

Quelles représentations filmiques de la communauté queer en Chine au 21^e siècle ?

Auteur : de Pourbaix-De Boe, Camille

Promoteur(s) : Florence, Eric

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres anciennes, orientation orientales, à finalité spécialisée en langues et civilisations de l'Extrême-Orient : Chine-Japon

Année académique : 2023-2024

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/21782>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Quelles représentations filmiques de la communauté queer en Chine au 21^e siècle ?

Camille de Pourbaix-De Boe

Année 2023-2024

Promoteur : Professeur Eric Florence

Sommaire

1. Introduction	p. 3
1.1 Méthodologie	p. 4
1.2 État des savoirs	p. 7
2. Le cinéma queer en République populaire de Chine : Dans l'ombre pour briller	p. 20
3. <i>East Palace, West Palace</i> : Entrer dans l'Histoire	p. 35
4. <i>Fish and Elephant</i> : Trouver une place	p. 48
5. <i>Queer China, « Comrade » China</i> : Mots et Images	p. 62
6. <i>Papa Weifeng</i> : Mémoire des âges	p. 79
7. <i>China PK Queen</i> : Des paillettes pour se faire entendre	p. 92
8. Pas une conclusion, l'avenir	p. 101
Glossaire	p. 103
Bibliographie	p. 104

1. Introduction

Ce travail est né de deux centres d'intérêt : d'une part, un questionnement sur les problématiques liées aux communautés LGBT+, à la discrimination, au rejet de « l'autre » ; d'autre part, *RuPaul's Drag Race*. Show télévisé américain très célèbre, il consiste en une compétition de drag queens mêlant comédie, mode, danse et toutes autres formes de performances issues de l'univers du drag. Son succès aux États-Unis, mais aussi dans de nombreux autres pays, démontre un attrait grandissant pour la pratique du drag dans le monde ; pratique qui, par ailleurs, contribue à mettre en avant des problématiques rencontrées par la communauté queer, les drag queens en faisant partie – rejet de son identité sexuelle et de genre par la famille, par l'État, par autrui, et donc difficulté à s'affirmer en tant qu'être singulier ; risque important d'anxiété, dépression voire tendances suicidaires, notamment chez les plus jeunes ; addiction à des drogues ou l'alcool, très présents dans le monde de la nuit mais également sorte d'échappatoire pour des individus isolés ; etc.

Même dans les régions où les drag queens ont le droit d'exercer leur art, même dans les régions où les personnes LGBT+ ont des droits et sont considérées égales au reste de la population, ces problématiques existent toujours. Qu'en est-il alors dans les régions où c'est moins, voire pas du tout le cas, où un homme n'a pas le droit de porter des talons et danser devant un public, où une personne qui en aime une autre peut être menacée de peine de prison voire de condamnation à mort ? C'est ainsi qu'est apparue l'idée de se pencher sur la, les, communauté.s LGBT+ de Chine, pays autoritaire où l'individu exemplaire est celui qui suit les prescriptions de l'État, en tout cas pas celui qui affirme sa singularité. « Communautés » au pluriel car il serait malhonnête de les considérer comme un groupe homogène, en raison des idées qui les rassemblent et qu'elles véhiculent, de leurs vécus singuliers, de leurs attentes, de leurs revendications quand elles en ont et quand elles les expriment, etc. « Communauté » au singulier, d'une part pour des raisons pratiques de simplification théorique, surtout quand il s'agit de traiter des thématiques très englobantes comme la discrimination ou les luttes pour les droits, d'autre part car il est difficile de ne pas trouver de lien entre les communautés plurielles, que ce soit en raison de leurs contacts, rapprochements idéologiques, contraintes communes. Mais pour exister, cette communauté, ces communautés doivent être visibles, être visibilisées ; l'existence de tout individu ou corps social nécessite sa confirmation, parfois sa négation, par autrui. En somme, il leur faut de la représentation.

Quelle représentation ? Plutôt quelles représentations. Regarder et montrer peuvent être effectués de manières diverses, par des acteurs divers. Une discussion, un roman, une manifestation, une affiche

publicitaire ; un enfant, un ouvrier, un collectif, un ministère, une entreprise privée. S'interroger sur cette multiplicité élargit l'horizon des recherches et donne à voir des connexions autrement invisibles entre acteurs, lieux, phénomènes sociaux. Mais il n'est pas possible d'être exhaustif, la nécessité d'adopter un point de vue spécifique s'est donc imposée. Et quoi de mieux, pour adopter un point de vue, qu'utiliser le cinéma comme focale ? Art autant qu'instrument discursif, qui regarde autant qu'il montre, il apparaît un sujet d'analyse particulièrement cohérent s'agissant d'acteurs et phénomènes sociaux qu'il construit et qui le construisent.

Ainsi l'objectif principal de ce travail est le suivant : donner un panorama des représentations des communautés LGBT+ en Chine, mais surtout, montrer comment le cinéma, et plus particulièrement ici le cinéma queer, s'avère le reflet de ces représentations (ou non représentations) et leur création, ainsi que des rapports de pouvoir que celles-ci impliquent – car tout phénomène de société implique des relations sociales, et toute relation sociale implique un rapport de pouvoirs plus ou moins déséquilibré. Aussi, comment ces représentations ont évolué au cours de ce siècle nouveau ; surtout, comment elles ont évolué des points de vue d'acteurs sociaux et institutions différents. Le choix du 21^e siècle comme période étudiée s'explique notamment par l'importance prise par Internet et les réseaux sociaux dans nos pratiques sociales, importance que l'on ne peut ignorer s'agissant de réfléchir le futur de nos sociétés. Il s'explique également par la quasi inexistence d'un cinéma queer avant cette période, existence par ailleurs favorisée et pérennisée par les médias sociaux. Enfin le 21^e siècle représente une période paradoxale où les problématiques LGBT+ semblent plus que jamais exister, où la population serait, par le biais de la jeunesse notamment, de plus en plus tolérante vis-à-vis des minorités sexuelles et de genre – à une époque où l'individualisme a trouvé une place dans la société collectiviste chinoise –, alors qu'elles ne sont pas si clairement un sujet politique aux yeux du pouvoir, qui tendrait plutôt à en faire un non sujet, quand il n'y a pas une forme de machine arrière s'agissant de la tolérance envers les minorités sexuelles.

1.1 Méthodologie

Le présent travail sera structuré comme suit : d'abord, un état des savoirs, présentant l'ensemble des notions théoriques utiles pour appréhender notre sujet – et permettant de développer l'objectif principal du travail via de nouvelles interrogations théoriques. Il est à noter que les outils théoriques mentionnés sont d'origine occidentale, la majorité étant issus du milieu académique anglophone. L'indiquer est important car représentatif d'une problématique fréquente dans la recherche portant sur des sociétés non occidentales : l'utilisation d'outils d'analyse qui pourraient être inadaptés ou inappropriés lorsque sortis de leur contexte d'émergence. Une utilisation qui dans certains cas

pourraient même s'apparenter à une sorte de néo-colonialisme intellectuel ou militant. Cette problématique n'est cependant pas omise par le monde académique ; nombreux sont les chercheurs, dans le cadre du sujet que nous traitons dans ce travail, qui l'abordent et l'interrogent, et apportent leur contribution à sa résolution au moins partielle. Quid donc de ces outils d'analyse ? En fait, si leur utilisation peut être sensible, elle n'est pas incohérente. D'abord, la plupart d'entre eux ont une portée potentielle très grande, et leur application à des contextes nouveaux et spécifiques n'apparaît jamais impossible, tant que sont prises en compte les limitations qu'imposent le fait de les appliquer à ces contextes différents. Par ailleurs, leur confrontation à ces contextes, mais aussi à des théories locales, est un exercice intéressant, possiblement générateur de savoir nouveau. Ensuite, ils sont utilisés en âme et conscience, jamais dans le but d'affirmer une soi-disant supériorité des théories occidentales, et sont sujets à une réflexion critique afin de ne pas nuire à la qualité du travail. Enfin, et pour des raisons plus pragmatiques encore, ils sont formulés dans des langues plus accessibles, principalement l'anglais, parfois le français. Des théories créées par des chercheurs chinois en langue chinoise, n'ayant potentiellement pas connu de traduction en langue occidentale, n'eurent ici pas été utilisables. Le sujet de la langue est d'ailleurs très important pour nous. L'anglais étant la langue principalement utilisée dans le milieu académique, la production de travaux et savoirs dans d'autres langues permet d'augmenter le nombre de ressources scientifiques locales, toucher un public non anglophone – et donc favoriser la propagation des savoirs –, et enrichir les connaissances déjà existantes, chaque langue étant vectrice de sens.

Le chapitre suivant offre un panorama sur ce qu'est le cinéma queer en Chine, d'un point de vue historique, social, institutionnel, etc. Plan d'ensemble de ce chapitre introductif qui va connaître un zoom vers des gros plans dans les cinq chapitres suivants, cinq chapitres présentant autant de films, les représentations que ceux-ci montrent ou révèlent, les mots qu'ils disent, les idées qu'ils proposent. La sélection de ces films ne fut pas aléatoire : ils couvrent une large période temporelle, le premier ayant été réalisé à la fin du 20^e siècle, le dernier dans les années 2020 ; chacun présente, du moins suggère, des phénomènes, acteurs, idées différents composant une mosaïque des sujets et problématiques queers en Chine. Large période temporelle nous permettant également de montrer l'évolution des regards sur les communautés queers chinoises, d'autant que les films seront présentés dans un ordre chronologique, ce qui nous a paru le choix le plus efficace, la finalité de ce travail étant aussi de réfléchir le futur de cette évolution. Ainsi chaque chapitre est une invitation vers le suivant, se rapprochant un peu plus du présent.

Il y a des fictions et des documentaires. Chaque forme filmique offre des opportunités créatrices différentes : la fiction permet davantage d'expériences de pensée car elle n'est pas complètement contrainte par le réel, seulement par des capacités techniques de productions et les limites de l'imagination. Un autre avantage de la fiction est qu'elle permet de distinguer acteur et personnage, au fond elle protège un acteur en le dédouanant des actions qu'il entreprend dans le film et en limitant les effets potentiels – et potentiellement délétères – de ce dernier sur la personne réelle ; et elle présente des images et idées qui seront toujours au moins partiellement impalpables car imaginaires ou fantasmées, une fiction qui se voudrait à la fois performative et pourtant insaisissable par des formes de contrôle ou de contrainte – est-ce à dire que la fiction serait la solution à la représentation d'idées taboues dans des contextes oppressifs ? Quoiqu'il en soit, la fiction a tout de même une prise moins explicite sur le réel, et sa réalité permet au documentaire de légitimer ses images et transmettre ses messages plus aisément.

Les films sont révélateurs de leur présent – les films sélectionnés ici sont ancrés dans le présent, à l'exception d'un documentaire mentionnant également le passé tout en étant filmé au présent –, mais aussi d'un passé, qui explique le présent et les images montrées du présent. Ils permettent ainsi également de réfléchir de façon critique le passé, tout comme envisager le futur qui est nécessairement le résultat du présent. Le dernier chapitre de ce travail, la conclusion, sera d'ailleurs une réflexion sur le futur des communautés LGBT+ en Chine et de leur.s représentation.s.

Un mot, également, sur les documents ayant servi à la réalisation de ce travail. La majorité ont été trouvés parmi les ressources disponibles, en ligne ou en bibliothèque, via l'Université de Liège. Certains ont été obtenus grâce à des enseignants universitaires. Ces documents étaient presque exclusivement en langue anglaise ; toute citation mot-pour-mot dans ce travail est donc une traduction personnelle depuis l'anglais. La plupart des auteurs de ces documents sont sinophones et travaillent généralement dans le milieu académique américain, quelques-uns travaillent en Chine – où il est effectivement difficile de travailler sur des sujets sensibles pour le gouvernement. Certains sont eux-mêmes des personnes LGBT+. La quasi totalité des ressources mobilisées sont issues des sciences sociales, et consistent au moins partiellement en de la recherche de terrain.

Enfin, il nous semble nécessaire de revenir sur un élément fondamental de ce travail, l'appellation de la communauté concernée. Ici seront principalement utilisées les notions « LGBT+ » et « queer ». Le terme « queer », issu de l'anglais, ne peut pas être précisément défini au sens où il ferait référence à une réalité déterminée, fixe. S'il est fréquemment utilisé pour représenter les personnes

issues de minorités sexuelles, il est pourtant plus largement révélateur des comportements à la marge des « structures normatives de la sexualité »¹ ; cela signifie que même l'hétérosexualité, si dans son déploiement elle ne correspond pas à l'« idéologie hétérosexuelle » dominante, peut être à la marge. Un exemple évoqué par Mary Bucholtz serait la relation entretenue par le Prince Charles avec Camila Parker Bowles qui choqua et fit l'objet de critiques car elle démontrait un non-respect des règles auxquelles est soumise la famille royale anglaise en matière de relations amoureuses. Une travailleuse du sexe pourrait également être dite queer, dès lors que son rapport à la sexualité n'est pas reconnu – quand il n'est pas condamné – par les institutions officielles et est objet de réprobation dans l'espace public, et qu'elle fait preuve de subversion vis-à-vis du pouvoir dans le cas où la prostitution est illégale. En ce sens, cela montre que même dans une société hétéronormée, l'hétérosexualité n'est pas un critère suffisant pour être légitimé vis-à-vis de son identité sexuelle, la problématique de la sexualité dépasse le sujet des rapports « hommes-femmes » ou « non-hommes-femmes » ; « ce qui « *queers* » le sujet de la linguistique et de la théorie queer n'est ainsi pas l'orientation mais la marginalisation sexuelle. »²

« LGBT+ » se veut à la fois tout aussi englobant et pourtant plus spécifique, car les idées qu'il véhicule apparaissent plus particulièrement liées aux minorités sexuelles et de genre. Avec le temps, ces quatre lettres ont vu s'ajouter d'autres, on verra parfois écrit LGBTQIA+ (pour lesbiennes, gays, bisexuels, trans, queer, intersexe, asexuels, ...), mais par volonté de ne pas alourdir le texte d'un terme aussi long et fréquemment utilisé, c'est la version à quatre lettres qui est utilisée dans ce travail, le « + » représentant déjà la dimension inclusive de l'acronyme. Au-delà de ces considérations, les termes « LGBT+ » et « queer » seront ici généralement utilisés de manière interchangeable, puisque renvoyant chacun à des sexualités non-hégémoniques. Néanmoins leur usage pourra se faire en respect des termes utilisés par les auteurs lus et mentionnés eux-mêmes, dans le cas où le choix d'un terme ou l'autre modifierait le sens de ses propos.

1.2 État des savoirs

Si deux notions centrales de ce travail sont la visibilité et la reconnaissance – elles seront développées par la suite –, elles ne peuvent être abordées sans un concept complémentaire, et fondamental aux deux, l'*agency*, ou agentivité. La signification de ce terme peut être assimilée à

1 Mary Bucholtz, « Theorizing identity in language and sexuality research », dans *Language in Society*, vol 33 (4), 2004, p 490.

2 Mary Bucholtz, « Theorizing identity in language and sexuality research », dans *Language in Society*, vol 33 (4), 2004, p 491.

une « capacité d'action ». Le concept d'agency est notamment développé dans l'ouvrage de l'anthropologue Sherry Ortner, « *Anthropology and Social Theory : Culture, Power, and the Acting Subject* », qui le décrit selon deux dimensions : il s'agit d'abord d'un agir avec intentionnalité, se diriger vers l'accomplissement d'un objectif, la satisfaction d'un désir. Cela implique la capacité à atteindre cet objectif, c'est-à-dire posséder les ressources nécessaires à sa réalisation, qu'il s'agisse de capacité financière et possessions matérielles, réseaux de contacts, droits sociaux, santé physique et psychologique, etc. On parle au fond de la capacité à contrôler – un contrôle cependant jamais total – nos conditions d'existence, spécifiquement les faire évoluer en notre faveur. En somme, une capacité d'influence sur le cours des choses, les choses qui nous touchent mais plus largement les choses qui nous entourent et donc, quelque part, sur le monde. Et influencer, c'est avoir du pouvoir, seconde dimension de l'agency d'après Ortner³ – les deux dimensions étant toujours, à un certain degré, liées. C'est agir en faveur – dans le cas d'un acteur dominant – ou à l'encontre – dans le cas d'un acteur dominé – d'une relation de pouvoir inégale. A ce sujet, nous pourrions considérer le cinéma comme un instrument de l'agency, parce qu'il nous donne le contrôle sur le cours de l'histoire.

