centralisation à la décentralisation en termes de gestion des biens ?

Nous pouvons d'abord en déduire que la Chine adopte l'Approche de classification/gradation pour les deux raisons principales suivantes : tout d'abord, un chercheur connu à l'Académie chinoise des sciences sociales, suggère que le niveau actuel de gestion du patrimoine mondial en Chine ne correspond pas au niveau de valeur du patrimoine, c'est-à-dire que le niveau quantitatif est trop important, et que le patrimoine mondial est peut-être confronté à un faible niveau de gestion et devrait être géré de manière classifiée ou graduelle (Xu S., 2005). Le patrimoine mondial de haut niveau doit ramener à la gestion centrale verticale, et que le patrimoine de bas niveau doit continuer d'être géré localement, voire laissé à la société ; Deuxièmement, les sites du patrimoine mondial de la Chine sont énormes. Jusqu'en 2021, la Chine compte 55 sites inscrits au

patrimoine mondial, 37 culturels, 14 naturels et 4 mixtes. La France compte 45 biens inscrits au patrimoine mondial : 39 biens culturels, 5 biens naturels et un bien mixte (site officiel de l'UNESCO). Cette comparaison de grandeurs vise à montrer que la Chine ne peut ni être comme les États-Unis, avec sa vaste superficie mais sa très petite population, dominée par les ressources du patrimoine naturel, ni renoncer aux intérêts du gouvernement central, alors que le pouvoir local doit être limité et ne peut être gouverné par les régions localement.

### *Une segmentation spéciale*

Bien que, d'un point de l'Approche de classification ou de gradation, la Chine, comme la France, se caractérise par une politique de « haute niveau de centralisation et certain degré de décentralisation » au niveau de sa structure politique, dans la pratique, les deux pays sont très différents. En Chine, bien que la loi sur la protection des patrimoines culturels stipule que « le département administratif des patrimoines culturels du Conseil d'État (SACH) est chargé de la protection des patrimoines culturels à l'échelle nationale. » Toutefois, outre le SACH, les ministères centraux qui conçoivent la gestion du patrimoine culturel sont : le Ministère de la Construction, la Commission Nationale des Affaires Ethniques, le Bureau d'État des Affaires Religieuses, le Ministère des Affaires Civiles, l'Académie Chinoise des Sciences, le Ministère des Terres et des Ressources et le Ministère de l'Écologie et de l'Environnement, etc. et, au niveau local, les gouvernements populaires locaux aux niveaux provincial, municipal et des comtés sont responsables de la protection du patrimoine culturel dans leurs régions administratives.

En d'autres termes, la gestion sous-sectorielle dite horizontale signifie que le patrimoine culturel est affecté à différents systèmes de gestion en fonction des propriétés de ses ressources. L'État exerce la propriété du patrimoine culturel au nom du peuple et la délègue aux gouvernements locaux. Le gouvernement local confie ensuite la responsabilité et l'autorité aux systèmes pour assurer la gestion, ce qui constitue la partie REGIONALE. Parallèlement, le patrimoine culturel est également divisé en différents niveaux d'unités de conservation et correspond aux fonctions

correspondantes appartenant aux localités pour la gestion, notamment l'architecture, la sylviculture, le patrimoine (relique), etc., ce qui constitue la partie DEPARTEMENTALE.

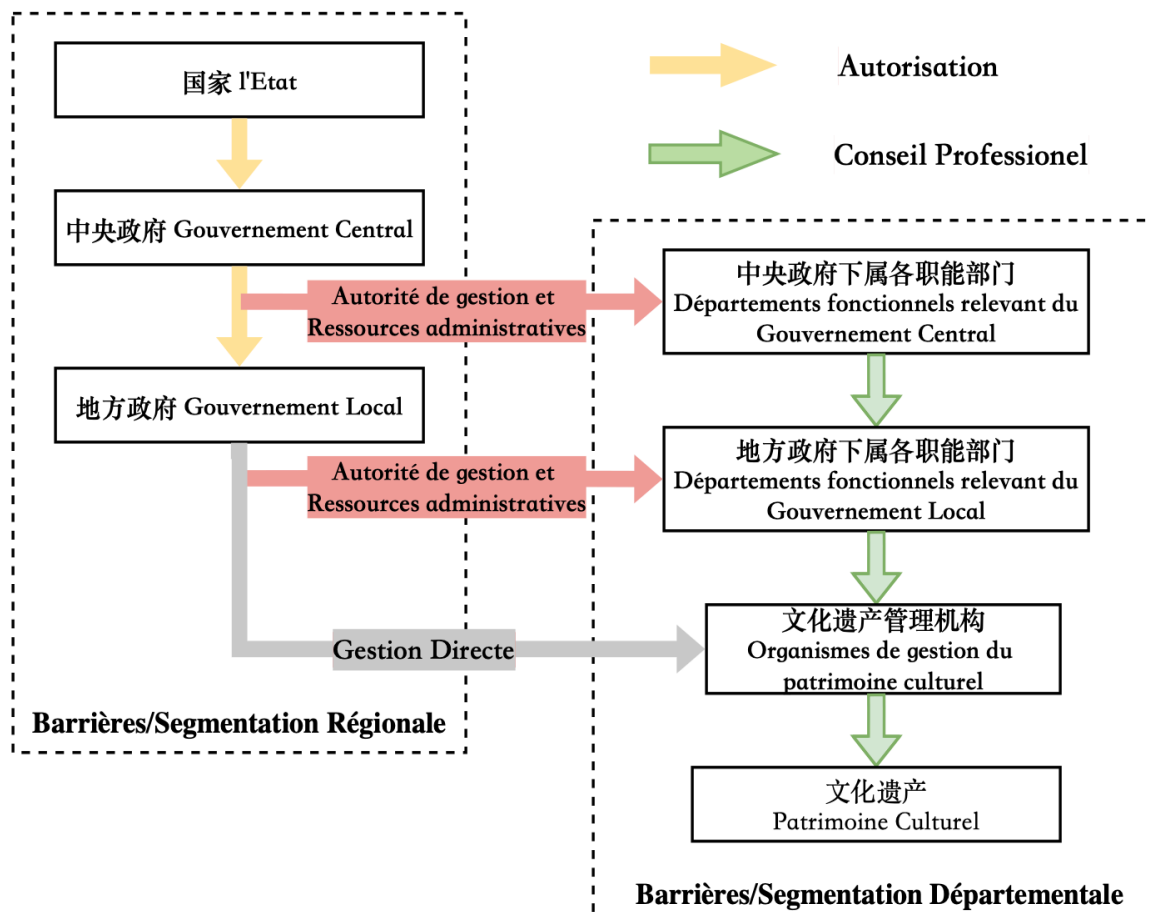


Fig. 9 : Barrières/Segmentation Départementale et Régionale. Annual Report on the Development of China's Cultural Heritage Management System, 2008. Version Modifiée.

Ce système de « Barrières/Segmentation Départementale et Régionale » (Fig. 9, 10.) signifie que, en raison des contraintes de taille, il n'est pas possible pour le gouvernement central d'exercer son autorité sur la plupart du patrimoine culturel, comme c'est le cas en France, et les gouvernements locaux ont effectivement pris le relais du gouvernement central. Les gouvernements locaux ont effectivement repris la gestion du gouvernement central.



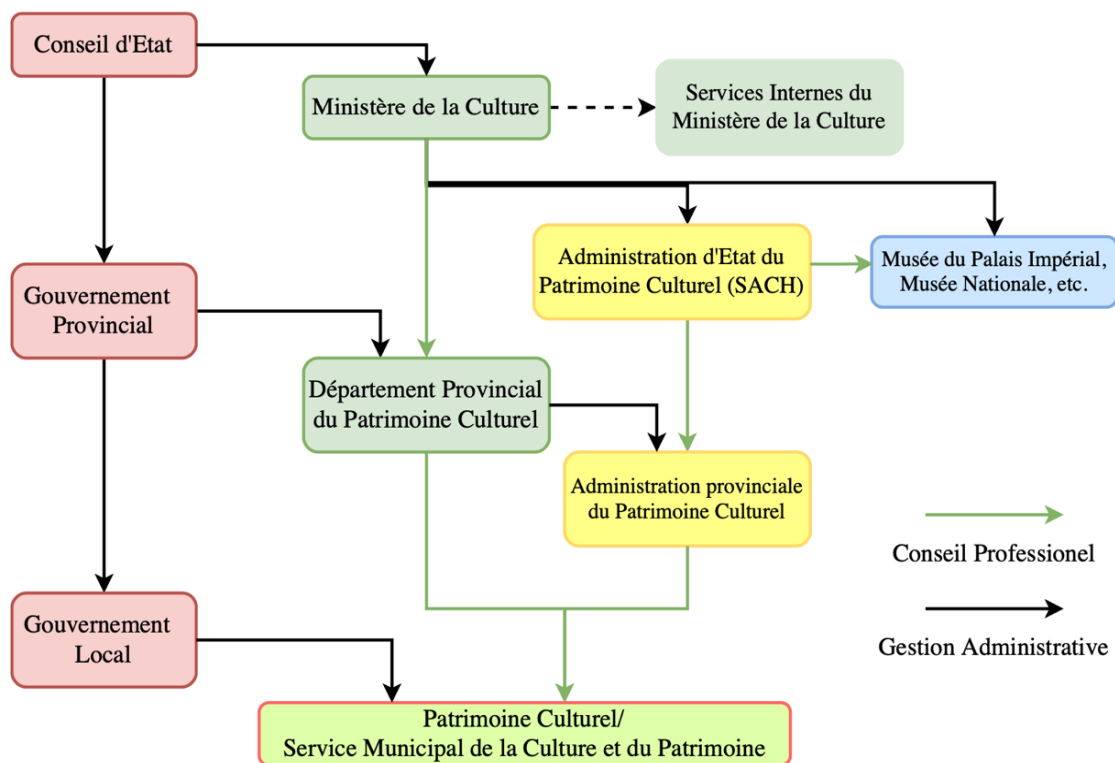


Fig. 10 : Cadre de Gestion du Patrimoine Culturel de Chine (Réalisé par l’auteur).

En général, les avantages de ce type de gestion hiérarchique par valeur sont principalement les suivants : Premièrement, il peut résoudre le dilemme du gouvernement central de la Chine qui ne peut pas mettre en œuvre la gestion unifiée de tous les niveaux du patrimoine culturel en raison de fortes contraintes financières ; Deuxièmement, il prend note de la dynamique du marché libérée par la décentralisation des niveaux inférieurs du patrimoine culturel ; Troisièmement, il peut progressivement résoudre les problèmes actuels d’un niveau trop bas de gestion du patrimoine, d’interférences multiples et d’un faible niveau d’intégration sans ajustements majeurs du modèle administratif existant ; Quatrièmement, tout en préconisant la centralisation du patrimoine culturel mondial, il insiste sur la décentralisation des patrimoine aux niveaux inférieurs, ce qui est une combinaison efficace de centralisation et de décentralisation et la plus grande différence entre « Approche de classification/gradation » et « Approche descendante ».

*Un système imparfait*

Ses défauts sont également évidents : Tout d'abord, un tel système entraîne inévitablement une pluralité de sujets de gestion, une fragmentation et une confusion des droits de gestion, ainsi qu'un manque de clarté des pouvoirs et des responsabilités. Dans la pratique, cela se manifeste par le fait que tous les niveaux de gouvernement ou même un petit département gouvernemental peuvent exercer le droit de posséder, d'utiliser, de bénéficier et de disposer des patrimoines culturelles appartenant à l'État, et que tout le monde peut dicter au patrimoine, mais que tout le monde peut être irresponsable de sa destruction ; Deuxièmement, en raison de l'absence de dispositions légales au niveau national, l'absence de gestion unifiée et globale au niveau national rend impossible l'unification des attributs des ressources, des normes de performance et des normes sociales et environnementales du patrimoine culturel, ce qui conduit naturellement à un développement et à une utilisation déraisonnables du patrimoine culturel ; Troisièmement, la décentralisation de la gestion exige un niveau très élevé d'administration des gouvernements locaux. Contrairement à la gestion d'autres choses, le patrimoine culturel n'est pas renouvelable ni reproductible, et s'il ne bénéficie pas de bonnes mesures de protection, il peut facilement perdre de sa valeur. En Chine, il apparaît souvent que le patrimoine culturel de première classe, national ou même de classe mondiale n'est géré et protégé que par les gouvernements des comtés et des cantons. En Chine, il est fréquent que le patrimoine culturel de premier ordre, national et même mondial, ne soit géré et protégé que par des administrations de bas niveau.

Du point de vue du financement, on peut mentionner que depuis la mise en œuvre des réformes du système de taxation classifié en 1994 (un système de gestion financière qui divise les sources de revenus centrales et locales selon les types de taxes, exigeant « trois divisions » selon les types de taxes : division du pouvoir, division de la taxation et division de la gestion, le système de division de la taxation est essentiellement conçu pour traiter efficacement la relation entre le gouvernement central et les gouvernements locaux en termes d'affaires et de pouvoir financier), bien que l'économie nationale ait maintenu un développement rapide et que les gouvernements locaux se soient enrichis, la politique de « une décentralisation des affaires/droits et une centralisation de contrôle

fiscal » a conduit les gouvernements locaux à donner la priorité au développement économique, à mettre l'accent sur le développement et l'utilisation du patrimoine culturel, et à négliger les fonctions de conservation et d'éducation du patrimoine culturel. Cependant, ce sont les collectivités locales françaises elles-mêmes qui tiennent les rênes financières. Depuis les années 1980, l'initiative de décentralisation des sociaux-démocrates français a mis en avant les régions et les départements, notamment au niveau économique et financier, le gouvernement central estimant que les localités pourraient percevoir leurs propres impôts pour alléger le poids de leurs responsabilités. Cependant, elle peut aussi être clairement expliquée comme une conséquence de la crise pétrolière des années 1970. (Laurent-Sébastien, 2013)

### **1.2.3 Un cercle vicieux ?**

Pour résumer, on constate une tendance générale à la centralisation et à la décentralisation des objectifs de gestion du patrimoine culturel dans les deux pays, que ce soit en termes de frontières administratives, de gestion du personnel ou de financement, toutes les politiques ayant tendance à servir des intérêts centripètes. La Chine notamment, l'attitude des dirigeants chinois à l'égard de la tradition culturelle révèle une intention officielle de l'enrôler comme « un facteur constructif d'unification de la nation chinoise ». La tradition culturelle de la Chine est devenue un lien solide dans le but de centralisation pour l'harmonie ethnique et l'unité nationale. (Ai, 2012) Mais il est clair que les exigences en matière de développement et de conservation du patrimoine en France sont passées de « centripètes » à « inspirant la fierté locale », un changement d'idéologie directrice en accord avec l'idéologie de la démocratisation culturelle.

Le système de gestion hiérarchique de la Chine, quant à lui, a donné lieu à une séparation beaucoup moins claire du pouvoir et des responsabilités, et en comparant les deux versions des rapports 2008 et 2017-2018 sur le développement du patrimoine culturel de la Chine (publiés par *Social Sciences Academic Press China*), nous pouvons constater que ce malaise systémique est persistant et difficile à éliminer. Plus que d'inspirer l'identité locale, la Chine tend à satisfaire les besoins de l'ensemble et du

centre, créant un sentiment d'appartenance culturelle au pays et à l'ensemble.

Cependant, certains spécialistes nient que la France cherche à faire à faire en sorte que le « patrimoine soit local » et que l'universalisme et le centralisme français dominant souvent en matière de patrimoine culturel immatériel, au détriment de la valeur de quelques biens culturels immatériels spécifiques. Bien que les régions locales en France détiennent le véritable pouvoir de gestion par rapport à la Chine, le gouvernement central contrôle toujours le montant des fonds alloués. Pendant une nomination pour le patrimoine mondial national (matériel ou immatériel) qui doit être examiné au niveau national, de sorte qu'un dilemme se pose lors de la sélection du patrimoine culturel immatériel en France, à savoir si les éléments culturels d'une initiative locale sont trop locaux ou spécifiques. Si une initiative culturelle est trop locale ou spécifique, le centre accordera plus d'attention à l'universalisme requis par l'État-nation afin d'éviter une dimension politique à l'initiative culturelle ; en revanche, si un patrimoine culturel ne semble pas assez spécifique, il sera rejeté par l'UNESCO. (Laurent-Sébastien Fournier, 2013) Ce dilemme est partagé par les deux États centralistes que sont la France et la Chine, et dans une telle tradition politique ou un tel contexte national, il semble difficile pour nous de vérifier les efforts et du soutien apporté par les deux pays pour appliquer « la diversité culturelle ».

Ce qui est également surprenant, c'est que le dilemme de la gestion et de la commercialisation du patrimoine culturel chinois n'est pas seulement un produit de la mondialisation économique et du développement économique rapide, mais est inextricablement lié à la décentralisation du pouvoir. Bien que l'intention initiale du transfert de pouvoir ait été positive, à savoir libérer le dynamisme des opérations liées au patrimoine culturel et les solutions à l'allocation des ressources, cette politique a en quelque sorte contribué à un cercle vicieux qui a conduit à la difficulté persistante d'une gestion unifiée, saine et de premier ordre de la conservation et de l'utilisation du patrimoine culturel.

### **1.3 Les approches de la démocratisation de la culture**

La comparaison du niveau de participation populaire à la protection du patrimoine culturel – **Résultats et impact de la gestion**

Les deux premières sections reflètent la protection et l'importance accordée aux ressources du patrimoine culturel en Chine et en France, ainsi que l'objectif de la mise en œuvre des politiques de gestion culturelle, c'est-à-dire la décentralisation du pouvoir administratif. Si la décentralisation de la gestion du patrimoine culturel de l'État par le gouvernement central est le premier pas vers la démocratisation de la culture, l'étape suivante consiste à voir dans quelle mesure ces deux pays ont réussi à rapprocher les ressources du patrimoine culturel du grand public. Comment l'État a-t-il impliqué le public dans la protection des ressources du patrimoine culturel et les rendre disponibles pour la population ? Le concept de patrimoine culturel reste-t-il un discours appartenant aux élites sociales ? En d'autres termes, les politiques culturelles « prennent au peuple et utilisent pour le peuple » le patrimoine culturel en tant que bien national ?

