Zeitschrift: Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft = revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera d'etnologia

Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft

Band: 23 (2018)

Artikel: Processus d'adaption des pratiques martiales chinoises au sport de compétition : l'exemple du style baji

Autor: Porchet, Pierrick

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007221

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 06.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

PROCESSUS D'ADAPTATION DES PRATIQUES MARTIALES CHINOISES AU SPORT DE COMPÉTITION

L'exemple du style *baji*

Texte: *Pierrick Porchet*

Mots clés: *art martiaux, Chine, culture populaire, sport, patrimonialisation*
Keywords: *martial arts, China, popular culture, sport, heritage making*

En République populaire de Chine, les autorités ont élaboré dans leur projet politique communiste un discours sur les «pratiques populaires» (*minjian fengsu*) qui a conduit à leur régulation et à leur uniformisation en des formes politiquement acceptables (Bugnon 2016, Durand-Dastès 2014, Graezer Bideau 2008, Micollier 2007, Graezer 2003). Des éléments labélisés comme «superstition féodale» ou comme «secte» sont proscrits par les institutions d'État, notamment les fédérations sportives nationales (Fédération chinoise de *wushu* 2016). Ces dernières dessinent ainsi les contours d'une pratique «orthodoxe» montrant leur «volonté de garder un contrôle sur le sens» (Graezer 2003: 291) de ces pratiques.

Dès la fondation de la République populaire de Chine (ci-après RPC) en 1949, les autorités chinoises ont élaboré un discours sur les arts martiaux dans leur politique culturelle où apparaît la construction d'un «corps patriotique» (Thiesse 1999: 242) incarnant la nation. En 1958, les autorités créent la Fédération chinoise de *wushu*, dépendante du Bureau national du Sport, avec pour mission de «rassembler tous les professionnels et les amateurs du pays» et «mettre de l'ordre» (*zhengli*) (Fédération chinoise de *wushu* 2016) dans les nombreux systèmes de techniques qu'on regroupe dès lors sous le terme générique *wushu*. Des commissions de maîtres sont chargées de synthétiser les variantes d'un même «style»[1] (*menpai*) au sein d'un nombre restreint de séquences de techniques «standardisées» au niveau national (Lorge 2012: 234-235). Le *wushu* est repensé dans une perspective «moderne» où se formalisent les bases d'une «éducation physique» par l'établissement de règlements et de préparations physiques (échauffements, hygiène, conceptions gymniques des mouvements, etc.)[2] afin d'encourager la jeunesse à développer «un esprit saint dans un corps sain» (Liu et al. 2000: 29). Cette ascendance politique va mener à la création d'un «*wushu* sportif» (*wushu yundong*) qui va devenir le cadre de pratique exclusif promu et soutenu par les institutions d'État jusqu'à aujourd'hui (Song et al. 2016: 30).

Ces nouvelles représentations des techniques martiales – dans lesquelles le savoir est légitimé par des standards et des règlements nationaux – constituent un changement de paradigme par rapport au «cadre de transmission traditionnel» (De Grave 2007: 17). Le *wushu* est pratiqué au sein de la population dans des réseaux locaux consacrant «les rapports aînés/cadets, en particulier le rapport parents/enfants, lequel exprime la relation qui s'élabore entre le maître [...] et ses élèves.» (*op. cit.*: 3). Dans ce cadre, c'est la figure individuelle du maître – et son appartenance à la généalogie du fondateur du style – qui légi-

[1] La notion de «style» de *wushu* désigne aujourd'hui un «système de technique [...] à mains nues et (ou) avec armes relativement complet et possédant aussi sa propre théorie du combat et sa propre personnalité» (Wang 2006: 205). Les styles sont souvent associés à une généalogie de maîtres depuis le fondateur jusqu'aux maîtres contemporains.

[2] Voir notamment: Jiang (1995).