Chaque acteur social possède de l'agency, mais celle-ci est construite, culturellement et historiquement – comme le sont les objectifs des *agents* –, ainsi que selon les relations de pouvoir en cours – elle est donc inégalement répartie, dépendant de l'accès des acteurs sociaux à des ressources leur donnant du pouvoir, donc une capacité d'influence⁴. Pour un acteur en position de supériorité, dominer est rarement une fin en soi et le rapport de domination sert d'autres objectifs, économiques par exemple – on peut penser aux relations de pouvoir entre employeur et employés dans une entreprise. De la part de l'acteur dominé, la résistance est toujours une réaction possible à, et dans, la relation de pouvoir inégale. Cela parce que personne n'est totalement dépourvu d'agency, et parfois aussi à la faveur d'un facteur externe source de pouvoir pour l'acteur dominé – par exemple, être mis au courant de ses droits en tant que travailleur.

L'acteur qui résiste, et qui nourrit lui aussi des objectifs, va à l'encontre de ceux de l'acteur en position de domination. Si la résistance peut résulter du désir de modifier ses conditions d'existence, elle vise souvent à préserver la culture du résistant. La culture est par ailleurs déterminante dans la formation des objectifs d'un individu, ou d'un groupe – l'agency étant impliquée dans des relations sociales, parfois mobilisée par un ensemble d'acteurs aux ambitions

³ Sherry Ortner, *Anthropology and Social Theory : Culture, Power, and the Acting Subject*, Durham, Duke University Press, 2006, pp. 109-149.

⁴ *op. cit.*, pp. 136-139.

communes. Culture source de sens, propre à chaque individu qui la façonne continuellement comme il est continuellement façonné par elle, culture pouvant être menacée de rejet ou de destruction par l'acteur dominant – c'est ainsi que le professeur Raymond Williams évoque l'existence de cultures alternatives au-delà d'une culture hégémonique⁵ représentée par les acteurs sociaux dominants. L'anthropologue Clifford Geertz, quant à lui, met en avant la question du sens et de sa perte, et ce qu'il considère comme une crainte fondamentale de l'être humain, le chaos⁶. Nous avons besoin de repères, d'un système de significations, ce qu'est la culture. Si quelque chose dépasse notre compréhension, brise notre propre système de significations, nous perdons nos repères⁷. Ces considérations peuvent nourrir la réflexion sur le rejet ou l'oppression de groupes marginalisés dans le cadre d'une culture dominante, les personnes faisant partie de la communauté LGBT+ par exemple.

La culture sert de socle à l'agency en combinaison avec un autre élément, la subjectivité. Celle-ci est faite de sentiments, pensées et significations, propres à l'individu mais culturellement constitués⁸. Elle implique une conscience – donc un certain degré de réflexion –, de ses conditions d'existence d'une part, ainsi que des types de relations sociales dans lesquelles nous nous trouvons – nous ne sommes pas conscients de tout, comme nous ne pouvons pas tout contrôler. C'est cette conscience qui nous permet d'avoir des objectifs et d'agir sur notre environnement – celui-là même qui nous façonne –, tout en influençant la nature des objectifs et les modes d'action choisis. Elle donne également à l'acteur social des clefs pour interroger, voire critiquer, la culture dominante qui tend ou cherche à nous déterminer. Au fond, la question de l'agency permet d'engager la réflexion sur ce que les acteurs sociaux *font*, pourquoi et comment ils agissent – ou n'agissent pas.

Ainsi l'agency est, en quelque sorte, l'origine de la visibilité (sociale), ainsi que de la reconnaissance. Car pour être visible ou visibiliser, être reconnu ou reconnaître, il faut agir ou être le sujet d'une action externe ; ainsi, depuis notre naissance, nous agissons, et la manière dont notre environnement nous répond nous construit, nous permet de nous adapter et d'évoluer. En agissant nous nous rendons visible au monde, qui peut réagir, ou non, à cette interpellation. De la même manière, toute action d'un acteur autre, surtout si elle est spécifiquement dirigée vers nous, est susceptible de provoquer une réponse de notre part, du moins influencer notre construction. Si nous

5 *op. cit.*, p 126.

6 *op. cit.*, pp 118-119.

7 *ibid.*

8 *op. cit.*, p 110.

manifestons pour demander des droits, nous faisons appel à notre propre agency pour influencer des choix politiques et ainsi faire évoluer favorablement nos conditions d'existence.

Largement, l'agency pose une question à trois dimensions : qui agit, comment et pourquoi ? S'agissant des communautés LGBT+ chinoises, nous cherchons ainsi à comprendre quels acteurs LGBT – individus ou groupes – agissent ou n'agissent pas, les raisons les amenant à le faire, mais aussi quelle est la nature de ces actions et comment elles deviennent réalité. Il s'agit, encore plus, de s'interroger sur les relations de pouvoir favorables ou non à cet agir, et de comprendre quelles sont les forces antagonistes influant négativement sur la capacité d'action des communautés LGBT+, qu'il s'agisse de membres de la société civile, d'institutions de l'État ou encore d'idéologies ancrées dans la société chinoise. S'agissant du cinéma, il est intéressant de se demander en quoi il est un enjeu de pouvoir et d'agency, et comment les différents acteurs sociaux gravitent autour et agissent avec, sur, voire contre lui – en l'empêchant d'être source de représentation, au fond de pouvoir – eu égard à des objectifs qui leur sont propres.

Ces premières considérations nous amènent vers un terrain plus théorique et un nouveau concept. Nous commencerons avec la définition que le sociologue Olivier Voirol propose de la visibilité :

« la visibilité renvoie à l'ensemble des opérations pratiques menées par les acteurs pour signifier ce qu'il font aux yeux d'autrui et recoupe simultanément l'ensemble des compétences permettant de voir l'action d'autrui. Ces compétences pratiques à voir et à se faire voir reposent sur des connaissances d'arrière-plan normativement structurées et organisant, dans des contextes spécifiques d'action et d'interaction, le partage entre « ce qui vaut d'être vu », ce qui est « moins vu » et ce qui est invisible »⁹

Ici la visibilité dépasse la question d'être vu ou visible physiquement. Il s'agit plutôt de la prise en compte d'autrui dans la détermination de son propre comportement, ainsi que l'affirmation d'une existence sociale de l'autre. Être invisible signifiera se voir refuser cette existence sociale.

La visibilité peut prendre plusieurs formes. La première est la visibilité pratique, celle se rapprochant le plus de la visibilité concrète, physique, principalement liée à l'œil¹⁰. Dans la vie de tous les jours, les personnes repèrent dans leur environnement des éléments remarquables par rapport auxquels ils adaptent leur comportement. Par exemple, dans un lieu où le passage de personnes est important, un individu mobilisera un ensemble de compétences pour se déplacer sans

9 Olivier Voirol, « Présentation : Visibilité et invisibilité : une introduction », *Réseaux (Centre national d'études des télécommunications (France))*, vol. 23 n°129-130, 2005, pp 27-28.

10 *op. cit.*, pp. 12-14.

heurt, selon les données visuelles qu'il considérera dignes d'intérêt. Voir nous permet d'agir, car nous donnons du sens à ce que nous voyons.

Dans le contexte des mouvements sociaux ou des groupes militants, l'existence de codes – mais aussi valeurs – communs est importante car elle influence, et plus simplement rend possible, l'organisation des personnes. Ces codes et valeurs leur permettent de voir leurs « semblables ». La visibilité, c'est regarder, mais également montrer. Au cours d'une manifestation, un individu peut brandir une pancarte présentant des revendications ou diverses réflexions, s'habiller d'une manière significative, etc. Le simple fait de manifester, les gestes, le comportement impliqués, nous disent déjà quelque chose de cet individu et des objectifs qu'il nourrit. Cela, néanmoins, si nous possédons les codes permettant de comprendre les implications de l'acte de manifester. « C'est [d'ailleurs] parce que la réalité sociale a un caractère reconnaissable et typique que les acteurs peuvent s'orienter réciproquement dans le monde »¹¹.

Une deuxième forme de visibilité est la visibilité sociale. Il s'agit du fait d'être, ou pas, sujet à une attention publique. Tout groupe ou individu n'est pas inéluctablement visible – visibilisé – ou non, la visibilité sociale est contextuelle. Des personnes, groupes, revendications ou causes diverses, peuvent être mis en avant dans l'espace public, au détriment d'autres personnes, groupes, etc. Puis inversement, en raison du contexte social, sociétal.¹²

Ces invisibilité et invisibilisation fluctuantes peuvent provoquer de l'insatisfaction et un désir chez des individus ou des groupes de lutter afin d'être visibles dans l'espace public. Parmi les facilitateurs de la visibilité – et de l'invisibilité –, nous trouvons les médias. La visibilité dite médiatisée est d'ailleurs l'une des formes mentionnées par Olivier Voirol. Les médias sont capables d'élargir l'étendue de ce qui est visible. Notamment, ils nous font dépasser le cadre de l'ici et maintenant, nous donnent à voir des choses avec lesquels nous ne sommes pas directement en relation, spatialement et/ou temporellement parlant. Nous sommes influencés par une expérience du monde plus large apportée par les médias. Aussi « le développement des médias contribue [...] à élargir le sentiment d'appartenance au monde au sein duquel se partage une expérience commune »¹³. En cela nous pourrions attendre de leur action qu'elle mène à un rapprochement positif entre acteurs sociaux.

11 *op. cit.*, p 14.

12 *op. cit.*, pp. 16-18.

13 Olivier Voirol, Les luttes pour la visibilité: Esquisse d'une problématique, dans *Réseaux (Centre national d'études des télécommunications (France))*, vol. 129-130, 2005, p 97.

Mais les médias ne rendent pas tout visible. Des choix sont effectués, depuis ce qui est montré jusqu'à la manière dont cela est montré ; une personne faisant office de médiateur va sélectionner un élément du réel jugé digne d'intérêt – de visibilité –, en partager une certaine vision au travers d'un support, et le résultat sera lui-même interprété d'une manière singulière par son récepteur. Un journaliste, par exemple, est soumis à des contraintes, qu'elles soient matérielles, économiques, des biais liés à sa profession et son environnement socio-culturel, etc., influençant ses décisions quant à ce qu'il nous donne à voir. Les organisations médiatiques sont puissantes en cela qu'elles déterminent « ce qui doit figurer dans l'ordre de la visibilité médiatisée et ce qui en est exclu. »¹⁴ Notamment, les institutions du pouvoir, et les institutions de pouvoir, seraient les premières à être objets de visibilité. Les sphères médiatiques s'avèrent d'ailleurs ne jamais être éloignées de celles du pouvoir. L'inégalité d'accès des acteurs sociaux à la visibilité – notamment les groupes dominés dont l'apparence médiatisée est généralement déterminée par les groupes dominants – explique l'existence de luttes pour cette dernière. Et si les tenants du pouvoir, les groupes dominants, ont un accès facilité à la visibilité médiatisée, cela implique que cette (sur-)visibilité peut leur porter préjudice, chacune de leurs actions étant observée et potentiellement négativement perçue par le public. La question du contrôle des médias par le pouvoir n'est pas loin. De nos jours cependant, le développement d'Internet et des réseaux sociaux a quelque peu changé la donne. Leur accessibilité grandissante pour une partie de plus en plus importante de la population contribue à diluer l'impact des médias traditionnels tout en renforçant les possibilités d'être représentés pour des groupes non dominants. Cela ne signifie pas que les groupes dominants sont moins représentés, que du contraire, puisque eux aussi profitent des opportunités de visibilité offertes par les nouveaux médias sociaux. Il n'empêche, Internet est un élément que l'on ne peut ignorer lorsque l'on se penche sur les représentations des minorités et sur l'utilisation par ces dernières de ce nouvel outil en faveur du développement de leur agency.

Le non accès à la visibilité est une problématique dont on trouve un écho chez la philosophe Hannah Arendt et sa mention du déni d'apparence¹⁵. L'apparence, notion proche de celle de visibilité, est en quelque sorte l'existence au sein du collectif. Nous agissons dans un monde commun, construit par nos relations avec autrui, et qui influence nos actions à son tour. Le déni d'apparence, l'absence de visibilité, peut donc causer une perte du sens de soi, puisque l'on se

14 *op. cit.*, p 100.

15 *op. cit.*, pp 92-95.

construit avec autrui, et une perte de diversité, puisque certains discours, certaines luttes, certains acteurs sociaux, se voient refuser l'accès à ce monde commun.

Lutter pour la visibilité, c'est faire valoir son « droit à l'existence sociale et publique. »¹⁶ L'apparition des luttes pour la visibilité serait notamment liée à une tendance à invisibiliser les inégalités issues des rapports entre classes et groupes sociaux. Les médias donneraient notamment à voir des relations entre groupes sociaux artificiellement produites – par exemple, nous montrer des employeurs et représentants syndicaux se serrer la main de façon cordiale et évoquer des discussions positives alors même que les employés de l'entreprise en question sont insatisfaits. Ils peuvent également modifier la teneur des discours formulés par ces groupes et acteurs. Il n'empêche que les mouvements sociaux recherchent une visibilité par les médias, cela leur permettant d'influencer les tenants du pouvoir avec qui les contacts s'avèrent de plus en plus indirects. Mais tout le monde ne lutte pas ou ne peut lutter dans l'arène médiatique, « les acteurs sociaux qui vivent sous l'emprise du stigmate et de la catégorisation négative sont peu portés à apparaître en s'affichant au grand jour au sein d'un ordre social et symbolique qui les condamne habituellement au silence et à la dévalorisation. »¹⁷ Et il faut savoir parler aux médias – connaître et pouvoir manier leurs codes – pour qu'ils parlent de nous, ce qui influence la formulation des messages que les acteurs sociaux vont partager, et peut modifier le contenu de leurs revendications. A nouveau, ces propositions de Voirol sont à nuancer lorsque l'on connaît le développement et l'influence actuelle des réseaux sociaux ayant modifié les rapports de force entre acteurs sociaux dominants et non-dominants. Le relatif anonymat possible sur Internet permet à des acteurs marginalisés ou opprimés de s'exprimer, de lutter pour améliorer leur position dans la société ou encore critiquer les tenants de leur position subalterne, en limitant les risques d'oppression de la part des groupes dominants. Ainsi, un internaute chinois utilisant un pseudonyme risquera rarement plus que la censure de ses messages s'ils sont contestataires ou portent sur des sujets politiquement sensibles. Ici l'invisibilisation relative d'un acteur contribue à la visibilité d'une revendication, d'une idée. D'un autre côté, Internet est également une vitrine pour voir et être vu. Si sa représentation dans l'espace public est restreinte ou impossible, un acteur social peut se tourner vers les réseaux sociaux afin de se rendre visible auprès d'un public par ailleurs potentiellement plus large. Nous pourrions ici penser à toute organisation liée à la promotion des droits des personnes LGBT+ dans un contexte chinois où ces problématiques ne sont pas à l'agenda du gouvernement et où la représentation publique de l'homosexualité n'est pas vue d'un bon œil.

16 *op. cit.*, pp 106-107.

17 *op. cit.*, p 110.

Par ailleurs, « l'absence de conflits manifestes et publiquement reconnaissables ne signifie pas pour autant l'absence de résistances portées par des pratiques ou des formes de vie en rupture avec l'univers normatif et culturellement reconnu de la scène médiatisée. »¹⁸ Et des acteurs sociaux marginalisés ne sont pas nécessairement incapables de verbaliser et expliquer leurs actions et idées. Ce sont les modes de partage de leur expérience qui diffèrent des formes normalisées de communication issues des groupes dominants. Les luttes pour la visibilité promeuvent ainsi la diversité des modes d'expression. Cela révèle également l'importance de la question de la formulation des messages. Que disent les acteurs sociaux, que disent les dominés et les dominants, comment le disent-ils et à qui le disent-ils ? Questions qu'il est nécessaire de se poser dès lors que l'on se penche sur un mouvement social, car il implique des acteurs aux idées et intérêts différents, qui ne raisonnent pas de la même manière, ne sont pas nécessairement sur un pied d'égalité, etc. D'autant que les discours dominants – source prépondérante de valorisation sociale, de légitimation – sont les plus représentés dans l'espace public. Ces discours influencent la perception du monde des personnes, qui pourraient juger naturelles des conceptions pourtant sources d'inégalités. Cela renvoie à l'idée que les dominés contribueraient au maintien d'un système de domination en leur défaveur.¹⁹ Ainsi de la discrimination liée à l'origine ethnique ou l'orientation sexuelle qui, bien que frappant négativement une partie des acteurs sociaux, ne faiblit pas. Il importe ainsi également de mettre en avant les moyens mis en place par et pour les dominés en faveur de l'amélioration de leurs conditions d'existence ; le pouvoir ne peut être vu comme seule source, ni seule source légitime, de progrès sociaux.

Les médias traditionnels sont créateurs de visibilité et contribuent à façonner nos manières collectives de voir le monde, mais ils sont de nos jours concurrencés, pour ne pas dire dépassés, par les réseaux sociaux, probablement plus importants diffuseurs contemporains d'information. Facilement accessibles – du moins autant que l'est Internet –, ils s'avèrent moins discriminants que des médias comme la presse au public déterminé socialement et économiquement. Un public plus large signifie une plus grande diversité d'idées, d'opinions. En ce sens les réseaux sociaux favorisent les modes d'expressions. Ils s'avèrent notamment être un lieu important pour les acteurs sociaux habituellement marginalisés ou plus susceptibles de l'être dans le monde non virtuel – typiquement la communauté LGBT+. La censure et le contrôle des personnes n'y est pour autant pas inexistant et tous les contextes ne permettent pas le déploiement de tous les discours. Quoiqu'il

18 *op. cit.*, p 114.

