

## Introduction à l'édition française

Fervent admirateur de la culture française et ardent défenseur de la culture chinoise, ouvert sur le monde et attaché à mon pays, je me réjouis de la parution de l'édition française de ce livre.

Chaque individu naît dans une certaine culture et, tout comme on ne peut choisir ses parents, on ne peut choisir sa culture. Mais cela n'empêche pas d'apprécier les cultures étrangères, et plus on apprend d'elles, plus on apprécie en retour sa propre culture. Un vieux dicton chinois dit « connais-toi toi-même et connais autrui », et dans le cas de la communication interculturelle, ce devrait être plutôt « connais autrui avant de te connaître toi-même ». Car ce n'est qu'à travers la communication interculturelle que le moi véritable apparaît dans le miroir de la culture étrangère : c'est là toute la magie de cette communication.

La Chine et la France sont deux pays de longues traditions culturelles, qui ont eu, l'une comme l'autre, une influence profonde sur le monde entier. J'ai visité la France à plusieurs reprises et j'ai enseigné à l'université d'Artois pendant un an. J'ai été très impressionné par l'histoire, la culture et même les paysages français. Mais mes premières impressions remontent à la Révolution culturelle, à l'époque j'ai emprunté à un ami un roman étranger auquel manquaient les premières et les dernières pages, et l'ai lu avec beaucoup d'émotion, sans en connaître ni le titre ni l'auteur. Ce n'est qu'en 1978, quand l'examen d'entrée à l'université a été rétabli et que, devenu étudiant, j'ai emprunté ce

livre par hasard à la bibliothèque, que j'ai appris qu'il s'agissait du classique *Le Rouge et le Noir* du célèbre écrivain français Stendhal.

La littérature française jouit d'un statut très particulier aux yeux des lecteurs chinois : Stendhal, Hugo, Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola, Mérimée, au XIX<sup>e</sup> siècle, sont des noms familiers, et ceux de Proust, Romain Rolland, Anatole France, Robbe-Grillet, Gide, Duras, Malraux, Saint-Exupéry au XX<sup>e</sup> siècle, sont également familiers à nos oreilles. Non seulement les lecteurs chinois se sentent proches de la littérature française, mais la « French Theory » a également eu une grande influence sur eux. La communauté académique chinoise est très attentive à un grand nombre de penseurs radicaux français, ainsi qu'à leurs théories, et notamment Descartes, les penseurs des Lumières – Rousseau, Voltaire, Diderot –, puis Saussure, Bergson, Sartre et Beauvoir, pour n'en citer que quelques-uns, et les « stars » universitaires plus récentes telles que Derrida, Foucault, Deleuze, Barthes, Lacan, Lyotard, Merleau-Ponty, Badiou et Rancière, ont presque toutes des « fans » chinois. J'ai eu le privilège de travailler avec l'écrivain français J.-M. G. Le Clézio et le philosophe Bernard Stiegler pendant quelques années en tant que directeur de l'Institut d'études avancées en sciences humaines et sociales de l'université de Nanjing. Si l'on analyse un peu l'évolution des sciences humaines contemporaines en Chine, on peut dire que l'influence française est omniprésente.

Je ressens intuitivement qu'il existe une certaine proximité entre les cultures chinoise et française. Par exemple, Chinois et Français partagent une même exigence en matière de raffinement et de qualité de vie, et excellent en matière de gastronomie. *La logique culturelle de la théorie de l'art* a d'abord été écrit pour un lectorat chinois, avant d'être traduit en français. J'ai beaucoup réfléchi à ce qui intéresserait le lectorat français et ai procédé à des ajustements, ajoutant notamment des chapitres sur la recherche académique et les problématiques spécifiquement chinoises afin de

faire connaître aux lecteurs et aux lectrices français les questions débattues dans les universités, les réflexions des chercheurs en Chine et les développements de l'art chinois contemporain. J'espère que la traduction française de ce livre sera utile au lectorat français pour mieux connaître la culture chinoise et le développement des sciences humaines en Chine.