La question de savoir si la culture peut ou doit être gérée fait depuis longtemps l'objet d'un débat par les politologues et les sociologues. Cependant, avec les progrès de la société et le développement économique, les gouvernements ont progressivement pris conscience de l'importance de la culture dans la vie politique et sociale, et ont commencé à s'impliquer plus ou moins dans le domaine de la culture, afin de trouver comment gérer ce domaine en particulier. À partir de la Révolution française, les Jacobins estiment que l'art est un bien commun, un outil d'éducation nationale, et qu'il incombe à l'État de le gérer ; l'intelligentsia le met en avant un système dans lequel experts et gouvernement sont conjointement responsables ; les artistes doivent défendre le caractère « libre » de l'art.

L'ancien directeur général de l'UNESCO, Koichiro Matsuura, a dit une fois que sans la compréhension et le soutien du grand public, sans le respect et les soins quotidiens des communautés locales, qui sont les véritables gardiens du patrimoine mondial, aucune somme d'argent ou armée d'experts ne suffira à protéger les sites du patrimoine. Au vingtième siècle, le concept de culture a commencé à se développer rapidement, et la

formulation de stratégies de développement culturel et la construction de systèmes de politique culturelle sont rapidement entrées dans l'agenda des gouvernements. En France, tout d'abord, le Front populaire (1936-1938) a apporté quelques modifications à la logique de libéralisation culturelle, en soulignant la légitimité de l'intervention de l'État et en offrant la perspective d'amener la culture des élites aux masses. Cette politique a été largement soutenue par le Parti communiste français et par un grand nombre de mouvements associatifs.

En France, l'État a centralisé la gestion des industries culturelles, mais a créé une atmosphère démocratique pour la promotion et la popularisation de la culture. La « démocratisation de la culture » est un concept de vulgarisation culturelle qui considère la culture, comme l'éducation, comme un droit fondamental de chaque citoyen, un bénéfice pour tous les citoyens, qui peuvent participer et profiter des fruits de la culture sur un pied d'égalité. La culture ne doit être ni monopolisée par le pouvoir ni dominée par le capital et le marché, que ce monopole ou cette domination vienne de l'intérieur ou de l'extérieur du pays. Dans son décret portant création du ministère de la culture, Charles de Gaulle, le père de la nation française, a stipulé que le ministère de la Culture a pour **mission** de rendre accessibles au plus grand nombre les œuvres capitales de l'Humanité et d'abord de la France. (Ministère de la Culture de la France) Le patrimoine culturel français a ainsi bénéficié de la plus large audience possible, ce qui a favorisé la création culturelle et artistique et l'épanouissement de la scène artistique. Cette philosophie et cette politique culturelles ont été suivies par les gouvernements français successifs. À cette fin, le gouvernement français a élaboré une série de politiques visant à promouvoir le partage des réalisations culturelles.

Le principe de la « démocratisation de la culture » se traduit de plusieurs manières : la stratégie de décentralisation culturelle, par laquelle le gouvernement français, par le biais d'une série de politiques, décentralise les activités, les fonds et les équipements culturels sur l'ensemble du territoire, au lieu de les concentrer uniquement dans la capitale, Paris, afin de garantir le droit constitutionnel des citoyens à un accès égal à la

culture ; Le gouvernement a également adopté une politique de gratuité des musées et des galeries, à savoir l'accès gratuit du public aux musées nationaux tous les mois et l'entrée gratuite pour les jeunes de moins de 18 ans ; les bibliothèques publiques sur l'ensemble du territoire français, qui sont gratuites pour les résidents locaux et pour les étrangers qui résident temporairement et peuvent emprunter des livres et des documents audiovisuels avec une carte de bibliothèque ; le renforcement de l'éducation artistique, qui prévoit que toutes les écoles d'art sont ouvertes à tous les étudiants ayant atteint l'âge de 18 ans ; Le un soutien financier massif à des projets liés à l'art et à l'industrie culturelle, tels que le Centre culturel Pompidou, un centre culturel et artistique moderne construit sous la présidence de l'ancien président français Georges Pompidou. Le gouvernement encourage la mise en œuvre d'activités culturelles par la société civile et les particuliers, comme l'achat de parts dans des productions cinématographiques et le financement de spectacles par des groupes artistiques. Les décisions gouvernementales relatives à l'attribution de subventions artistiques et de subventions publiques, ainsi qu'à la protection du patrimoine culturel et au recrutement d'experts dans le domaine des arts et de la culture, sont généralement fondées sur les avis des organes consultatifs culturels et des experts indépendants reconnus dans le domaine.

L'analyse de la section précédente montre qu'il existe plusieurs acteurs non-officiels qui jouent un rôle important dans la protection du patrimoine culturel, dont les trois principaux peuvent être résumés : les Fondations du patrimoine, les Associations civiques et les Musées. Les fondations du patrimoine et les associations civiques participent activement à la gestion du patrimoine culturel, tandis que les musées, qu'ils soient publics ou privés, ont connu une transformation importante de leur rôle et ont un caractère à la fois naturel et maximum pro-populaire.

### **1.3.1 Les Fondations**

Les fondations en France peuvent être divisées en quatre catégories, à savoir les fondations gouvernementales, subsidiaires, d'entreprise et privées. Dans l'ensemble, plus de la moitié des fondations sont financées par des fonds publics provenant du gouvernement, en particulier celles établies dans le secteur culturel, qui sont financées

principalement par des taxes spéciales du gouvernement, des subventions, des dons et des recettes de collecte de fonds. Par exemple, la Fondation pour les Monuments Historiques, devenue Fondation Mériemée en 2021, qui appartient à la catégorie des fondations privées, est une propriété privée, même si elle a été créée par l'État. Son rôle principal est d'aider la participation privée à la conservation du patrimoine culturel français en apportant un soutien financier et technique à la reconstruction de monuments et de bâtiments appartenant à des particuliers en France, à condition que les bâtiments aient une valeur patrimoniale considérable, que la qualité de la construction soit garantie et que toutes les dépenses soient effectuées dans des espaces publics, et que le parrainage soit accordé par la Fondation, généralement par le biais de déductions sur les futurs impôts. (Rao, 2014)

L'implication des fondations dans la protection du patrimoine culturel trouve son origine dans les lois de 1987 et 1990 qui reconnaissaient explicitement le rôle des fondations dans la protection du patrimoine culturel. Toutefois, la loi n'a pas eu l'effet escompté dans les premières années de sa promulgation en raison des faibles concessions accordées aux mécènes et de la complexité de la procédure à l'époque, ainsi que du manque de clarté des droits des fondations. En 1993, le gouvernement français a souligné la nécessité pour l'État de rechercher des partenaires extérieurs, comme les collectivités locales et propriétaires privés, dans son action dans le domaine du patrimoine culturel et d'adopter une politique active pour mobiliser tous les moyens possibles. En 1996, la Fondation nationale du patrimoine français a été créée pour promouvoir la conservation nationale et la revitalisation du patrimoine. Les statuts de la Fondation précisent qu'elle aide, principalement par le biais de subventions, le secteur public ou les particuliers à acquérir, entretenir, gérer et présenter au public ces biens, qui peuvent ou non déjà faire l'objet d'une protection par la loi. Ces dernières années, le rôle des fondations pour le patrimoine s'est accru. La Fondation du patrimoine culturel, par exemple, a collecté un montant initial de 8 millions d'euros pour protéger plus de 400 000 monuments culturels locaux non répertoriés. Les statistiques de 2013 montrent qu'il existe déjà quelque 2 100 fondations en France, dont



la grande majorité est liée à la culture et aux arts. (Ministère de la Culture de la France)

### **1.3.2 Les Associations**

Outre les fondations patrimoniales, les associations jouent un rôle important. Selon le droit français, une association est un accord entre deux ou plusieurs personnes physiques ou morales (publiques ou privées) pour utiliser leurs connaissances et leur comportement à des fins autres que le profit par le biais d'une convention. Les associations ont une personnalité juridique et se caractérisent par un degré élevé d'autonomie. Contrairement au rôle des fondations, qui rassemblent principalement des fonds, les associations rassemblent principalement des ressources humaines.

En France, la préservation du patrimoine culturel est très majoritairement assurée par la tutelle d'organisations de la société civile. Ce système a été mis en place en 1914, et les premiers travaux pilotes ont commencé par la mise sous tutelle de monuments. La Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites (CNMHS), le plus grand organisme de tutelle français, un opérateur culturel complètement intégré, travaille avec succès à la conservation des monuments depuis 1983. La tutelle des différents monuments est bien achevée depuis 1983. D'après la description officielle du ministère français de la culture, il a désormais en charge l'exploitation, l'entretien et la conservation d'un réseau d'une centaine de monuments historiques, propriétés de l'État et ouverts au public.

Selon les statistiques, plus de 18 000 associations culturelles font actuellement de la préservation et de la présentation de leur patrimoine leur principale activité. Parmi les associations civiles les plus importantes, en plus du CNMHS, on peut citer : Jeunesse et Patrimoine Culturel, La Demeure Historique, Les Vieilles Maisons Françaises, La Fondation du Patrimoine, Le Musée National des Monuments Français, Les Musées du Patrimoine, Le Musée des Plans et Reliefs, etc.

Les associations ont souvent une fonction de collecte de fonds et sont bien placées pour contacter les entreprises locales afin qu'elles offrent un parrainage ou des dons pour la protection du patrimoine culturel. Afin de développer davantage le rôle des associations,

le gouvernement français leur a accordé le droit de participer à la formulation des politiques du patrimoine culturel par le biais d'accords de coopération avec elles, et leur a même délégué la gestion de certains patrimoines culturels locaux. Afin de valoriser le rôle des associations dans la protection du patrimoine culturel, par exemple, en 2001, la France a désigné le thème de la Journée nationale du patrimoine comme étant « Patrimoine et associations ».

Dans la conservation du patrimoine culturel, les associations jouent un rôle important en identifiant le patrimoine, en participant à l'élaboration des lois et de l'administration, et en sensibilisant le public à la conservation du patrimoine. Du point de vue de l'identification du patrimoine, les associations jouent un rôle prépondérant dans l'identification et la conservation de certains objets culturels facilement négligés, et elles jouent également un rôle unique en participant à l'élaboration des lois sur le patrimoine culturel et à l'administration du patrimoine culturel en faisant valoir leurs revendications lors de séminaires universitaires, en faisant des propositions aux parlementaires et aux organes législatifs, etc. Certains membres d'associations sont même membres du CNMHS, de la Fondation du Patrimoine, etc.

Les associations ont également qualité pour agir en tant que sujets de litige et peuvent saisir les tribunaux administratifs si elles estiment que certaines politiques publiques sont contraires à la loi ou nuisent à la protection du patrimoine. L'objectif politique de l'Association est de faire connaître la culture française et de la rendre accessible au plus grand nombre de Français, souvent par l'édition de publications pertinentes et l'organisation de diverses manifestations sur le patrimoine culturel afin de susciter l'intérêt et l'enthousiasme du public pour le patrimoine culturel. C'est grâce à ce fort intérêt public incarné par l'Association qu'elle a gagné la confiance du public français au-delà de celle des autorités nationales et locales dans la protection du patrimoine culturel.

### **1.3.3 Les Musées**

Les musées au sens moderne sont apparus à la même époque que le patrimoine culturel, offrant une vitrine à ce dernier, et ils sont apparus comme s'ils avaient pris la

responsabilité de l'église, la transformant en un autre lieu de culte religieux. Dans l'article « *The Art Museum as Ritual* » par Carol Duncan, elle a mentionné le fait que les musées ont été désignés comme d'anciens monuments cérémoniels tels que des palais ou des temples, est principalement parce que la société séculaire avait encore un désir de solennité. Ce que l'on peut observer, cependant, c'est qu'après l'établissement de l'État-nation moderne, les personnes qui sont venues, l'ensemble de la population de la société française, sont passées du culte des dieux religieux à une entité administrative : l'État.

Les musées sont également un lieu idéal pour faire se rencontrer l'art et la démocratie. Face à l'inégalité économique, les gens ordinaires pouvaient bénéficier d'une compensation démocratique dans les musées, et c'est cette égalité imaginaire qui a donné à la société un sentiment de solidarité, les gens effectuant ensemble un pèlerinage vers une histoire commune. On a dit que le siècle était l'âge du musée, et le musée a sans doute été la principale politique artistique et construction institutionnelle de la Révolution française. Elle a informé la population de la longue et glorieuse histoire et de la culture du pays, et est devenue une décoration importante de l'État moderne. Dès que les portes du musée ont été ouvertes, une histoire très émouvante a été révélée, et les dirigeants de l'État et du gouvernement ont utilisé cette méthode pour façonner la conscience publique. Tout au long du siècle, l'histoire des musées a été étroitement liée à la politique.

L'historien Germain Buzin affirme que tous les musées d'art ont une nature plus qu'artistique en tant qu'institutions historiques, et que leur but est de montrer la vitalité d'un peuple à travers des spécimens d'arts décoratifs. Un musée est un temple où le temps semble suspendu, le musée procure à l'homme d'aujourd'hui des épiphanies culturelles momentanées qui lui donnent l'illusion de connaître intuitivement son essence et ses forces. (Germain, 1967) Nous pourrions comprendre ces « épiphanies culturelles momentanées » comme l'identification du visiteur à son identité nationale, un sentiment d'appartenance ou de possession de la culture, et un sentiment d'harmonie dans l'égalité d'accès aux artefacts culturels. Lorsque la culture est considérée comme

un « atout » national et ethnique, elle est reconnue comme un aspect de la souveraineté nationale. Par exemple, le système de gestion très français « DMF-RMN », connu sous le nom de Direction des musées de France et la Réunion des musées nationaux, a été progressivement transformé d'une fonction de gestion à une fonction de service après le plan de réforme de 2000. La DMF a été remplacée par le Service des Musées de France, dans le but de rendre le rôle du musée plus convivial et plus ouvert au peuple.

Dans d'autres cas, les médias sont tout aussi sensibles à la communication sur le patrimoine et jouent un rôle important dans les activités liées au patrimoine. Par exemple, un journal de 13 heures de France 1 (privé), qui est soigneusement programmé pour la diffusion de programmes sur le patrimoine culturel, collabore souvent avec des médias locaux pour fournir une couverture approfondie du patrimoine et de ses praticiens. La diffusion de l'émission « Des racines et des ailes » (lancée en 1997) sur France 3 (chaîne de télévision publique) a suscité une grande attention de la part de la société et a contribué à la diffusion du patrimoine culturel. Les conseils du gouvernement et la coopération active des activistes et des intellectuels reflètent non seulement l'esprit de collaboration entre les différents acteurs de la société pour promouvoir le patrimoine culturel, mais montrent également que la sensibilité sociale du patrimoine culturel nécessite une coopération entre les différents acteurs de la société pour le construire.

En France ou dans la plupart des pays occidentaux, les acteurs civiles ou privés jouent un rôle important dans le processus de protection du patrimoine culturel. Le patrimoine culturel de Chine, en tant que la propriété de l'État, comme en France, on voit que l'idée de « servir au peuple » est rarement reflétée, et il est difficile pour les organisations de la société civile d'intervenir. Cependant, dans le cas du patrimoine culturel immatériel, parce qu'il est incarné et perpétué par le peuple lui-même, la Chine, en particulier dans les zones rurales, a une tradition que « Les affaires populaire doivent être traitées par la société populaire. » Par exemple, dans certaines sociétés rurales traditionnelles où les activités folkloriques ont été préservées, il existe traditionnellement deux ensembles de

systèmes organisationnels : l'un est le système administratif du village représenté par le chef de village et le chef de canton, qui est principalement responsable de la sécurité et de l'administration du village ; l'autre est le système de gestion du sacré représenté par le président, qui est responsable des rituels, de l'accueil des dieux, des courses et d'autres activités folkloriques sacrées, et cette forme est particulièrement courante dans les zones minoritaires, comme la présence des lamas tibétains. Selon la description officielle, ces deux systèmes sont parallèles et n'interfèrent pas l'un avec l'autre. (Rapport sur le patrimoine culturel de la Chine, 2018)

Dans ces villages, qui sont autosuffisants et caractérisés par les vestiges de la civilisation agricole, les habitants sont les véritables parties prenantes et ont la relation la plus directe avec la conservation du patrimoine culturel, mais ils sont rarement impliqués dans le processus décisionnel de la conservation du patrimoine et jouent rarement un rôle de premier plan dans la gestion des sites du patrimoine.

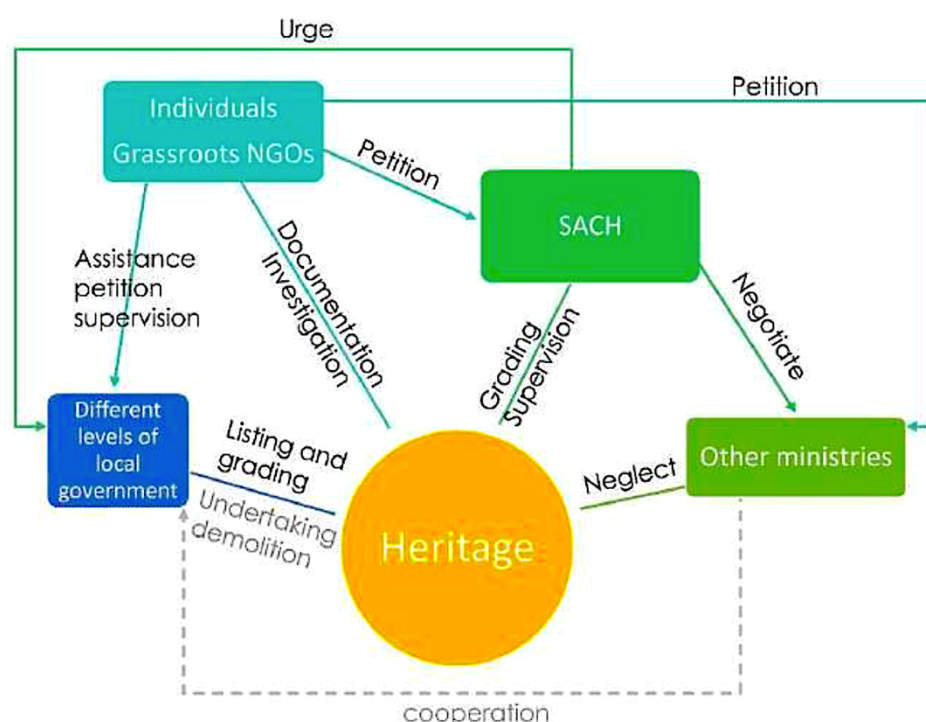


Fig. 11 : La relation entre le public, le patrimoine et les différents services gouvernementaux (Tam L., 2010).