19 *op. cit.*, pp 114-118.

en soit l'importance acquise de nos jours par les réseaux sociaux concernant la visibilité, voire la légitimation, d'acteurs sociaux, justifie que le présent travail s'y intéresse.

Dans le contexte d'un pays au régime autoritaire comme la Chine, où la surveillance de la population est importante, il est intéressant de se demander comment se crée la visibilité mais aussi l'invisibilité des communautés LGBT+, et selon quelles modalités – sociales, politiques, économiques, etc. Se demander dans quelle mesure l'(in)visibilité est un choix, une contrainte, un état de fait, et quelle en est la source – intérieure ou extérieure aux communautés. Se demander aussi quelles ressources sont disponibles (ou non) et mobilisées par les acteurs sociaux pour favoriser l'(in)visibilité de ces communautés et des acteurs LGBT+, que ces ressources soient matérielles ou non – discours, valeurs, contraintes sociales et politiques, etc. S'interroger, enfin, sur l'avenir des phénomènes d'(in)visibilisation dans une société de plus en plus imprégnée par les réseaux sociaux, qui servent à cacher ou montrer les acteurs sociaux, qu'ils le veuillent ou non. Le cinéma, lui, montre autant qu'il regarde, des acteurs et phénomènes sociaux divers, que ce soit pour divertir, informer, militer. Il s'agit alors de savoir qui le regarde, qui même peut le regarder, qui fait tourner la caméra, mais aussi qui retire la prise de courant et plonge la salle dans le noir. De savoir ce que le cinéma dit de lui-même, de son environnement – quand il en a la possibilité, s'il en a la possibilité –, et de ce que l'autre dit de lui – que cet autre veuille ouvrir ou fermer le rideau.

Si la visibilité est relative à notre existence sociale, être vu dans et part le collectif et potentiellement considéré membre de celui-ci, la reconnaissance « renvoie aux activités expressives par lesquelles une personne se voit conférer le sens positif d'une affirmation de sa « valeur » sociale [...] »²⁰. Cela a de l'importance puisque nous nous construisons en tant que sujets à travers nos interactions avec autrui. La reconnaissance octroie une certaine capacité d'action dans la société puisqu'elle est légitimante.

La reconnaissance implique la visibilité, l'inverse n'est par contre pas assuré. Les médias, comme s'agissant de la visibilité, ont un rôle dans la question de la reconnaissance puisqu'ils contribuent à la « production de catégories hiérarchisées distribuant la reconnaissance sociale [...] »²¹ S'il y a des luttes pour la visibilité, il y a également des luttes pour la reconnaissance – les unes étant solidaires, au moins implicitement, des autres. Par ailleurs, si l'invisibilité conduit à une perte de sens de soi,

20 *ibid.*

21 *op. cit.*, p 114.

l'absence de reconnaissance, telle une indication d'inutilité par rapport au collectif, induit cette même perte de sens.

Bien que la reconnaissance ne soit pas nécessairement une revendication explicite des luttes menées par des acteurs sociaux, elle serait selon le philosophe Axel Honneth au cœur de toutes ces luttes, car « tous les conflits sont basés sur des attentes morales, qui ont été déçues ou violées de façon injustifiée. Si bien que le motif de tout conflit est une attente de reconnaissance [...]. »²² Ainsi, des ouvriers luttant pour une augmentation de salaire – motif matériel – luttent avant tout pour une reconnaissance de leur contribution à la collectivité. De même, un mouvement social luttant contre les discriminations raciales lutte en faveur de la reconnaissance des personnes racisées comme personnes de valeur sociale égale aux personnes non racisées. Au fond, dans chaque lutte pour la reconnaissance il y a une « lutte pour l'interprétation de la situation. »²³ Les luttes pour la visibilité insistent sur ce qui vaut d'être vu, les luttes pour la reconnaissance insistent sur comment cela vaut d'être vu.

D'après Honneth, pour passer du sentiment d'injustice individuel à un mouvement social, à une lutte pour la reconnaissance, il faut rendre compte à la collectivité de la situation individuelle considérée injuste en usant d'un langage compris par la collectivité. Cela fait écho à la notion d'*accountability*, développée par le sociologue Harold Garfinkel, et insistant sur « la manière dont les actions sont accomplies pour être identifiables [...] [et] faire sens socialement. »²⁴ Concept que l'on rapprochera donc de celui de visibilité. Par ailleurs, de la même manière qu'un mouvement social doit pouvoir se rendre visible dans l'espace public, il « doit également se rendre visible à lui-même et refonder sans cesse une identité collective »²⁵ ; les membres d'un groupe doivent pouvoir s'identifier, constater un partage de valeurs, croyances, idées communes.

Axel Honneth rend compte de trois dimensions de la reconnaissance incarnées par des « sphères » :

« Dans la sphère de l'amour, la relation de reconnaissance est liée à l'existence d'autres personnes charnelles avec lesquelles la personne fait l'expérience d'une reconnaissance affective. Dans la sphère du droit, la personne bénéficie des mêmes droits que les autres membres de la collectivité politique et développe un sentiment de respect de soi. Dans la sphère de la solidarité, ce sont les apports spécifiques des personnes à la

22 Marc Bessin et al., « Le motif de tout conflit est une attente de reconnaissance: Entretien avec Axel Honneth », *Mouvements*, vol. 49, 1998, p 148.

23 *op. cit.*, p 150.

24 Olivier Voirol, « Présentation : Visibilité et invisibilité : une introduction », *Réseaux (Centre national d'études des télécommunications (France))*, vol. 23 n°129-130, 2005, p 27.

25 *op. cit.*, pp. 106-107.

vie commune qui se voient attribués une estime sociale et permettent au sujet de développer un sentiment d'estime de soi. »²⁶

La philosophe Nancy Fraser considère que la reconnaissance va de pair avec un autre concept s'agissant de la problématique de la justice sociale, la redistribution – au sens matériel, économique du terme. Ainsi des liens pourraient être constatés entre des inégalités dans la distribution de richesses et la non-reconnaissance d'individus marginalisés. S'intéresser à la redistribution permet d'élargir le cadre d'analyse de la question de la reconnaissance. Élargir le cadre, justement, paraît d'autant plus nécessaire que, ainsi que le suggère la chercheuse en sciences politiques Lois McNay, les théories de la reconnaissance tendraient trop souvent à se focaliser sur la reconnaissance comme engendrée dans les relations interpersonnelles. Si cette conception n'est pas fautive, elle ne doit pas éclipser le « [...] rôle que les forces structurelles les plus puissantes jouent – élites internes et externes, forces occupantes – dans la promotion de la division et la séparation des communautés : générer, soutenir, structurer des relations de (non) reconnaissance et de différence sociale. »²⁷. Cela notamment en créant une hiérarchie sociale et en engendrant de la discrimination, ou encore par la mise en place de dispositifs physiques indicateurs de différenciation sociale – établissement de contrôles-frontière, construction de ghettos, etc. Si le pouvoir est omniprésent dans l'espace public, la scène de la visibilité, il en dicte également les règles. Similairement, afin de répondre à certains intérêts, il dicte les règles déterminant la valeur sociale attribuée à des acteurs.

Les relations de pouvoir seraient d'ailleurs un important déterminant de notre identité selon McNay, qui utilise la notion bourdieusienne d'*habitus* – un ensemble de dispositions, de manières d'agir et de penser intériorisées par l'acteur social et déterminées par son environnement – pour expliquer comment ces relations influencent notre comportement et notre manière de raisonner, de penser. Ces relations, ainsi que les actions que nous entreprenons, fluctuent, et ainsi notre identité évolue. Mais si la question de l'identité est importante dans le contexte des luttes sociales, elle ne doit pas éclipser que nous luttons non pas d'abord en raison de notre identité mais en raison des causes forgeant notre identité – ces considérations permettent de mettre en avant l'existence de structures déterminant les modalités de la reconnaissance, comme de la visibilité.²⁸ Cela nous invite de nouveau à nous intéresser aux discours issus des acteurs dominants de la société, discours déterminants dans le façonnement de l'être social. Prendre conscience de ces discours, des facteurs influençant notre construction – les rendre visibles, en sommes –, favorise l'émancipation car cela

26 Marc Bessin et al., p 152.

27 Paul Michael Garrett, Recognizing the limitations of the political theory of recognition: Axel Honneth, Nancy Fraser and Social Work. *The British Journal of Social Work*, vol. 40, 2010, p 1529. Traduction personnelle depuis l'anglais.

28 *op. cit.*, pp. 1528-1529.

nous donne un levier d'action sur notre existence, de l'agency. Cela sans omettre que les acteurs dominants peuvent limiter l'étendue de cette prise de conscience. Par exemple, la crainte de représailles peut favoriser l'auto-censure et circonscrire les critiques envers les idées et discours véhiculés par le pouvoir en place. Aussi, et peut-être plus particulièrement dans le cadre de régimes autoritaires, les discours dominants eux-mêmes peuvent diffuser l'idée que ce qui émane du pouvoir est naturellement bon et légitime et n'a ainsi pas à être remis en question.

Qu'elle qu'en soit sa portée, l'agency implique une forme de pouvoir, le pouvoir étant une capacité d'influence. On retrouve dans la pensée hégélienne l'idée que la liberté ce serait avoir le pouvoir de faire advenir nos désirs dans la réalité, dans le monde.²⁹ De ce fait, la reconnaissance permettrait le pouvoir, car en acquérant la reconnaissance, qui légitime nos actions, on est en mesure d'agir sur le monde. Lutter pour la reconnaissance reviendrait donc à lutter pour acquérir du pouvoir.

Par ailleurs, si l'acteur social reconnu acquiert du pouvoir – sa capacité d'action étant élargie –, l'acteur qui reconnaît a également du pouvoir. « L'existence d'un pouvoir auquel celui qui demande la reconnaissance est sujet est inhérente à l'acte de reconnaissance. Il y a toujours un tel pouvoir, même quand celui qui reconnaît, reconnaît exactement et sans réserve la demande qui lui est adressée. Il peut refuser d'octroyer la reconnaissance. »³⁰ Néanmoins, selon la chercheuse en philosophie Estelle Ferrarese, même l'acteur en attente de reconnaissance ou en situation de non reconnaissance et qui se trouve dans une relation inégalitaire en sa défaveur – vis-à-vis de l'acteur en mesure de le reconnaître – a accès à un certain pouvoir, celui de quitter cette relation, « la capacité de se dégager de l'approche *top-down* [de la reconnaissance] – le pouvoir de sortie. »³¹ C'est, au fond, la mise en œuvre de son agency, une forme de résistance à une logique inégalitaire de la relation sociale.

La reconnaissance n'est pas juste une existence sociale, elle est la légitimation de cette existence sociale. Le sujet de la reconnaissance des communautés LGBT+ chinoises est ainsi peut-être l'un des plus importants, car il touche presque à un droit implicite d'exister pour des acteurs sociaux marginalisés. Reconnaissance (ou non) dont il s'agit de déterminer d'où elle vient et dans quel sens elle se dirige, mais aussi quelles sont les modalités de cette (non) reconnaissance. Concernant le cinéma, il s'agit de l'interroger en tant que source mais aussi en tant qu'objet de (non)

29 Velimir Stojkovski, Recognition and power: An analysis of Lois McNay's *Against Recognition*, *Constellations* (Oxford, England), vol. 29, 2022, p 283.

30 *op. cit.*, p 290. Traduction personnelle depuis l'anglais.

31 *ibid.*

reconnaissance, et de déterminer quels acteurs sont liés à cela. Le cinéma est d'ailleurs l'un des plus intéressants médiums de la lutte pour la reconnaissance, pour le droit d'exister, car il est lui-même révélateur voire créateur d'existences.

Visibilité, reconnaissance et pouvoir étant liés, il importe de savoir comment le dernier impact les premiers, comment les relations de pouvoir sont à l'origine de hiérarchies sociales, de systèmes de croyances. Dans cette optique, se pencher sur « la médiation comme *dispositif* peut [...] apporter une contribution intéressante à la compréhension d'une question centrale des sciences sociales, celle des liens entre [l'*agency*] et les forces structurelles qui conditionnent cette capacité d'action »³². La médiation, ce moyen par lequel on passe du singulier au collectif, est ainsi utile à analyser car elle permet de comprendre comment des idées et croyances deviennent des discours et influencent des acteurs sociaux, donc de comprendre quelles relations de pouvoirs sont en jeu, comment les hiérarchies sociales et les identités se forment, comment les groupes et individus sont vus et reconnus. Il s'agira donc de se pencher sur la manière dont les acteurs sociaux formulent leurs messages, leurs revendications, explicitement ou implicitement – acteurs sociaux dominants, mais aussi, voire surtout, dominés. Sur la manière, qui plus est ici, dont le cinéma peut transmettre ces messages, plus généralement peut être médiateur des phénomènes entourant et liés aux communautés LGBT+ chinoises.

32 Eric Florence, Médiation des expériences, représentations et luttes autour de la visibilité des travailleurs migrants en Chine, dans Christine Servais, *La médiation : Théorie et terrains*, De Boeck, 2016, pp. 185.

2. Le cinéma queer en République populaire de Chine : Dans l'ombre pour briller

Avant d'entrer dans le vif du sujet de ce travail, c'est-à-dire l'analyse de films queers, il importe de donner une vision d'ensemble sur la situation du cinéma queer en Chine. Le pays est un des principaux producteurs mondiaux de films, et son industrie génère localement beaucoup d'argent. Industrie dont le cinéma queer est pourtant, à peu de choses près, totalement absent. Une absence qui s'explique par la prépondérance de valeurs et idées traditionnelles promues par le gouvernement et avec lesquelles les sujets et esthétiques des films queers ne sont pas en accord ; prépondérance affirmée par une censure omniprésente. Cette situation est également illustrée par une tendance constatée par Wang Ying, selon laquelle il y a une demande importante de la part du gouvernement envers la production de films adaptés de récits classiques ou figures historiques anciennes mais empreints de l'idéologie officielle.³³ De tels films deviennent ainsi véhicules de discours politiques et de promotion de valeurs traditionnelles, éléments vis-à-vis desquels le cinéma queer est à contre-courant.

En scène derrière le rideau

Cet environnement a donné naissance à un cinéma sous-terrain, parallèle, et a contribué au développement de formes peu présentes dans le cinéma mainstream, comme les films expérimentaux et les documentaires. Mais si ce cinéma existe, il se trouve dans l'ombre, et cela a un impact également sur la recherche à son sujet. Typiquement, dans le cadre de ce travail, il fallut notamment composer avec un corpus de documents restreint. S'ils ne sont effectivement pas inexistantes, les travaux sur le cinéma queer chinois sont loin de couvrir l'entièreté du sujet, ce qui s'explique notamment par l'absence publique de ce cinéma contrairement à d'autres cinémas du monde sinophone ; typiquement, Hong-Kong et Taïwan sont des environnements où le cinéma queer s'est même développé au point de devenir une ramification du cinéma mainstream. Il n'empêche, le cinéma queer au centre de nos investigations a une histoire donnant à voir la richesse créative d'un monde que le pouvoir semble chercher à effacer.

Le concept « New Queer Chinese Cinema » est apparu à la fin des années 1990. De nombreux films en langue chinoise sont considérés comme « d'intérêt queer » dans des festivals internationaux, certains ont gagné des récompenses. La recherche sur le sujet contribue aussi à cette idée d'un cinéma queer chinois émergent. Ces films constituent un cinéma queer parce qu'ils font intervenir

³³ Ying Wang, *Between Political Discourse and Classic Inheritance: The State of Chinese Cinema in the 21st Century*, dans *AM, Art + Media : Journal of Art and Media Studies*, vol. 10 (2016), pp. 89-95.

des personnages LGBT, d'une part, mais surtout parce qu'ils bouleversent les codes conventionnels issus d'un environnement hétéronormatif, représentent différemment le genre, la sexualité³⁴.

Cette idée d'un « nouveau » cinéma vient du fait que, en un sens, des aspects queers pouvaient déjà exister dans le cinéma avant cette époque. Les films représentant des personnages se travestissant dans le cadre de l'opéra, un cadre artistique officiel donc, en sont un exemple. Mais, désormais, cette dimension queer n'est plus seulement une caractéristique qui peut les définir, mais la caractéristique qui les définit. Le « New Queer Chinese Cinema » fait par ailleurs écho au « New Queer Cinema », un ensemble de films queers américains indépendants apparus au début des années 1990³⁵. Ce mouvement est notamment marqué par un esprit de résistance, envers « les expressions de genre et sexuelles normatives, mais aussi toute tendance à l'assimilation »³⁶, toute tentation à se fondre dans la masse – ce qui ferait d'ailleurs perdre à « queer » son sens originel s'il devait devenir conventionnel.