time le savoir transmis. Durant les premières décennies de la RPC, les autorités ont fortement réprimé ce modèle de transmission jugé «féodal» et dont certains groupes avaient la capacité effective de «résister au gouvernement à l'échelle locale» (Lorge 2012: 226). Cependant, le mode de transmission traditionnel recouvre, depuis quelques années, une nouvelle valeur symbolique dans l'affirmation de l'identité chinoise par le truchement de sa patrimonialisation. Ainsi, les techniques martiales – appartenant aux lignées traditionnelles enregistrées sur des listes du patrimoine national – deviennent des biens culturels «témoignant des valeurs et de l'esprit de la nation chinoise» (Bodelec 2014: 19). Ainsi, les deux cadres – institutionnel et traditionnel – semblent aujourd'hui se juxtaposer si bien que les maîtres que j'ai pu observer sont tous plus ou moins engagés dans les activités institutionnelles. Ces derniers peuvent donc assumer plusieurs casquettes suivant les contextes dans lesquels ils se trouvent: au sein du réseau local, le pratiquant assume le rôle de maître ou de disciple et devient un athlète ou un entraîneur lorsqu'il participe à une compétition. La différence de paradigme entre les deux cadres pose la question de l'impact sur les pratiquants. Comment ces derniers articulent-ils les deux modes dans leur pratique? Comment ces différents modes influencent-ils les techniques du corps et leurs représentations?

Dans cet article, je vais présenter des observations menées lors d'un travail de terrain de trois semaines dans la province du Hebei. Durant l'enquête, j'ai observé comment Liu Lianjun, un maître du style *baji*[3], enseigne d'un côté à ses disciples en mettant l'accent sur l'efficacité des mouvements en combat et de l'autre participe aux compétitions organisées par les autorités et se concentre alors sur les critères utilisés par les juges; je reviendrai plus en détails sur ces critères. Les séquences que Liu et ses disciples présentent en compétition leur rapportent souvent des médailles d'or; ce qui a pour effet d'augmenter la visibilité de ce maître dans la communauté locale et internationale du *wushu*. Durant l'enquête, j'ai observé la préparation de Liu en vue de participer au Championnat national de *taolu* des villages du *wushu*.[4] En le suivant dans son quotidien, j'ai aussi eu l'occasion de mener plusieurs entretiens informels avant, pendant et après la compétition. À travers la description de sa préparation, je vais montrer trois éléments: d'une part comment ce maître adapte sa pratique au contexte spécifique de la compétition; d'autre part comment il négocie à son avantage la reconnaissance de cette pratique par les institutions; et enfin comment ce processus se joue avant tout sur le terrain matériel des gestes du corps exécutés dans les arts martiaux.

Cette enquête a été effectuée dans le cadre d'une recherche doctorale traitant de la circulation des gestes d'arts martiaux au travers de pratiques populaires et institutionnelles ainsi que dans un imaginaire collectif mobilisé par des productions littéraires et cinématographiques. Ces gestes, lorsqu'ils sont un moyen d'interaction entre individus, mobilisent une certaine «intelligence kinésique [qui est] la faculté de sémantiser et de comprendre les mouvements corporels, les postures, les gestes et les expressions faciales» (Bolens 2008: 1). Lorsque je suis arrivé dans le Hebei, mon but était de me familiariser avec les gestes de *baji* et les significations qu'ils recouvrent pour ceux qui les pratiquent. J'ai choisi de suivre Liu pour le succès que ses techniques rencontrent lors des compétitions. Pratiquant moi-même le *wushu*, j'entretiens des relations d'amitiés avec ses disciples suisses; ce qui m'a permis d'entrer facilement dans le cercle de ce maître.

À mon arrivée, je n'ai fait aucune demande spécifique à Liu autre que de le suivre dans son quotidien. J'essayais ainsi de minimiser l'impact de ma présence sur le déroulement de ses journées tout en montrant une certaine «humilité» (*xuxin*) – qualité hautement appréciée par les maîtres de *wushu*. Au bout de quelques jours, alors qu'il s'entraînait seul, Liu commença à m'enseigner une forme basique de *baji*. À la fin de la matinée, je pouvais la faire tout seul et Liu m'annonça qu'il me montrerait, l'après-midi, une séquence nommée «sabre *baji*» qu'il enseignait à plusieurs de ses disciples. J'ai donc commencé à participer activement aux entraînements de Liu tout en le suivant dans sa vie quotidienne pour dresser un portrait de sa pratique. Le lendemain, alors que je répétais les techniques apprises la veille, j'ai été frappé de le voir modifier activement la séquence qu'il m'enseignait. J'ai alors immédiatement installé ma caméra en essayant de ne pas perturber le processus que j'observais. À la fin de l'entrainement, Liu m'a expliqué qu'il se préparait pour la compétition des villages du *wushu* et qu'il modifiait sa séquence afin de maximiser ses chances de victoire. Dans les parties suivantes, je reviendrai plus en détails sur les modalités de la compétition, la préparation de Liu et les enjeux spécifiques à la séquence de sabre qu'il préparait mais, avant, il me paraît important de présenter ce maître et surtout l'art martial qu'il pratique.