Ce livre est une réflexion sur l'art, dont l'importance est évidente en Chine, pays de longue tradition humaniste et artistique. Le terme chinois « art(s) » (*yi* 艺)<sup>1</sup> ne désigne pas seulement la poésie (*shi* 诗), la peinture (*hua* 画), la musique (*yue* 乐) et la danse (*wu* 舞), en tant qu'objets esthétiques, mais aussi le thé (*chayi* 茶艺), les échecs (*qiyi* 棋艺), la cuisine (*chuyi* 厨艺), la poterie (*taoyi* 陶艺), l'artisanat (*gongyi* 工艺), etc. La Chine ancienne possède ce que l'on appelle les « six arts » (*liuyi* 六艺), c'est-à-dire les rites (*li* 礼), la musique (*yue*), le tir à l'arc (*she* 射), la conduite du char (*yu* 御), la calligraphie (*shu* 书) et les mathématiques (*shu* 数). Les « six arts » ont vu le jour sous la dynastie des Zhou de l'Ouest (1046-771 avant J.-C.), bien avant les « sept arts » libéraux<sup>2</sup>, et leur contenu est très différent.

D'autres analyses étymologiques montrent que le mot « art » a deux significations importantes : la première est « planter, cultiver », illustrée par la formule du philosophe Mencius « cultiver les céréales » (*shuyi wugu* 树艺五谷); la seconde est « savoir-faire, talent », illustrée par la formule « l'art est un savoir-faire » (*yi caineng ye* 艺才能也). Si nous combinons les deux significations, nous pouvons dire que l'« art » est une faculté humaine qui a

- 
1. Les termes spécialisés sont notés en transcription latine (*pinyin*) et les caractères chinois sont ajoutés à la première occurrence (N.D.T).
  2. Pour rappel, en Europe, les arts libéraux, disciplines intellectuelles fondamentales dans la formation des savants depuis l'Antiquité, étaient au nombre de sept, classés en deux groupes : le *trivium* (les sciences du langage : rhétorique, grammaire et dialectique); le *quadrivium* (les sciences des nombres : arithmétique, géométrie, astronomie et musique) [N.D.T].

été cultivée et nourrie. Au cours de l'histoire, le concept d'art le plus proche du concept actuel est le « *wen* 文 » (lettres) et, à l'époque moderne, le mot chinois « *wenyi* 文艺 », en tant que concept synthétique, en est venu à désigner la littérature et l'art (la forme longue est *wenxue yishu* 文学艺术).

À la source de la tradition chinoise, les esthétiques confucéenne et taoïste ont façonné la perception artistique, d'où la formule « le confucianisme et le taoïsme se complètent » : le confucianisme mettant l'accent sur la vie dans le monde, le taoïsme prônant la vie hors du monde. L'esthétique confucéenne accorde une grande attention à l'unification de la beauté et de la bonté, et utilise même la bonté comme norme de la beauté, selon la formule « *jinsban jinmei* 尽善尽美 » (le plus haut degré de la bonté permet le plus haut degré de la beauté) – « toucher à la perfection ». Confucius a souligné à plusieurs reprises la fonction harmonisatrice de l'enseignement de la poésie et de la musique pour former le tempérament et servir la communauté. Il pensait que les fonctions de la musique, que ce soit dans le temple des ancêtres, au sein du clan ou de la famille, étaient « l'harmonie et le respect » (*beijing* 和敬), « l'harmonie et l'obéissance » (*beshun* 和顺), « l'harmonie et l'affection » (*beqin* 和亲), c'est-à-dire que la musique avait pour fonction de générer l'harmonie dans les relations entre les personnes, que ce soit au niveau de l'État, du clan ou de la famille. Quant à la poésie, Confucius modifia et remania le *Shijing* (*Classique des Poèmes*). Il appréciait hautement le rôle complexe de la poésie dans la vie en société :