En raison de la censure envers les représentations de l'homosexualité, on retrouve des thématiques queers principalement dans les œuvres de réalisateurs indépendants travaillant en-dehors du système des studios³⁷. Certains sont même considérés comme des réalisateurs queers, à l'image de Cui Zi'en, auteur de plus de 10 films sur ces thématiques depuis 2002, et première personnalité (avec Shi Tou) ouvertement homosexuelle en Chine. Son coming out alors qu'il était enseignant à l'Académie du Film de Beijing aura d'ailleurs pour conséquence une sanction administrative sous forme de disqualification professionnelle – salaire revu à la baisse, interdiction de donner cours pendant plusieurs années, obligation d'aller à l'hôpital pour recevoir un diagnostic d'homosexualité pathologique, ...³⁸ La censure peut toucher les œuvres, mais aussi leurs créateurs. Si d'autres réalisateurs de langue chinoise ne traitent généralement que du désir homosexuel, ses films font intervenir des personnages queers très divers, qu'ils soient polyamoureux, transgenre ou travailleur du sexe ; des parties de la communauté LGBT+ généralement peu visibles dans le cinéma chinois. On retrouve chez lui une tendance à la déconstruction, à un niveau symbolique mais aussi matériel. D'une part il questionne une « normalité sociale » mise en avant par les discours sur la morale et la parenté (*kinship*). Structures relationnelles et dynamiques familiales sont

34 Helen Hok-Sze Leung, *Homosexuality and Queer Aesthetics*, dans *A Companion to Chinese Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p 518.

35 *op. cit.*, p 519.

36 *ibid.* Traduction personnelle depuis l'anglais.

37 *op. cit.*, p 520.

38 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder, et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, p 44.

d'ailleurs chez lui une préoccupation majeure³⁹. Son attention portée sur la famille et le patriarcat font par ailleurs écho aux cinémas queers de l'Asie de l'Est abordant souvent ces sujets⁴⁰. D'autre part, exception faite de son documentaire *Queer China, « Comrade » China*, ayant pour cible le grand public, ses films partagent un intérêt pour la déconstruction des codes conventionnels de la réalisation. Il n'a pas de système de production ni conditions de création fixes, comptant généralement sur son réseau d'amis pour contribuer à diminuer les coûts de ses films ; son processus créatif est par ailleurs constant, un film peut évoluer de l'idée originelle à la fin du tournage, et Cui mène aussi un travail réflexif sur ses œuvres même quand elles sont terminées.⁴¹

Il va sans dire que le cinéma queer chinois est sujet à plusieurs sources d'invisibilisation. La principale est institutionnelle, étatique, la censure étant un outil du gouvernement pour empêcher que se propagent des discours et idées contestataires ou jugées sensibles. Cette censure consiste même en une double invisibilisation, d'une part sur les œuvres elles-mêmes qui ne peuvent être montrées, d'autre part sur le système qui les produit, obligé de se trouver à la marge, impliquant généralement des conditions de production plus précaires. Évidemment, invisibiliser une œuvre, c'est aussi invisibiliser les idées qu'elle partage et les sujets qu'elle présente. N'étant pas reconnu légitime par le pouvoir chinois, le cinéma queer perd alors de sa capacité à légitimer l'existence d'acteurs sociaux habituellement marginalisés ; si un film existe mais ne peut être montré, il perd sa capacité de représentation, au fond sa raison d'être. La censure ne signe cependant pas l'arrêt de mort du cinéma queer chinois, le New Queer Chinese Cinema en est la preuve, preuve d'une vigueur créatrice toujours présente. Du fait que sa dimension queer soit fondamentale, ce cinéma est par nature différent, hors-norme. Cela contribue d'un côté à le faire se démarquer de la production conventionnelle, mais d'un autre à l'éloigner de la sphère publique – ou lui en faire créer une nouvelle ? – ; non adapté aux demandes du pouvoir, il n'est au fond pas adapté au public légitime façonné par le pouvoir – en déterminant ce qui peut être vu, le pouvoir détermine effectivement les attentes du public –, une masse importante de spectateurs donc qui ne peut être touchée par ce cinéma différent. Le cinéma de Cui Zi'en, mais aussi d'autres réalisateurs queers, est d'ailleurs révélateur de cet entremêlement « se démarquer-s'éloigner » : la censure impose de travailler en-dehors du système des studios, le système sanctionné par le pouvoir, de créer différemment. Différence technique et matérielle qui va cependant de pair avec une différence créatrice, les réalisateurs queers donnant la parole à ceux qui ne l'ont habituellement pas, ou peu, et les

39 *op. cit.*, p. 529.

40 Yuxing Zhou, Chinese Queer Images on Screen: A Case Study of Cui Zi'en's Films, dans *Asian Studies Review*, vol. 38 (1), 2014, p. 126.

41 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder, et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, pp. 252-253.

présentant sous un jour nouveau quand ils sont généralement stigmatisés. En cela, ces acteurs stigmatisés, s'ils ne peuvent pas encore être reconnus par le grand public, le sont au moins par le cinéma queer : la légitimation est en marche.

(dé)Codes

Enter the Clowns (2002) illustre la manière spécifique dont Cui Zi'en conçoit ses œuvres, mais surtout démontre la non-conformité – qui n'est d'ailleurs ici pas un défaut – du cinéma queer chinois, de ce cinéma qui représente ceux que l'on ne voit habituellement pas. Le film commence par une séquence de 7 minutes montrant le protagoniste, Xiao Bo, s'occuper de son père mourant, père ayant entrepris un changement de sexe et souhaitant que son fils l'appelle « maman ». Alors que Xiao Bo aide son père à se maquiller, ce dernier lui dit qu'il veut son sperme ; Xiao Bo répond positivement à cette demande. Dès le début du film, Cui montre son désir de rompre avec les représentations conventionnelles de la sexualité dans le cinéma chinois. Du fait de sa transsexualité, le père devenu mère ne remplit pas le rôle traditionnellement attendu de lui. Le comportement incestueux entre les deux personnages consiste par ailleurs en une remise en cause du fonctionnement de la famille biologique. Cette séquence montre également que, dans les films de Cui, les personnes LGBT peuvent être qui elles désirent être, et le fait que cela ne se conforme pas aux normes de la société n'est pas présenté comme une mauvaise chose.⁴²

Présenter ce film et ses caractéristiques singulières nous permet d'introduire un autre film pouvant passer pour son parfait opposé. S'il est un film qui doit être évoqué dans ce chapitre, il s'agit de *Looking for Rohmer* du réalisateur Wang Chao, sorti en 2018. En effet, considéré comme l'équivalent chinois de *Brokeback Mountain*, il a beaucoup fait parler de lui en Chine ainsi qu'à l'étranger en tant que premier film « gay » ayant reçu le droit d'être diffusé publiquement par la National Radio and Television Administration (NRTA, anciennement SAPPRT ou State Administration of Press, Publication, Radio, Film and Television)⁴³. Le film raconte le voyage entrepris en France par Zhao Jie, un jeune homme chinois, lorsqu'il apprend la mort de son ami Rohmer. Entrecoupé de flash-back d'un voyage au Tibet où lui et Rohmer avaient fait du trekking, ce périple permet à Jie de découvrir quelle fut la vie de son ami, ainsi que faire son deuil. Ce n'est qu'au fur et à mesure de l'avancement du film que le spectateur comprend que Rohmer était plus qu'un ami pour Jie.

42 Yuxing Zhou, Chinese Queer Images on Screen: A Case Study of Cui Zi'en's Films, dans *Asian Studies Review*, vol. 38 (1), 2014, pp. 127-128.

43 Zoran Lee Pecic, Queer Cinemas of the Sinosphere: Queer China Goes Out, dans *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 17 (1), 2023, p 24.

Si le film a pu décevoir une audience s'attendant à voir une représentation particulièrement explicite de relations gays ou la suggestion d'un positionnement concernant les minorités sexuelles en Chine, il contribue plutôt selon Zoran Lee Pecic à montrer une « chineseness » globale, où le fait d'être queer ne s'oppose pas mais vient compléter l'image d'une Chine désormais internationale⁴⁴, ouverte, accueillante – sont ainsi montrées des images présentant la beauté des paysages tibétains sans jamais que les réalités politiques relatives à cette région soient relevées. Si cela risque de suggérer que l'œuvre de Wang Chao sert d'abord une propagande nationaliste à l'international, l'auteur nous rappelle que « la création, la distribution et la consommation de contenu queer constituent déjà un acte politique. Dans un milieu où la politique gouvernementale et la censure d'État sont opaques et non systématiques, [...] la sortie du film de Wang Chao et l'attention qu'il a reçue dans la presse locale et étrangère indiquent la difficulté à positionner la résistance queer en termes de distribution et de consommation. »⁴⁵ A noter que *Looking for Rohmer* n'est pas exactement le seul film à thématique queer ayant connu une projection publique en Chine. Les films *Farewell My Concubine* de Chen Kaige (1993) ainsi que *And the Spring Comes* de Gu Changwei (2007) sont également dans ce cas. Mais, alors que le premier aurait été tant modifié – condition de sa projection en Chine – que son intrigue ne ferait plus sens, dans le second la sexualité était suggérée plutôt qu'ouvertement représentée⁴⁶.

Plus généralement, le discours officiel chinois sur la représentation de l'homosexualité dans les médias de masse se veut avant tout conservateur. Ainsi, en 2008, la Notification Officielle sur la Nouvelle Déclaration relative aux Normes de Censures Cinématographiques établissait un lien entre homosexualité et anormalité, mais aussi entre homosexualité et pornographie – considérations n'ayant pas évolué positivement depuis. Liens susceptibles d'invisibiliser un contenu déjà peu présent dans les médias mainstream⁴⁷. Le comportement inconstant de la censure d'État vis-à-vis de la production et la distribution médiatiques peut mener à de l'auto-censure de la part des créateurs et industries de production, qui composent avec des attentes économiques et la nécessité de toucher une audience large. Mener donc aussi les créateurs de contenu queer à adapter leur travail aux discours et valeurs officiels s'ils veulent exister publiquement. Une visibilisation au prix, peut-être, de la dépolitisation⁴⁸. Dans ce contexte, travailler en-dehors du cadre de la production mainstream

44 *op. cit.*, p 25.

45 *op. cit.*, p 26. Traduction personnelle depuis l'anglais.

46 Richard Manuel, They Censor, We Protect Society: A Comparative Study of Censorship in China and the West, dans *China Media Research*, vol.14 (2), 2018, p 80.

47 *op. cit.*, pp. 27-28.

48 *ibid.*

peut avoir l'avantage pour un réalisateur, d'une part de rendre possible l'expérimentation, d'autre part d'exprimer la dimension activiste de son travail ou plus généralement ne pas dénaturer son propos.

Nous pouvons également faire état d'un autre paradoxe important de la censure d'État chinoise. S'il est difficile de trouver des représentations positives de l'homosexualité au cinéma et à la télévision, la culture gay s'est trouvée une place dans le médium littéraire qu'est le *danmei*, ou *boy love*, forme de littérature principalement écrite par des femmes hétérosexuelles et traitant de relations entre hommes gays, explorant parfois des thèmes transgressifs ou sensibles comme le viol ou la torture sexuelle.⁴⁹ Si une tension entre le gouvernement et les maisons d'éditions publiant des œuvres relevant du *danmei* existe, il leur est tout de même permis de continuer à produire ce contenu, ce qui pourrait s'expliquer notamment par l'intérêt économique que représente ce genre au public enthousiaste.

La censure influence les manières de créer, elle influence aussi les manières de montrer. En Chine, faute de pouvoir diffuser les œuvres queers dans les cinémas, le cinéma queer a trouvé dans les festivals cinématographiques un nouveau projecteur. C'est le cas du Beijing Queer Film Festival (BJQFF), un festival ayant dû réinventer son organisation au cours du temps en raison d'un environnement politique défavorable. Fondé en 2001 à l'initiative de Cui Zi'en et d'autres réalisateurs proches de lui, et d'abord organisé à l'Université de Beijing, il est le premier et le plus ancien festival du film à thématique queer du pays. Dès sa deuxième édition, le festival a fait face à l'opposition de l'État et connu fermeture ou délocalisation forcées. Cela mena ses organisateurs à adapter leurs stratégies organisationnelles, en faisant appel à des méthodes dites de guérilla⁵⁰, impliquant de prévoir de multiples lieux de projection et une publicité discrète. Le festival faisait usage des médias sociaux pour prévenir les participants où et quand les films seraient projetés juste avant l'événement. Une fois notifiés, ceux-ci pouvaient se rendre aux projections dans des bars, ambassades voire dans les transports publics via le partage de clés USB.⁵¹ Une autre stratégie, notée par Bao Hongwei, fut l'évolution du nom du festival. S'il fut d'abord appelé Beijing Homosexual Film Festival, cela fut bientôt changé en Beijing Queer Film Exhibition pour ses éditions de 2007 et 2009. Changer de nom avait d'abord pour but de donner au festival une image officielle plus

49 Richard Manuel, *They Censor, We Protect Society: A Comparative Study of Censorship in China and the West*, dans *China Media Research*, vol.14 (2) (2018), p 78.

50 Heshen Xie, *Taking a Queer-Friendly Stance under Censorship: Beijing International Short Film Festival as an Alternative Site for Screening Chinese Queer Shorts*, dans *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 17 (1), 2023, p 54.

51 Richard Manuel, *They Censor, We Protect Society: A Comparative Study of Censorship in China and the West*, dans *China Media Research*, vol.14 (2), 2018, p 80.

présentable. *Homosexual* est un terme connoté négativement, alors que *queer*, plutôt nouveau et méconnu, apparaissait moins clivant. Similairement, *festival* aurait une connotation politique dans le contexte chinois – le régulateur des médias affirme avoir juridiction sur tout ce qui se nomme « festival du film » et les films ainsi que scènes commerciales queers sont considérés comme du contenu à censurer⁵² – que ne porte pas *exhibition*. La notion d'« exposition/démonstration de films » serait par ailleurs moins élitiste et réductrice que « festival de film », ce qui rejoint la volonté de toucher un public large et de présenter des créations diverses. Le changement de *homosexual* vers *queer* suggère également un pas de côté vis-à-vis des considérations politiques sur l'identité gay pour se tourner vers les considérations politiques queers, et correspond mieux à un festival mettant en lumière de nombreux sujets liés au genre et la sexualité.⁵³ Quoiqu'il en soit, cette instabilité nous indique également à quel point le festival survit plus qu'il ne vit. Par ailleurs, peu à peu, c'est Shanghai qui a remplacé Beijing en tant que « capitale queer symbolique » chinoise, avec l'apparition, par exemple, en 2017 du Shanghai Queer Film Festival, un événement qui serait cependant plus élitiste que le festival pékinois.⁵⁴

Enter the Clowns et *Looking for Rohmer* sont révélateurs de l'utilisation de codes déterminants dans la place accordée au cinéma en tant que phénomène social. Le premier a une dimension en quelque sorte militante car il normalise des modes de vie marginalisés, il leur offre une reconnaissance, quoique limitée. Le second, au contraire, efface sa dimension queer au profit d'une diffusion publique, une invisibilisation délibérée afin d'obtenir, paradoxalement, une visibilité importante. Les réactions déçues à l'absence de thématique queer forte indiquent peut-être une opération déficitaire, une visibilité acquise aux dépens de la reconnaissance, car s'il faut cacher pour montrer, ce que l'on montre n'est plus qu'un voile, ici des paysages de carte postale. En neutralisant sa dimension subversive, *Looking for Rohmer* aura surtout invisibilisé les problématiques touchant la communauté à laquelle il fait pourtant référence. L'existence de ce film est également révélatrice des rapports de forces très en faveur du gouvernement vis-à-vis du militantisme, des revendications sociales, de l'art qui représente ce qui ne peut être vu. La menace omniprésente de la censure génère de l'auto-censure, et l'univers de la création se met à délégitimer ses sujets en cherchant pourtant à légitimer ses productions – bien sûr, la diffusion publique d'un film queer comme *Looking for Rohmer* signifie tout de même sanction de l'État envers cette création, et donc légitimation, bien que mineure de son sujet, même si ce dernier apparaît sous forme diluée. Si chercher la visibilité

52 Heshen Xie, p 54.

53 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder, et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhagen, NIAS Press, 2015, pp. 47-49.