---

[3] Ce terme, qu'on peut traduire par «huit extrémités», désigne les huit parties du corps utilisées dans les mouvements d'attaque et défense.

[4] Le terme *taolu* désigne une séquence gestuelle chorégraphiée où le pratiquant arrange à l'avance les mouvements qu'il va exécuter. Ces séquences servent d'un côté de support à l'apprentissage des techniques et de l'autre de contenus pour les compétitions sportives. Les «villages du *wushu*» (*wushu zhi xiang*) désignent un statut attribué par la Fédération nationale de *wushu* à certaines localités qui ont ainsi la possibilité de participer à ce type d'événements.

Liu Lianjun et le style *baji*

Liu fait partie de la 8e génération de maîtres du style *baji* de la famille Wu dont Wu Zhong (1712-1802) est considéré comme le fondateur. Durant nos entretiens, Liu m'a raconté que sa vie durant, il n'a jamais arrêté de penser aux arts martiaux. Il a commencé à les pratiquer avant même d'entrer à l'école et aujourd'hui, à 56 ans, il continue sans relâche de s'entraîner pour perfectionner son art. Le *baji* qu'il pratique diffère sensiblement de celui qu'il a appris dans sa jeunesse. Liu explique que quand il était jeune, ce style ne comprenait que des techniques à mains nues. Il a voulu former un système de *baji* complet et a notamment créé des séquences de bâton et de sabre. Ce type de séquences représente d'un côté le contenu principal de l'enseignement qu'il promulgue à ses disciples; ces derniers les perfectionnent pendant plusieurs années avant de se familiariser avec l'application de ces gestes sur un adversaire. D'un autre côté, il les exécute dans le cadre de compétitions sportives. Même s'il enseigne à ses disciples les séquences de techniques héritées de son maître, Liu met en avant – aussi bien dans son discours que dans son enseignement – ses propres créations. Ces nouvelles techniques ne sont pas légitimées par leur continuité au sein de la généalogie du *baji*. Liu les légitime donc auprès de la communauté locale du *wushu* (comprenant aussi bien les autres maîtres de *baji* que les représentants des autres styles) en se référant aux victoires qu'il remporte lors des compétitions auxquelles il participe. Liu acquiert ainsi un statut spécifique lié à ses résultats sportifs. En conséquence, il est régulièrement sollicité au sein des équipes sportives au niveau municipal, provincial ou même national augmentant ainsi sa visibilité au sein de la communauté[5].

À l'occasion de la compétition des villages du *wushu*, Liu avait été sélectionné par l'équipe de la ville de Cangzhou (auquel le district de Qingxian appartient) gérée par la Fédération municipale de *wushu*, elle-même liée au Bureau municipal du Sport. Il participait dans plusieurs catégories mais j'ai surtout suivi sa préparation pour la catégorie «sabre traditionnel» (*chuantong daoshu*) car celle-ci rendait le plus visible le phénomène d'adaptation qu'il opérait[6]. Les séquences qu'il présentait dans les autres catégories lui avaient déjà valu des titres de champion dans le passé. Il s'est donc contenté de les répéter. À l'opposé, la catégorie «sabre traditionnel» représentait un enjeu particulier. Il n'avait jamais présenté sa technique de sabre en compétition. Cette occasion représentait un baptême du feu pour cette séquence qui est sa création la plus récente. La note que les juges lui attribueraient sanctionnerait ainsi le résultat de plusieurs années de travail de création. S'il obtenait une bonne note, cette création serait légitimée par l'autorité de l'État et par là même justifiée auprès des autres représentants du *baji*. Pour cette catégorie, Liu a activement modifié sa séquence originale pour la rendre compatible avec les exigences institutionnelles déployées à travers le règlement et les critères de jugement utilisés par les juges. Dans la partie suivante, je vais présenter rapidement ce que Liu anticipait dans l'évaluation des juges.

Le standard, la personnalité et l'espace du geste

Durant les compétitions de *taolu*, le pratiquant effectue une séquence et reçoit une note sur une échelle de 0 à 10. Le système de notation change d'une compétition à une autre. Dans le cas de cette compétition, cinq juges attribuaient chacun une note générale sanctionnant l'ensemble de la performance[7], la note finale s'obtenant par la moyenne des cinq notes. Lorsque Liu commente la manière dont il a arrangé sa séquence pour la compétition, il met en avant deux aspects.