« Le *Classique des Poèmes* stimule l'esprit, invite à l'observation, enseigne la sociabilité, régule le ressentiment. Il nous apprend au sein du foyer à servir notre père et au sein du royaume, notre prince. C'est grâce à lui que nous connaissons bien des noms d'oiseaux et de bêtes, de plantes et d'arbres. »

Confucius parvint à la conclusion suivante : « Un homme s'éveille à la lecture du *Classique des Poèmes*, s'affirme par la pratique du rituel, et s'accomplit dans l'harmonie de la musique<sup>3</sup>. » La philosophie et l'esthétique confucéennes ont eu un impact extrêmement important sur la culture et l'art chinois, dont elles ont façonné les contours fondamentaux.

Par rapport au confucianisme, la philosophie taoïste met l'accent sur la nature originelle du *Dao* 道 en tant que mère de toutes choses, qui s'exprime dans cette formule du *Daodejing* (*Livre de la Voie et de sa Vertu*) : « Le *Dao* trouve sa constance dans le non agir. Or par lui tout s'accomplit<sup>4</sup>. » Ainsi, du point de vue taoïste, la « beauté » (*mei* 美) n'est pas vraiment importante, mais le « merveilleux » (*miao* 妙) et la « saveur » (*wei* 味) sont les clés de l'art. Zhuang Zi met en avant la catégorie esthétique du « *you* 游 » (vagabondage), c'est-à-dire, dans la vision du *Dao*, une attitude qui révèle une esthétique de la liberté et qui subvertit les normes existantes et les coutumes surannées. Si le confucianisme considère l'art dans sa fonction sociale, le taoïsme est plus enclin à le penser en fonction de ses propriétés intrinsèques. Confucianisme et taoïsme sont complémentaires et ont donné naissance à deux traditions de l'art chinois, l'une orthodoxe, soumise aux normes éthiques du confucianisme, l'autre mettant l'accent sur la désinhibition et la liberté, dérivée du taoïsme. La tension entre ces deux traditions est inhérente à l'art chinois.

Avec l'introduction du bouddhisme à la fin de la dynastie Han (202 avant J.-C.-220 après J.-C.), une ressource étrangère s'est ajoutée à la culture chinoise, l'École de Siddhârta Gautama, qui s'est progressivement sinisée en École du *chan* 禪 ou de la contemplation. Par la suite, la culture chinoise – philosophie, esthétique

3. Traduction adaptée de CHENG Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 69.

4. LAO Zi, *Daodejing* (*Livre de la Voie et de sa Vertu*), trad. A. Cheng, in Anne CHENG, *Histoire de la pensée chinoise*, op. cit., p. 195.

et art –, s'est constituée en une triade composée de confucianisme, de taoïsme et de bouddhisme, trois ingrédients qui ont fusionné et se sont influencés mutuellement jusqu'à la fin de la dynastie Qing (1644-1912).

En réalité, dès le milieu de la dynastie Ming (1368-1644) et l'arrivée des missionnaires occidentaux, l'art occidental a pénétré en Chine et a interagi avec l'art chinois indigène. En particulier, la peinture à l'huile occidentale basée sur la perspective a, d'une part, suscité l'intérêt des artistes locaux par le modelé réaliste et précis, mais, d'autre part, en raison de tout ce qui la séparait du travail de l'encre et du pinceau, elle a fait l'objet d'une évaluation négative de la part des artistes chinois. La déclaration la plus représentative est celle de Zou Yigui, peintre de la fin des Ming et du début des Qing :

« Les Occidentaux sont doués pour la géométrie. Ils mesurent avec précision l'ombre et la lumière, le premier plan et l'arrière-plan. Dans leurs peintures de personnages, de maisons, d'arbres, les ombres sont bien rendues. Mais leur usage de la couleur et le travail du pinceau sont totalement différents de ceux de la Chine. Dans leurs œuvres, les objets sont mesurés avec une équerre, de façon à réduire leur taille en fonction de la distance. On a presque envie de se promener dans les maisons et entre les murs qu'ils peignent. Bien qu'exécutées avec méticulosité, leurs œuvres sont plutôt des travaux d'artisans et ne peuvent être considérées comme des peintures<sup>5</sup>. »