Le village de Zhuge (‘诸葛’) dans la ville de Lanxi, dans la province du Zhejiang, en

est un bon exemple. Plus de 3 000 descendants de Zhuge Liang (‘诸葛亮’), un chancelier de l’État (pouvoir politique) de Shu Han pendant la période des Trois Royaumes, vivent dans ce village uni par des liens de parenté. Au début des années 1990, en raison de l’essor du tourisme, le gouvernement local a dissous l’organisation autonome du village de Zhuge et a créé une entreprise touristique sous son propre contrôle. Cependant, la mauvaise gestion de l’entreprise et la forme de gestion sans participation des propriétaires (villageois) ont entraîné la démoralisation des villageois et la construction d’attractions touristiques dans la réserve, en violation du plan local de gestion de la conservation, a sérieusement endommagé l’environnement et le paysage environnants. Le gouvernement local s’est ensuite rendu compte qu’il devait rendre les droits de gestion et d’exploitation aux villageois. Il a donc accueilli des équipes de recherche et des experts d’institutions universitaires pour les guider et les villageois pour prendre les décisions. L’émergence de ce principe « d’intervention administrative minimale » fait écho au principe français de « démocratisation de la culture », qui vise à mobiliser au maximum la société civile, afin que le patrimoine culturel populaire puisse être préservé au mieux dans le processus de transmission.

Dans le contexte du socialisme à caractéristiques chinoises, le public est également partie prenante du patrimoine culturel. Le grand public a le droit de profiter des valeurs culturelles apportées par le patrimoine culturel, c’est-à-dire le droit à l’éducation culturelle, à la consommation culturelle et à l’amélioration de la qualité de vie ; d’autre part, la destruction des ressources du patrimoine culturel et la dégradation de l’environnement sont également étroitement liées aux intérêts publics. Cependant, dans le cadre du système de gestion du patrimoine fortement centralisé, les droits légitimes du public ne sont pas protégés. Dans le cadre de la « gouvernance partagée pluraliste » prônée par les autorités chinoises, la population joue un rôle plus important dans les activités culturelles en tant que volontaire dans le domaine scientifique ou en tant que donateur social d’argent et de matériel.

Le rapport sur le développement du commerce du patrimoine culturel chinois identifie diverses organisations sociales comme des facilitateurs de la mission de conservation

des sites du patrimoine culturel chinois. Pour le moment, il est difficile pour les organisations sociales de gérer directement ces ressources patrimoniales (sauf sous la forme de concessions de conservation) car tous les sites du patrimoine chinois sont la propriété de l'État, qui dispose d'une agence dédiée pour les développer et les protéger. Les organisations internationales telles que l'ICOMOS, par exemple, contribuent financièrement ou en termes de ressources humaines à la conservation normative et au soutien international des sites patrimoniaux, mais par rapport aux pays occidentaux tels que la France, les possibilités d'action des organisations sociales telles que les fondations et les associations en matière de conservation et d'utilisation du patrimoine culturel chinois sont limitées. Cependant, par rapport aux pays occidentaux comme la France, les organisations sociales telles que les fondations et les associations ont peu de place pour jouer un rôle dans la conservation et l'utilisation du patrimoine culturel en Chine.

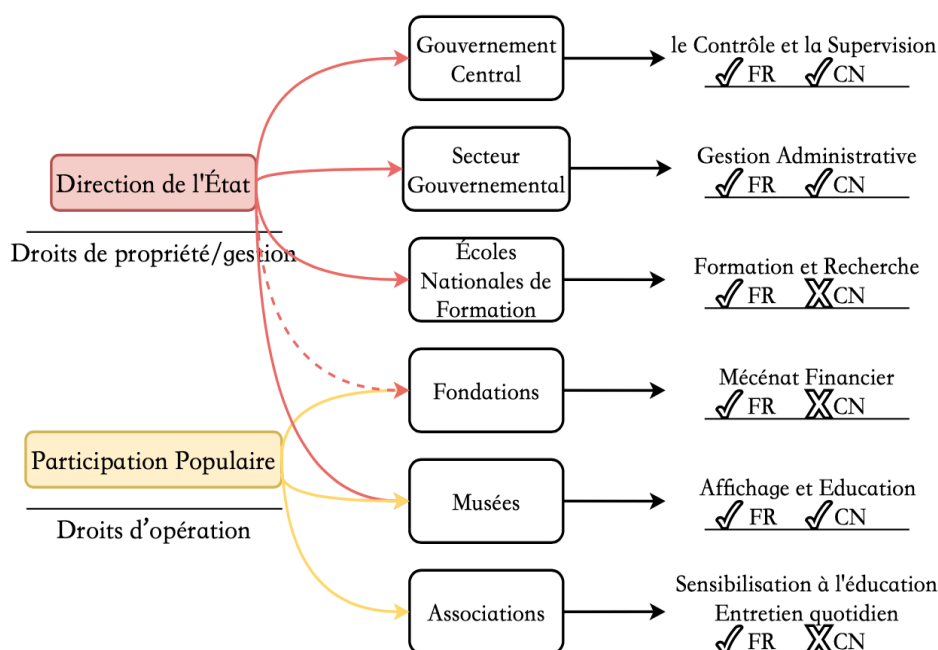


Fig. 12 : Les principales forces de protection du patrimoine culturel en France et en Chine (Réalisé par l'auteur).

L'état actuel de la gestion des ressources du patrimoine culturel en Chine montre que l'organisme de gestion est soit le gouvernement, soit un organisme dépêché par le

gouvernement, et que la décentralisation maximale est l'exploitation des sites/patrimoines par les entreprises. Certes, selon une enquête privée réalisée par un TAM Lui en 2017, il existe encore de nombreuses associations bénévoles d'ONG pour la protection du patrimoine culturel qui ont émergé au cours de la dernière décennie, une vingtaine au total, loin de la France, et situées principalement dans les zones et villes plus développées de la côte Est, contrairement à la France où elles sont implantées dans toutes les régions. En tant que population de zones partiellement instruites, ces organisations de base ont effectué quelques recherches et un travail de conservation volontaire, mais le personnel est plus mobile et il est difficile de participer à un niveau plus profond. (Tam L., 2010)

Ce système a eu pour conséquence une compréhension limitée du concept de patrimoine culturel par le public, et la connaissance de la législation et du débat public reste faible. La Chine a proposé un thème pour la Journée du Patrimoine Culturel en 2008 qui s'appelle « Le patrimoine culturel est protégé par tous, et les fruits de la protection sont partagés par tous ». Cependant, deux ans plus tard, nous trouvons ses résultats insatisfaisants. En 2010, le China's Horizon Research Consultancy Group, mandaté par le Bureau du patrimoine culturel chinois, a publié le rapport « 2010 Survey on Public Awareness and Status of Public Participation in Cultural Heritage Protection in China » (Enquête 2010 sur la conscience du public et le statut de la participation du public à la protection du patrimoine culturel en Chine), qui montre que, bien que le public soit conscient de l'importance de la protection du patrimoine culturel, son statut est bien inférieur à celui de la participation du public. La protection de l'environnement, avec un ratio de 17,1% : 57,6%. Seuls 10 % des personnes interrogées savaient que le troisième recensement des reliques culturelles de la Chine était mené cette année-là, alors que les travaux de l'administration nationale du patrimoine culturel dans les 2 800 comtés du pays se déroulent sur une année entière. Trente pour cent des répondants connaissaient les activités de la Journée du Patrimoine Culturel de cette année. Depuis 2008, l'ouverture gratuite des musées et des monuments a donné de bons résultats, recevant plus d'un milliard de visiteurs, soit plus de la moitié du nombre de visiteurs



avant l'ouverture gratuite. Toutefois, l'enquête a révélé qu'un cinquième des personnes interrogées ne connaissaient toujours pas l'ouverture gratuite des musées, et que 15 % ne savaient pas quels musées étaient ouverts gratuitement. (People's Daily, 2010)

Depuis l'ouverture gratuite des musées en Chine, le soutien financier du gouvernement central et des gouvernements locaux est évident pour tous. Cependant, depuis 2011, la subvention spéciale du gouvernement central pour l'accès gratuit est restée bloquée à 3 milliards de RMB, alors que le nombre de musées gratuits a augmenté année après année. (Wu, 2020) En l'absence de fonds pour de tels projets culturels, la participation du public est d'autant plus nécessaire.

Par exemple, les musées du monde entier ont organisé des événements publics : le musée de Xi'an a utilisé sa collection de reliques (patrimoine) culturelles et a rassemblé des preuves matérielles du développement de la ville pour organiser une série d'activités éducatives culturelles interactives telles que des expositions de vacances, des expériences d'étiquette civilisationnelle, des musées mobiles et des salles d'expérience d'apprentissage. Le West Bund Museum of Art de Shanghai s'est associé au Centre Pompidou pour un partenariat d'exposition d'une durée de cinq ans. De la conception de l'espace à l'aménagement opérationnel, le West Bund Museum espère devenir un « prestataire convivial de services culturels de proximité » comme le Centre Pompidou. De plus en plus, les musées modernes sont gérés avec l'idée qu'ils ne sont pas seulement des lieux d'exposition pour l'appréciation de l'art, mais aussi des espaces pour le public à proximité. Leur objectif est de faire en sorte que le public considère les musées comme son propre « salon », comme un lieu d'interaction et une scène de communication externe, de sorte que la visite des musées devienne une habitude de loisir, une coutume culturelle et un mode de vie pour le public, faisant des musées une véritable fenêtre reflétant la civilisation sociale, un terrain fertile pour cultiver les qualités civiques et les droits de l'homme et un « salon de la ville ».

## **Chapitre III Partenariat des Musées et des Institutions Culturelles**

### **1.1 La connotation de la diplomatie des institutions culturelles**

Dans la politique internationale, le « soft power » définit la capacité des pays à attirer et coopter, plutôt que de recourir à des méthodes de « hard power », telles que le recours à la coercition et au paiement. L'indice Soft Power 30 est l'évaluation comparative la plus complète au monde de la puissance douce mondiale. Cet outil de visualisation de données complexe compare la force relative des ressources de soft power d'un pays, telles que leurs institutions politiques, l'étendue de leur attrait culturel, la force de leur réseau diplomatique, la réputation mondiale de leur système d'enseignement supérieur, l'attractivité de leur économie modèle et l'engagement numérique du pays avec le monde.

En 2017, peu de temps après l'entrée en fonction du nouveau président français Macron, la France a dépassé les États-Unis et le Royaume-Uni dans le rapport « The Soft Power 30 » publié par le Centre de recherche diplomatique de l'Université de Californie du Sud et British Portland Public Relations Company (Mcclory, 2020). La victoire de la France n'est pas seulement due à la politique pro-européenne d'ouverture et de tolérance prônée par Macron, mais aussi indissociable de la profonde histoire culturelle de la France et du système complet et riche de diplomatie culturelle étrangère. Non seulement ils ont un vaste centre culturel français (Institut Français), l'Alliance Française et un réseau d'écoles internationales françaises pour promouvoir la culture française et française ; mais plus important, ils utilisent leur Nation branding de manière créative pour créer établir des liens étroits avec les pays stratégiques et façonnent activement une image internationale positive de la France. Cela peut être vu dans le rapport publié par la Fondation Victor Segalen en 2014 : « L'impression que les Chinois ont de la France est un berceau haut de gamme, exquis et culturel, mais il y a aussi une 'romance' légèrement arrogante et douce. » Parmi les « armes culturelles », le Musée français se distingue par ses ressources de collection de grande qualité, sa riche expérience de gestion et sa renommée internationale. Par exemple, le Centre d'art moderne Pompidou de Shanghai créé par la Chine et, lors des négociations sur les

conditions du Brexit, le président Macron a proposé de prêter la tapisserie de Bayeux, une œuvre d'art plus importante pour la recherche d'histoire britannique, au Royaume-Uni pour créer de meilleures conditions de négociation. Philippe Rignier, le rédacteur en chef du quotidien *The Art Newspaper Daily*, a attribué ces cas à la pratique de la « Diplomatie des Musées » en 2018 (Reignier, 2018).

Afin d'atteindre l'objectif de renforcement du soft power culturel, le pays devrait formuler une politique étrangère culturelle active, permettant au gouvernement de fournir un bon environnement politique garantissant les échanges interculturels dans une perspective à long terme, et de promouvoir la participation d'acteurs non gouvernementaux aux activités d'échange interculturel. En tant que plate-forme pour fournir une éducation culturelle publique et le canal d'affichage le plus intuitif pour la communication interculturelle, le musée a une grande crédibilité, reconnaissance et acceptation dans la communauté internationale, et est un aspect important qui ne peut être ignoré dans la diplomatie culturelle. Pour discuter de la signification de la diplomatie muséale, nous devons d'abord explorer pourquoi les musées peuvent entreprendre la mission de la diplomatie culturelle.

Le Conseil international des musées (The International Council of Museums, ICOM) est une organisation non gouvernementale internationale qui mène des recherches sur la science muséale, la gestion des musées et le fonctionnement des musées. Il a été créé à Paris (France) en novembre 1946. Selon les statuts établis par la 22e session plénière de l'Association internationale des musées en 2007 : « Le musée est une organisation permanente à but non lucratif au service de la société et du développement social et ouvert au public. La collecte, la préservation, la recherche, la diffusion et l'exposition du patrimoine culturel matériel et immatériel des humains et de l'environnement humain. » Le but des musées modernes est « d'éduquer la nation, de fournir des divertissements et d'enrichir la vie. » Grâce au travail acharné du conservateur et à l'exposition comme médium, le musée mène des échanges de connaissances sociales dans toute la société. Lorsque le public regarde les œuvres d'art et les installations d'exposition dans le musée, ils seront subtilement influencés par les expositions qu'ils

regardent, ce qui est particulièrement fort lorsque le public visite la culture hétérogène. Dans le même temps, parce que chaque exposition est le résultat de recherches menées par un conservateur expérimenté à travers un thème ou une logique spécifique, le contenu de l'exposition est également plus scientifique et hautement crédible. Troisièmement, les expositions du musée sont généralement destinées au grand public, acceptant les divers attributs sociaux du groupe et ayant des influences sociales de grande envergure. Cela montre que le musée a un grand potentiel pour la diplomatie culturelle (ICOM, 2020).

Alors, quels facteurs le musée a-t-il pour lui permettre d'assumer la mission de diplomatie culturelle ? Du point de vue du développement historique et des attributs propres du musée, le musée a toujours assumé le rôle de l'éducation sociale. Au début, afin de répondre à leurs besoins particuliers, des gens de haut niveau ou des élites sociales ont commencé à collecter d'importantes patrimoines culturels et à les placer dans des musées privés. Au XIXe siècle, ces musées sont progressivement entrés dans le domaine public pour des raisons historiques et ont assumé la mission de « propager l'information sur le pouvoir » (Bennett, 1995). Et « Dans le processus d'intégration d'importantes patrimoines culturels, (les musées) ont joué un rôle dans l'expression de l'image nationale dans une certaine mesure » (Macdonald, 2003). Les musées nationaux à grande échelle ont soigneusement sélectionné des œuvres culturelles et artistiques qui sont importantes pour le développement du pays et présentées en accord avec la culture sociale. Les expositions de valeur morale encouragent les sentiments patriotiques du public et les mobilisent politiquement, afin de réaliser la reconnaissance citoyenne de l'image nationale. Cela montre que le musée a un potentiel politique depuis sa création.

En tant que vecteur du patrimoine culturel matériel, le musée a un grand rôle dans utiliser sa propre valeur. Dans ce chapitre, l'auteur prendra le projet de coopération du Shanghai West Bund Museum et du Centre Pompidou comme le cas principal, en essayant d'analyser les efforts et les réalisations bilatérales dans la diplomatie culturelle. De même, en tant que fruit de la stratégie de diplomatie culturelle française, le Louvre Abu Dhabi présente de nombreuses similitudes avec le West Bund Museum de

Shanghai en termes de mécanismes de coopération et de stratégies de promotion. En tant que deux pays ayant une plus grande influence culturelle au Moyen-Orient et en Asie de l'Est, les Émirats arabes unis et la Chine sont également très représentatifs de la région. L'auteur estime que le Musée du Louvre à Abu Dhabi et le West Bund Museum à Shanghai ont une importance comparable à tous égards.



Fig.13 : Photo de Shanghai West Bund Museum (Simon Menges).

Louvre Abu Dhabi dans la branche Emirats Arabes Unis du Louvre à Paris. Il a été ouvert en 2017. En 2007, les Émirats arabes unis et la France ont signé un accord d'une valeur totale de 1,27 milliard de dollars américains pour lancer un plan de coopération sur 30 ans « Abu Dhabi Louvre ». Pour obtenir le droit d'utiliser le nom du « Louvre », les Émirats arabes unis ont payé à la France une redevance de 520 millions de dollars américains et 747 millions de dollars supplémentaires pour l'exposition d'œuvres d'art.

Créée en 2007 suite à l'accord intergouvernemental entre Abu Dhabi et la France, l'Agence France-Muséums est depuis 12 ans un maillon essentiel entre la France et les Emirats Arabes Unis dans la réalisation et l'accompagnement du Louvre Abu Dhabi. En mutualisant pour la première fois l'accès aux collections et l'expertise des institutions culturelles françaises associées au projet, l'AFM a assuré depuis sa création et pour toute la phase de préfiguration du musée une mission d'assistance et d'expertise auprès des autorités des Emirats Arabes Unis dans les domaines suivants : la définition du projet scientifique et culturel du musée, l'assistance à la maîtrise d'ouvrage pour le bâtiment y compris la muséographie, la signalétique et les projets

multimédia, l'organisation des prêts des collections françaises et d'expositions temporaires, le conseil à la constitution d'une collection permanente et la définition de la politique des publics. Dans le cadre de l'accord intergouvernemental, l'Agence France-Muséums et les musées partenaires du Louvre Abu Dhabi accompagnent aujourd'hui les ambitions du Louvre Abu Dhabi à travers notamment : la coordination des prêts des musées français sur 10 ans, l'organisation conjointe et la production d'expositions temporaires sur 15 ans et l'organisation de formations pour les professionnels du musée.