54 Hongwei Bao, The 'Queer Generation': Queer Community Documentary in Contemporary China, dans *Transnational Screens*, vol. 10 (3), 2019, p 212.

publique maximale est un objectif légitime, il faut ici se demander si cela en vaut la peine. Car pour être accepté par l'État, le cinéma doit accepter les règles du jeu que l'État fixe, respecter des codes pourtant essentiellement nuisibles à la représentation queer. D'un autre côté, les réalisateurs volontairement ou par nécessité à la marge font usage de leur agency en refusant ces codes afin de ne pas dénaturer les messages que leurs œuvres partagent. Cela au coût d'une visibilité moindre. Dans le contexte chinois, il semble ainsi y avoir un dilemme entre visibilité et reconnaissance pour les sujets queers. Un dilemme trouvant un début de résolution dans les nouveaux canaux de diffusion comme les festivals, à mi-chemin entre le grand public et le petit comité. Début de résolution balbutiant cependant, l'État ayant rapidement adopté des mesures de contrôle de ce nouveau canal à la pérennité incertaine.

Formes

Un autre festival mérite notre attention par sa mise en avant d'œuvres cinématographiques queers, le Beijing International Short Film Festival (BISFF). Créé en 2017, ce festival indépendant présente des courts-métrages et promeut le travail de jeunes réalisateurs. Bien que n'étant pas à thématique queer, il a jusqu'en 2020 systématiquement présenté des œuvres queers, chinoises et étrangères. A une époque où les festivals de films queers ont des difficultés à survivre, le BISFF représente un lieu alternatif pour le cinéma queer. Contrairement à des festivals spécifiquement queers, il permet de partager des représentations queers à une audience plus large pas nécessairement consciente des problématiques queers. Un autre élément révélateur de l'effet d'un environnement politique instable sur l'organisation des festivals est leur localisation. Le BISFF a lieu dans un centre d'art contemporain de Beijing, et les personnes responsables du contrôle et de la censure du festival s'avèrent être plutôt ouvertes aux sujets queers – sous conditions cependant – même si elles ne les promeuvent pas. Si cet environnement apparaît favorable, cela ne signifie pas que le festival pourrait montrer les mêmes courts-métrages dans d'autres régions, la dureté de la censure étant variable d'une localité à l'autre. Le fait pour le festival d'avoir une dimension internationale favorise également les échanges culturels et lui assure une plus grande liberté dans le cas où certaines des institutions collaborant avec lui ont une portée ou des attaches à l'étranger. Par ailleurs, la volatilité de la censure officielle peut mener les collaborateurs de festivals à s'autocensurer par précaution.⁵⁵

55 Heshen Xie, Taking a Queer-Friendly Stance under Censorship: Beijing International Short Film Festival as an Alternative Site for Screening Chinese Queer Shorts, dans *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 17 (1), 2023, pp. 53-59.

Évoquer ce festival permet également de souligner la spécificité des courts-métrages. Puisqu'ils ne se reposent pas sur la distribution commerciale en cinéma comme le font les longs-métrages, les mécanismes de régulation et de censure sont plus difficiles à appliquer. Par ailleurs, comme l'audience ciblée par ces films est limitée et qu'ils sont parfois considérés comme une forme d'art sans visée sociale forte, les courts-métrages sont moins susceptibles d'être surveillés par l'État.

S'il est un genre qui vit également en-dehors des circuits de distributions conventionnels, c'est le documentaire. Il est intéressant de se pencher sur ce genre cinématographique pour deux raisons. D'abord, la technologie de la vidéo digitale (DV, *digital video* en anglais) est largement disponible à bas coût et, grâce à son partage rapide via les réseaux de connaissances et Internet, il est possible de voir émerger un univers cinématographique parallèle permettant l'archivage des phénomènes queers tout en contournant la censure et les considérations commerciales⁵⁶ – leur existence dépend ainsi paradoxalement d'une inexistence publique qui rend leur contrôle moins évident. A cet égard, d'ailleurs, le court-métrage remplit lui aussi le rôle de metteur en lumière de lieux où se construit la communauté queer ou de moments de l'activisme queer. Si ces films peuvent sembler porteurs de sens uniquement pour une audience locale limitée, une fois considérés comme morceaux d'un ensemble plus large de courts-métrages queers, ces « images prises sur le vif » enrichissent les archives sur des vies queers rarement représentées dans des discours officiels ou mainstream⁵⁷. Les documentaires queers évoquant des problématiques et présentant des images qui ne seraient pas acceptées par la censure, ce format apparaît idéal pour ce type de production. Aussi, l'annulation du 8^e Documentary Film Festival China ou du 5^e BJQFF en 2011 ont représenté selon Zhou Yuxing un nouveau moment de l'histoire de la réalisation indépendante par vidéo digitale, ayant la capacité d'interroger les interprétations officielles des réalités sociales alors que le gouvernement cherche à renforcer son soft power⁵⁸ par l'intermédiaire des industries de la création⁵⁹ – c'est-à-dire ici utiliser le cinéma comme véhicule de discours officiels afin de donner une certaine image du pays au niveau international. Néanmoins, « puisqu'ils ne font pas partie des institutions cinématographiques chinoises, ces films et leurs auteurs ne sont pas reconnus comme professionnels, et cette absence de statut affaiblit leur discours. »⁶⁰

56 Helen Hok-Sze Leung, *Homosexuality and Queer Aesthetics*, dans *A Companion to Chinese Cinema*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, p 533.

57 *op. cit.*, p 533.

58 Le soft power renvoie à la capacité d'influencer autrui sans faire usage de la force ou de la corruption.

59 Yuxing Zhou, *Chinese Queer Images on Screen: A Case Study of Cui Zi'en's Films*, dans *Asian Studies Review*, vol. 38 (1) (2014), p 124.

60 Judith Pernin, « Filmer l'espace, cartographier le réel. Le cinéma documentaire indépendant en Chine et son rapport à l'espace », dans *Perspectives chinoises*, vol. 110, p 35.

Ensuite, la forme documentaire représente un outil permettant aux auteurs queers d'explorer des problématiques politiques et esthétiques que l'on ne retrouve pas dans leurs films de fictions. Ainsi du décalage stylistique du documentaire *Queer China*, « *Comrade* » *China* de Cui Zi'en comparativement à ses autres films, des films de fiction. Si le réalisateur considère ses autres productions comme relevant d'une perspective queer, c'est-à-dire ici d'un point de vue expérimental, son documentaire se veut bien plus accessible au public, désiré plus large, et illustre plus clairement la part activiste de son travail. Ce format lui donne la possibilité de concrétiser ses engagements politiques via la création sans compromettre ses partis pris esthétiques dans ses films de fiction⁶¹.

Le cinéma documentaire indépendant chinois montre la vie des minorités sexuelles – mais aussi plus largement des catégories sociales défavorisées ou invisibilisées – et présente des identités queers diverses depuis le début du 21^e siècle, une époque durant laquelle augmentaient les représentations médiatiques des personnes queers. Un aspect intéressant de ce cinéma est son rapport aux institutions officielles. Effectivement, comme l'explique Judith Pernin, « les premiers documentaires indépendants étaient [...] réalisés par des individus liés aux chaînes nationales, qui pouvaient utiliser leur matériel (caméras et salles de montage), mais dont les projets personnels restaient largement en dehors du domaine de la télévision. Ils étaient montrés dans l'espace privé, entre amis et pairs, mais restaient invisibles à un public plus large, sauf dans le cas de projections hors de Chine. »⁶² Li Yu, réalisatrice notamment de *Fish and Elephant* dont nous parlerons, en est un exemple. D'abord présentatrice pour la China Central Television (CCTV), elle quitta son poste afin de se concentrer sur la création après avoir réalisé son premier film. Le cinéma documentaire apparaît ainsi comme un pont entre l'officiel et le non-officiel (ou *minjian*). Néanmoins, s'il est révélateur d'une relative perméabilité entre l'intérieur et l'extérieur du système de production institutionnel, cette perméabilité est peut-être moins forte s'agissant des documentaires queer dont les problématiques abordées sont particulièrement privées de représentation publique.

Stijn Deklerck explique que les premiers réalisateurs de documentaires évoquant les minorités sexuelles étaient souvent des hétérosexuels adoptant une démarche de purs observateurs. C'est au milieu des années 2000 qu'apparurent les travaux de réalisateurs ouvertement queers, comme Cui Zi'en, Shi Tou, ou Fan Popo, ne filmant plus de l'extérieur mais de l'intérieur, en tant que membres de la communauté qu'ils documentent. Beaucoup sont d'ailleurs des activistes voyant leurs

61 Yuxing Zhou, pp. 533-534.

62 Judith Pernin, p 35.

réalisations comme un moyen de conscientiser le public à des problématiques LGBT+. L'apparition de cette nouvelle génération coïncide par ailleurs avec l'évolution du travail mené par les ONGs LGBT+. S'il était d'abord focalisé sur l'assistance aux personnes de la communauté queer, le travail de ces organisations a commencé au milieu des années 2000 à prendre en compte la conscientisation de la société sur les problématiques que cette communauté rencontre, passant donc d'un mouvement vers l'intérieur à un mouvement vers l'extérieur.⁶³ Plutôt qu'une alternative aux productions mainstream, Zoran Lee Pecic présente ce cinéma documentaire comme une source venant compléter les archives de l'histoire queer⁶⁴. Ainsi, le fait que Fan Popo vive à Berlin lui permet de créer des œuvres qu'il ne serait peut-être pas en mesure de réaliser en Chine, d'expérimenter plus, et d'enrichir le corpus des œuvres queers. La plupart des documentaires de la communauté queer sont réalisés avec peu de budget et sans soutien financier – ou alors des financements non gouvernementaux ou un soutien directement issu de la communauté queer. Dans cette situation, il n'y a pas d'attente ou d'intérêt s'agissant de la réussite commerciale de ces œuvres. Cela renforce l'idée qu'ils sont d'abord créés dans une optique activiste et mémorielle.⁶⁵ Ces documentaires « sont performatifs pas seulement parce qu'ils impliquent des performances de genres ; avant tout, ils font exister des subjectivités genrées et sexuelles via la production, la circulation et la conception de films. »⁶⁶ Un point soulevé par Zhou Yuxing nous semble cependant important à mentionner. Les films produits de façon indépendante et partagés de façon limitée via des circuits underground ont selon lui une audience intéressée dès le départ par ces films, donc a priori plus tolérante envers leurs thématiques et esthétiques. Cela peut poser la question de la portée de telles créations si elles touchent un public déjà convaincu.⁶⁷

L'exemple de Fan Popo cité précédemment permet aussi de mettre en lumière une des caractéristiques principales des documentaires queers chinois : leur dimension internationale. Une audience internationale est généralement le public qu'ils ciblent. Et l'activisme queer en Chine a toujours été influencé par les discours internationaux sur les questions LGBT+. Cela atteste « la nature transnationale des mouvements queers chinois »⁶⁸. Les réalisateurs mentionnés plus haut ainsi que d'autres sont influencés tant par des discours officiels chinois que par des idées issues de

63 Stijn Deklerck (2017), Bolstering queer desires, reaching activist goals: practicing queer activist documentary filmmaking in Mainland China, dans *Studies in Documentary Film*, vol. 11 (3), pp. 232-233.

64 Zoran Lee Pecic, Queer Cinemas of the Sinosphere: Queer China Goes Out, dans *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 17 (1), 2023, p 33.

65 Hongwei Bao, The 'Queer Generation': Queer Community Documentary in Contemporary China, dans *Transnational Screens*, vol. 10 (3) (2019), p 209.

66 *op. cit.*, p 210.

67 Yuxing Zhou, Chinese Queer Images on Screen: A Case Study of Cui Zi'en's Films, dans *Asian Studies Review*, vol. 38 (1), 2014, p 135.

68 Hongwei Bao, p 212.

l'extérieur ; leur travail est représentatif de ces influences diverses et questionne l'idée d'un cinéma chinois national – au fond exempt de toute influence extérieure – ainsi que ce que *queer* implique. « Parce que les documentaires queers sont diffusés sur des circuits nationaux, régionaux et internationaux, et les audiences qu'ils visent étant à la fois les communautés queers chinoises et les amateurs de films internationaux [...], ils soulignent également la connexion entre le national et le transnational. »⁶⁹

On peut situer le déclin de cette génération créatrice aux années 2010 connaissant un renforcement du contrôle politique visible par exemple dans l'obstruction à l'organisation d'événements comme le BJQFF. Bao Hongwei indique aussi une évolution des communautés queers en Chine. Nombre d'ONGs ont disparu depuis la mise en place en 2017 d'une loi renforçant le contrôle des organisations étrangères. Par ailleurs le développement d'une *pink economy* contribue à dépolitiser la communauté queer, communauté semblant désormais se désunir.⁷⁰

Similairement aux canaux de diffusion, la multiplication des formes des créations mène à une multiplication des visibilitées possibles, tout en permettant un développement plus profond des problématiques queers – le documentaire ne donne pas à voir le monde de la même façon que la fiction, en résulte la représentation de nouvelles images, idées, problématiques –, d'autant que la nouvelle génération de réalisateurs de films queers est elle-même queer et militante, plus au fait donc de ces problématiques. De nouvelles formes qui doivent cependant elles aussi composer avec des contraintes, notamment liées au pouvoir étatique. Il n'empêche, elles sont plus en mesure de passer sous les yeux de l'État, et pourraient mener à un renversement de la visibilité de la communauté queer dans l'espace public, une situation où plutôt que se cacher au public pour que l'État la voit, se cacher à l'État pour que le public la voit. Dans un contexte où c'est l'État qui a le plus de cartes en main, la ruse apparaît une forme d'agency efficace.

Toiles

Ce déclin d'une forme de réalisation queer ne signifie pas pour autant la fin de la communauté et ses productions cinématographiques, pouvant trouver avec Internet un nouveau refuge. D'ailleurs, les productions par vidéo digitale se sont développées à une époque où de nouvelles technologies de l'information, typiquement Internet, apparaissaient et commençaient à être utilisées par les communautés LGBT+. De plus en plus de personnes queers documentent leur vie en utilisant

69 Zoran Lee Pecic, p 34. Traduction personnelle depuis l'anglais.

70 Hongwei Bao, p 212.

caméras légères et smartphones pour créer des films et vidéos qu'ils partagent par la suite en ligne. La production vidéo et cinématographique dépasse désormais largement le cadre du travail de réalisateur, qu'il soit amateur ou professionnel.

Via l'utilisation de plateformes en ligne comme le site de microblogging Weibo (sorte de version chinoise de X, anciennement Twitter) ou celui de partage de vidéos comme Youku, la communauté queer peut, en plus de partager ses créations, promouvoir des événements ainsi que des projections de films.⁷¹ Le partage d'informations est d'ailleurs une forme d'activisme en soi. Aimer, retweeter, partager une image, un article, sont sur Internet des manières de contribuer à des causes sociales ou au développement ou la diffusion de projets divers.⁷² Ces sites rassemblent des centaines de millions d'utilisateurs, représentant un potentiel important pour des productions touchant généralement un public très restreint mais étant également utiles en tant que moyens de communication pour les ONGs et autres groupes queers.⁷³ L'avantage de ces plateformes est qu'elles ne sont pas porteuses en soi d'une image queer. Accéder à un contenu qui, lui, l'est, n'est ainsi pas préjudiciable aux utilisateurs qui pourraient autrement être réticents à l'idée que leurs recherches en ligne soient révélatrices de leur identité sexuelle.⁷⁴ On peut également supposer que ces plateformes sont plus stables et moins sujettes au risque de fermeture que le sont les sites web queers.⁷⁵ Il n'est ainsi pas surprenant qu'elles soient également utilisées par les ONGs et groupes queers comme moyen de communication.

Les internautes chinois doivent respecter les lois en vigueur sur l'utilisation d'Internet, plus précisément ne pas partager d'informations susceptibles de générer de l'instabilité politique ou sociale. La situation est la même pour les sites web qui doivent proposer du contenu compatible avec la réglementation en place. En Chine est utilisé le Golden Shield, système permettant de vérifier une grande quantité de données en temps réel, contribuant à la volonté de contrôle du gouvernement sur Internet. En tant que nouvel outil, Internet a modifié notre manière de communiquer. Les memes, ces objets culturels massivement partagés et permettant notamment le développement de parlers parallèles – permettant de contourner la censure, typiquement –, sont un exemple de ce phénomène.⁷⁶

71 Richard Manuel, *They Censor, We Protect Society: A Comparative Study of Censorship in China and the West*, dans *China Media Research*, vol.14 (2), 2018, p 77.

72 *op. cit.*, p 79.

73 Gareth Shaw et Xiaoling Zhang, *Cyberspace and Gay Rights in a Digital China: Queer Documentary Filmmaking under State Censorship*, dans *China Information*, vol. 32 (2), 2018, p 275.

74 *op. cit.*, p 280.

75 *op. cit.*, p 278.