La première moitié de ce passage fait l'éloge des points forts de la peinture occidentale, tandis que la seconde moitié en propose une critique du point de vue de l'esthétique chinoise classique. Contemporains de Zou Yigui, le peintre italien Lang Shining

---

5. Traduction établie d'après RYCKMANS Pierre, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère : traduction et commentaire de Shitao*, Paris, Plon, 2007, p. 57.

(Giuseppe Castiglione) et le peintre français Wang Zhicheng (Jean Denis Attiret), ont peint à la cour impériale des Qing sous le règne des empereurs Kangxi, Yongzheng et Qianlong, mais leurs peintures ont été soumises à la pression coercitive de la tradition picturale chinoise, et ils n'ont eu d'autres alternatives que de suivre cette tradition et de créer des peintures qui s'y conformaient, abandonnant leurs propres méthodes, la perspective et le clair-obscur.

Après la première guerre de l'Opium (1840-1842), cette approche privilégiant l'assimilation des arts venus de l'étranger dans la culture chinoise s'est muée en une reconnaissance de deux « sommets » des arts, l'art chinois et l'art occidental. Lorsque les puissances impérialistes occidentales ont fait irruption en Chine avec leurs puissants navires et leurs canons, cela a entraîné une crise de légitimité de la tradition chinoise. Face aux nouveaux défis de la science et de la technologie occidentales, les élites intellectuelles chinoises ont pris conscience de l'inadéquation de leur culture et se sont tournées pendant un temps vers une autre stratégie : apprendre de l'Occident et imiter celui-ci pour lui faire face, ce que résume la formule de Wei Yuan « apprendre les techniques avancées des Occidentaux afin de mieux les affronter<sup>6</sup> ».

La science, la technologie, l'éducation, la culture et l'art de l'Occident furent introduits à grande échelle dans une Chine encore très traditionnelle et transformèrent profondément sa société et sa culture. Parallèlement, la Chine envoya des officiels, des membres de l'élite intellectuelle et des artistes étudier en Occident ou dans les pays voisins, la France et le Japon étant parmi les destinations les plus prisées. À partir du siècle des Lumières, la France occupa une place centrale dans le domaine de la culture et de l'art occidentaux, de sorte qu'elle fut toujours le principal

---

6. WEI Yuan, *Traité illustré des royaumes maritimes*, Changsha, Yuelu shushe, 2011 (1843) [魏源 : 《海国图志》, 岳麓书社2011年版。].

pays où les artistes chinois apprirent à connaître cet art. Ainsi, un grand nombre d'artistes chinois qui eurent un impact significatif sur l'art moderne chinois, tels que Liu Haisu, Xu Beihong, Chang Shuhong, Lin Fengmian, Pan Yuliang ou Wu Guanzhong, ont tous séjourné en France et ont été les émissaires d'échanges interculturels. Si le Japon devint un « point de transit » dans les relations de la Chine avec la culture occidentale, c'est que le pays avait une expérience réussie de cet « apprentissage de l'Occident » après la restauration Meiji, et qu'il était pratique et facilement réalisable pour l'élite intellectuelle chinoise d'apprendre de l'Occident par ce biais.