Le West Bund Museum a été officiellement ouvert au public le 8 novembre 2019 et a commencé un projet de collaboration d'exposition de cinq ans signés avec le Centre Pompidou à Paris, en France. Le Projet de coopération West Bund Art Museum and Pompidou Center Five-year Exhibition n'est pas seulement le premier projet de coopération du Centre Pompidou en Asie, mais aussi la première tentative de la Chine de gérer conjointement des institutions culturelles avec les meilleures galeries d'art étrangères.

Au cours des cinq prochaines années, les deux parties réaliseront trois expositions permanentes d'au moins 18 mois et une dizaine d'expositions spéciales semestrielles au West Bund Art Museum sur la base d'une planification conjointe, y compris 3 expositions centrées sur l'art moderne et contemporain chinois.

Dans le même temps, trois expositions consacrées à l'art moderne et contemporain chinois seront présentées au Centre Pompidou à Paris, France.

Le West Bund Art Museum est situé sur la rive nord-ouest de la rivière Huangpu à Shanghai sur la longue ceinture riveraine. Cet espace piéton au bord de la rivière relie le district de Xuhui au quartier historique et culturel du Bund et constitue une partie importante du plan de West Bank. Le bâtiment est non seulement un bâtiment indépendant situé sur la base du projet, mais joue également un rôle public dans l'optimisation de la connexion entre la base et le parc de la rivière Huangpu.

## **1.2 Contexte historique de la diplomatie muséale et de la diplomatie entre les**

### **institutions culturelles chinoises et françaises**

La Chine et la France sont des pays avec une longue histoire et une culture splendide, et ils sont très similaires dans la protection et la promotion de la culture nationale. Thomson Gu, un maître chinois des études chinoises, également mentionné dans son livre *l'Esprit des Chinois* : « Il semble que seuls les Français dans le monde peuvent mieux comprendre la Chine et la civilisation chinoise, car les Français ont les mêmes caractéristiques spirituelles extraordinaires que les Chinois. » Bien que la France vigoureusement Le développement de la diplomatie culturelle s'est concentré principalement après la Seconde Guerre mondiale, mais les Français ont une longue histoire de combinaison culture et diplomatie. Aux yeux des Français, l'art et la culture sont des outils qui peuvent transcender les frontières nationales et véhiculer des valeurs. Grâce à l'étude de l'histoire de la France, « la diplomatie des musées français » contribue non seulement à améliorer notre compréhension de la diplomatie des musées, mais nous aide également à mieux comprendre l'importance du « musée » pour les Français et son impact profond sur la société française moderne.

La fonction que le musée a vraiment commencé à posséder des collections de beaux-arts d'aujourd'hui remonte à la Renaissance. À cette époque, les princes italiens ont collectionné de belles peintures et statues de voyageurs ou d'artistes, et ont placé ces œuvres sur l'anneau du château où ils vivaient, ce qui a constitué la forme initiale du musée. Plus tard, cette tendance a balayé l'Europe et la qualité de la collection a même été qualifiée de critère pour juger de la prospérité de la famille royale.

Afin d'obtenir les meilleures œuvres, la famille royale européenne invite également les artistes les plus prestigieux de l'époque à réaliser des portraits pour les membres de la famille royale, ou à décorer le palais où ils vivent. Pendant la dynastie des Bourbons, le Roi Soleil Louis XIV avait déclaré publiquement que « L'état, c'est moi ». Il estime que la culture est étroitement liée à l'image nationale de la France, et récompense même fortement les lettrés, de sorte qu'ils se sont engagés dans l'activité de « rendre le roi sublime et le royaume glorieux » (Peng, 2009). En 1671, Louis XIV a acheté plus de 5 000 œuvres d'art à cadre d'or forgé chez Everhard Jabach, l'un des meilleurs

collectionneurs européens, dont le maître néerlandais Rubens, le peintre belge Anthony Van Dyck et l'allemand Dürer, Raphaël, et les ont recueillies au Louvre (Chaizemartin, 2018). Ces collections sont notamment les peintures à l'huile, les croquis, l'artisanat et les anciens patrimoines culturels, puis forment le cœur de la collection du musée du Louvre. En outre, il a également formulé une politique ambitieuse de commande d'artistes pour promouvoir le développement de la culture et de l'art.

Nous pouvons de là voir que la poursuite et l'amour du roi pour la culture et l'art à cette époque, et que sa collection a dépassé la frontière nationale, la qualité et la réputation des œuvres sont très élevées. En plus de favoriser les échanges culturels et artistiques, ces œuvres, comme le château de Versailles construit par Louis XIV, sont devenues un outil culturel pour la France pour montrer sa force puissante au monde extérieur. L'histoire postérieure a prouvé qu'en établissant le prestige de la France, le soutien culturel du Roi Soleil était plus efficace que la guerre qu'il avait initiée. Cependant, nous devons également noter qu'à cette époque, l'influence externe du musée est encore limitée à la famille royale ou à la haute société, et les gens ordinaires ne peuvent pas encore apprécier le plaisir artistique apporté par le musée.

Le 14 juillet 1789, les Parisiens s'emparent de la Bastille et ouvrent le prélude à la Révolution française. En 1792, les révolutionnaires ont rassemblé des patrimoines culturels français au Louvre et ont créé le musée du Louvre, et ont établi le principe : le musée du Louvre devrait inclure tous les trésors du pays de croquis, peintures, sculptures et autres patrimoines culturels artistiques, devenant témoin du développement artistique. Elle devrait jouer un rôle pour attirer les étrangers et les impressionner. Il devrait également cultiver l'intérêt des gens pour les beaux-arts, répondre aux besoins des amateurs d'art et devenir une école où les artistes apprennent des techniques de maîtrise. Il doit être ouvert à tous et devenir un monument national. Chacun a le droit de l'apprécier. Elle doit cultiver l'âme, améliorer l'âme, inspirer l'ambition et devenir l'un des moyens les plus efficaces de propager la grandeur de la République française.

À partir des règles ci-dessus, il n'est pas difficile de tirer deux conclusions : A cette



époque-là, les Français avaient déjà remarqué l'attrait des musées pour les étrangers et la formation par le musée de l'image internationale d'un pays. Dans le même temps, le musée a également commencé à marcher de l'élite aux masses, « ouvert à tous ». Bien que le public français de l'époque ne connût pas grand-chose au musée qui résulte que cet effet était relativement limité. Cependant, sous l'influence des Lumières, les intellectuels français ont commencé à critiquer systématiquement tout un ensemble de règles, idéologies, valeurs et lois culturelles et sociales, et la direction du développement de la création artistique devenait plus explicite, la protection du patrimoine culturel et la richesse augmentent également. Et l'ouverture du Louvre au public cette fois a levé la prérogative du noble des porteurs de connaissances dans le domaine physique. Depuis lors, le savoir est devenu une ressource publique en France, ces vestiges culturels publics n'appartiennent à aucun individu mais appartiennent à tous. La vie spirituelle du peuple français s'est ainsi grandement enrichie, comblant le vide émotionnel provoqué par la Révolution. Le Louvre est devenu aussi un symbole de l'identité commune des ressortissants français et a profondément attiré les habitants des pays européens voisins pour montrer le charme unique de la culture française sur la scène internationale.

Le XIXe siècle a été le siècle des musées français, et surtout après le milieu du XIXe siècle, le Musée de Paris a inauguré un formidable développement. Affecté par plusieurs expositions mondiales, divers systèmes d'exploitation du musée ont progressivement été mis en place, les fonctions de service social sont progressivement devenues claires et le musée est devenu progressivement un important espace culturel, de divertissement et éducatif dans la ville. Tout d'abord, le musée devrait être ouvert au public pendant l'Expo, de sorte qu'une série de réglementations sur la gestion touristique ont vu le jour, telles que le système des heures d'ouverture, le système de billetterie, etc. Deuxièmement, l'Exposition universelle a également permis aux musées de Paris de se développer considérablement en termes de types de collections et de nombre de lieux. De nombreux lieux et expositions de l'Expo sont devenus des musées et des collections de musées après l'exposition : par exemple, la gare d'Orsay, le

prédécesseur du musée d'Orsay, était construit pour le but de montrer la technologie avancée du groupe motopropulseur électrique de Paris à cette époque-là. L'Expo a favorisé le développement du tourisme français. Avec l'arrivée d'un grand nombre de touristes internationaux, Paris est progressivement devenue un espace de loisirs à la mode moderne avec des fonctions de shopping, de visites de la ville et de dégustation de nourriture.

Parmi eux, en tant qu'élément important du musée, ses fonctions de service social et son positionnement spatial deviennent plus clairs. Pour répondre à la nécessité d'organiser des expositions, les musées français ont également commencé à former des gestionnaires professionnels. En 1882, l'École du Louvre a été créée pour former des conservateurs et des conservateurs de grands musées. En avril 1895, la France a créé l'Association nationale des musées français, qui a permis au Musée national de gagner en autonomie et en autorité dans les décisions de gestion Indépendance. Parallèlement, influencé par la taxonomie du biologiste français Buffon, le musée a enregistré et classifié les collections en plus de la collection. Par conséquent, le musée n'est plus une pure réserve de patrimoines culturels, mais la diffusion des connaissances centre (Huang, 2020).

Dans le même temps, avec le déclin progressif de la culture des salons, le musée a assumé à cette époque le rôle d'expositions d'art pionnières, et sa position et son influence dans le domaine de l'art se sont développées. Le musée du 10ème siècle est un « lieu social », qui représente un nouveau style de vie moderne. Pour ceux qui vont au musée, le musée est une vie à laquelle ils aspirent, et le musée devient de plus en plus populaire à Paris. En raison du professionnalisme et de la nature pionnière du Musée de Paris, de plus en plus d'artistes viennent à Paris de toute l'Europe pour exprimer de nouvelles idées de différentes écoles d'art. L'intersection de ces idées a fait de Paris sans aucun doute le centre des échanges artistiques mondiaux à cette époque, et la réputation de Paris en tant que capitale de l'art est née. Dans ce processus, le Musée de Paris n'avait pas pris l'initiative de le faire connaître, mais en enrichissant la propre force du musée, en renforçant la construction des infrastructures environnantes, puis en

utilisant la plateforme Expo, il a eu un grand attrait pour les gens d'autres pays, ainsi, il a gagné un énorme pouvoir culturel doux et construit une image culturelle française de haute qualité. De cela, nous pouvons également voir que le musée peut être une activité culturelle cachée qui n'obtient pas de réalisations diplomatiques en participant à la pratique de la diplomatie culturelle, mais son impact sur la diplomatie culturelle est de grande envergure et durable.

Le titre de Paris, capitale de l'art en France, est resté jusque dans les années 1950, et il détenait le droit absolu de s'exprimer dans le domaine de l'art. Cependant, après la Seconde Guerre mondiale, New York était pleine de vitalité et de vitalité qui pouvaient promouvoir la création artistique par rapport à la dévastation en Europe. Des gens riches et des artistes se sont réunis à New York, et New York a progressivement remplacé Paris en tant que leader dans le développement de l'art contemporain. Pour la France, la culture est le meilleur outil pour étendre son rayonnement international. La perte de l'art à Paris a sans aucun doute sonné l'alarme pour les dirigeants français, et ils ont également commencé à agir dans l'espoir de relancer le leadership de la France dans le domaine culturel.

Une autre institution culturelle clé correspondant au Louvre est le Centre Pompidou, qui a également été vaguement affecté par la tendance révolutionnaire. Le « mai 68 » à la fin des années 1960 et le temps que gouvernement Pompidou décide de construire un musée d'art moderne et contemporain sont très cohérents. Sous l'instructions du président Pompidou, le Centre d'art Pompidou est construit, qui est le premier musée d'art moderne et contemporain d'Europe, rassemblant principalement des œuvres telles que Pollock, Kandinsky, Dali et d'autres maîtres qui mènent la tendance du développement de l'art moderne et contemporain. De nombreuses activités de recherche et de discussion sur le développement de l'art moderne et contemporain ont également eu lieu, ce qui a établi la position importante de la France dans le domaine de l'art moderne et contemporain.

Avant les années 1960, la plate-forme d'affichage de l'art moderne à Paris était très limitée et le public n'en savait pas grand-chose, mais en même temps, Paris était aussi

la ville d'art la plus active. Paris et New York, ainsi que d'autres grandes villes du monde, sont en réalité compétitives dans le domaine de l'art. Construire un musée d'art moderne au centre de Paris est donc une déclaration que l'art moderne à Paris doit être international. Avant les années 1960, le Musée d'Art Moderne présentait davantage le cercle des artistes modernes à Paris, mais après le Centre Pompidou, le Musée d'Art Moderne présentait une plateforme internationale d'art moderne et contemporain.

De plus, c'est une institution soutenue par l'État et un musée d'art au niveau de l'État. Mais l'une de ses fonctions est la décentralisation, et il a également des projets d'échange et d'exposition avec d'autres galeries d'art françaises. En tant que galerie nationale d'art, l'une de ses stratégies de développement à long terme est de vulgariser l'art moderne et contemporain dans les provinces françaises en dehors de Paris. Par conséquent, pour la capitale française, Paris, c'est une galerie d'art de niveau national, mais pour Paris, elle est définitivement décentralisée. (Interview avec Alfred Pacquement, par He Renyuan)

En fait, chacun des quatre présidents français depuis le président Pompidou construira un nouveau musée pendant son mandat, d'une part pour renforcer l'influence culturelle internationale de la France, et d'autre part pour être préservé en permanence comme ses réalisations politiques. Le président Giscard d'Estaing a transformé la gare d'Orsay en musée d'Orsay et a placé toutes les œuvres d'art occidentales du musée du Louvre de 1848 à 1914 au musée d'Orsay pour exposition, réalisant ainsi le détournement du public du Louvre, tout en renforçant l'influence de l'impressionnisme français dans le champ de l'art mondial. En plus de renforcer l'influence culturelle internationale de la France dans le domaine des genres artistiques, il a également élaboré un plan de construction d'un centre culturel du monde arabe à Paris pour améliorer les relations diplomatiques entre la France et les pays arabes. Les deux parties ont conjointement créé la Fondation du Centre culturel du monde arabe, achevé la construction de ce centre culturel sous la présidence du président Mitterrand et l'ont ouvert au public. La création de ce centre culturel a franchi les barrières entre la culture occidentale et la culture arabe, de sorte que le public français a commencé à reconnaître et à ressentir la

valeur unique de cette longue civilisation. Le président successeur Mitterrand est un maniaque de la culture et de l'architecture. En plus du Centre culturel du monde arabe, il a également réalisé pendant son mandat de nombreux projets d'architecture moderne qui ont attiré l'attention du monde entier, tels que la pyramide du Louvre, l'opéra de la Bastille et la Bibliothèque nationale de France. La création de ces institutions a jeté des bases solides pour la promotion de la langue et de la culture françaises, et a également fourni un nouveau jalon éblouissant pour l'industrie touristique parisienne. Par la suite, le président Chirac a construit le musée Quai Branly, qui mettait l'accent sur la présentation de l'art et de la civilisation dans le monde non occidental, dans l'espoir de promouvoir des échanges et un dialogue égal entre les civilisations humaines. Le président Sarkozy a également voulu construire le Musée national d'histoire de France, mais a finalement été contraint d'avorter en raison de la résistance intérieure.

En plus de ces projets culturels construits par le Président, la France accorde également une attention particulière à la protection et au développement de son propre patrimoine culturel et promeut ses concepts de gestion associés dans le monde. Le site officiel du ministère français des Affaires étrangères écrivait dans la colonne de la politique de la culture étrangère que les patrimoines culturels sous diverses formes, matérielles ou immatérielles, réelles ou remodelées, sont des éléments importants de la politique économique. C'est une forme de valeur invisible qui montre l'image de différentes nationalités (France Diplomatie, 2015). La France a également énuméré trois actions prioritaires dans les échanges extérieurs dans le domaine de la gestion du patrimoine culturel, qui sont « de coopérer avec les pays partenaires pour protéger et développer l'avantage et la valeur de patrimoine culturel matériel et immatériel », « de lutter contre le transport illégal de patrimoine culturel » et « d'utiliser la promotion du patrimoine culturel comme outil de promotion du développement économique et social ». Non seulement cela, la France utilise également activement son agenda international et d'autres organisations internationales telles que l'UNESCO et ICOMOS pour exercer sa capacité à fixer son agenda et à inclure ces trois actions prioritaires dans le champ d'application directrices pour la protection du patrimoine culturel mondial. C'est aussi

ainsi que la France acquiert une influence internationale à travers les musées.

Dans ces mesures, il n'est pas difficile de découvrir l'importance d'institution culturelle pour les Français. Ce n'est pas seulement la diffusion et la promotion d'une certaine culture par les Français, mais surtout, c'est aussi un moyen pour la France de promouvoir une certaine idée dans le monde, donnant ainsi un rôle important à la France dans ce domaine. Grâce à la création de ces secteurs avec l'excellente expérience de gestion culturelle accumulée par les Français à travers l'histoire, Paris est à nouveau devenue le centre de la culture mondiale avec ses riches ressources culturelles, devenant un lieu de pèlerinage pour la culture de chacun. La France continue également d'être active sur le devant de la scène mondiale par son importante influence internationale dans le domaine culturel.

### **1.3 Mécanisme de coopération entre les Institutions et les Musées**

La France a depuis toujours attaché une grande importance à la diplomatie culturelle. Elle a accumulé une expérience très riche dans ce domaine et a mis en place un réseau de publicité culturelle étrangère complet et bien organisé pour se connecter aux actions culturelles étrangères françaises. Pour le mécanisme officiel, les activités culturelles étrangères françaises sont principalement menées conjointement par le ministère des affaires étrangères, le ministère de la Culture et l'Institut Français, situés dans le monde entier, et favorisent la coopération et les échanges entre la France et différents pays dans les domaines de la culture, de la langue, du milieu universitaire et de la pensée. De plus, l'Alliance française encourage également activement la diffusion et la promotion de la culture française et française à l'étranger. Après plus de cent ans de développement, l'organisation a également eu une influence mondiale incontournable, devenant un puissant complément au système d'action de la diplomatie culturelle française. Enfin, L'Organisation Internationale de la Francophonie a facilité la promotion de la culture française, en particulier la diffusion de la culture française, du point de vue des mécanismes internationaux. En plus de l'organisation et de la promotion des activités culturelles étrangères au niveau gouvernemental, certaines grandes institutions culturelles publiques en France ont également leurs propres départements des affaires

internationales pour mener divers échanges et coopérations avec des institutions similaires dans d'autres pays. Lorsqu'un diplomate allemand a évalué l'influence du système d'échange culturel étranger de la France dans les années 1960, il a plaisanté en disant que « le réseau culturel étranger de la France donne la France les billets de deuxième classe, mais en profitant de services de première classe » (Chaubet, 2013). On voit aussi la qualité et l'influence de la diplomatie culturelle étrangère de la France.