Premièrement, les mouvements doivent correspondre aux «standards» (*guifan*). Pour chaque geste, les juges prennent en considération un certain nombre d'exigences techniques que l'athlète doit reproduire pour que le mouvement soit considéré comme valide. Par exemple, pour la position dite du cavalier, les deux pieds doivent être parallèles, les genoux alignés avec les chevilles et le haut du corps droit. Chaque fois que l'athlète ne satisfait pas ces exigences, il reçoit une pénalité. Ces standards sont fixés par la fédération nationale et ne tiennent pas compte des variantes locales des différents systèmes de techniques. Liu explique par exemple que certains de ses mouvements diffèrent des standards nationaux et peuvent donc lui valoir des pénalités. Il n'a cependant pas tenté de les corriger ou de les retirer de sa

---

[5] Ce processus peut sans doute aussi être observé chez les autres maîtres. Cependant, il me semble qu'il est particulièrement visible chez Liu.

[6] Le choix des catégories auxquelles Liu participait n'était pas anodin et avait été pris en amont avec le concours du responsable de l'équipe. Ce dernier avait scrupuleusement évité d'inscrire deux athlètes de son équipe dans une même catégorie afin de maximiser le nombre de médaille d'or que l'équipe pourrait accumuler.

[7] Il arrive que la note de 10 soit séparée en deux notes, A et B, sanctionnant le «niveau technique» (*jishu shuiping*) et le «niveau de performance» (*biaoyan shuiping*) et attribuées par des juges spécifiques. Cette division correspond plus ou moins au deux critères anticipés par Liu – comme nous allons le voir plus bas.

séquence. Dans le cas de cette compétition, chaque juge donne une appréciation générale de la performance et n'a donc pas le temps de déduire toutes les erreurs techniques.

Deuxièmement, l'ensemble de la séquence doit représenter la «personnalité» (*fengge*) propre du style auquel elle appartient. Les juges sont formés à reconnaître les particularités de chaque style: quels types de techniques sont récurrents pour un style donné, quels types de déplacements et de forces de frappes sont utilisés, etc. Il faut que les juges puissent reconnaître avec certitude le style de la séquence. Ce critère est utilisé pour certifier que les gestes exécutés lors de la compétition sont conformes aux particularités des styles traditionnels. Les séquences les plus «authentiques» (*zhengzong*) recevront les meilleures notes. Ce critère met particulièrement en lumière la logique patrimoniale de ce type de compétition. Les gestes, considérés comme des biens culturels, y sont mis en scène en dehors de leur cadre de transmission traditionnel et risquent, par ce passage, de se vider d'une partie de leur valeur symbolique traditionnelle. Par ce type de règlement, les institutions articulent alors un nouveau lien de cohérence avec le cadre traditionnel par leur «souci de se référer à un répertoire authentique» (Adell et al 2011 :15).

Enfin, il existe un troisième critère qui n'est pas explicitement formulé par Liu ou par les juges mais qui semble tout de même avoir une importance dans l'arrangement de la séquence; il s'agit de l'utilisation de l'espace de la surface de compétition. En observant les différentes séquences de Liu, j'ai remarqué que chacune d'entre elles utilisait l'entier de l'espace de la surface de compétition. Lorsqu'il modifiait sa séquence de sabre, il prenait également du temps pour que le trajet sur la surface ne soit pas modifié. Il semble donc important d'utiliser l'espace au maximum pour donner de l'amplitude à la séquence.

La préparation du championnat: Arranger pour gagner!

Après la compétition, Liu racontera à ces proches qu'il ne lui a fallu que cinq jours de préparation pour obtenir la note de 9.2 pour sa technique de sabre qui est la note la plus haute attribuée durant cette compétition, toutes catégories confondues. Si sa préparation n'a effectivement duré que cinq jours, la note sanctionne l'ensemble du processus de création de la séquence de sabre qui s'étend sur plusieurs années. Le 22 juillet à 11 heures du matin, après l'entrainement des enfants, Liu a demandé à Zhou Xudong, un de ses meilleurs disciples, de rester afin de l'aider à «arranger» (*bian*) sa séquence de sabre. Pendant plus d'une heure, Liu a tronqué la séquence originale afin que celle-ci dure exactement une minute. À midi, Liu avait fini d'arranger les mouvements de sa séquence. Celle-ci ne changera plus jusqu'à la compétition cinq jours plus tard. Les jours suivants, il la répétera et ajustera encore le rythme. Il contrôlera, par exemple, la longueur des pauses statiques mais aussi sur quels mouvements ces dernières doivent être effectuées.

