

Cet appel à articles s'inscrit dans le prolongement des réflexions menées autour du film de sabre japonais dans l'ouvrage *Découpes du chanbara* (Bréhinier, Daniellou et Kernec'h, 2023) qui proposait d'aborder un genre populaire à partir de ses gestes, de ses régimes de violence et de ses implications esthétiques et politiques. Il s'agit ici de poursuivre et déplacer cette enquête vers cet autre genre populaire qu'est le *wuxiapian*, cinéma chinois de l'héroïsme martial et chevaleresque, en tenant compte de ses spécificités historiques, culturelles et industrielles.

De l'un à l'autre genre, le rapport nous paraît moins avoir pour enjeu la présence des armes blanches qu'une certaine extranéité et labilité conceptuelles. En effet, si l'usage du *katana* entre nécessairement dans une définition du *chanbara*, il n'en va pas de même pour l'épée chinoise : même si l'escrime est la forme prévalente des combats dans le *wuxiapian*, elle n'y est pas la forme exclusive et une multitude d'autres armes, et même la boxe à mains nues, peuvent y trouver une fonction identique.

Chanbara et *wuxiapian* sont par contre pareillement étrangers aux cultures occidentales tout en exerçant sur les cinématographies de celles-ci une vraie fascination et des influences importantes – en témoignent la généralisation des formes de combat inspirées des arts martiaux extrême-orientaux dans les films d'action européens ou états-uniens (Maguet, 2006). Mais ce sont aussi, et surtout, deux genres qui se sont développés au carrefour de cultures savantes, de cultures populaires et de considérations industrielles, hybridation qui les marquent d'une inévitable incertitude générique. Notre objectif est donc de réduire cette incertitude à propos du *wuxiapian* comme cela a été réalisé à propos du *chanbara*, d'en tracer des limites et des déterminations, d'en saisir les stabilités et les fluctuations.

Il ne s'agit donc pas de produire une synthèse totalisante du *wuxiapian*, mais de contribuer à son intégration académique dans l'espace francophone, où les travaux demeurent rares, fragmentaires et souvent dépendants de cadres anglo-saxons. Cette entreprise implique de prendre en compte, voire d'interroger les conditions concrètes de production des savoirs, notamment lorsque l'accès aux sources primaires (archives, textes non traduits, traditions critiques sinophones) est partiel, et d'en faire le point de départ d'une posture de modestie scientifique attentive aux médiations et aux déplacements de sens.

1. Le *wuxiapian* : genre codifié, forme instable

Le *wuxiapian* se constitue historiquement autour de la figure du *xia*, chevalier errant issu de la littérature vernaculaire chinoise. Héritier des récits de *wuxia xiaoshuo* développés sous les dynasties Ming et Qing, il articule un ensemble de motifs récurrents liés aux idéaux de justice, loyauté, générosité et courage (Morrisette, 2004), avec une esthétique fondée sur la stylisation de combats menés le plus souvent à l'aide d'armes traditionnelles et, de façon récurrente, sur une topographie symbolique des marges géographiques (montagnes, monastères, forêts) (Hamm, 2005 ; Liu, 2011).

Toutefois, cette cohérence apparente dissimule une véritable instabilité générique. De King Hu (*L'Hirondelle d'or*, 1966) à Tsui Hark (*Detective Dee*, 2010), de Chang Cheh (*La Rage du tigre*, 1971) à Peter Chan (*Wu Xia*, 2011), le *wuxiapian* ne cesse de brouiller ses propres repères spatio-temporels et martiaux. De ce dernier point de vue, la distinction classique en Occident entre *wuxiapian* et films de kung fu (*kungfupian*) — temporalité féodale et allégorique d'un côté, performance corporelle et martiale de l'autre — se révèle historiquement poreuse et esthétiquement contestable (Teo, 2009), invitant par exemple à interroger le statut possible de films généralement assignés au *kungfupian* comme ceux mettant en scène Bruce Lee (*La Fureur de vaincre*, Lo Wei, 1972).