D'un autre côté, depuis l'entrée dans le nouveau siècle, les activités culturelles étrangères de la Chine ont obtenu des résultats remarquables, tels que « l'Année Culturelle Chinoise », « la Diplomatie olympique », « l'Expo Diplomatie », « l'Institut Confucius » et d'autres activités d'échanges culturels internationaux à grande échelle et l'influence internationale des marques culturelles. Avec une expansion continue, la diplomatie culturelle de la Chine prétend se développer activement, et la diplomatie culturelle est devenue un élément important de la diplomatie globale de la Chine et un nouveau point de croissance dans les affaires étrangères. En tant que pratique et innovation importante de la diplomatie chinoise, la langue et la culture chinoises représentées par l'Institut Confucius sont devenues la marque la plus réussie et la plus bruyante d'échange et de communication culturelle chinoise depuis le nouveau siècle. En tant que plate-forme d'échange culturel pour la diffusion de la langue et de l'excellente culture traditionnelle chinoise, l'Institut Confucius a joué un rôle important dans le renforcement du soft power culturel national, l'expansion de l'influence internationale de la culture chinoise et l'affichage d'une bonne image nationale (Du, 2013).

Ces actions positives d'abord visent à promouvoir la communication et les échanges entre les cultures et à créer un bon environnement pour la coopération entre les pays, ensuite à améliorer leur position stratégique dans la concurrence culturelle mondiale et à maintenir leur influence mondiale dans le domaine culturel.

La discussion ci-dessus sur le mécanisme de coopération culturelle étrangère nous a ouvert la voie pour étudier l'environnement extérieur de la diplomatie muséale. Cependant, il convient de noter que la fonction diplomatique du musée n'est pas la

fonction principale du musée et qu'il existe différentes formes de diplomatie muséale. Cette diversité découle d'une part des différentes institutions opérationnelles qui encouragent les musées à mener des actions diplomatiques et, d'autre part, de l'étendue des activités du musée. Surtout ces dernières années, avec le développement de la science et de la technologie, la portée des activités du musée n'a cessé d'être élargie et approfondie. Dans le domaine de la diplomatie muséale, la France étant le fondateur et le pays du mécanisme le plus avancé, nous nous concentrerons donc dans ce chapitre sur les deux aspects du fonctionnement de la diplomatie muséale française et sa forme et discutons le mécanisme de coopération.

Le mécanisme de fonctionnement de la diplomatie muséale est principalement divisé en trois parties : premièrement, le ministère des Affaires étrangères, qui sert principalement à des fins politiques ; deuxièmement, les musées visant à promouvoir le développement du musée ; et enfin, des institutions tierces qui agissent comme intermédiaires dans les échanges culturels. En raison de motivations comportementales différentes, leur organisation et leurs effets sont différents.

### **1.3.1 Les Affaires étrangères**

Du point de vue du gouvernement, les activités diplomatiques ont deux avantages dans la promotion des échanges de musées entre différents pays : l'une est qu'elles peuvent offrir des opportunités d'échange à ceux qui sont impliqués dans des négociations politiques ou commerciales et créer un bon environnement pour la coopération ; l'autre se fait par des échanges dans un autre pays, par démontrer la culture de la nation, gagner la compréhension et la bonne volonté de la population locale et renforcer l'attrait culturel national dans le pays. Le mécanisme décisionnel de ces activités de communication se fait toujours de haut en bas et le rôle joué par le musée ressemble plus à un exécuteur qu'à un planificateur. Grâce au soutien de l'État, ces activités présentent des avantages en termes de ressources financières et politiques, et la qualité du contenu des activités d'échange est relativement élevée.

Mais en même temps, parce que la nature politique de l'échange est trop évidente, elle est souvent interprétée comme une « propagande politique » par les médias ou les



masses, et elle peut être soumise à la résistance du personnel du musée. Par exemple, du 11 avril au 15 juin 2014, pour commémorer le 50<sup>e</sup> anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la Chine et la France, le Musée national de Chine et le Musée français ont co-organisé « Les Chefs-d'œuvre de la Peinture Française - Une Exposition en l'Honneur du 50<sup>e</sup> Anniversaire de la Diplomatie Sino-française », ce qui met en valeur les échanges culturels entre la Chine et la France au cours des 50 dernières années. Le président chinois Xi Jinping et le président français François Hollande ont prononcé des discours de félicitations pour cette exposition, affirmant que « l'échange de musées sino-français occupe une place importante dans la coopération culturelle entre les deux pays » (Zhang, 2014).

L'exposition comprend 10 chefs-d'œuvre du musée du Louvre, du musée Versailles et Trianon, du musée d'Orsay, du musée Picasso et du Centre d'art moderne Pompidou. Ce sont les premières expositions en Chine. Dont « Auguste Renoir Bal du moulin de la Galette » de Renoir, « Matador » de Pablo Picasso et d'autres œuvres importantes que l'on trouve couramment dans les publications d'art.

Chaque œuvre porte non seulement l'ère spécifique correspondante, mais reflète également le mouvement de tendance et le style artistique de l'ère correspondante. C'est précisément en raison de l'importance politique de cette exposition qu'elle est si concentrée pour présenter de nombreuses peintures nationales au trésor national au public chinois au Musée national de Chine. Le but de cette exposition est exactement comme l'a déclaré le président Xi Jinping : « Elle aidera les gens à apprécier le pouvoir magique de l'art et l'exploration ininterrompue de l'esprit humaniste des deux peuples à partir de la peinture française et la comparaison de l'art de la peinture chinoise et française » (Li, 2014). Cette exposition est également l'exposition d'ouverture du 9<sup>e</sup> Festival d'Art « Croisements Festival (Printemps de la Culture Sino-Française) ». Fait intéressant, avant l'exposition d'ouverture, le ministre français des Affaires étrangères de l'époque, Laurent Fabius, a également suggéré que la « La Liberté guidant le peuple » collectée par le Louvre soit ajoutée à cette exposition, car cette peinture à l'huile reflétant la Révolution française de juillet était apparue dans les manuels

d'histoire chinois et bien connu du public chinois. Cependant, comme le tableau a été endommagé lors des deux premières expositions de prêt, les experts s'y sont opposés et ont finalement échoué. Chen Lusheng, directeur adjoint du Musée national de Chine, a commandé que « En fin de compte, le ministère de la Culture a vaincu le ministère des Affaires étrangères » (Xu D., 2020). De cela, nous pouvons également voir que même des échanges d'expositions de musée de haut niveau basés sur des objectifs politiques peuvent également être influencés par les professionnels du musée, ce qui est donné par l'unicité et la rareté des patrimoines culturels dans le musée.

### **1.3.2 Les musées eux-mêmes**

La coopération entre les musées français et d'autres musées nationaux se présente souvent sous la forme d'organiser des échanges de collections ou des expositions itinérantes. La plupart des musées exposent non seulement des œuvres nationales, mais s'intéressent également aux expositions étrangères. Particulièrement les grands musées nationaux et les nouveaux musées privés, ils espèrent diffuser la diversité culturelle et favoriser les échanges entre différentes cultures afin de présenter leurs collections ou expositions de différents types de musées internationaux, ce qui permet au musée de réduire les coûts en l'absence de collections associées et de mieux présenter différentes œuvres d'art au public national et international. Ceci est particulièrement important pour les musées privés nouvellement créés par les entreprises qui n'ont pas encore constitué une collection complète, dont le Fondation Louis-Vuitton. Comparé aux musées publics, il a moins de collections d'expositions, mais il a un soutien financier plus fort et peut se permettre des coûts de production d'exposition et des coûts d'assurance plus chers. L'introduction d'expositions à l'étranger de haute qualité contribue non seulement à accroître l'influence du musée dans le domaine culturel, mais aide également les entreprises à se forger une meilleure image de marque. Par exemple, en 2017, l'exposition rétrospective des œuvres de Museum of Modern Art (New York), présentée par le Fondation Louis-Vuitton, contient 200 œuvres d'art moderne et contemporain. Elle a présenté systématiquement la collection de Museum of Modern Art et a attiré près de 750 000 spectateurs à visiter (C.H., 2018). On peut en déduire que

la coopération avec les musées d'outre-mer pour la présentation de leurs expositions ou expositions revêt une grande importance pour l'expansion et la recherche de l'influence des musées.

Par rapport à l'introduction d'expositions ou d'expositions, les musées français prêtent également des expositions ou des expositions à des fins économiques. Selon un rapport publié par l'Association Française des Régisseurs d'Œuvre d'Art en 2013 : « Les collections détenues par la France sont l'une des collections les plus connues au monde, et elles continuent de se développer et de s'enrichir. Sur la base de ces collections, des expositions sont réalisées et prêtées aux musées étrangers augmenteront non seulement la réputation des œuvres collectées dans le monde entier, mais aussi un revenu très objectif pour les initiateurs » (AFROA, 2020). En général, une fois qu'un musée souhaite héberger une certaine exposition qui a été déjà organisée ou planifiée par le musée français, l'exposant doit supporter tous les frais d'hébergement de l'exposition, tels que l'assurance des expositions, le transport, la location, etc., et payer à l'exposant un certain montant de frais de concept de conservation. Cette tendance à la commercialisation des expositions muséales a également conduit les musées français à lancer activement leurs propres expositions et à générer de nouveaux revenus pour eux-mêmes. En outre, certains musées co-organiseront des expositions itinérantes internationales avec des musées d'autres pays. Par exemple, le Musée d'Orsay, le Metropolitan Museum of Art de New York et School of the Art Institute of Chicago a organisé conjointement l'exposition itinérante internationale « L'Impressionism et la mode » en septembre 2012 (Yuan J., 2020).

La coopération entre le Centre Pompidou et le Groupe de West Bund ne s'est pas réalisée du jour au lendemain. En fait, Pompidou communique et coopère activement depuis longtemps avec la Chine. Dès 1989, le Centre Pompidou a invité la Chine à participer à l'exposition. En 2016, « Masterpieces from the Centre Pompidou: Timeline 1906-1977 » a également été exposée à Shanghai. Serge Lasvignes, président du Centre Pompidou, a déclaré que depuis sa création, le Centre Pompidou espérait se présenter en coopération en Chine : « Cette coopération n'est pas seulement un échange culturel

d'art, mais nous permet également d'explorer le fonctionnement des institutions culturelles publiques chinoises, et comment mieux servir le public. » Dans le cadre de la coopération, Serge Lasvignes a constaté que la Chine et la France ont beaucoup en commun. Par exemple, la culture et l'art sont devenus une nécessité dans la vie des gens, favorisant le développement économique et le développement social. Par conséquent, « Il est plus pratique et plus puissant de pouvoir mettre en œuvre des projets coopératifs à Shanghai » (Wang L., 2020).

Nous pouvons analyser que la qualité des expositions dans le cadre de ce type de coopération est souvent excellente, avec une valeur académique relativement élevée, et facile d'avoir un impact relativement important sur la scène internationale. Par rapport aux motivations des deux musées ci-dessus à s'engager activement dans des échanges d'expositions externes, ce type de coopération internationale dans la conservation des musées met davantage l'accent sur l'adéquation du contenu propre de l'exposition avec le développement du musée et l'extension d'un contenu spécifique en combinaison avec des ressources internationales. Quel que soit le but, ces échanges d'expositions de patrimoines culturels ont en effet amélioré la compréhension des populations locales des cultures d'autres pays, et ont également favorisé la promotion et la diffusion de leur propre culture sur la scène internationale. Cependant, comme ces échanges ne portent souvent pas d'objectif politique clair, leur façonnement de l'image du pays est également indirect et caché.

### **1.3.3 Les agences tierces**

Outre le ministère des Affaires étrangères et des musées, les institutions tierces dont la mission est de promouvoir les échanges entre les différentes cultures sont également l'un des principaux organes de promotion des échanges étrangers entre les musées. Cela inclut non seulement les institutions officielles telles que le Centre culturel français et l'Institut Confucius, mais aussi les sociétés professionnelles de production et de promotion d'expositions dont la production et les ventes sont la principale source de profit.

Le Centre culturel français joue généralement deux rôles dans la promotion des

expositions itinérantes : L'un est en tant que producteur de l'exposition, il réalise des œuvres d'art moderne sous différentes formes (photographie, sculpture, vidéographie, peintures murales, etc.) qui sont faciles à transporter en faisant la promotion par des expositions itinérantes du Centre culturel français à travers le monde. Cela renforce ainsi l'influence de la France sur l'art moderne en favorisant les multiples expressions de l'art. L'autre consiste à servir d'intermédiaire dans les échanges culturels, en aidant les musées français à trouver des partenaires dans le pays d'accueil et en facilitant les échanges d'expositions. Par exemple, en 2017, le Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole en France espérait organiser la collection du musée en une exposition en Chine lors de sa maintenance et sa réorganisation, mais souffrait de ne pas avoir eu l'occasion de communiquer directement avec les pavillons chinois. Par conséquent, le personnel du musée a contacté le bureau du Centre culturel français en Chine pour expliquer la situation pertinente, puis le Centre culturel français a été chargé de trouver des partenaires potentiels en Chine. Après plusieurs séries de négociations, l'exposition « From Monet to Soulages: Paths of Modern Western Painting 1800—1980 » a été exposée avec succès au Musée d'art de l'Université de Tsinghua, au Musée de Chengdu et au Musée d'art de Wuhan, et a reçu une bonne réponse. Par rapport au Centre culturel français, capacités opérationnelles de la société de production et de promotion d'expositions professionnelles sont plus fortes. Ils rechercheront des halls d'exposition avec des opportunités de coopération dans le monde entier et leur fourniront une gamme complète de services d'accostage d'exposition, tels que le conseil en exposition, le transport, l'assurance, etc., ils assureront la sécurité des expositions et aideront l'exposition à être présentée de manière plus appropriée dans le pays cible. Avec l'aide de sociétés professionnelles de production et de promotion d'expositions, les propres collections du musée sont plus fluides, l'efficacité de la communication d'exposition est plus élevée et la qualité est plus garantie (Institut Français, 2020).

Dans cette perspective, les institutions tierces sont un complément utile aux échanges culturels étrangers des musées français. Ils aident le musée à mieux communiquer

pendant les échanges envers l'extérieur grâce à un vaste réseau et une expérience de gestion professionnelle. Cependant, ces institutions ne sont responsables que de la connexion de l'exposition et non de sa qualité. Pour cette forme d'échange muséal, son impact sur l'attrait culturel doit également être mesuré en fonction de la qualité du contenu spécifique de l'exposition. En général, les motivations des musées français pour les échanges culturels étrangers peuvent être divisées en catégories politiques et non politiques. Les échanges culturels politiques sont expansifs ou extravertis, et son accent est souvent mis sur l'obtention de bons résultats de communication dans le pays cible, mais moins sur le coût de la communication. La qualité du contenu de cette communication est généralement relativement élevée et dépassera même les barrières et les capacités d'un grand budget d'un grand musée. Cependant, de tels échanges de musées qui sont effectués pour des raisons politiques peuvent également rencontrer des obstacles provenant d'autres domaines et affecter l'effet de communication final réel, telles que l'interprétation malveillante des médias. L'échange de musées motivé par des objectifs non politiques est plus introverti. L'accent est mis sur les possibilités de communication et le développement du musée, qui est fortement affecté par des facteurs économiques et culturels. Cependant, selon le contenu et la qualité des différents échanges muséaux, il a une influence subtile sur l'image globale d'un pays.

#### **1.4 Analyse de la Forme des Activités de diplomatie culturelle**

##### **1.4.1 Échange de patrimoine culturel / contenu d'exposition**

Pour des raisons historiques, la Chine et la France possèdent de nombreux patrimoines culturels précieuses de renommée mondiale, ce qui crée beaucoup d'espace pour l'échange de patrimoines culturels. En outre, le musée enrichit également activement la collection de patrimoines culturels du musée, ce qui donne également un élan à la création de nouvelles pratiques d'échange de patrimoines culturels. En prenant l'exemple de la France, il existe actuellement trois formes principales d'échange de patrimoines culturels en France : la première consiste à prêter les patrimoines culturels et les œuvres collectées par le musée à d'autres pays ; la seconde est de restituer les patrimoines culturels et les œuvres culturelles dans leur pays d'origine ; la troisième est

de communiquer avec d'autres musées pour acheter des patrimoines culturels et partager la propriété.

Premièrement, la France peut favoriser les échanges culturels entre différents pays en prêtant de précieuses patrimoines culturels.

Par exemple, sous les auspices de la Déclaration conjointe sino-française (Voir L'Introduction), la Chine et la France ont célébré l'Année de la culture dans leurs pays respectifs. Parmi ces activités figurent deux exemples classiques de coopération entre musées : Le premier est l'échange de l'exposition intitulée *Kangxi Empereur (1662-1722)* avec l'exposition intitulée *Louis XIV, le Roi Soleil : Trésors du Château de Versailles*, le deuxième est de l'échange de pièces d'exposition entre le Louvre et la Cité interdite (Palais impérial).

Le Palace Museum, comme Versailles, a historiquement servi de palais impérial à leurs pays respectifs. L'exposition sur l'empereur Kangxi, qui a été présentée en France en mai 2004, avec pas moins de 350 objets culturels, et l'exposition sur Louis XIV, présentée à Pékin, en Chine, en 2005, ont toutes deux fait grand bruit. L'empereur Kangxi et Louis XIV, deux rois de la même époque, qui ont eu une rencontre épistolaire dans l'histoire, sont tous deux montés sur le trône à un jeune âge et ont tous deux régné pendant de longues périodes, avec une réputation et une renommée élevée, et tous deux ont tenu à préserver des œuvres d'art de renommée mondiale et de haut niveau. Deng Xinmiao, président du Musée Palais impérial chinois, l'a notamment qualifié d'événement d'exposition de haut niveau. Plus particulièrement, cette exposition d'échange est résumée dans une exposition finale de synthèse à Taïwan intitulée 'Empereur Kangxi et Louis XIV', qui présente un historique complet des monarques chinois et occidentaux du XVIIe siècle et des échanges entre la Chine et la France à cette époque.