Le processus d'arrangement pourrait être décrit schématiquement de la manière suivante: 1. Liu a supprimé certains mouvements; 2. Il a modifié les mouvements qui lui permettent de changer de direction afin que le parcours sur le tapis ne soit pas modifié. Il était aidé par son disciple qui émettait certaines propositions; 3. Il a effectué la séquence en entier tandis que Zhou le chronométrait; 4. Comme la séquence était encore trop longue de quelques secondes, il a encore supprimé certains mouvements; 5. Pendant les jours suivants, il a répété cette nouvelle séquence tout en étant chronométré par ses disciples présents aux entraînements, ajustant le rythme d'exécution à une minute pile. Les modifications n'ont pas suivi un ordre linéaire. Par exemple, quand Liu a adapté le mouvement de la fin de la troisième partie pour que son parcours sur le tapis soit correct, la première et la deuxième partie contenaient encore des mouvements qu'il a supprimés par la suite.

En observant ce processus, les points suivants m'ont particulièrement frappé. Premièrement, les mouvements de changement de directions sont ceux qui ont le plus mobilisé l'attention de Liu. Lorsqu'il a créé sa séquence de sabre originale, il a déjà prêté attention à occuper l'entier de la largeur de la surface de compétition. Sa nouvelle séquence devait donc occuper le même espace. Cependant, comme l'arrangement des mouvements différait, Liu a été obligé de repenser la façon dont il faisait demi-tour après avoir parcouru la largeur de la surface. Dans les deux premières parties, il a utilisé un mouvement typique du système *baji*, accentuant ainsi l'authenticité de sa séquence. Dans la troisième partie, il a sélectionné un mouvement de la séquence originale qui lui permettait, en l'ajustant légèrement, de faire demi-tour. Deuxièmement, Liu a conservé et même ajouté des répétitions de mouvements. La séquence gestuelle doit représenter la personnalité propre du style auquel elle appartient; c'est un des critères de jugement utilisé par les juges. Jusqu'à présent le style *baji* n'avait pas de séquence de sabre. Liu courrait donc le risque que les juges ne voient pas les particularités du *baji* dans sa séquence. En multipliant les mouvements ressemblant le plus aux mouvements de *baji* déjà existants (qu'on pourrait appeler des «mouvements de signature»), il s'assurait que les juges voient clairement cette cohérence. Enfin, l'attention particulière à la durée d'une minute m'a aussi frappé. Le règlement de cette compétition prévoyait que la durée des séquences présentées devait obligatoirement dépasser une minute. La séquence originale dépassait ce temps mais elle requérait un grand effort physique pour être effectuée. À 56 ans et sans préparation physique particulière, Liu n'aurait pas pu l'exécuter en entier sans

perdre de dynamisme. Or le dynamisme d'exécution est déterminant pour le critère d'authenticité, en particulier pour le style *baji* dans lequel les mouvements sont très vifs.

Conclusion

En décrivant le processus d'arrangement de la séquence puis en analysant les raisons des modifications apportées, on voit plus clairement comment Liu modifie sa pratique en fonction du cadre institutionnel. Dans ce cas précis, c'est surtout les critères d'arbitrage ainsi que le règlement de la compétition qui ont déterminé ces modifications. Liu s'est ainsi assuré de la compatibilité de sa séquence dans le cadre des disciplines sportives institutionnelles. Enfin, en remportant la victoire, il a acquis une reconnaissance pour sa performance sportive. Ce processus de négociation a avant tout eu lieu sur le terrain matériel des mouvements du corps que Liu exécute. Dans ce sens, les pratiques corporelles liées aux arts martiaux chinois peuvent être interprétées «dans leur dimension performative et générative» (Gibert 2014: 211-212). Les gestes ne sont pas un simple moyen de communiquer un sens prédéfini mais construisent activement des valeurs sociales; dans le cas de Liu, une reconnaissance au sein des cadres institutionnels et traditionnels qui se rencontrent et se superposent à l'occasion des compétitions de *wushu*.