Peut-on dès lors penser le *wuxiapian* comme un archi-genre, au sens où l'entend Gérard Genette — c'est-à-dire une catégorie transversale organisant un ensemble de formes et de régimes discursifs plutôt que comme un genre clos et stabilisé (Genette, 1979) — ou comme un méta-récit martial susceptible d'être réactivé à travers différents contextes historiques, médiatiques et géographiques ? Quels outils analytiques permettent d'éviter à la fois l'essentialisation culturelle et la dilution générique du terme *wuxia* ? Comment le situer par rapport aux genres connexes que représentent les *kungfupian*, les films fantastiques, ou *xianxiapian* (Zu, *les guerriers de la montagne magique*, Tsui Hark, 1983 ; *Histoires de fantômes chinois*, Ching Siu-tung, 1987), voire les films de triade (*Le Syndicat du crime*, John Woo, 1986 ; *The Mission*, Johnny To, 1999) ? Ainsi, l'étude du *wuxiapian* en tant que genre nous paraît-elle indissociable d'une étude de la généricité en tant que telle, notamment — quoique non exclusivement — à travers les approches topologiques de Raphaëlle Moine (2002), sémantico-syntaxique de Rick Altman (1999) ou sémio-pragmatique de Roger Odin (2011).

2. Industries, circulations et recompositions historiques du *wuxiapian*

L'histoire du *wuxiapian* est indissociable des mutations des industries culturelles chinoises. De son émergence à Shanghai dans les années 1920-1930 à sa relocalisation hongkongaise à partir du milieu des années 1960 et à son appropriation par la République Populaire de Chine depuis le début du siècle, avec notamment *Le secret des poignards volants* de Yang Zhimou (2004), le genre s'accompagne de recompositions identitaires et de standardisations industrielles. Les studios Shaw Brothers, notamment, jouent un rôle central dans la rationalisation du genre à Hong Kong à partir des années 1960, en développant une production sérielle fondée sur des plateaux fermés et une forte codification esthétique (Zhang, 2004 ; Teo, 2009). Par la suite, l'irruption du *kungfupian* dans les années 1970, porté par la Golden Harvest et la figure de Bruce Lee, reconfigure durablement le paysage cinématographique asiatique et international. L'exportation massive des films de kung-fu vers l'Occident modifie les hiérarchies symboliques, et l'action spectaculaire tend à supplanter la dimension allégorique et éthique du *wuxiapian* classique (Marchetti, 2007 ; Martin, 2020).

Quelle importance accorder à l'influence des mutations sociétales hongkongaises dans cette évolution industrielle qui voit la langue cantonaise remplacer le Mandarin à l'écran ? Comment, par ailleurs, ces transformations industrielles affectent-elles la perception et la légitimité du *wuxiapian* ? Comment penser la circulation du genre à travers des canaux diasporiques, cinéphiles ou communautaires, et sa revalorisation progressive dans les espaces critiques occidentaux, en particulier francophones (Martin, 2020) ?

Ces dynamiques de circulation s'étendent aujourd'hui à des dispositifs médiatiques extra-cinématographiques, qu'il s'agisse de téléfilms ou de séries télévisuelles adaptées ou non de romans de la chevalerie, parfois à de multiples reprises – *La légende des chevaliers aux 108 étoiles* (*Suikoden*, MatsudaToshio, 1973-1974), les multiples adaptation de *The Legend of the Condor Heroes*, *Heavenly Sword and Dragon Slaying Saber* (Jiang Jajun, 2019), *Chinese Paladin* (Lee Kwok-laap et Ng Gam-Yuen, 2005), etc. – de jeux vidéo – la série *Suikoden* (Konami, 1995-), la série *musô* des *Dynasty Warriors* (Omega Force, 1997-), *Wo Long: Fallen Dynasty* (Team Ninja, 2023), etc. – ou encore de jeux de rôle (*Wuxia*, Maurice Lefebvre, Christophe Schreiber et Roland Breuil, 2005) – autant d'occurrences où le *wuxia* se reconfigure en régime transmédiatique. Le geste martial, la légèreté corporelle ou l'éthique du combat y sont traduits en mécaniques de jeu et en systèmes de progression, prolongeant l'imaginaire du genre tout en en transformant, parfois radicalement, les modalités d'expérience. Dans quelle mesure ces circulations transmédiatiques configurent-elles les contours du *wuxiapian* tout en les redéfinissant ?