Fig. 14 : Affiche de l'exposition intitulée 'Empereur Kangxi et Louis XIV' (Source Web, 2011)

L'exposition a présenté le principal moyen et pont de communication entre les missionnaires jésuites à l'époque de Kangxi et de Louis XIV à travers des livres imprimés, des lettres manuscrites, des gravures et des objets d'art, en particulier les cinq mathématiciens du roi envoyés par le roi Soleil Louis XIV, qui ont initié les premiers échanges officiels entre la France et la Chine. Certains des objets de l'ère Kangxi imitant les instruments scientifiques européens et les imitations françaises de la porcelaine bleue et blanche chinoise montrent que l'Orient et l'Occident tentaient de comprendre les réalisations scientifiques et artistiques des deux côtés par le biais de l'imitation.

L'échange de pièces d'exposition entre le Louvre et la Cité interdite (Palais impérial) a causé un plus grand émoi, une exposition intitulée '*La création du Louvre : le Louvre et ses trésors témoignent de huit cents ans d'histoire de France*'. Il s'agit de présenter une centaine de pièces de patrimoines culturels français aux visiteurs chinois. Afin de faire connaître la culture et l'histoire de l'art françaises au public chinois, un documentaire a été produit sous les auspices de la télévision centrale chinoise, intitulé « Rencontre du Louvre et de la Cité interdite ».



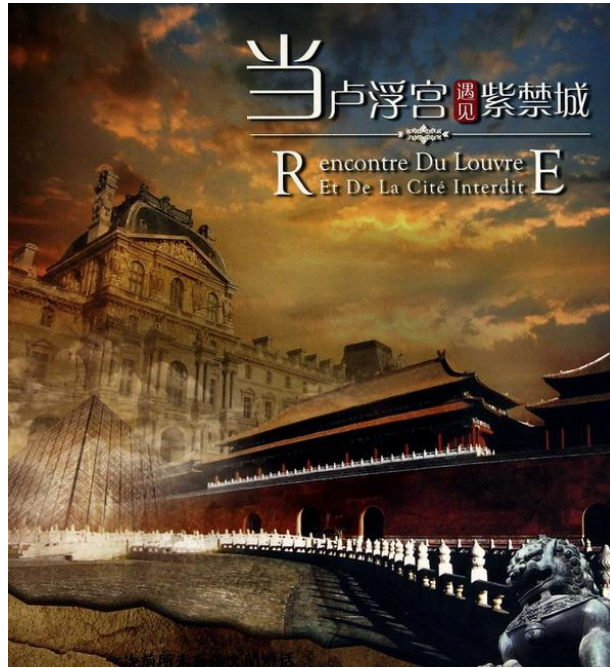


Fig. 15 : Affiche de documentaire « Rencontre du Louvre et de la Cité interdite »,  
(Source Web, 2011)

Dans ce documentaire, les œuvres d'art de la Cité interdite et du Louvre sont devenues des représentations symboliques de leurs cultures respectives, donnant toute sa mesure à l'utilisation du patrimoine culturel pour la communication interculturelle.

Le film s'inspire de l'histoire de l'art et interprète des thèmes tels que l'Asie centrale, l'Égypte, la Grèce, Rome, le Moyen Âge, la Renaissance, le baroque, le rococo, le classicisme et le romantisme, sur la base du classement des collections du Louvre. Dans chaque épisode, un artiste contemporain chinois ou un chercheur en histoire de l'art et un universitaire occidental discutent ensemble et engagent un dialogue entre les civilisations. Le film raconte l'art et l'histoire à travers les yeux des Chinois. Le film cherche à présenter un musée médiatique de l'art mondial, à construire un chemin de compréhension entre les peuples et de compréhension mutuelle et de respect entre les civilisations - une nouvelle expérience visuelle et une rencontre des esprits pour les publics chinois et occidentaux. Tout le film utilise l'art comme lien, et tout au long du film, il s'agit d'une comparaison du développement de l'histoire humaine et de la civilisation. Si le film interprète les œuvres d'art de la Cité interdite et du Louvre, il

donne également au public une perspective plus large sur la beauté des différences culturelles.

La deuxième forme d'échange de patrimoines culturels françaises consiste à restituer les patrimoines culturels au pays d'origine.

En juillet 2015, le ministère français de la Culture a rendu 32 pièces d'ornements en or de Qin de la montagne Dabaozi, province du Gansu, recueillies par le Musée Guimet. Les pièces d'or retournées cette fois ont été achetées et données au musée Guimet par des collectionneurs français privés après avoir été volées et passées en contrebande hors du pays dans les années 1990. C'était l'archéologue Han Wei qui a découvert pour la première fois les ornements en or en France. Ensuite, après l'analyse de la composition des ornements en or par la Chine et la France, les visites du personnel concerné à cette époque et l'analyse des dossiers des organes de sécurité publique ont finalement confirmé l'or caché en France, il a été confirmé que ces patrimoines culturels sont volés sur le site de la montagne Dabaozi dans le comté de Li, province du Gansu, en Chine.

Vers 2010, le gouvernement chinois avait déposé une plainte contre ces patrimoines culturels, mais sans succès. Auparavant, les médias étrangers appelaient la France le retour des patrimoines culturels chinois comme un 'cauchemar diplomatique'. La raison en est que selon la loi française, les biens appartenant à l'État ne sont pas transférables et que les éléments qui ont été inclus dans le système des musées sont irrévocables. Avec le soutien du gouvernement français et des donateurs, le musée Guimet a d'abord rendu les ornements en or à deux magnats de la marque de luxe célèbres donateurs François Pinault et Christian Deydier. Ils se sont ensuite retirés de la collection française de collections publiques et sont renvoyés en Chine par ces deux donateurs. Le 13 avril 2015, Pinault a rendu quatre têtes d'or de rapace à la Chine ; le 13 mai, Christian Deydier a également envoyé 28 pièces d'or directement à l'Administration d'État du patrimoine culturel. Il est rapporté que les collections des deux personnes ont été achetées auprès du même vendeur (Xinhua, 2020).

Le gouvernement chinois avait évalué à ce sujet qu'il s'agit d'un nouvel exemple du retour des patrimoines culturels perdus par les voies diplomatiques entre les patrimoines culturels volés et perdus par les deux pays grâce à une coopération sincère et une confiance mutuelle suffisante et une sagesse commune, reflétant à la fois la relation culturelle sino-française. Cela reflète non seulement la maturité et la santé de la relation culturelle sino-française, mais reflète également le courage des autorités du patrimoine culturel des deux pays à se faire confiance et à travailler ensemble pour résoudre des problèmes complexes et sensibles.

Une autre fois en février 2009, Christie's (société de vente aux enchères) a offert aux enchères deux têtes de fontaine en bronze du XVIIIe siècle - un lapin et un rat - appartenant à la succession d'Yves Saint Laurent et de son partenaire de longue date Pierre Bergé. Volés de l'ancien palais d'été par les forces britanniques et françaises lors de la Seconde Guerre de l'opium en 1860, la vente a provoqué un débat international controversé. En juin 2013, François-Henri Pinault, propriétaire de Christie's, a rendu à la Chine les bases pour renforcer les relations diplomatiques et commerciales entre la France et la Chine.

#### **1.4.2 Construction d'une salle d'exposition**

Le musée du Louvre à Abu Dhabi a choisi Jean Nouvel, un architecte français qui a remporté le prix Pritzker et a acquis une reconnaissance mondiale en construisant le Centre culturel mondial de Paris, en tant que concepteur de musée. Ce choix a attiré l'attention des médias internationaux. Et Jean Nouvel n'a pas été échoué à arriver à la hauteur des énormes investissements et attentes d'Abu Dhabi. Il a soigneusement conçu huit couches de dômes architecturaux creux avec différentes formes géométriques et les a recouvertes pour couvrir le haut de l'ensemble du musée, de sorte que chaque faisceau de lumière en a passé huit en premier. Le filtrage en couches est ensuite filmé dans le musée, créant un effet de rêve. Jean Nouvel l'a appelé « la pluie de lumière », faisant écho au slogan du musée lui-même « retrouver la gloire de l'humanité au soleil ». Grâce à cet excellent travail d'architecture et à la très grande influence de l'architecte dans le domaine de l'architecture, le Louvre Abu Dhabi a été au centre des médias

architecturaux internationaux et l'objet de louanges du monde depuis sa naissance. Couplée à la propagande du Bureau du tourisme d'Abu Dhabi de « la propagation de la lumière de l'espoir dans cette terre ancienne dans la situation complexe séculaire du Moyen-Orient », l'apparence internationale du Louvre Abu Dhabi est étonnante.

En revanche, ce bâtiment à Shanghai semble manquer de certaines fonctionnalités, une grande partie de la raison devrait être que les agences gouvernementales n'ont pas prêté attention à la nature artistique de l'architecture mais se sont concentrées sur son caractère pratique et l'utilisation des fonctions. « Lorsque nous avons conçu le bâtiment, ce n'était pas pour le Centre Pompidou », a déclaré David Chipperfield dans une interview avec *The Art Newspaper*. C'était pour « un musée ». Lorsque nous avons demandé ce qui sera dans le musée, La réponse a été : « Nous ne savons pas encore. Mais nous avons besoin de trois grandes salles multifonctionnelles qui peuvent être utilisées pour tout : expositions, performances, fêtes. C'était incroyablement générique, ce qui était un peu frustrant. Nous jouions au tennis avec nous-même, c'est-à-dire personne ne frappait la balle en arrière. Les architectes soutiennent toujours qu'ils aimeraient plus de liberté, mais soyez prudent, car parfois la liberté ne vous aide pas » (Natanzon, 2020).

Le musée abritera 27 000 pieds carrés d'espace d'exposition, un café, une librairie, un studio d'art et des espaces éducatifs. Installé dans un tout nouveau parc au bord de la rivière, le West Bund Museum invite le public à travers son imposant hall à deux étages. « Les installations publiques contribuent toutes à l'idée que les musées modernes sont plus qu'une simple destination pour voir de l'art », a déclaré Libin Chen, partenaire du bureau de David Chipperfield Architects à Shanghai. Le bâtiment vitré, bien qu'il ne présente aucune similitude formelle avec son musée d'origine à Paris, est censé refléter un souci similaire d'ouverture et de transparence. « Dans ce cas, la route piétonne le long de la rivière est un élément d'infrastructure étonnamment important, occupé par des joggeurs et des promeneurs. C'est quelque chose à quoi répondre. Donc, le bâtiment

n'a ni arrière ni façade », a expliqué Chipperfield. Le rez-de-chaussée abrite un café face à la rivière et une librairie ouverte au public (Ling et Xiao, 2020).

### **1.4.3 Échange de talents**

En raison de sa fonction de représentation de l'image culturelle nationale, le musée est souvent l'un des premiers lieux où les pays étrangers mènent des affaires étrangères, ce qui ne fait pas exception pour la France. La plus haute courtoisie de la France pour les visites militaires est d'inviter les dirigeants des pays invités à assister à la grande cérémonie d'accueil aux Invalides ou à l'Arc de Triomphe après avoir quitté l'avion et organisé un banquet d'État à l'Élysée pour les divertir (Le Cain, 2016).

Il s'agit du plus haut niveau d'activité d'échange de personnel du Musée français dans les échanges culturels étrangers. Parallèlement, l'échange de praticiens muséaux est également un élément indispensable des échanges culturels étrangers du musée français.

Par exemple, lors de « Han Style—Exposition des reliques culturelles de la dynastie Han en Chine » en 2014, le musée Guimet a accueilli un groupe académique d'experts composé de célèbres archéologues et scientifiques chinois pour écouter leurs découvertes archéologiques et études culturelles chinoises de Han. Ils ont écouté le discours sur les découvertes archéologiques des Han chinois et les réalisations de la recherche culturelle chinoise et ont activement interagi avec eux pour promouvoir le développement académique (Yang N., 2015).

Autre exemple, en avril 2019, un incendie s'est déclaré à Notre Dame de Paris en France. Xi Jinping a envoyé un message de condoléances à Macron et a déclaré : « Je crois qu'avec les efforts du peuple français et le soutien de la communauté internationale, Notre-Dame de Paris sera en mesure de restaurer et de reproduire sa gloire avec succès. » Après cela, Les autorités chinoises et françaises du patrimoine culturel ont envoyé de nombreuses correspondances pour discuter d'idées de coopération et ont finalement décidé de sélectionner deux des patrimoines culturels les plus emblématiques de Notre Dame de Paris et des Guerriers et Chevaux en terre cuite pour mener une coopération de recherche en restauration et protection.

À cette époque, la cathédrale Notre-Dame était complètement fermée et la partie française était très prudente quant à ses travaux de restauration et au choix des partenaires de coopération internationale. Liu Yuzhu, directeur de l'Administration d'État du patrimoine culturel chinois, a déclaré que Notre-Dame de Paris est l'un des symboles civilisés de la France et de l'Europe, et que ses travaux de restauration après l'incendie sont très appréciés par la France et la communauté internationale. Les guerriers en terre cuite et les chevaux de Qinshihuang sont un patrimoine culturel chinois de renommée internationale, et ses recherches sur la protection ont également reçu une attention internationale. La coopération entre Notre-Dame de Paris et les guerriers en terre cuite du mausolée de l'Empereur Qinshihuang élargira considérablement la coopération en matière de patrimoine culturel sino-français et produira un effet de démonstration positif dans le monde entier (Li X., 2020).

### **1.5 Un complet et mature système de stratégie de promotion culturelle**

Bien que les deux projets aient une histoire relativement courte, grâce à la riche expérience de fonctionnement de l'équipe de gestion du musée français et au système de stratégie de promotion complet et mature, ces deux institutions culturelles ont été à l'honneur des médias mondiaux depuis leur construction. Après avoir résumé, nous pouvons constater qu'ils ont utilisé conjointement les stratégies de promotion suivantes :

#### **1.5.1 Utiliser l'image de marque pour créer une dynamique**

Lors de la promotion du West Bund Museum, le responsable a toujours souligné qu'il s'agissait du premier projet de coopération du Centre Pompidou en Asie lors de la promotion publique. Comme le Musée du Louvre à Abu Dhabi, ils ont emprunté les produits de haute qualité du « Musée du Louvre » avant d'ouvrir le musée. Image internationale, soulignant que certaines des expositions du musée proviennent du musée du Louvre en France, attirant des touristes potentiels qui ne peuvent pas se rendre en France parce que le voyage est trop loin. Dans le même temps, avant la construction de la salle d'exposition, ils ont organisé des expositions temporaires dans le monde entier sur la base de leurs propres collections, ce qui a créé un gadget pour l'ouverture de la

nouvelle salle.

En outre, le Musée du Louvre à Abu Dhabi a également réalisé une vente aux enchères d'importantes collections. En novembre 2017, la maison de vente aux enchères Christie's a vendu un tableau Da Vinci nouvellement identifié « Sauveur » à un prix élevé de 450 millions de dollars américains. Certains médias l'ont même appelé « la version masculine de Mona Lisa ». Le prix qui a rafraîchi le record des enchères est devenu instantanément un sujet brûlant dans les médias mondiaux, et les gens ont spéculé sur la mystérieuse identité de l'acheteur derrière. Jusqu'à un mois plus tard, le ministère de la Culture et du Tourisme d'Abu Dhabi a reconnu le chef-d'œuvre et a annoncé que la peinture serait exposée au Louvre Abu Dhabi, qui a donné une photo au Louvre Abu Dhabi qui vient d'ouvrir. Agent cardiotonique puissant. Selon l'équipe de travail de l'Agence des musées français, ces premières stratégies de promotion visent à attirer les touristes au Louvre d'Abou Dhabi pour la première expérience. Plus tard, ils attireront à nouveau ces touristes pour visiter le Louvre Abu Dhabi en enrichissant le contenu des expositions du musée et en organisant des expositions temporaires de haute qualité en provenance de France. En revanche, la Chine ne manque pas de capitaux mais l'investissement culturel est relativement avare.

### **1.5.2 Publicité internationale et nationale**

A la veille de l'ouverture du musée du Louvre à Abu Dhabi, l'Agence des musées français a également effectué une tournée internationale pour présenter l'origine du musée du Louvre d'Abu Dhabi et l'idée de créer le musée pour attirer les touristes internationaux. Le West Bund Art Museum est plus en face à face avec les masses domestiques. En même temps, il est lié au couloir culturel et communautaire où il est situé pour organiser des activités interactives pour tous les âges, telles que des ateliers en personne, des tournées de coopération commerciale et des invitations aux artistes pour créer une dynamique.

### **1.5.3 Invitez les dirigeants nationaux à participer à la cérémonie d'ouverture**

Le 8 novembre 2017, le président français Macron a assisté à la cérémonie d'ouverture du Louvre Abu Dhabi. Dans son discours d'ouverture, il a appelé le Louvre d'Abu

Dhabi « un Louvre dans le désert et la lumière et l'ombre » et a cité le célèbre dicton de Dostoïevski « La beauté peut sauver le monde », en espérant que le Louvre d'Abu Dhabi Aider « l'Orient et l'Occident à mieux communiquer dans le processus de mondialisation ». Mohammed bin Rashid Al Maktoum, le chef de l'émirat de Dubaï, qui est venu à la cérémonie d'ouverture, a également déclaré : « Cette coopération entre les Émirats arabes unis et la France vise à protéger les biens civilisés de l'humanité et à empêcher l'humanité de revenir à l'âge de l'ignorance et du retard. » Le discours a souligné leurs attentes pour le Louvre Abu Dhabi et l'a aidé à étendre davantage son influence dans la couverture médiatique.