Alors que la Chine moderne passait de la résistance à l'ouverture à l'Occident, une dichotomie apparut entre art chinois et art occidental, qui s'appliqua à l'ensemble des connaissances en matière de critique d'art, d'histoire de l'art, de théorie de l'art et d'esthétique. Plus intéressant encore, cette dichotomie peut se lire selon des modalités différentes et complexes. Selon la première modalité, l'art chinois et l'art occidental sont séparés, voire opposés, chacun tenant son propre discours, discours qui peuvent être hostiles l'un à l'autre. Dans le monde de l'art chinois d'aujourd'hui, ce type d'opposition entre l'Est et l'Ouest et d'exclusion reste tout de même répandu. Selon la seconde modalité, certains artistes et universitaires qui connaissent bien l'art chinois et l'art occidental ont tenté d'intégrer et de renouveler les deux théories de l'art. Depuis l'époque moderne, ce sont les contributions de Wang Guowei, Zong Baihua et Li Zehou qui sont les plus remarquables.

À la fin de la dynastie Qing et au début de la République de Chine, Wang Guowei introduisit les théories de Kant et de Schopenhauer pour donner une nouvelle interprétation à l'esthétique chinoise traditionnelle. Aux deux catégories principales de l'esthétique occidentale que sont le beau et le sublime, il adjoignit le concept chinois unique d'élégance classique (*guya* 古雅),

et il s'appuya sur les théories de Schopenhauer pour interpréter le roman classique *Honglouloumeng* (*Le Rêve dans le pavillon rouge*). Zong Baihua, quant à lui, tenta, à partir des années 1940, d'intégrer les philosophies et les esthétiques chinoise et occidentale, et réinterpréta de manière créative la catégorie esthétique du *yijing* 意境, caractéristique de l'esthétique chinoise<sup>7</sup>. Si Wang Guowei fit partie de la première génération d'esthètes au fondement d'une interconnexion des deux esthétiques, et si Zong Baihua représenta la deuxième génération qui la mit en pratique, Li Zehou peut être considéré comme représentant la troisième génération d'explorateurs. À partir des années 1980, il s'efforça de combiner le marxisme et la philosophie confucéenne pour construire une esthétique confucéo-marxiste.

Si j'ai consacré autant de lignes à la présentation de l'évolution historique de l'art chinois et de sa théorie, c'est pour illustrer à l'attention des lectrices et des lecteurs français les contextes historique et contemporain dans lesquels s'inscrivent bon nombre des questions abordées dans ce livre. À mon avis, la seconde modalité de pratique artistique et de recherche théorique sur la

---

7. La notion de *yijing* 意境 constitue une catégorie fondamentale de l'esthétique chinoise, sans équivalent en Occident. Théorisée sous la dynastie Tang (618-907), cette notion intègre l'essence des philosophies bouddhiste, taoïste et confucéenne. Florence Hu-Sterk la définit comme la rencontre de l'intériorité humaine et de l'extériorité du monde, dont la caractéristique essentielle est d'être « au-delà des apparences » (HU-STERK Florence, *Esthétique musicale et poésie des Tang*, thèse de doctorat nouveau régime, sous la direction de François Jullien, Paris, université Paris 8, 1991). Selon Yolaine Escande, le *yijing*, littéralement situation intentionnelle, correspond à un lieu de rencontre entre l'homme et le paysage, entre visible et invisible (ESCANDE Yolaine, *La culture du Shanshui*, Paris, Hermann, 2005). Pour François Cheng, le *yijing* suggère une connivence d'âme à âme entre l'humain et le divin, que la langue chinoise désigne par l'expression *mo-qi*, « entente tacite », dans la mesure où le *yi*, « disposition du cœur, de l'âme », est ce dont sont dotés aussi bien l'homme que l'univers vivant (CHENG François, *Cinq méditations sur la beauté*, Paris, Albin Michel, 2006). Le *yijing* a été diversement traduit par « dimension/densité d'âme » (François Cheng), « monde poétique » (Florence Hu-Sterk), « état intentionnel » (Yolaine Escande), etc. (N.D.T).

fusion de l'Orient et de l'Occident mentionnée ci-dessus constitue le paradigme dominant en Chine à l'heure actuelle, et j'évolue moi-même sur cette voie. Notre génération de chercheurs a connu la période dite de la « porte fermée » dans les années 1950, 1960 et 1970, ainsi que celle de la Réforme et l'Ouverture à la fin des années 1970, et cette expérience unique a façonné le cadre intellectuel historique qui est le mien. Aujourd'hui, l'art chinois et sa théorie ont été intégrés dans un modèle largement mondialisé, et même certaines questions purement locales ont de multiples connexions et interactions avec le monde extérieur. Par conséquent, certains des sujets abordés dans cet ouvrage sont à la fois locaux et situés dans une perspective mondialisée, formant ainsi une vaste « théorie voyageuse » selon le concept d'Edward Saïd.