3. Politique du *wuxiapian*

Le *wuxiapian* constitue un espace symbolique où se rejouent des normes sociales, genrées et morales. Les figures héroïques, masculines comme féminines, incarnent des tensions entre devoir et marginalité, puissance et renoncement. Les héroïnes combattantes, en particulier, occupent une position ambivalente : figures d'émancipation (*A Touch of Zen*, King Hu, 1971), assez souvent enfermées dans des trajectoires sacrificielles (*Tigre et Dragon*, Ang Lee, 2000 ; *Tigre et Dragon 2*, Yuen Woo-ping, 2016) ou mélancoliques (Ci, 2003 ; Liu, 2011).

Le genre est traversé par des motifs queer persistants : travestissement (*Swordsman 1, 2 et 3*, Ching Siu-tung et alii, 1990, 1992, 1993), camaraderie virile ambiguë (*La dernière chevalerie*, John Woo, 1979), érotisation du geste martial (*La rage du tigre*, Chang Cheh, 1971). Ces éléments invitent à penser le *wuxiapian* comme un espace où les identités de genre et de désir se construisent moins par le discours que par le mouvement et la relation corporelle (Tso, 2019 ; Chiang, 2021). Dans quelle mesure le *wuxiapian* peut-il dès lors être vu comme un laboratoire de subjectivités non normatives ?

Par ailleurs, les motifs iconiques du *wuxiapian* (envols, combats aériens, suspension du corps dans l'espace, légèreté quasi immatérielle) entretiennent un lien étroit avec les cosmologies taoïstes et les récits d'immortalité, où le corps discipliné devient un vecteur de circulation du souffle et un point de jonction entre ciel et terre. Toutefois, dans le même temps, l'éthique héroïque du genre exige que ces qualités supernaturelles soient mises au service d'une remise en ordre du monde et d'une justice immanente qui relèvent peut-être moins du taoïsme que d'un paternalisme confucéen. La verticalité *wuxia* renverrait ainsi à une pensée du corps comme axe cosmique, capable de se soustraire temporairement aux pesanteurs sociales et politiques, tout en ne cessant de prendre celles-ci comme motivations et objets de son action (*Duel to the death*, Ching Siu-tung, 1983). Quelle dialectique du personnel et du collectif ressort d'une telle relation ? À quel point se rattache-t-elle à une pensée et une pratique chinoises transhistoriques ou, au contraire, réfracte-t-elle les vicissitudes des différentes époques de réalisation, du mouvement de démocratisation en Chine continentale dans les années 1930 à la perspective de la rétrocession de Hong Kong à la République Populaire de Chine jusqu'en 1997, et à l'usage par celle-ci du cinéma comme instrument de son *soft-power* dans les dernières décennies ?

4. Geste, chorégraphie et éthique de l'image du *wuxiapian*

À l'instar du *chanbara*, le *wuxiapian* développe une esthétique du combat où la violence est pensée comme un langage. L'arme, qu'il s'agisse de l'épée, du bâton ou simplement des mains nues, y devient l'extension du corps et le support d'une éthique incarnée, tandis que les chorégraphies, souvent aériennes, instaurent une distance poétique avec la brutalité du monde (Zhang, 2004 ; Teo, 2009).

Les signatures auctoriales (King Hu, Chang Cheh, Tsui Hark, Zhang Yimou, Xu Haofeng) dessinent autant de variations sur un même problème : comment mettre en scène le corps combattant ? Rey Chow propose ainsi d'y lire des gestes éthiques, où la souffrance, le doute ou le retrait fissurent la logique spectaculaire du combat et révèlent les tensions entre pouvoir, loyauté et subjectivité (Chow, 1995). Mélanie Morrisette insiste pour sa part sur le contraste entre une « approche classique » de la représentation des combats, axée sur une monstration en continuité des gestes martiaux et dont les films de Chang Cheh seraient l'épitomé, et une « approche éclatée » dans laquelle les chorégraphies sont hachées par une forme accélérée du montage et qui aurait pour principaux représentants King Hu, Tsui Hark ou encore Ching Siu-tung (Morrisette, 2004).