L'exemple de Liu met en lumière «la dynamique des catégories culturelles qui se construisent par un échange constant entre les élites et les acteurs sociaux» (Graezer Bideau 2008: 59). Liu opère une réinterprétation et une réappropriation des règles imposées par les institutions dans sa propre pratique. Il articule des éléments pouvant paraître contradictoires (les règles sportives et l'efficacité martiale) pour que son système de *baji* rentre dans le cadre de pratique fixé par les institutions. Puis, en lui donnant la médaille d'or, ces dernières signifient aux autres concurrents que son *taolu* de sabre – et la manière dont il est exécuté – est un modèle à suivre. Cette reconnaissance augmente à son tour la renommée du maître dans les différents cadres de transmission juxtaposés. Ainsi, les institutions définissent les contours d'une pratique orthodoxe (la notion de sport dans ce cas) tout en offrant de nouvelles opportunités aux maîtres qui adhèrent à ces nouvelles représentations.

Durant la compétition des villages du *wushu*, les techniques de Liu ont rencontré un succès sportif particulier en comparaison des autres maîtres. Cependant, j'ai constaté que d'autres maîtres de l'équipe de Cangzhou présentaient également des *taolu* spécialement adaptés pour la compétition. Il serait donc intéressant de mener une enquête comparative auprès d'autres maîtres pour mettre à jour les nuances individuelles dans les processus d'articulation des cadres traditionnels et institutionnels.

RÉFÉRENCES

Adell Nicolas, Pourcher Yves. 2011. «De quoi le patrimoine est-il le nom?» in: Adell Nicolas, Pourcher Yves (dir). 2011. *Transmettre, quel(s) patrimoine(s)? Autour du Patrimoine Culturel Immatériel*. Paris: Michel Houdiard Éditeur.

Bodelec Caroline. 2014. «Être une grande nation culturelle. Les enjeux du patrimoine culturel immatériel pour la Chine». *Tsantsa* 19: 19-30.

Bolens Guillemette. 2008. *Le style des gestes: corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne: BHMS.

Bugnon Pascale. 2016. «L'art d'accommoder les ancêtres de la nation. Analyse du processus patrimonial en Chine à travers la catégorie des «tombes antiques». *Blog scientifique de l'Institut Confucius de l'Université de Genève*. http://ic.unige.ch/?p=794, consulté le 25 mars 2018.

De Grave Jean-Marc. 2007. «L'initiation rituelle javanaise et ses modes de transmission. Opposition entre javanisme et islam». *Techniques & Culture* [en ligne] 48-49. http://tc.revues.org/3032, consulté le 11 décembre 2017.

Durand-Dastès Vincent. 2014. «La Grande muraille des contes». *Carreau de la BULAC*. http://bulac.hypotheses.org/1676, consulté le 11 décembre 2017.

Fédération chinoise de *wushu*. 2016. *Les règles de la morale martiale*. http://zgwx.wushu.com.cn/w_wdsz.asp, consulté le 20 novembre 2017.

Gibert Marie-Pierre. 2014. «Façonner le corps, régénérer l'individu et danser la nation». *Parcours anthropologique* 9: 189 219.

Graezer Bideau Florence. 2008. «L'instrumentalisation de la culture populaire. Le cas de la danse du yangge en Chine». *Tsantsa* 13: 52-60.

Graezer Florence. 2003. «Le Festival de Miaofeng Shan: culture populaire et politique culturelle». *Études chinoises* 22: 283-95.

Jiang Beilong. 1995. *Wushu lilun jichu*. Beijing: Renmin tiyu chubanshe.

Liu Baolu, Jiang Guiqin. 2000. «Le wushu, une fine fleur de la culture chinoise». *La Chine au présent* 8: 27-30.

Lorge Peter A. 2012. *Chinese Martial Arts: From Antiquity to the Twenty-First Century*. New York: Cambridge University Press.

Micollier Evelyne. 2007. «Qigong et ‹nouvelles religions› en Chine et à Taiwan: instrumentalisation politique et processus de légitimation des pratiques». *Autrepart* 2(42): 129-146.

Song Jie, Yue Hongli. 2016. «Considerations on Wushu's National Culture Characteristics». *Asia Pacific Journal of Sport and Social Sciences* 5: 28-34.

Thiesse Anne-Marie. 1999. *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Seuil.

Wang Guangxi. 2006. *Zhongguo gongfu*. Shenzhen: Haitian chubanshe.

AUTEUR

Pierrick Porchet est doctorant à la Faculté des Sciences de l'Université de Genève et assistant de recherche et d'enseignement au sein de l'Institut Confucius. Sa thèse porte sur le processus de circulation des savoirs corporels liés aux arts martiaux en République populaire de Chine. (http://unige.ch/ic/recherche/kinesic-practices/).

pierrick.porchet@unige.ch

Université de Genève
Institut Confucius
Rue De-Candolle 5
CH-211 Genève 4