La première partie de cet ouvrage est consacrée à l'esthétique et à la théorie de l'art. Le chapitre I s'inquiète de la tendance actuelle à l'académisation croissante des études esthétiques en Chine. L'esthétique a joué un rôle très émancipateur dans la Chine contemporaine, en proposant un mode de pensée unique pour percevoir et expérimenter l'environnement social, historique et culturel. Elle est intrinsèquement de nature critique et réflexive. Toutefois, en raison de la forte académisation de la recherche, d'une part, et de l'essor de l'industrie culturelle, d'autre part, l'esthétique a progressivement servi de caisse de résonance à la marchandisation de l'art. Ces changements ont entraîné un déclin de la tradition critique et réflexive de l'esthétique. Ce que l'esthétique a perdu ainsi que ce en quoi elle s'est transformée sont des questions que ce chapitre s'efforce d'explorer.

Le chapitre II est une sorte de réponse théorique aux phénomènes de transgression des frontières et de mixité des arts dans le monde contemporain. Parce que la frontière entre l'art et le non-art a depuis longtemps été détruite par l'art contemporain, la proposition selon laquelle tout peut être de l'art est non seulement possible, mais également réelle. Ce dilemme a suscité

des discussions et des controverses sur les frontières de l'art, mais il en existe différentes approches. L'auteur utilise de manière créative la sagesse philosophique chinoise pour explorer cette question, ce qui lui permet de proposer une approche très différente de celle de la philosophie occidentale.

Le chapitre III aborde la tendance à l'esthétisation croissante de la vie quotidienne dans la société contemporaine, résultat de l'effacement des frontières entre l'art et la vie. Pour la société et la culture chinoises, cette transformation depuis les années 1980 s'est accompagnée d'un changement encore plus complexe. La question de savoir si cette transition est une bénédiction ou une malédiction est devenue sujet à controverse. Il ne s'agit évidemment pas de porter un jugement de valeur sur l'esthétisation de la vie quotidienne, mais de voir quelles évolutions notables cette transformation a apportées à la société et à la culture chinoises.

Les chapitres IV et V analysent l'intermédialité des arts à partir de différentes perspectives. Le chapitre IV en offre une généalogie théorique et sur la base de nombreuses théories contemporaines, l'auteur propose une modalité plus accessible de l'intermédialité; le chapitre V se concentre sur trois traités esthétiques sur le *Laocoon* à différentes époques, qui peuvent être résumés respectivement en termes de paradigmes esthétiques du classicisme, du romantisme et du modernisme, révélant ainsi une trajectoire historique allant de la division à la fusion, et retournant à la division.

Le chapitre VI aborde deux récits différents de l'histoire de l'art, une histoire de l'art textuelle composée par des historiens de l'art et une histoire de l'art sous la forme d'exposition physique d'objets dans un cadre muséal. Si le passé de l'art est un fait historique objectif, les récits de l'histoire de l'art peuvent se révéler très différents. Les écrits personnels des historiens de l'art et les expositions publiques des musées présentent une histoire de l'art souvent différente, voire contradictoire, et de nombreuses questions méritent d'être approfondies.

La seconde partie de cet ouvrage est consacrée aux problématiques artistiques contemporaines et à leur critique.