Comment analyser les chorégraphies du *wuxiapian* comme un système sémiotique à part entière ? Ce genre permet-il de penser une poétique politique du geste, où l'éthique ne s'énonce pas tant qu'elle ne s'incarne dans le mouvement même de l'image (Chow, 1995) ?

Modalités de soumission

Les propositions d'articles (2 000 signes maximum) sont à envoyer sous forme de fichier attaché (.doc, .odt ou .pdf) jusqu'au 1^{er} juin 2026 à l'adresse suivante : wuxiapian@etik.com

Les articles retenus devront être remis pour le 1^{er} décembre 2026.

Bibliographie indicative /

Altman, Rick (1999), *Film/Genre*, British Film Institute Publishing.

Bréhinier, M., Daniellou, S., & Kernec'h, Y. (dir.) (2023), *Découpages du chanbara : Motifs, mythes et modernités du film de sabre japonais*, Presses universitaires de Strasbourg.

Bordwell, David (2000), *Planet Hong Kong. Popular Cinema and the Art of Entertainment*, Harvard University Press.

Chen, Yurong (2017), *Entre la mondialisation et l'identité nationale : l'évolution du cinéma national chinois à travers la représentation du corps (1984-2012)*, thèse de doctorat en Études transculturelles sous la direction de Jean-Pierre Esqunazi, soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon 3.

Chow, Rey (1995), *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*, Columbia University Press.

Ci, Shuqin (2003), *Women Through the Lens: Gender and Nation in a Century of Chinese Cinema*, University of Hawai'i Press.

Chiang, Howard (2021), *Queer Chinese Cultures and Mobilities*. Hong Kong University Press.

Hamm, John Christopher (2005), *Paper Swordsmen: Jin Yong and the Modern Chinese Martial Arts Novel*, University of Hawai'i Press.

Kerlan, Anne (2015), *Hollywood à Shanghai : L'épopée des studios Lianhua, 1930-1948*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, coll. Le Spectaculaire

Liu, Petrus (2011), *Stateless Subjects: Chinese Martial Arts Literature and Postcolonial History*, Cornell University Press.

Maguet, Frédéric (2006), « Les films d'action : une rhétorique corporelle en régime d'utopie », *Culture & Musées* n°7.

Martin, Daniel (2020), *Extreme Asia: The Rise of Cult Cinema from the Far East*. Edinburgh University Press.

Marchetti, G., & Tan, S. K. (2007), *Hong Kong Film, Hollywood and the New Global Cinema*, Routledge.

Moine, Raphaëlle (2002), *Les genres du cinéma*, Nathan université.

Morrisette, Mélanie (2004), *Culture chinoise, chorégraphie et cinéma d'arts martiaux*, thèse présentée au Mel Hoppenheim School of Cinema comme exigence partielle au grade de Maitre en cinéma, Université Concordia, Montreal (Canada).

Odin, Roger (2011), *Les espaces de communication. Introduction à la sémio-pragmatique*, Presses universitaires de Grenoble.

Teo, Stephen (2009), *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*, Edinburgh University Press.

Tso, Anna (2019), « Representations of the Queer: The Screening of Cross-dressing in Chinese Cinemas », *New Zealand Journal of Asian Studies*, n°21/2.

Yu, Sabrina (2015), *Jet Li: Chinese Masculinity and Transnational Film Stardom*, Edinburgh University Press, 2015.

Zhang, Yingjin (2004), *Chinese National Cinema*, Routledge.

Zhao, Haifeng (2012), *Le cinéma muet chinois. Étude sur le langage cinématographique*, thèse de doctorat en Art et histoire de l'art sous la direction de Jacques Aumont, soutenue à l'université Paris 3 Sorbonne nouvelle.

Zhu, Henian (2022), *Into the WuxiaWorld.com: A Netnography of Chinese Online Wuxia Fiction*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Portsmouth.