76 Richard Manuel, p 78.

En juin 2017 la réglementation mise en place par la China Netcasting Services Association (Association Chinoise sur les Services de Diffusion sur Internet) a été modifiée avec pour objectif d'interdire tout contenu représentant des relations homosexuelles. C'est ainsi, par exemple, que la web série *Tai Zi Fei Sheng Zhi Ji* (*Go Princess Go* en anglais), populaire mais partageant une image queer positive, connut la censure.⁷⁷ La censure agissant de manière tout aussi ambiguë en ligne que hors ligne, elle peut aussi inciter à l'autocensure de la part des internautes. Quoiqu'il en soit, même si la visibilité offerte par Internet est accompagnée d'un risque grandissant d'attirer l'attention de la censure, et bien que les nouvelles technologies de l'information ne soient pas à l'abri de l'œil du pouvoir, elles sont un lieu où peuvent être évoqués des sujets absents d'autres plateformes médiatiques. Elles permettent de toucher un public vaste ainsi que des individus autrement isolés, mais aussi de (re)créer des liens au sein de la communauté queer, attestant l'importance du net comme outil aujourd'hui mais aussi pour le futur.⁷⁸

La Toile semble aujourd'hui le nouveau lieu des toiles. Les mains prises dans ce filet nouveau, l'État, bien qu'en mesure d'exercer son pouvoir dans l'univers virtuel, a perdu des cartes. Cartes que d'autres acteurs sociaux ont ramassées. Les communautés et le cinéma queers, telles des araignées agiles, y ont trouvé leur place. Ils se baladent d'un fil à l'autre jusqu'à trouver celui où l'exposition est la meilleure mais aussi la plus sûre. Et la Toile est grande, des millions d'yeux potentiels dirigés vers des sujets uniques, elle apparaît comme le meilleur outil de visibilité actuel pour tout acteur social. Si la possibilité pour les toiles d'être reconnues ne semble pouvoir aller qu'en s'améliorant, il n'en reste pas moins important de garder un œil sur le réel, le lieu où les luttes pour la visibilité et la reconnaissance des communautés queers chinoises devront trouver un écho net.

Tant divertissement populaire qu'art parfois inaccessible, tant vecteur idéologique et instrument du militantisme que machine capitaliste, parfois adulé et parfois censuré ou caché, le cinéma est unique et multiple, au fond reflet de la société, de la réalité. Via l'œil de la caméra, un réalisateur pose son propre œil sur le monde, et propose son regard à l'œil d'un public. Si ce chapitre a permis, comme certains chercheurs ont commencé à le faire, d'attester l'existence du cinéma queer chinois, il s'agirait désormais de s'attarder plus longuement sur son contenu, sur ses productions. Et quoi de

⁷⁷ *op. cit.*, p 75.

⁷⁸ Gareth Shaw et Xiaoling Zhang, p 283.

mieux, quand on cherche à dire l'histoire de ce cinéma, que parler du film qui lui a permis de commencer ?

3. *East Palace, West Palace* : Entrer dans l'Histoire

East Palace, West Palace, en français *Palais du levant, palais du couchant*, est notoirement connu pour être le premier film à thématique ouvertement homosexuelle de Chine. Il a été réalisé par Zhang Yuan et est sorti en 1996. Son titre fait référence aux parcs situés autour de la Cité interdite, lieux de rencontre connus de la communauté homosexuelle. Interdit de toute projection publique par la censure chinoise, c'est surtout sa diffusion dans divers festivals internationaux qui a favorisé sa renommée – Zhang n'eut même pas le droit de quitter le territoire afin d'assister à la projection de son film au Festival de Cannes en 1997. L'histoire du film peut se résumer en peu de mots : A-Lan, écrivain homosexuel, est arrêté par Shi Xiaohua, policier, après avoir été surpris embrassant un autre homme dans le parc surveillé par Shi. La suite du film consiste en A-Lan racontant son histoire, sa vie en tant qu'homme gay, au policier. Parallèlement, il développe une attirance pour ce dernier. L'objectif de ce chapitre est de montrer comment le film de Zhang cristallise l'histoire de la représentation des communautés LGBT+ en Chine alors que l'homosexualité n'était pas encore dépénalisée, et comment il se fait le pivot de cette histoire, ce moment où les communautés queer vont pouvoir, lentement, reprendre le contrôle sur elles-mêmes.

Il ne faut au film que quelques minutes pour faire comprendre au public le contexte dans lequel cette histoire a lieu : il n'est pas possible d'être ouvertement homosexuel dans cette société. En atteste l'arrestation de plusieurs hommes, dont A-Lan, pour motif de comportement homosexuel, presque la scène d'ouverture du film. Une telle hostilité envers les hommes gays incite à comprendre l'histoire de ladite hostilité. Le film étant également le premier en Chine à traiter le sujet de l'homosexualité explicitement, marquant donc l'histoire du cinéma chinois, il apparaît de bon ton de rappeler l'histoire de l'homosexualité dans le pays.

Dans la Chine ancienne l'homosexualité n'était pas un concept identitaire, elle renvoyait à des comportements sexuels voire à des relations romantiques. « Homosexuel » était un adjectif, pas un nom. Il était attendu d'un homme qu'il se marie et ait une descendance pour assurer la lignée familiale⁷⁹, mais ses pratiques sexuelles n'étaient pas considérées problématiques tant qu'il remplissait ce devoir familial. De nos jours les intellectuels tendent à penser que l'acceptation de l'homosexualité était ancrée dans la croyance traditionnelle que le sexe ou le genre d'une personne n'est pas fixe, plutôt fluide. C'était la classe sociale qui définissait le statut d'une personne. Le

79 Jing Wu Ma, From "Long Yang" and "Dui Shi" to Tongzhi: Homosexuality in China, dans *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*, vol. 7 (1-2), 2003, p 118.

pénis d'un homme de classe supérieure pouvait pénétrer une femme (qui était par nature d'une classe plus basse qu'un homme), ainsi qu'un autre homme de classe plus basse.⁸⁰ Il y avait également des comportements anti-homosexualité, mais l'attitude globale était a priori moins dure que ce qu'a pu connaître l'Europe médiévale, par exemple.

A la fin du 19^e siècle, la Chine connaît un mouvement d'occidentalisation, et se trouve influencée par une approche scientifique occidentale qui considérait alors l'homosexualité comme une maladie mentale, on apprenait aux médecins chinois qu'elle nécessitait un traitement. La connaissance scientifique resta ancrée dans ces idées conceptions que les pays occidentaux allaient pourtant bientôt abandonner.⁸¹ Jusque dans les années 1920 la « tolérance historique » envers l'homosexualité fut par ailleurs considérée comme un des multiples éléments de la tradition chinoise alors considérée comme arriérée par les intellectuels de l'époque.

Le début du 20^e siècle connut également une mise en avant du langage de tous les jours, au fond un chinois non « savant », aux dépens du chinois ancien écrit, ce qui contribua à une meilleure alphabétisation de la population mais rendit difficile l'accès aux archives historiques. L'existence de l'homosexualité dans la Chine antique devint alors presque totalement inconnue après plusieurs générations.

Des années 1950 aux années 1970 peu d'informations issues de l'étranger concernant la condition homosexuelle entrèrent dans le pays, sauf quand il s'agissait de les utiliser comme exemple du déclin et du mal que représente la société occidentale. C'est aussi l'époque de la plus forte répression contre les comportements homosexuels – sanctions allant jusqu'aux travaux forcés ou l'emprisonnement –, qui n'apparaissaient pourtant pas dans la loi pénale mais était englobés par la catégorie « hooliganisme », relevant notamment de diverses formes d'atteinte aux mœurs ou à l'ordre public. L'homosexualité était par contre apparemment rarement traitée psychiatriquement à cette époque, plutôt considérée comme un problème idéologique ou une position politique qui pouvait être corrigée par l'éducation ou le travail (*reform labor*).⁸²

80 Jing Wu Ma, From “Long Yang” and “Dui Shi” to Tongzhi: Homosexuality in China, dans *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*, vol. 7 (1-2), 2003, p 121.

81 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, p 223.

82 Jing Wu Ma, From “Long Yang” and “Dui Shi” to Tongzhi: Homosexuality in China, dans *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*, vol. 7 (1-2), 2003, p 125.

Au début des années 1980, beaucoup d'informations sur la sexualité humaine sont arrivées depuis l'Occident. A l'époque, les gens ne savaient pour ainsi dire rien de l'homosexualité en Chine, plus généralement rien sur les orientations sexuelles non normatives⁸³. En raison d'un silence de la part du gouvernement pendant des décennies et de la propagation d'informations fausses, nombreux en Chine sont ceux croyant d'ailleurs encore que l'homosexualité est un mal issu de l'Occident ou un vestige féodal – un élément de non-civilisation, ou de « moins-civilisation ». Par ailleurs, une grande partie de l'histoire queer de la période maoïste serait perdue en raison d'une volonté d'éradication du sujet par le régime à cette époque⁸⁴, venant renforcer cette méconnaissance.

1997 est une année particulièrement symbolique pour la communauté homosexuelle chinoise, l'année de la suppression du Code pénal de la notion de hooliganisme, ayant pour conséquence la dépénalisation de l'homosexualité. Symbole paradoxal puisqu'elle n'aura en fait jamais été explicitement considérée illégale. Quoiqu'il en soit, le film se déroule à une époque où l'homosexualité n'était pas encore légale. Durant la période post-maoïste, les personnes ayant des relations homosexuelles n'étaient pas particulièrement arrêtées sauf dans l'espace public, cela pouvant comprendre des contraventions, humiliations, tabassage, jusque l'emprisonnement – on retrouve même des cas dans différentes grandes villes attestant qu'avant les années 1980 et même jusque 1997, des gays reconnus coupables d'actes de sodomie étaient présentés sur des avis et défilaient dans les rues portant des pancartes « coupable de sodomie ».⁸⁵ Mais en raison du contexte d'isolement et d'une pénurie de logements, pour beaucoup de gays les lieux de drague étaient les seuls endroits où se retrouver.⁸⁶ A-Lan le dit d'ailleurs clairement à Shi Xiaohua : il est gay et vient dans ce parc pour trouver des amis. C'est le lieu où ils se réunissent tous dans la ville, il est facile d'y faire des rencontres. On peut, à ce sujet, noter trois caractéristiques des sites sociaux – c'est-à-dire des lieux propices à la rencontre – gays en Chine : d'abord ils tendent à se situer dans les villes. Les réseaux de connaissances, l'anonymat renforcé et l'existence de modes de vie divers – d'où une présumée plus grande ouverture envers la différence – font de la ville un lieu idéal pour se fondre dans la masse. Aussi, une grande densité de population augmente la possibilité pour les hommes gays de se trouver l'un l'autre, et étend le nombre de partenaires potentiels. Enfin, dans les villes, les sites sociaux tendent à occuper des positions centrales, donc plus faciles d'accès.⁸⁷

83 Jing Wu Ma, From “Long Yang” and “Dui Shi” to Tongzhi: Homosexuality in China, dans *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*, vol. 7 (1-2), 2003, p 126.

84 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, p 39.

85 *op. cit.*, p 224.

86 Jing Wu Ma, p 126.

87 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, p 223.

A-Lan, au cours de son explication, ajoute avoir beaucoup d'amis et énumère des noms, qui s'avèrent être des surnoms. Effectivement, pour une personne homosexuelle il est primordial de ne pas divulguer d'informations personnelles dans le cadre d'activités illégales ou subversives. La menace que fait peser le fait d'être découvert est illustrée dans la première séquence d'arrestation du film. Un policier dit à un des hommes arrêtés : « Tu veux que je prévienne ton boulot ? » Dans les années 1980 et 1990 la sanction appliquée aux homosexuels qui se faisaient arrêter était généralement une sanction administrative concernant le lieu travail (réduction du salaire, suppression de paie voire licenciement), à une époque où les emplois étaient assignés par l'État. Voir sa carrière professionnelle impactée était une vraie crainte. Par ailleurs une sanction signifie perdre la face (*mianzi*) devant sa communauté ; des hommes gays de statut social élevé pouvaient perdre leur statut. Une attitude du gouvernement et de la police était cependant de sanctionner moins – voire pas du tout – la personne pénétrée dans une relation homosexuelle, considérée victime dans la pratique de la sodomie contrairement à la personne pénétrante considérée coupable de l'acte.⁸⁸

Cette importance de l'anonymat est exprimée par un flash-back, montrant A-Lan accompagné d'un homme, pénétrant un bâtiment apparemment désaffecté. Filmés d'assez loin, leurs visages sont presque imperceptibles ; par ailleurs les ombres à l'intérieur du bâtiment contribuent encore plus à les cacher. Exprimée aussi durant la scène introductive du film. Après avoir été contrôlé par un policier – figure elle aussi présente dès le départ –, A-Lan se rend dans un parc et s'assied. Et il patiente, faisant passer le temps en jouant de ses doigts avec la tige d'un arbuste. Cette attente est accompagnée de deux éléments : d'abord, un homme, inconnu, déambulant à proximité de A-Lan. Sa présence est accompagnée, à plusieurs reprises, du chant d'une femme, un chant se renforçant jusqu'à ressembler, presque, à un cri de jouissance. Nous ne sommes pas surpris, dans le plan suivant, de retrouver les deux personnages, toujours dans le parc, mais cette fois en pleine nuit, en train de s'embrasser. L'obscurité cache leurs visages, et c'est par le son que l'on comprend ce qu'ils sont en train de faire. Cet anonymat est également perceptible au cours des scènes représentant des relations sexuelles ayant eu lieu entre A-Lan et différents partenaires. Chaque fois, le visage de l'autre homme est soit peu visible, soit n'est jamais montré. On sait que l'un travaillait aux mines, qu'un autre était un bel enseignant, qu'un troisième était probablement riche, mais on ne sait pas qui ils sont ; ce sont des anonymes.

88 Jing Wu Ma, From “Long Yang” and “Dui Shi” to Tongzhi: Homosexuality in China, dans *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*, vol. 7 (1-2), 2003, p 126.

Une autre façon de se cacher est de faire appel à la communication non verbale. Dans un environnement où il n'est possible ni d'exprimer ouvertement son identité sexuelle, ni de révéler son identité personnelle, les hommes gays, surtout sous Mao, ont développé des stratégies afin de se reconnaître et établir contact dans les lieux publics. L'élément probablement le plus important de cette communication non verbale est le regard. C'est d'ailleurs comme cela que A-Lan explique comment il a compris l'attraction que ressentait un homme envers lui. Malgré le fait qu'ils soient de parfaits étrangers l'un pour l'autre, « à ses yeux je pouvais le dire immédiatement ». Une autre scène s'avère plus cocasse. Alors dans des toilettes publiques – lieux fréquents de rencontres gays, surtout avant le 21^e siècle – où il avait d'ailleurs été contrôlé au début du film, A-Lan se fait interpeler par l'homme présent en même temps que lui dans la pièce, l'accusant d'avoir uriné sur lui. A-Lan dément, mais l'homme dit connaître ses « sales tours ». Si l'on ne peut assurer qu'il s'agit d'un mode de contact, peut-être simplement un acte subversif, cette scène indique l'existence de codes et pratiques liées ou associées à la communauté homosexuelle.

Au-delà de son usage comme mode de communication spécifique, le regard est un élément fondateur du film dans son ensemble. D'abord, le regard détermine les relations entretenues par chaque personnage. Quand le groupe d'hommes homosexuels est appréhendé dans les premières minutes du film, les policiers les obligent à se mettre face à un mur, dos à eux, puis à s'accroupir. En étant de dos, les hommes homosexuels sont interdits de regarder la figure d'autorité que les policiers représentent. Ils ne méritent pas le regard, ils sont des inconnus illégitimes pour le pouvoir. En étant en position accroupie, ils sont par ailleurs placés littéralement en situation d'infériorité par rapport aux tenants des valeurs prônées par la société, ils sont vus de haut physiquement et symboliquement. Durant la scène principale du film, durant laquelle A-Lan raconte son histoire à Shi Xiaohua, le contexte est similaire. En entrant dans le bâtiment de la police du parc, Shi l'oblige à s'accroupir, dos à lui. Les réflexions insultantes continuent par ailleurs. Aussi, A-Lan est accroupi devant un miroir, comme s'il devait se regarder en face, réaliser l'anormalité de sa condition, et la dimension pathétique de sa situation, renforcée par le policier rappelant au jeune écrivain sa position inconfortable ; inconfortable physiquement, mais également en tant qu'individu dans la société.

Cette situation est néanmoins appelée à changer au cours du film, notamment concernant la relation A-Lan/Shi Xiaohua. Dès le départ, A-Lan ose regarder le policier, sourire face à lui. Néanmoins, suite à son arrestation par Shi Xiaohua, il se montre d'abord obéissant envers les ordres qui lui sont lancés. Mais peu à peu, les deux hommes se regardent de plus en plus en étant comme sur un pied

d'égalité, un aspect que nous développerons plus tard. Vers la fin du film, après avoir entendu son histoire, Shi Xiaohua dit à A-Lan de partir, il est libre. A-Lan ne veut pas partir ; il fait donc le tour du bâtiment et observe le policier par la fenêtre. Peu avant, c'était même lui qui le regardait, alors que le policier était en train de s'assoupir. Apparaît en filigrane de l'œuvre comme une métaphore de la création d'un tel film à son époque. D'abord survient la répression, via un regard accusateur ou un mépris – un refus de regard. Puis, l'autre partie revient à la charge, c'est l'homme gay, debout, qui regarde. La scène de fin du film consiste en A-Lan observant Shi Xiaohua quitter le bâtiment où ils se trouvaient, et s'éloigner d'une démarche peu assurée, une fois le soleil levé. Cette fois, le regard de l'homme gay est supérieur, même mis en lumière. Le film dit qu'il existe, et quoique veuille faire la censure, ses images ne disparaîtront pas.