Dans l'après-midi du 5 novembre 2019, M. Emmanuel Macron, président de la République française, avec Fang Shizhong, maire du district de Xuhui et président du Comité culturel et artistique de musée, ont dévoilé ensemble « un projet de coopération d'exposition de cinq ans entre le West Bund Art Museum et le Centre Pompidou ». Macron a exprimé son amour pour l'art chinois et les artistes contemporains dans son discours, et a espéré que la Chine et la France l'utiliseraient comme un pont pour renforcer davantage les échanges culturels et artistiques. Lors de conférence de presse pour l'ouverture du West Bund Museum, Serge Lasvignes, président du Centre Pompidou, a déclaré que le Centre Pompidou est le premier pavillon au monde qui fait une grande exposition d'œuvres d'artistes chinois. Choisir de coopérer avec la Chine, c'est montrer la diversité du monde culturel et artistique.

#### **1.5.4 Utilisation des réseaux sociaux**

Au cours des dernières années, avec l'application et la vulgarisation d'Internet, les principaux musées ont commencé à prêter attention à l'utilisation de la technologie numérique pour afficher les collections du musée, afin de fournir aux publics qui ne peuvent pas visiter le musée en personne en raison de restrictions géographiques la possibilité d'apprécier les œuvres du musée et d'améliorer l'influence étrangère le musée à. Ce point s'est fortement reflété lors de l'épidémie de nouvelle pneumonie coronaire. Parmi de nombreux médias, les réseaux sociaux sont très respectés par les musées en raison de leur actualité, de leur interactivité et de leur large public. Le Musée



français valorise non seulement l'application des technologies émergentes, mais interagit également activement avec d'autres musées nationaux et le public sur les réseaux sociaux pour étendre l'influence internationale de la culture française. L'une des activités les plus représentatives est la « Semaine mondiale des musées » (#MuseumWeek).

En mars 2014, 12 responsables des opérations communautaires en ligne de différents musées et institutions culturelles français et l'équipe Twitter française ont lancé conjointement l'événement de tweet #Global Museum Week. En 2017, cet événement a attiré un total de 4200 musées et institutions culturelles de 75 pays, se transformant vraiment en une action muséale avec une influence mondiale. Grâce à cet événement, le Musée français a également gagné une grande exposition dans le monde entier et a attiré de nombreux fans du monde entier. Prenant le Centre Pompidou en France comme exemple, lors de la #Global Museum Week 2017, son compte Twitter officiel a fait un bond de 200000 fans, ce qui l'a incité à devenir le deuxième plus grand musée français après le Louvre (Lorant, 2017).

La pratique des musées français d'élargir leur influence à l'étranger par le biais des réseaux sociaux montre, d'une part, l'expérience de gestion avancée des musées français et l'accent mis sur la gestion du public des musées. D'autre part, cela montre également la pratique de leurs organisations de planification avait une capacité à bouger influence internationale.

### **1.6 L'effet de la diplomatie muséale**

Dans la transformation contemporaine de la diplomatie, la numérisation est devenue l'une des forces motrices les plus importantes qui ne peuvent être ignorées. Ces dernières années, l'exploration de la diplomatie à l'ère numérique est devenue un sujet brûlant dans les études diplomatiques. Les réseaux sociaux sont caractérisés par la démocratisation, la socialisation et l'ouverture de l'information, de sorte que la diplomatie muséale, en tant qu'acte de nature politique au niveau national, a également adopté les moyens numériques pour la communication internationale, incarnant plus ou moins l'idée de démocratisation culturelle par la gestion du patrimoine culturel, comme

la pratique des musées français d'étendre leur influence à l'étranger par le biais des réseaux sociaux, discutée ci-dessus. Cette sous-section espère examiner le contenu et l'efficacité de la communication des médias de réseaux sociaux chinois grand public - le compte Weibo - du West Bund Museum en appliquant une méthodologie mixte d'analyse de données.



Fig.16 : Compte officiel Weibo - Page d'accueil (Source Web, 2021)

### 1.6.1 Introduction à la plateforme de réseau social

Les microblogs en Chine sont basés sur la même technologie web que Twitter à l'étranger, et constituent la dernière forme de développement de la diplomatie en ligne qui relève de la communication internationale. En août 2009, Sina.com, un portail chinois, a lancé Sina Weibo, qui a commencé à être testé en interne, suivi par un certain nombre de sites web qui ont lancé des produits de microblogs. Parmi eux, Sina Weibo a connu la croissance la plus rapide, le produit atteignant 550 millions d'utilisateurs actifs mensuels en décembre 2020, selon les résultats financiers de Sina Weibo pour le

troisième trimestre 2020. Sina Weibo est devenu la plateforme de microblogs la plus influente en Chine, offrant une plateforme et une base d'utilisateurs aux autres pays pour mener une diplomatie publique avec la Chine par le biais de ce réseau social.

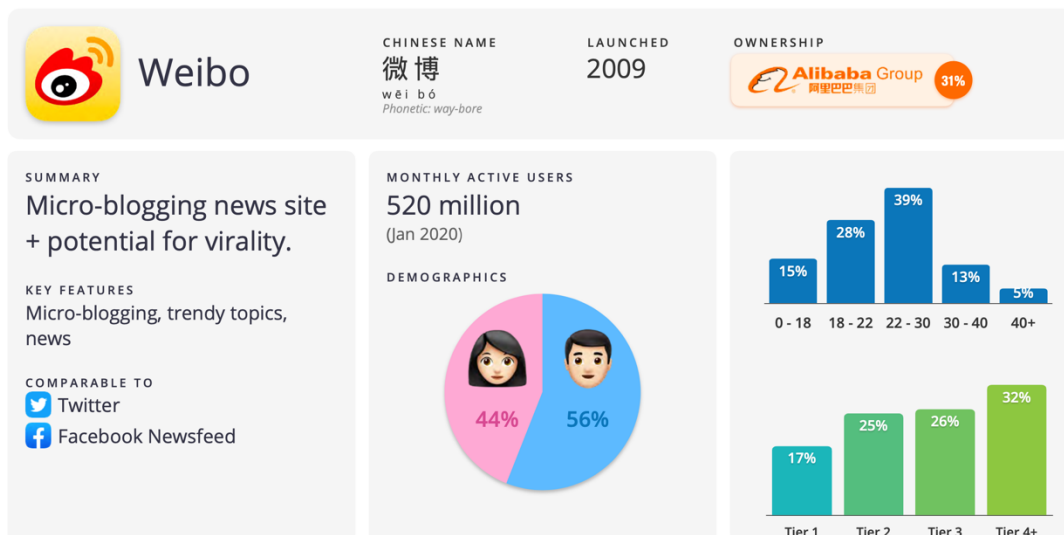


Fig.17 :L'introduction ultime aux médias sociaux en Chine (KAWO 2020).

Le West Bund Museum a également produit une application pour les informations officielles sur les expositions et une applet WeChat (un compte public pour une autre plateforme de réseau social) dans le cadre de l'aménagement de sa plateforme en ligne, mais les données de base pour ces deux types d'applications ne sont pas disponibles et les données relatives aux informations sur les fans ne sont pas accessibles au public, de sorte que ce document utilise les observations en ligne du compte officiel de la plateforme Weibo.

### 1.6.2 Une approche observationnelle hybride

Le développement rapide d'Internet a provoqué des changements plus profonds dans la société. La méthode d'observation a été largement utilisée dans la recherche en sciences sociales comme méthode de collecte d'informations pour les enquêtes qualitatives. L'observation est généralement une activité qui consiste à voir, écouter et sentir ce qui se passe à un moment donné dans une situation naturelle afin d'obtenir des éléments factuels à son sujet (Chen X. 2013). En raison de l'épidémie, les auteurs n'ont pas eu l'occasion de se rendre sur le terrain pour effectuer des observations sur le

fonctionnement du musée ou sur les visiteurs, mais le niveau avancé d'information sur Internet a ouvert davantage de possibilités pour cette étude.

Dans cette étude, les auteurs ont collecté des données informatives et ont utilisé une analyse partiellement quantitative parallèlement aux observations, c'est-à-dire la recherche par méthodes mixtes (Mixed Methods Research, MMR), un troisième paradigme de recherche qui combine organiquement les deux principaux paradigmes de recherche que sont la recherche quantitative et la recherche qualitative. Bien que les auteurs n'aient pas mené d'enquête interactive approfondie et que le contenu des données soit objectif, la plateforme sociale en ligne se caractérise par sa nature virtuelle et nécessite donc un tri et une identification des informations au cas par cas. La méthode d'observation en ligne doit donc maximiser l'objectif de l'étude en utilisant une combinaison de voies de recherche qualitatives et quantitatives.

L'analyse des données a été réalisée à l'aide du langage Python et de données publiquement disponibles sur internet. L'analyse de la diffusion des données s'est basée sur une étude du contenu des posts et une étude de l'effet des posts sur le profil des followers.

Le compte Weibo 'Shanghai West Bund Museum of Art' est officiellement certifié comme 'West Bund Museum of Art × Pompidou Center Five-Year Exhibition Collaboration Project'.

Cette exploration des données a permis d'agréger tous les 'webos (tweets)' auxquels il a été répondu sur le compte Weibo du Shanghai West Bund Museum of Art, qui comptait 254 'webos' au début du mois de mai 2021, avec 67 d'entre eux ayant les réponses. Le contenu auquel il n'a pas été répondu n'a pas été collecté, car les auteurs ont estimé qu'il avait une faible valeur de recherche pour les effets de diffusion.

En extrayant les mots clés et la fréquence d'occurrence, nous avons constaté que le résultat contient un total de 2 396 mots, puis après avoir filtré les 500 mots les plus fréquents, nous pouvons savoir que les mots les plus fréquents et les plus représentatifs



En outre, ‘parent-enfant’, ‘expérience’, ‘enfant’, ‘Workshop’, etc., tant au niveau de la fonction éducative du patrimoine culturel lui-même qu’au niveau de sa diffusion internationale, reflètent l’idée d’une politique culturelle proche des gens et engagée dans la communauté. Le mot ‘patrimoine’, en revanche, apparaît 15 fois, et le terme apparaît essentiellement à chaque fois comme ‘patrimoine artistique’.

D’autre part, nous avons également réalisé une étude de profilage de la base de fans du musée. Au début du mois de mai 2021, le nombre total de followers du compte Twitter était de 5 084, dont un total de 3 073 étaient des utilisateurs actifs pouvant faire l’objet d’une enquête, tandis que le reste des comptes étaient des ‘Followers zombies’, c’est-à-dire des utilisateurs chroniquement inactifs ou faux. Au sein de ce groupe, le rapport entre les sexes des adeptes est relativement déséquilibré, ce qui reflète le plus grand intérêt apparent des femmes pour ce projet culturel et artistique.

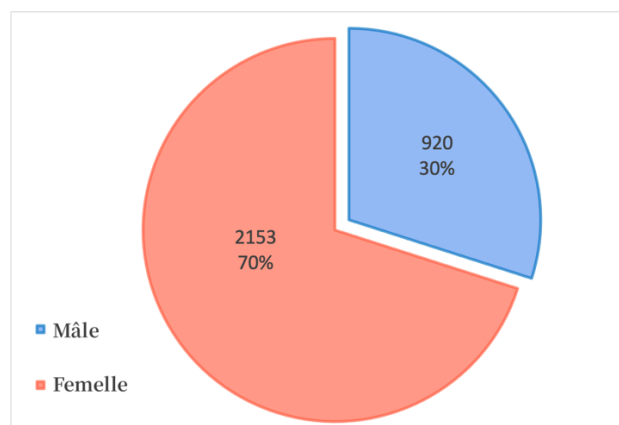


Fig.20 : Ratio hommes/femmes des Followers (Réalisé par l’auteur).

Parmi tous les comptes actifs, le nombre total de personnes dénombrables ayant enregistré leur région est de 2 240, dont 435 (environ 19,42 %) sont occupés par des utilisateurs d’outre-mer, ce qui inclut à la fois des Chinois d’outre-mer et un petit nombre d’utilisateurs internationaux, reflétant pleinement le large éventail de sa diffusion culturelle. Parmi les utilisateurs chinois, les habitants de Shanghai occupent naturellement la plus grande proportion (28,53 %), arrivant en tête avec un chiffre de 639.

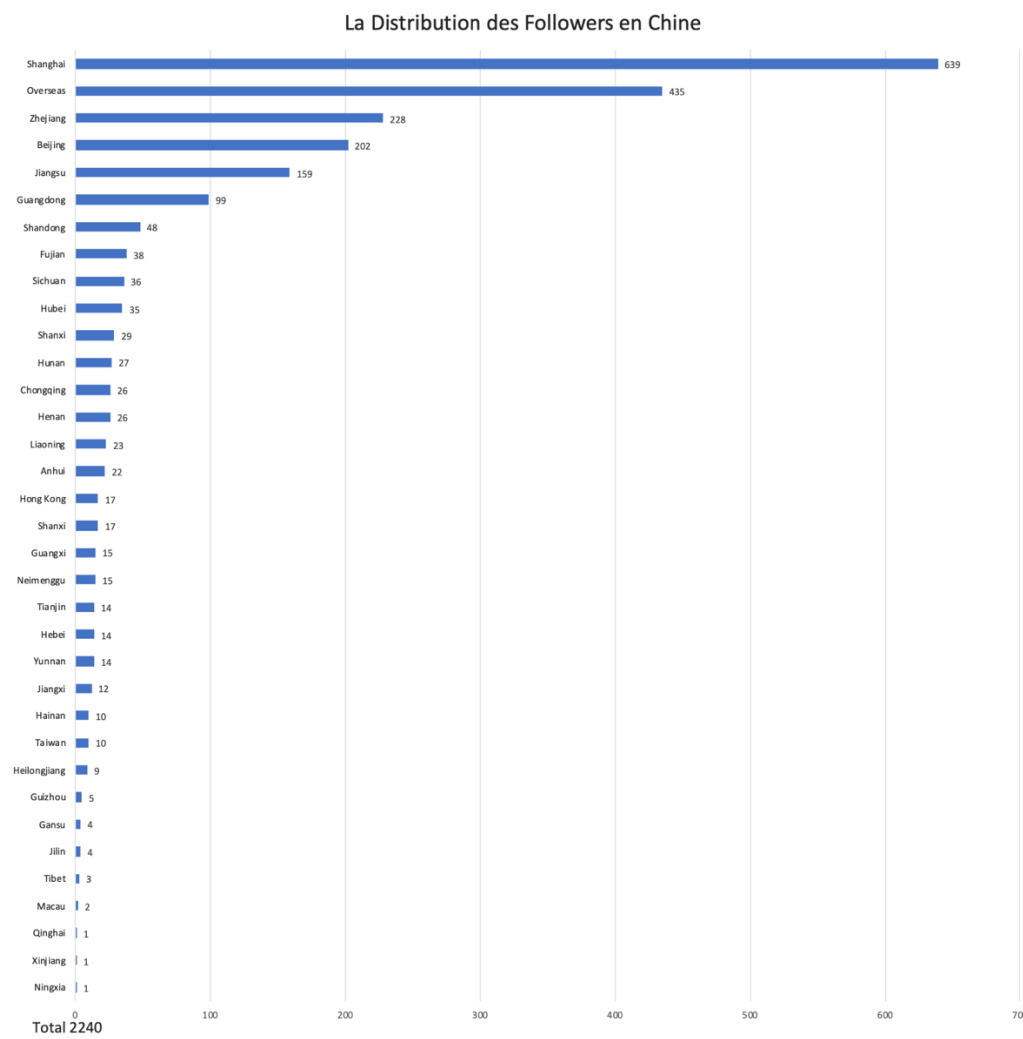


Fig. 21 : Tableau de distribution régionale des Followers (Réalisé par l'auteur).

Le Zhejiang et le Jiangsu, les deux autres provinces de la région du delta du fleuve Yangtze où se trouve Shanghai, sont bien placées, et Beijing et Guangzhou, les villes de premier rang outre Shanghai, comptent également de nombreuses personnes très intéressées par cette coopération. Il est intéressant de noter que Taïwan ne semble pas très loin derrière, avec plus d'un quart des 35 régions du classement, montrant un fort intérêt pour ce projet culturel. Comme nous pouvons le voir sur le graphique, ces statistiques de distribution présentent toutes une capacité de rayonnement et une gamme de musées plus raisonnables, également en proportion du développement économique des régions chinoises. C'est-à-dire qu'il y a plus de gens instruits sur la côte Est et plus intéressés par les cultures étrangères.

Carte de la distribution des followers en Chine



Fig. 22 : Carte de la distribution des Followers en Chine (Réalisé par l'auteur).

Enfin, nous avons également effectué une saisie des données de la population interrogée concernant les tags de loisirs et d'intérêts, après avoir supprimé les tags les plus fréquents et les plus couramment catégorisés de tous les mots-clés (ex. #Voyage, #Gastronomies, #Musique, #Fashion, #Mode de vie, #Santé, #Actualités, etc.), on peut observer que la majorité des utilisateurs de fans sont des jeunes nés dans les années 1990, et que la plupart d'entre eux sont plus intéressés par la culture et l'art, la France, la mode, les informations sur les médias, etc.



Fig. 23 : Nuage de mots de loisirs et d'intérêts des Followers (Réalisé par l'auteur).



Bien entendu, nous avons également essayé de saisir d'autres informations telles que l'âge, le niveau d'éducation, la profession, etc., mais les résultats n'étaient pas satisfaisants et l'observation en ligne était largement limitée, ce qui a empêché une analyse plus approfondie.

## **Conclusion**

### **1. Pour conclure**

En tant qu'étude comparative, cette thèse se concentre sur les politiques comparatives et les échanges culturels entre la France et la Chine. Le chapitre I montre, à travers l'identification de la terminologie, que l'acceptation par la Chine du concept de 'patrimoine culturel' a été élevée et rapide, et qu'elle s'est progressivement rapprochée du système de protection du patrimoine culturel mondial dirigé par l'UNESCO par des changements tels que : l'intégration des unités de protection du patrimoine culturel dans le système de protection des 'immeubles' ; L'adoption du concept français de 'quartiers historiques' ; et le changement de 'reliques culturels' à 'patrimoine culturel'. Ceux-ci ont préparé stratégiquement le patrimoine de la Chine pour le monde. Tout en adhérant pleinement au système du patrimoine culturel mondial, une partie de la vigilance contre le révisionnisme fait défaut et le danger de perdre son propre discours culturel n'est pas pleinement apprécié. La compréhension du terme 'Wenwu (文物)' par la Chine n'a pas développé de paradigme cognitif unifié au sein de la communauté universitaire nationale, et elle n'a pas non plus la conscience et la capacité de l'étendre au discours mondial.