Le chapitre VII traite de l'éveil du nationalisme dans la culture chinoise contemporaine et des problèmes qu'il pose, du passage de l'« aphasie » de la théorie littéraire à l'« occidentalisation » de la Nouvelle Poésie chinoise. Cette affirmation exprime apparemment un nationalisme conscient, mais dans son essence, elle se rapproche d'un fondamentalisme culturel, parce qu'elle ignore complètement la fusion raisonnable et nécessaire des cultures de l'Orient et de l'Occident, et qu'elle implique un antihistoricisme nostalgique. En fait, de nombreuses théories voyageuses venues de l'étranger ont été transformées par les cultures locales et ne sont plus les mêmes qu'à l'origine, devenant le produit d'une nouvelle « glocalisation ».

Prenant le corps comme objet d'analyse, le chapitre VIII explore l'évolution du corps dans l'art, du beau à l'extrême, se concentrant en particulier sur les types de représentations extrêmes du corps. La disparition du beau corps reflète l'évolution historique de l'art classique à l'art moderne, entraînant d'une part une libération des conceptions et des approches artistiques, et d'autre part des problèmes esthétiques complexes, voire une crise de l'art.

Le chapitre IX est une exploration de l'art abstrait en Chine. Comment l'art s'est-il transformé quand les artistes ont cessé d'être attachés à la ressemblance et au réalisme ? La « métaphysique visuelle » que je propose est le « *Dao* » (la Voie) de l'art et je démontre que l'art moderne n'est plus obsédé par la reproduction visuelle d'objets visibles, mais se tourne vers l'exploration d'une pureté visuelle et d'une conceptualité plus profondes. L'art abstrait, comme manière spirituelle d'être au monde, révèle la transformation des artistes en philosophes.

Le chapitre X se concentre sur le fétichisme visuel, largement répandu dans le cinéma, en prenant pour exemple le cinéma spectacle chinois. Le cinéma chinois contemporain, dont Zhang

Yimou peut être considéré comme le représentant, a développé un mode de spectacle visuel qui n'attache plus d'importance aux aspects narratifs et littéraires du film mais qui recherche à tout prix un fort effet visuel. Ce mode spectaculaire a même transcendé le domaine du cinéma pour devenir un mode de représentation grandiose de l'image nationale de la Chine contemporaine, de la cérémonie de la fête nationale à la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques, et un tel phénomène est une source de réflexion profonde.

Le chapitre XI est une analyse esthétique de deux types de danse sans scène, populaires de nos jours. La danse de rue est une forme de sous-culture de la jeunesse, tandis que la danse de place est une activité culturelle pour la population retraitée, et les deux formes de danse partagent des caractéristiques comparables. La danse de rue est apparue comme une forme de rébellion, mais a fini par être « adaptée » par les médias de masse (notamment la télévision); la danse de place rassemble notamment des femmes retraitées qui s'adonnent ensemble à une activité de loisir. On retrouve cette dernière aujourd'hui partout dans les villes chinoises, formant ainsi un paysage culturel urbain unique. Les danses de rue et de place constituent une certaine représentation de la modernité culturelle chinoise. Elles dépassent les limites imposées par une scène en intérieur pour entrer dans la vie quotidienne des gens.

La traduction de ce livre a été rendue possible grâce au travail considérable de Pascale Elbaz, enseignante-chercheuse à l'ISIT et de Wang Jing, enseignante-chercheuse à l'université de Nanjing. Il s'agit là d'un voyage interculturel difficile, comportant de nombreux problèmes linguistiques et culturels à résoudre pour passer de la langue et du contexte chinois à la langue et au contexte français. J'admire leur pratique fructueuse en matière de communication interculturelle et les remercie pour leur travail acharné et leur coopération. En outre, je tiens à remercier la

*La logique culturelle de la théorie de l'art*

professeure Carole Talon-Hugon de Sorbonne université, philosophe et esthéticienne française de renom, pour son soutien actif à la mise à disposition de ce livre pour le lectorat français. Il est juste de dire que l'édition française de ce livre n'aurait pas été possible sans son aide.