L'importance de préserver la face dans la société chinoise est constamment réaffirmée par la notion de honte présente tout au long du film dans les paroles de Shi Xiaohua et des autres policiers : « Les petits pédés se réunissent ici, vous devriez avoir honte » ; « Tu n'as pas honte, à ton âge » ; et ainsi de suite. Les valeurs traditionnelles collectivistes sont importantes dans la société chinoise et dominant les actions des individus s'agissant de la relation qu'une personne entretient avec sa famille, sa culture et la société. Dans la culture chinoise on considère qu'une identité stigmatisée et la honte qui en découle n'affectent pas seulement l'individu stigmatisé mais aussi ceux qui l'entourent comme sa famille, ses proches et cercles sociaux. Le stigmatisme est fortement lié à l'humiliation et à un statut social plus bas, une perte de respectabilité. Cela contribue également à établir la supériorité de l'hétérosexualité et influence profondément les comportements des individus.⁸⁹ Puis, le contexte socio-économique changeant en Chine – en raison des réformes économiques entreprises dans les années 1980 – aurait redéfini l'identité hétérosexuelle, rendant possible un champ d'action renforcé pour les personnes hétérosexuelles s'agissant de la vie morale, sexuelle et reproductive. S'il y a une plus grande tolérance envers le sexe avant et hors mariage, ainsi que le travail du sexe, considérés parts de la vie hétéronormative, l'homosexualité est toujours majoritairement considérée inacceptable.⁹⁰

Aussi, au-delà de la dimension légale incitant à cacher son identité sexuelle, « il est juste de dire que, jusqu'à un certain point, *East Palace, West Palace*, comme de nombreuses autres œuvres

89 Toby Miles-Johnson et Wang Yurong, 'Hidden Identities': Perceptions of Sexual Identity in Beijing.", dans *The British Journal of Sociology*, vol.69 (2), 2018, pp. 326-327.

90 Toby Miles-Johnson et Wang Yurong, 'Hidden Identities': Perceptions of Sexual Identity in Beijing.", dans *The British Journal of Sociology*, vol.69 (2), 2018, p 325.

chinoises gays, est [surtout] privée et personnelle].⁹¹ Si de nombreux jeunes adoptent des identités LGBT+, il faut faire remarquer que la majorité des personnes homosexuelles en Chine ne considère pas leur orientation sexuelle comme leur orientation première.⁹² Il y a un malaise vis-à-vis de l'ouverture publique en ce qui concerne la sexualité, souvent considérée comme une preuve de débauche sexuelle et de mœurs légères. Mener une relation homosexuelle en public est considéré comme un acte mené par des individus moins éduqués et de classe sociale plus basse. Dans les classes inférieures, par ailleurs, cacher sa sexualité sera plus fréquent en raison du poids plus fort de la dimension hétéronormative de la culture chinoise.⁹³ Plus largement le comportement homosexuel ne mène pas forcément à une identité gay ou à une association avec les hommes gays. De nombreux hommes ayant des relations sexuelles avec d'autres hommes ne reconnaissent pas leur homosexualité comme une composante importante d'eux-mêmes, ou ne voient pas de raison particulière de s'approcher d'autres hommes gays dans le cadre d'interactions non sexuelles.⁹⁴

La menace que représente leur homosexualité pour les hommes gays est renforcée par la violence dont font preuve les policiers au cours de leurs interactions avec eux. Les insultes d'abord : monstre, pédé, rebus de la société, etc. La violence physique également. Les personnages homosexuels se font frapper, traîner de force, ou encore se voient obligés de se mettre en position accroupie jusqu'à ce que les policiers décident que cela suffit. Cela témoigne d'une infériorité des homosexuels à plusieurs niveaux. Les policiers représentent une figure d'autorité. Le fait qu'ils soient en mesure d'arrêter ces hommes gays signifient que ceux-ci sont en infraction. On assiste tout au long du film à la rencontre, la confrontation, entre deux mondes, entre les tenants du droit chemin – d'ailleurs, l'hétérosexualité, c'est être droit, être *straight* –, et les tenants d'un « mal chemin ». Mal chemin mais aussi mal intérieur. Car si les homosexuels doivent avoir honte, ils sont également malades. Cette idée est clairement exprimée par les policiers dès le début du film. Elle est par la suite maintes fois rappelée par Shi Xiaohua au cours de sa conversation avec A-Lan, affirmant que ce dernier, et son mode de vie, sont abjects, au fond malsains.

Nous l'avons dit, l'homosexualité est considérée en Chine depuis le 20^e siècle comme une pathologie mentale. Cette conception est restée ancrée longtemps tant dans la société de manière

91 Lin Song, Identity, Power and Politics: A Comparative Reading of East Palace, West Palace and Angels in America, dans *Comparative Literature: East & West*, vol. 17 (1), 2012, p 74.

92 Jing Wu Ma, From "Long Yang" and "Dui Shi" to Tongzhi: Homosexuality in China, dans *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*, vol. 7 (1-2), 2003, p 133.

93 Toby Miles-Johnson et Wang Yurong, 'Hidden Identities': Perceptions of Sexual Identity in Beijing., dans *The British Journal of Sociology*, vol.69 (2), 2018, p 329.

94 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, p 195.

générale que, plus spécifiquement, dans le monde médical – elle n’a d’ailleurs toujours pas totalement disparu. Les deuxième et troisième Chinese Classification of Mental Disorders (Classification Chinoise des Pathologies Mentales) rejetèrent ainsi le changement occidental de considération envers l’homosexualité comme non pathologique. Jusque dans les années 1990 nombre de psychiatres considéraient l’homosexualité comme une maladie voire un danger pour la société. D’autres se montraient tolérants tout en considérant toujours l’homosexualité comme une pathologie devant être traitée ; certains pensaient même que la pathologisation pouvait protéger les personnes gays – suite à une arrestation par exemple. Notons toutefois, en 1985, que le sexologue Ruan Fang Fu publiait sous le pseudonyme Hua Jin Ma un article dans le magazine *To Your Health* déclarant notamment que la pathologisation de l’homosexualité était une question d’oppression d’une minorité par la majorité. C’était la première déclaration de ce genre faite publiquement en Chine continentale.⁹⁵ Le fait qu’à l’époque du film l’homosexualité était toujours considérée comme une maladie mentale est exprimé via une courte phrase d’A-Lan dite tôt dans le film, « *wo shi tongxinglian* », « je suis gay ». *Tongxinglian* signifie « homosexuel » en chinois, il s’agit d’un mot créé au cours du 20^e siècle. De ce fait, il porte une dimension pathologique, donc péjorative. Mais il fut beaucoup utilisé par la communauté homosexuelle, notamment à une époque où le vocabulaire queer était peu développé en Chine.

Le recours à des thérapies de conversion, y compris la prise forcée de médicaments, la thérapie par l’hypnose et les électrochocs constitueraient selon Human Rights Watch une pratique courante en Chine à l’égard des personnes de la communauté LGBT+, encore récemment. Il peut y avoir un appel culpabilisant de la part du personnel des cliniques et hôpitaux à honorer leurs devoirs envers leur famille. Des personnes visées par ces traitements se sont fait dire de « considérer le bonheur de leurs parents »⁹⁶ et d’accepter de se soumettre aux thérapies de conversion. De nombreux parents mis au courant de l’orientation sexuelle de leur enfant exercent effectivement des pressions en ce sens. C’est d’ailleurs ce que suggère A-Lan lors du récit de son histoire : « J’ai été une fois dans un hôpital, ils ont essayé de me soigner ». Il explique que sa thérapie consistait à lui faire associer des choses positives à des représentations hétérosexuelles et des choses négatives à des représentations homosexuelles ; il mangeait la nourriture qu’il aimait devant des films hétérosexuels, et devait manger des choses amères devant des films gays. La thérapie n’aura pas marché. Il ajoute : « je ne voulais pas y aller. Ils m’y ont obligé ». On ne sait pas qui sont « ils », mais il y a fort à parier qu’il

95 Jing Wu Ma, From “Long Yang” and “Dui Shi” to Tongzhi: Homosexuality in China, dans *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*, vol. 7 (1-2), 2003, pp. 128-129.

96 Hélène Piquet, Le mariage en Chine depuis 1978 : entre les normes sociales et l’État, dans *Cahiers de droit (Québec)*, vol. 59 (4), 2018, pp.1017-1018.

s'agit de sa famille. Et ils ne sont pas les seuls. Durant la dernière partie du film, Shi Xiaohua dit explicitement à A-Lan qu'il va le soigner, dans une ultime tentative de rétablir l'ordre ; cela s'accompagnant de violence physique à l'encontre de l'écrivain.

Une autre dimension s'ajoute au comportement d'A-Lan jugé malsain. Effectivement, il explique être marié, à une femme donc. Il précise même être conscient que cette situation n'est pas bonne pour elle. Il est intéressant de noter que le film commente, brièvement certes, le phénomène encore peu étudié des *tongqi*, littéralement « femmes d'hommes homosexuels ». Les hommes homosexuels se marient souvent afin de masquer leur identité sexuelle et satisfaire les attentes de leur famille ; même récemment, le mariage hétérosexuel reste la solution dominante dans les petites villes et zones rurales ou à minorité ethnique, ne serait-ce que pour des raisons financières.⁹⁷ Effectivement, grâce aux réformes économiques et aux changements qu'elles apportèrent à la dynamique du pays, la cohabitation avec un partenaire de son choix devient de plus en plus accessible, du moins pour les personnes appartenant aux classes sociales supérieures, en mesure de posséder une résidence commune.⁹⁸ Vie possible dont A-Lan rappelle qu'elle n'est pas accessible à tous, narrant l'austérité de son enfance, sans moyens, vivant dans les logements de l'usine où sa mère travaillait comme couturière.

Il y aurait près de 14 millions de femmes *tongqi* en Chine.⁹⁹ La situation de ces femmes est souvent délicate, entre violences fréquentes dans ces couples et souffrances psychologiques. C'est également une population à risque concernant la contraction du VIH, d'autant plus lorsque l'épouse n'est pas au courant que son mari a des relations avec d'autres partenaires sexuels ; pis, en Chine, entre un époux et un partenaire sexuel régulier, l'usage du préservatif serait considéré comme un manque de fidélité ou de confiance envers l'autre, accroissant les risques de mener des rapports non protégés¹⁰⁰. L'insatisfaction matrimoniale et sexuelle est également fréquente chez les femmes dans ces couples.

Le divorce n'est pas un choix évident pour ces femmes, quand elles découvrent l'orientation sexuelle de leur mari. Il y a une pression à rester marié, tant pour l'homme que pour la femme,

97 Stephanie Yingyi Wang, When Tongzhi Marry: Experiments of Cooperative Marriage between Lales and Gay Men in Urban China, dans *Feminist Studies*, vol. 45 (1), 2019, pp. 15-27.

98 Hong Tao, De zhiqing à « mères d'enfants tongzhi » : liens entre passé socialiste, présent réflexif et futur des LGBT en Chine, dans *Perspectives chinoises*, vol. 2022 (4), p 25.

99 Yuanyuan Wang, Amanda Wilson, Runsen Chen, Zhishan Hu, Ke Peng et Shicun Xu, Behind the Rainbow, 'Tongqi' Wives of Men Who Have Sex With Men in China: A Systematic Review, dans *Frontiers in Psychology*, vol. 10, 2020, art. 2929.

100 *ibid.*

notamment parce qu'un divorce brise un élément important pour l'institution familiale, le mariage allant de pair avec une attente de descendance. Aussi, découvrir qu'elle était mariée à un homme homosexuel peut être facteur de honte. Et s'agissant de l'autre partie, révéler l'identité sexuelle d'un mari homosexuel comporte un risque de renforcement des violences vis-à-vis de la communauté gay. Un homme gay peu d'ailleurs être peu enclin à perdre ce statut de façade. Enfin, la loi n'est pas du côté des femmes *tongqi*. Si, dans un couple, un partenaire commet un adultère hétérosexuel, la partie victime de la situation peut demander des réparations lors du divorce. Mais généralement, les demandes de divorces sont rejetées par la cour, la Loi sur le mariage ne reconnaissant pas les relations homosexuelles extraconjugales. Pour composer avec une situation insatisfaisantes, certaines femmes se tournent vers des groupes de soutien. Nombre d'entre elles ont des relations extraconjugales, augmentant encore le risque de contracter des maladies sexuellement transmissibles ou le VIH.

La dernière dimension du film, la plus importante nous semble-t-il, est son aspect subversif. La thématique même du film en est l'illustration. Homosexualité ouvertement évoquée, par le principal intéressé lui-même, il n'y a ici pas place pour l'implicite, rien ou presque n'est caché par la narration ou la mise en scène. Le public est par ailleurs immergé dans les activités homosexuelles du protagoniste par le biais des histoires ou anecdotes qu'il raconte au policier. On trouve ensuite deux types de personnages : le premier, Shi Xiaohua, paraît entretenir un désir homosexuel, mais rejette toute identité gay ; A-Lan, quant à lui, a accepté son identité et en est fier. Ce simple état d'esprit est déjà subversif. Alors qu'on lui ordonne d'avoir honte, lui refuse, il refuse de considérer qu'il est malade ou anormal. Selon lui, chaque personne est différente, mais aussi identique, un message invitant à l'acceptation de l'autre. Aussi, Shi Xiaohua, en tant que policier, représente la dimension traditionnelle et conservatrice de la société chinoise. « Bien qu'homosexuel potentiel, son travail est, ironiquement, de chercher et punir les homosexuels présents dans le parc ».¹⁰¹ Par l'usage d'un vocabulaire spécifique, il ne reconnaît pas l'homosexualité en tant qu'identité. Bien que semblant intéressé par l'histoire racontée par A-Lan, il conserve une attitude d'homme hétérosexuel.

La subversion peut sembler d'abord punie dans le film : les hommes gays se retrouvant dans le parc sont arrêtés ; l'anecdote du viol par l'homme travaillant aux mines avaient commencé par une relation sexuelle consentie. C'est à la fin de celle-ci que l'homme se rhabille en vitesse et qu'un

101 Lin Song, Identity, Power and Politics: A Comparative Reading of East Palace, West Palace and Angels in America, dans *Comparative Literature: East & West*, vol. 17 (1), 2012, p 69.

groupe d'hommes, probablement d'autres travailleurs, entrent dans la pièce et encerclent A-Lan telle une ronde, scandant le terme « homosexuel » comme une insulte, puis le tabassant, avant de repartir et laissant le champ libre au premier homme pour agresser sexuellement A-Lan, sous le choc. Cette entrée des travailleurs de la mine suggère une danse folklorique accompagnée de son chant, comme si la tradition venait se rappeler au bon souvenir du jeune homme, le viol représentant l'apothéose de ce quasi-rituel. Tout est fait pour rappeler à l'homme homosexuel sa position inférieure dans la société. Pourtant, ce rapport de forces favorable à la figure d'autorité, dans le cadre plus général du film surtout au policier, va peu à peu se renverser. Plus l'histoire racontée par A-Lan avance, et plus Shi Xiaohua paraît envoûté par les paroles du jeune homme. Désormais, si le policier lui hurle dessus, il lui tient tête, il affronte l'autorité, refusant même de répondre aux questions du policier quand il ne le souhaite pas. Cette attitude était déjà perceptible au début du film où on le voit, lors de sa première arrestation – la discussion représentant la majorité du temps du film ayant lieu suite à une seconde arrestation –, embrasser de force le policier sur la joue, avant de s'enfuir, laissant Shi Xiaohua pantois. Au fond, A-Lan est la figure du résistant qui impose sa liberté, sa liberté d'être qui il est, malgré les interdits et la répression. Il est comme ce film, il vient dire son désaccord avec les conventions, les normes en place.

Subversif, le film l'est également par ce qu'il montre. La main d'un homme, caressant les fesses d'A-Lan, puis son dos, alors qu'il est couché sur un lit, surmonté d'un voilage renforçant la dimension intime de la scène ; la main traverse le voile, le pénètre, afin d'avoir accès à la chair de son partenaire sexuel. Les mains qui sont d'ailleurs un motif récurrent au cours du film, des mains qui caressent, des mains qui se crispent pendant l'acte sexuel, des mains qui enlacent pour charmer, pour emprisonner symboliquement, comme le font physiquement les menottes utilisées par Shi Xiaohua. Symboles tant sexuels que d'autorité, les mains se veulent subversives comme les scènes durant lesquelles elles mènent la danse. Le corps nu ou se dénudant est lui aussi montré, à plusieurs reprises, toujours celui d'A-Lan, celui qui a accepté son identité et ne la cache plus. Le film va plus loin en présentant presque directement des actes sexuels, plus précisément des actes de pénétration anale. Jamais montrées frontalement – le film n'a pas de dimension pornographique –, elles consistent toujours en un plan sur le visage d'A-Lan, yeux fermés, remué au rythme des va-et-vient de son partenaire. Ce sont ici les sons, les gémissements, qui disent la scène au public. Pénétration pas toujours présentée comme vecteur de plaisir, mais aussi de douleur, alors qu'A-Lan raconte son viol par un homme ayant profité de sa solitude.