La France était beaucoup plus précoce dans sa gestion et son attention au patrimoine culturel, mais un recensement majeur est une étape nécessaire dans la gestion du patrimoine culturel pour quiconque, et la Chine a dépassé la France dans le nombre de sites du patrimoine mondial acquis en raison de ses fortes ressources culturelles qui ont été mises en évidence depuis. Une énorme expérience de la France en matière de gestion culturelle l'a rendue plus consciente de la nécessité de maintenir un équilibre entre la conservation et l'accès, avec une séparation claire des droits et des responsabilités dans son administration, ainsi qu'une décentralisation et une démocratisation totales de la culture plus tôt, mais en fin de compte, nous constatons que les deux pays rivalisent pour un caractère bureaucratique clair dû à la concentration du pouvoir à la racine de l'État, malgré le thème principal de développement est de savoir comment mettre la culture réellement au service du peuple. Il est évident que ni la culture ni le patrimoine

culturel ne peuvent exister en dehors de la politique, mais la légitimité de l'intervention publique présuppose que la propriété du patrimoine culturel doit être restituée par le gouvernement à la communauté et que les biens culturels doivent être partagés, tandis que le gouvernement ne doit pas limiter le développement créatif et la diffusion de la culture et de l'art par des règles et des règlements.

Les fonctions des musées en tant qu'institutions culturelles importantes en sont le meilleur reflet de politiques culturelles. C'est justement parce que la France a favorisé l'utilisation de l'échange culturel dans la sphère politique en préservant son patrimoine tout en intégrant l'utilisation de ses valeurs, et en osant innover tout en préservant ses traditions. Dans le processus de conduite de la diplomatie muséale, on peut constater que si les prétentions officielles sont bonnes, le manque de conception du lieu reflète le fait que l'élément politique frappe généralement l'artistique, et qu'utiliser l'accessibilité du musée lui-même pour diminuer la dimension officielle de la communication culturelle est la bonne voie à suivre. La question de savoir si la Chine et la France doivent suivre l'exemple d'autres pays en privatisant ces activités ne semble pas être une question particulièrement importante à ce stade. Après avoir étudié les effets de la communication, nous constatons qu'il est plus important d'offrir une culture de haut niveau et de grande valeur aux gens et de promouvoir la culture et l'art sans recourir à un système d'évaluation unique comme le site du patrimoine mondial.

Il convient de mentionner dans cette étude que l'enquête hors ligne sur les entretiens avec les visiteurs prévue à l'origine en raison de l'épidémie a été mise de côté, mais qu'elle a fourni de nouvelles orientations et idées pour la recherche observationnelle en ligne, réalisant une tentative d'utilisation des outils d'analyse des données dans la recherche en sciences humaines et sociales, et que les questions d'entretien conçues à l'origine pour les opérateurs de musée liées à la gestion culturelle n'ont pas reçu de réponse en raison des sensibilités politiques en jeu et de les contradictions bureaucratiques.

## **2. Limites et ouverture**

Le discours sur le patrimoine culturel repose sur les politiques culturelles de l'UNESCO et des États, ce qui permet difficilement d'éviter d'être influencé par la bureaucratie, voire devenu superficiel. Par ailleurs, nous constatons que la gestion et la communication du patrimoine culturel sont empreintes d'une contradiction entre culture élitiste et popularité.

D'une part, le patrimoine culturel est souvent présenté comme une image haute de gamme et de valeur sous tous ses aspects dans le but de promouvoir l'image nationale ; d'autre part, dans la gestion et la communication proprement dites, que ce soit pour mieux communiquer ou pour restituer les droits culturels aux publics, les deux pays le présentent inévitablement comme une présence accessible et quotidienne ou des symboles virtuels, même si de nombreuses personnes ne se soucient pas de ces phénomènes culturels à connotation politique. Les deux pays ne limitent pas non plus leur regard aux sites représentatifs du patrimoine mondial sur la liste de l'UNESCO, mais s'intéressent aussi à d'autres sites du patrimoine national ayant une 'valeur' relativement moindre.

Les échanges culturels entre la France et la Chine se poursuivent et sont clairement facilités par le consensus et la coopération entre les deux pays en matière de patrimoine culturel. L'institutionnalisation et la politisation de ce domaine au niveau mondial ont également fait naître le sentiment qu'il s'agit également d'une responsabilité et d'une obligation personnelles de prêter attention à la culture et de la pratiquer.

À l'approche de l'élection présidentielle française et de la question de savoir comment l'environnement politique international réagira à la montée du populisme lorsque les politiques de la Chine seront plus stables, le prochain président français restera-t-il intéressé par les échanges culturels ? À l'heure où les relations entre les deux pays sont plus cordiales, les acquis déjà obtenus vont-ils perdurer ou seront-ils effacés par les luttes politiques ? Ce sont peut-être les questions qui restent au-delà de cet article.

## **Bibliographie :**

Afroa. (2020). *Touring exhibitions and collections – French museums expertise from registrars point of view*, 2013, <http://www.afroa.fr/media/pdf/events/2013-synthese-EC-itinerantes-en> (Accès au 20 Juin 2020)

Ai, J. (2012), *Selecting the Refined and Discarding the Dross: The Post-1990 Chinese Leadership's Attitude towards Cultural Tradition*, Routledge Handbook of Heritage of Asia, ed. Patrick Daly and Tim Winter (Oxford and New York: Routledge).

Bennett, T. (1995). *Art and Theory: The Politics of the Invisible*, In *the Birth of the Museum: History and Theory Politics*.

Byrne, D. (1994). *The past of others: Archaeological heritage management in Australia and Southeast Asia*. Unpublished, PhD Thesis, Australian National University, 1994:14.

C.H. *Paris :750 000 visiteurs pour l'exposition le MoMA à la fondation Vuitton*, Le Parisien, 5 Mars 2018

Chaizemartin, J. (2018). *Le Chiffre du jour*, Le Quotidien de l'art, 21 Mars 2018

Chaubet, F. (2013). *Rôle et enjeux de l'influence culturelle dans les relations internationales*, *Revue internationale et stratégique*, 2013/1, p95

Chay, J.(ed.) *Culture and International Relations*, Praeger Publishers, 1990.

Chen X. (2013). *Méthodes de recherche qualitative et recherche en sciences sociales [M]*. Beijing : Educational Science Publishing House, 2013.

*Compendium of Cultural Policies & Trends*, <https://www.culturalpolicies.net/>, 2021

Donnat, O. et Tolia, P. (dir.) (2003) , *Le(s) public(s) de la culture[M]*. Paris: Presses de Sciences Po.

Du, Z. (2013) *The Development of Chinese Cultural Diplomacy in New China——Taking Confucius Institute as an example* (Doctoral dissertation, Qingdao University).

Ferrazzi, S. (2020). *The Notion of 'Cultural Heritage' in the International Field: Behind Origin and Evolution of a Concept*. *International Journal for the Semiotics of Law - Revue internationale de Sémiotique juridique*. 10.1007/s11196-020-09739-0

France                  Diplomatie,                  *Patrimoine*,                  Octobre                  2015,  
<http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle/les-domaines-d-action-de-la-diplomatie-culturelle/article/patrimoine>

Germain, B. (1967). *The Museum Age*, translator Jane Nuis. Cahill, Desoer S. A. Publishers, p7

Girard, A-G. (1983). Geneviève. *Cultural development - experiences and policies*, UNESCO, Second edition, 1983.

Gu, J. et Yuan, L. (2005). Rapport sur le patrimoine culturel : théorie et pratique du mouvement de protection du patrimoine mondial. China: Social Science Academic Press, p137.

Guy, S. (1985). *Les politiques de la culture*, in Grawitz M., Leca J., *Traité de science politique*, t. 4. Paris: PUF.

Hall, Edward T. (1976). *Beyond culture*. Anchor, 1976.

Holtorf, C. (2011). *The Changing Contribution of Cultural Heritage to Society*, *Museum International*, 63:1-2.

Holtorf, C. et Fairclough, G. (2013). *The New Heritage and re-shapings of the past. Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity*. London: Routledge.

Huang H. (2017). Musée parisien du IXe siècle : du patrimoine révolutionnaire à l'espace public, [http://art.china.cn/haiwai/2017-04/12/content\\_9432880.htm](http://art.china.cn/haiwai/2017-04/12/content_9432880.htm) (Accès à 1 Juin 2020)

Hugounenq, S. (2018). *Les Prêts d'œuvres au cœur d'enjeux diplomatiques*, l'Hebdo du Quotidien et l'Art, 2 Fév. 2018, p13

ICOM                  Definition                  of                  a                  Museum,                  ICOM                  Statutes,  
<http://archives.icom.museum/definition.html>, August 24, 2007 (Accès à 5 Juin 2020)

Institut Français, Exposition itinérantes : <http://www.institutfrancais.com/fr/expositions-itinerantes> (Accès au 20 Juin 2020)

Jean-Michel, D. (2005). *La Politique Culturelle, La Fin d'un Mythe* ; Gallimard, 2005. P9.

Julian, H. (1946). *UNESCO: Its Purpose and Its Philosophy*, Paris: UNESCO.

Laurent-Sébastien, F. (2013), *Intangible Cultural Heritage in France: From State Culture to Local Development, Heritage Regimes and the State*. Göttingen University Press.

Le, C. (2016) Brandine, *La visite d'État, un rendez-vous symbolique au protocole millimétré*. Le Figaro Premium, le 31 janvier 2016

Li, G. (2014). *Analyse of Famous Halls, Famous Masters, Masterpieces-Special Exhibition Commemorating the 50th Anniversary of the Establishment of Diplomatic Relations between China and France*, Journal of National Museum of China, 2014.5

Li, X. (2020) *China-France Cultural Heritage Protection Cooperation and Exchange Have New Achievements*, Ministry of Culture and Tourism of The People's Republic of China, 2019, [https://www.mct.gov.cn/whzx/whyw /201911/t20191107\\_848722.htm](https://www.mct.gov.cn/whzx/whyw /201911/t20191107_848722.htm) (Accès au 20 Juin 2020)

Ling, Y. et Xiao J. (2020). *David Chipperfield, dream creator at the West Bank Museum of Art*, ARCH COLLEGE, 2020.1 <http://www.archcollege.com /archcollege/2020/1/46710.html> (Accès au 20 Juin 2020)

Lintzy. *Le patrimoine. Un concept au coeur de la question de l'éducation culturelle à l'école*[J].Diversité, Montrouge, 2007( 148) : 141-146.

Lorant Quentin, B. (2017). *La #Global Museum Week s'étend à 75 pays*, Le Monde, 25 juin 2017

Lui T. (2010). *China's Current State and Future Challenges for the Practice of Public Participation in Cultural Heritage Conservation*, International Principles and Local Practice of Cultural Heritage Conservation.

Macdonald, S. (2003). *Museums, national, post national and transcultural identities*, Museum and Society.

- Mcguigan, J. (2004). *Rethinking Cultural Policy*. McGraw-Hill. 2004.
- Mcclory, J. (2017) *The Soft Power 30 Report 2017*, <https://softpower30.com>, Portland USC Center on Public Policy, 2017-1 (Accès à 5 Juin 2020)
- Miller, Toby-George, Y. (1976). *Cultural Policy*, Sage Publications, 2002.
- Mouliner, P. (2002). *Politiques culturelles et la décentralisation*, L'Hamattan, Paris 2002, p.122.
- Natanzon, E. (2020). *Centre Pompidou expands into Shanghai with Chipperfield-designed West Bund Museum*, 2019, <https://archpaper.com/2019/11/centre-pompidou-shanghai-west-bund-museum/#gallery-0-slide-0>, (Accès au 20 Juin 2020) (Accès au 20 Juin 2020)
- Nye, J. (1976). *SOFT POWER: The Means to Success in World Politics*, NEW YORK: Public Affairs, 2004.
- O'brien, Dave. (2014). *Cultural Policy: Management, value and modernity in creative industries*, Routledge, 2014.
- Olivier, T. et André, M. (2001). *Une vie*. Paris : Gallimard, 2001 (ISBN 978-2-07-042455-9), p428.
- Peng S. (2009). *An Analysis of France's Cultural Diplomacy*, Chinese Journal of European Studies.
- Peter, S. (2003). *Western Civilization in World History*. New York: Routledge.
- Rao, X. (2014). *Exploration du rôle des fondations dans la construction de la culture publique en France* [J]. Shanghai Culture ,2014(12):51-60.
- Regnier, P. (2018) *La France Joue La Carte De La Diplomatie des Musées*, The Art Newspaper Daily (Edition Française), 12 Mars 2018, Numéro 6
- Shan, J. (2008). *De la « conservation du patrimoine » à la « conservation du patrimoine culturel »*. Tianjin: Tianjin University Press, 2008:11.
- Shao, Y. (2017). *Education and Practice System of French Built Heritage Conservation and Its Enlightenment to China*[J]. Bulletin of Chinese Academy of Sciences, 32(7):



735-748

Tam L., *China's Current State and Future Challenges for the Practice of Public Participation in Cultural Heritage Conservation, International Principles and Local Practice of Cultural Heritage Conservation*, 2010

Valérie D., *Patrimoine, a French word laden with significance*, 3 edition of Les Cahiers - Insights from Banque de Luxembourg

Wang, L. (2019). *8 Questions Learn about the 5-year cooperation between West Bund Art Museum and Pompidou Center*, 2019, <https://news.artron.net/20191107/n1064261.html> (Accès au 20 Juin 2020)

Wu Y. (2020). *Traceability-Reformation-Confidence-Insights on the Development of French Museums. Proceedings of the 2018 Symposium on 'Concept - Practice - Museum Changes' of the Professional Committee of Museology of the Chinese Museum Association*, 2020

Xie, Z. *China & UNESCO: An Empirical Study of International Institution's Impact on Member States*. Educational Science Publication House. 2010.

Xinhua, *France returns 32 cultural relics to Chinese museum*, 2015, [https://www.chinadaily.com.cn/world/2015-07/20/content\\_21332557.htm](https://www.chinadaily.com.cn/world/2015-07/20/content_21332557.htm) (Accès au 20 Juin 2020)

Xu, D. (2020). *Showcasing French classics in the grandest way*, Oriental Morning Post, 2014, <http://news.163.com/14/0412/08/9PK8H48500014AED.html> (Accès au 20 Juin 2020)

Xu, S. (2005). *The Third Country Policy : On the Conservation of China's Cultural and Natural Heritage (第三国策: 论中国文化与自然遗产保护)*. Science Press, p. 98.

Yang, N. (2015). « *Han Style—Exposition des reliques culturelles de la dynastie Han en Chine* », *Musée Guimet, France, ORIENTATIONS*, 2015 Volume 1.

Yuan, J. (2012). *"Impressionism and Fashion" exhibition landed in Paris Orsay*

*Museum at the end of September*, 2012, [http://news.cnr.cn/gjxw/list/201209/t20120907\\_510857614.shtml](http://news.cnr.cn/gjxw/list/201209/t20120907_510857614.shtml) (Accès au 20 Juin 2020)

Zhang, W. (2014). *Opening of “Famous Halls, Famous Masters, Masterpieces-Special Exhibition Commemorating the 50th Anniversary of the Establishment of Diplomatic Relations between China and France”*, Journal of National Museum of China.

Zheng, S. (2007). *La terminologie comme miroir de l'évolution de la pensée humaine*, Terminologie scientifique et technique chinoise, 2007:5.

Zou, T. (2008). *Development and Management of Tourist Attractions*, Tsinghua University Press. p. 211.

### **Liste des figures**

Fig. 1 : La partie sur la ‘culture’ dans la Déclaration Conjointe Sino-française/Franco-chinoise (Site officiel du ministère des affaires étrangères, Résumé par l’auteur).

Fig. 2, 3, 4 : Explication du mot « relique ».

Fig. 5 : La plus ancienne traduction documentée de ‘relique culturel’ (Google Books).

Fig. 6 : l’Usage de ‘l’objet culturel’ (Ferrazzi, 2020).

Fig. 7 : L’importance du patrimoine culturel (Réalisé par l’auteur).

Fig. 8 : Les acteurs clés de l’élaboration des politiques culturelles publiques. (Site du ministère de la culture de la France, 2016).

Fig. 9 : Barrières/Segmentation Départementale et Régionale. Annual Report on the Development of China’s Cultural Heritage Management System, 2008. Version Modifiée.

Fig. 10 : Cadre de Gestion du Patrimoine Culturel de Chine (Réalisé par l’auteur).

Fig. 11 : La relation entre le public, le patrimoine et les différents services gouvernementaux (Tam L., 2010).

Fig. 12 : Les principales forces de protection du patrimoine culturel en France et en Chine (Réalisé par l'auteur).

Fig. 13 : Photo de Shanghai West Bund Museum (Simon Menges).

Fig. 14 : Affiche de l'exposition intitulée 'Empereur Kangxi et Louis XIV' (Source Web, 2011)

Fig. 15 : Affiche de documentaire « Rencontre du Louvre et de la Cité interdite », (Source Web, 2011)

Fig.16 : Compte officiel Weibo - Page d'accueil (Source Web, 2021)

Fig.17 :L'introduction ultime aux médias sociaux en Chine (KAWO 2020).

Fig. 18, 19 : Nuage de mots de webos de Musée d'art West Bund à Shanghai (Réalisé par l'auteur).

Fig.20 : Ratio hommes/femmes des Followers (Réalisé par l'auteur).

Fig. 21 : Tableau de distribution régionale des Followers (Réalisé par l'auteur).

Fig. 22 : Carte de la distribution des Followers en Chine (Réalisé par l'auteur).

Fig. 23 : Nuage de mots de loisirs et d'intérêts des Followers (Réalisé par l'auteur).

## **Annexe**

### **Exploration des données du contenu Webo sur le compte de West Bund Museum (Obtenus en Python)**

1. Temps
2. Contenu
3. Commentaires

(Obtenus en Python)

### **Exploration des données d'Informations sur l'utilisateur/Followers (Obtenus en Python)**

\_id

authentication

birthday

brief\_introduction

city

crawl\_time

education

fans\_num

follows\_num

gender\_labels

nick\_name

province

sentiment

sex\_orientation

tweets\_num

vip\_levelwork