Enfin, cela a été brièvement évoqué, le film, bien que traitant d'homosexualité masculine et faisant intervenir des protagonistes masculins, laisse une place aux femmes. Il semble adopter un regard et un discours critique sur la condition des femmes dans une société patriarcale. Lors de la première scène d'arrestation, les policiers disent des hommes interpellés qu'« on sait pas si c'est des hommes ou des femmes ». Plus tard, A-Lan raconte sa première relation sexuelle et le fait qu'il se soit présenté comme femme auprès de son partenaire. La femme dans la relation, c'est-à-dire celui se faisant pénétrer, celui en position de soumission. Enfin, A-Lan se travestit. Il le révèle au travers de l'histoire d'un autre homme, dont il dit qu'il est différent des autres homosexuels, et qu'on ne le distingue d'une femme que par ses mains. Cet autre homme, c'est en fait lui, mais il aura d'abord travesti son histoire avant de révéler cette identité, presque de force, en réponse à un geste de colère de Shi Xiaohua. Si ces différents éléments nous rappelle que les homosexuels étaient considérés comme des femmes, c'est-à-dire inférieurs aux hommes hétérosexuels, le film semble plus largement profiter de ce message pour donner de l'attention à cette autre minorité opprimée, cela depuis bien plus longtemps, par un système la condamnant à un rang subalterne. Mais il va plus loin, en donnant métaphoriquement aux femmes une occasion d'être supérieures aux hommes. Car c'est en effet habillé en femme qu'A-Lan va terminer son histoire, terminer aussi d'envoûter Shi Xiaohua qui, après un dernier pic de violence dans une tentative de soigner A-Lan – surtout de réfréner ses pulsions homosexuelles – va finalement accepter, le temps d'une scène, son attirance envers le jeune homme. L'orage est passé, le jour se lève, il est ensoleillé. A-Lan disait vouloir écrire un jour son histoire, il l'écrivait en fait déjà.

Dans l'histoire des communautés LGBT+ chinoises, *East Palace, West Palace* apparaît fondamental en nous montrant un regard qui évolue. Un regard qui connut l'occidentalisation au début du 20^e siècle, influencé par un autre regard, extérieur, délégitimant, pathologisant. Le film est également symbolique, sorti un an seulement avant la légalisation de l'homosexualité. Réalisé à une époque où elle était donc encore illégale, il nous fait regarder des individus qui doivent pourtant vivre cachés du regard d'autrui. Se rencontrer de nuit, dans un parc vide, presque invisibles, semble une solution : ils courent pourtant un risque double, puisque tant la démonstration de leur sexualité que leur présence dans le parc n'est pas autorisée. Plus généralement le manque de lieux de rencontre les rend même invisibles entre eux. Invisibilité intégrée, en cela qu'elle est le moteur de leurs interactions sociales, mais aussi forcée – l'utilisation de surnoms en est un exemple – par la présence menaçante de la figure d'autorité, dans le cas du film la police. Sortir de l'ombre est accompagné de crainte, la crainte de subir une visibilisation délétère. Les scènes d'arrestations en sont un exemple : être découvert, c'est le risque d'être délégitimé, pas seulement en tant que

personne queer, mais aussi en tant que travailleur, membre d'une famille, citoyen. C'est perdre la face, ne plus pouvoir être regardé dans les yeux ; la honte nous fait cacher notre visage, et par-là perdre une part de notre prise sur le monde. La peur et le danger liés à la perte de face sont d'autant plus importants dans un film mettant en avant l'importance du regard, un regard établissant les rapports de force entre les différents acteurs. Un regard toujours lié à un risque : le regard du policier qui peut procéder à une arrestation, le regard des hommes ayant des relations sexuelles avec A-Lan cachés pour les protéger – ils n'ont pas été vus, ils n'ont pas été arrêtés.

Le risque d'être queer, c'est aussi celui de la violence, verbale, physique, morale. La violence de l'invisibilité qui empêche de vivre son identité, la violence des formes de visibilisation forcée officielles toujours délégitimantes : être arrêté, être sanctionné, perdre son travail, perdre ses proches. Mais aussi, devenir un malade. La pathologisation fait perdre à l'individu son agency car s'il est malade et qu'il doit être soigné, c'est qu'il n'est pas capable de s'en sortir lui-même. D'autre part, la pathologisation peut mener aux thérapies de conversion, consistant au fond à forcer l'individu à ne pas se reconnaître lui-même.

Violence, enfin, qui cherche à punir la subversion, remettre à sa place l'acteur singulier, une place inférieure. La première subversion du film est de montrer l'homosexualité, d'en faire un sujet légitime – contrairement à la loi qui punit les homosexuels alors qu'elle se montre trop pudique pour mentionner leur existence. Encore plus, il montre la relation sexuelle homo, il fait exister le désir de l'autre, le plaisir sexuel pourtant considéré comme un vice par les figures d'autorité. Subversion, plus simplement, d'exister en tant que personne queer dans l'espace public. Cette subversion d'abord punie va pourtant devenir source de pouvoir et inverser les rapports de forces entre acteurs sociaux. Cette inversion se dessine déjà au début du film, quand Shi Xiaohua reçoit le paquet d'A-Lan, paquet via lequel A-Lan se moque en quelque sorte de la figure d'autorité et son regard discriminant. Peu à peu, le regard du jeune écrivain prend le pas sur celui du policier, jusqu'à le mettre dans une position de quasi-soumission, une posture le forçant à remettre son identité, ses croyances, en question. Le film a brisé un tabou, il a donné le pouvoir aux opprimés ; il nous donne l'espoir d'un futur où les minorités sexuelles auront leur place au soleil.

4. *Fish and Elephant* : Trouver une place

Cette place au soleil, il semblerait d'ailleurs qu'elles commencent à la trouver. La première analyse abordait brièvement le sujet féminin, ce dernier en sera ici le cœur. Plus que d'un film, ce chapitre cherche à explorer une communauté bien moins visible que celle des hommes gays en Chine, la communauté lesbienne. En tant que premier film chinois ayant pour thématique le lesbianisme, *Fish and Elephant* était le prétexte idéal pour traiter un sujet qu'il aborde de manière importante, et en raison de l'héritage qu'il représente pour l'histoire de la communauté lesbienne en Chine. Ce chapitre interroge la place des femmes et des minorités sexuelles, partageant le même bateau dans la société chinoise, et confronte un regard traditionnel ou traditionaliste à un regard nouveau, un point de vue généralement mis de côté.

Fish and Elephant est un film sorti en 2001 réalisé par Li Yu. Il raconte l'histoire d'amour se développant entre Xiaoqun et Xiaoling. Il fait également intervenir Junjun, ancienne petite amie de Xiaoqun et recherchée par la police, dans une intrigue secondaire. Ce film peut être vu comme une aubaine, sorti à une époque où la communauté lesbienne n'existe presque pas. A cette époque, pourtant, l'homosexualité était officiellement légale et, en 2001, n'était plus considérée comme une maladie mentale. Cette supposée absence s'explique notamment par le développement de la communauté gay à ses dépens.

Au cours des années 1990, la Chine a connu ses premiers cas de VIH et la propagation rapide du virus dans le pays. Cette crise fut la plus grande opportunité d'émergence pour l'activisme homosexuel en Chine. Il fallut attendre 2001 pour que le gouvernement admette l'existence de la crise et le besoin de gérer le problème et mettre en place des objectifs et stratégies politiques pour la prévention et le contrôle du SIDA, bien que cela l'oblige à reconnaître un ensemble de challenges à l'action gouvernementale directe dans les communautés à haut risque.¹⁰² Le gouvernement avait des difficultés à identifier la population à cibler dans le cadre de sa politique de lutte contre le VIH, notamment les hommes gays très susceptibles de cacher leur orientation sexuelle en raison de stigmates associés à l'homosexualité ; il avait besoin d'*insiders*, c'est-à-dire des personnes faisant partie de la communauté homosexuelle, afin d'atteindre son objectif. La possibilité d'une aide venant de l'étranger existait, à l'époque l'Organisation des Nations Unies (ONU) avait déjà déterminé la lutte contre le VIH comme un facteur important des politiques de santé publique

102 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhagen, NIAS Press, 2015, pp. 196-197.

internationales. Le gouvernement chinois exprima son intérêt pour une assistance internationale. D'un point de vue étranger, la mise en place d'accords avec la Chine représentait également l'opportunité de déployer des approches du développement via des communautés diverses, via la société civile.¹⁰³ C'est ainsi que des organisations travaillant à la prévention et l'éducation relatives au VIH apparurent, financées grâce aux aides internationales. Ces organisations, bien que supervisées par l'État, étaient formées de personnes proches de la communauté homosexuelle. Leur objectif officiel de lutte contre le VIH était l'occasion pour elles de mener de la sensibilisation à l'existence de l'homosexualité, ainsi que favoriser la visibilité de la communauté gay. Seulement la communauté gay.

Effectivement, parmi les communautés LGBTQ+ existant en Chine, celle-ci fut la grande gagnante de cette situation. Afin d'obtenir des fonds pour opérer, une organisation devait avoir pour priorité la lutte contre le VIH, le problème étant que, surtout à l'époque, la communauté lesbienne n'était pas considérée utile à cette lutte, la transmission du virus étant associée aux hommes ayant des relations sexuelles avec d'autres hommes (ou MSM, *Men having Sex with Men*). Seules considérées nécessaires à la gestion de la crise, les organisations issues de la communauté gay monopolisèrent les fonds disponibles. La lutte contre le VIH représentait d'ailleurs une manne financière importante, menant à des conflits au sein même de la communauté gay pour l'octroi des ressources. De son côté, la communauté *lala* – terme plus juste pour évoquer la communauté lesbienne en Chine, nous y reviendrons – et ses organisations n'étaient pas en mesure de faire face. Leur activisme se focalisait principalement sur des problématiques sociales, comme les droits des minorités sexuelles, activisme peu susceptible d'être vu d'un bon œil par l'État puisque représentant une remise en question de sa politique. C'est bien pour cette raison que ce dernier accepta la collaboration avec des organisations gays : leurs activités ne pouvant être liées qu'à des questions de santé publique – « les programmes de sensibilisations au SIDA en Chine sont moins politisés puisqu'ils se concentrent sur la prévention et le contrôle du VIH/SIDA sans mettre en avant les droits politiques des personnes infectées »¹⁰⁴ –, elles représentaient un risque de subversion bien moindre – même si, dans les faits, elles profitaient aussi de cette façade pour développer leur propre activisme politique et social.

Ainsi, au cours des années, se sont majoritairement les organisations et l'activisme gays qui se développèrent dans le pays, bien plus que les organisations lesbiennes ou encore trans. Une

103 *op. cit.*, p 198.

104 Stephanie Yingyi Wang, *Unfinished Revolution: An Overview of Three Decades of LGBT Activism in China*, dans *Made in China*, vol. 6 (1), 2021, p 92.

situation qui aurait également des conséquences positives. Ainsi la position marginale du mouvement *lala* contribuerait à sa résistance à la conformité et son approche critique des phénomènes sur lesquels elle travaille.¹⁰⁵ Par ailleurs l'absence d'intérêt financier contribuerait à un activisme plus convaincu mené par des militantes motivées et plus au fait des problématiques sociales qu'elles évoquent. Leurs ressources étant limitées, l'aide de la communauté est souvent le principal moyen de subsistance de ces groupes ; l'esprit communautaire est donc potentiellement plus fort, tout comme les liens entre leurs membres.

Un autre facteur de la domination masculine dans le mouvement LGBT+ en Chine serait une question d'appropriation, cette fois pas matérielle, mais symbolique. Certains groupes gays se seraient développés et auraient commencé à s'approprier des termes comme LGBT alors qu'ils étaient toujours principalement à tendance gay et souvent ignorants des problématiques des personnes *lala*, bisexuelles ou transgenre.¹⁰⁶ Plus largement, « dans le passé, le mouvement pour les droits sexuels en Chine – qu'ils soient liés à la santé, l'identité ou l'anti-discrimination – était dominé par quelques organisations qui ne représentent pas la diversité des communautés queers chinoises. » Il faudra attendre plus récemment pour que « les organisations et activistes *lala*, ainsi que les organisations LGBT/gays de plus en plus au courant et soucieuses des problématiques trans et des autres communautés queers marginalisées, commencent à articuler non seulement différents besoins, mais aussi différentes façons de comprendre la sexualité et les approches de la justice sexuelle. »¹⁰⁷

Quoiqu'il en soit, l'enjeu financier et les priorités des groupes provoquent une forte séparation idéologique et en termes d'échanges entre communautés gays et *lala*, pourtant proches à leurs débuts, quand la nécessité de se soutenir afin de survivre prévalait, ce qui représente un risque d'affaiblissement de leur impact sur les individus et la société. Un autre problème pour l'activisme LGBT+ vient du fait que ces dernières années, le gouvernement chinois a adopté diverses mesures afin de contrôler une société civile naissante : prendre le pouvoir sur des ONGs en leur proposant des financements de l'État ; créer de nouvelles lois et restrictions pour le secteur, notamment en rendant plus difficile l'enregistrement en tant qu'organisation non gouvernementale ; éliminer les

105 Ulises Moreno-Tabarez, Karma R Chávez, Stephen J Leonelli, Ana Huang, Stijn Deklerck et Carina Rother, *Queer Politics in China: A Conversation with 'Western' Activists Working in Beijing*, dans *QED (East Lansing, Mich.)*, vol. 1 (3), 2014, p 116.

106 Ulises Moreno-Tabarez, Karma R Chávez, Stephen J Leonelli, Ana Huang, Stijn Deklerck et Carina Rother, *Queer Politics in China: A Conversation with 'Western' Activists Working in Beijing*, dans *QED (East Lansing, Mich.)*, vol. 1 (3), 2014, p 123.

107 *op. cit.*, p 126.

organisations considérées influencées, corrompues par l'étranger, plus particulièrement l'Occident.¹⁰⁸ De plus, en raison de la difficulté des organisations étrangères à assurer la pérennité de leur présence en Chine, il y a un risque pour les ONGs LGBT+ chinoises de perdre l'importante source de financement que celles-ci représentent. Enfin, la surveillance renforcée de la part de l'État influence le fonctionnement des organisations travaillant sur des sujets sensibles politiquement, mais aussi celui des organisations moins à risque, peu enclines à mettre leur existence en péril.¹⁰⁹

Nous pouvons mentionner une dernière raison expliquant la faible visibilité des femmes et problématiques *lala* en Chine. Historiquement, si les relations homosexuelles masculines sont depuis longtemps représentées, l'homosexualité féminine n'a pas connu une telle représentation. A noter, tout de même, la plus ancienne mention de relations lesbiennes dans des traces historiques officielles : appelées *dui shi* (*dui* signifiant « être en face à face » et *shi*, « prendre un repas »), il s'agissait de relations entre servantes à la cour impériale. Dans certains couples, une partenaire s'habillait comme un homme et l'autre non, et elles utilisaient les termes « mari » et « femme », selon le rôle de chacune, au cours de leurs interactions. Elles mangeaient et dormaient ensemble.¹¹⁰ Un exemple pouvant rappeler l'idée stéréotypée du couple lesbien consistant en une femme adoptant des caractéristiques dites masculines tandis que sa partenaire serait au contraire féminine.

Ce presque effacement des femmes homosexuelles de l'histoire peut s'expliquer par leur situation hiérarchique dans la société. Considérées inférieures aux hommes et généralement vouées à vivre uniquement pour perpétuer les devoirs familiaux et matrimoniaux, elles pouvaient ne pas être jugées dignes d'intérêt, donc de représentation. Par ailleurs, à la visibilité historique des hommes gays s'est récemment ajoutée l'attention amenée sur la communauté homosexuelle masculine par l'épidémie de VIH – attention accompagnée de stigmatisation.¹¹¹

S'il est une façon de se rendre visible en tant que *lala*, plus généralement en tant que personne queer, c'est via le coming out, notion pouvant être traduite en chinois par *chugui*. Alors qu'en Europe et en Amérique le coming out fait référence à « un processus de formation, d'acceptation de

108 Stephanie Yingyi Wang, Unfinished Revolution: An Overview of Three Decades of LGBT Activism in China, dans *Made in China*, vol. 6 (1), 2021, p 90-91.

109 *op. cit.*, p 91.

110 Jing Wu Ma, From “Long Yang” and “Dui Shi” to Tongzhi: Homosexuality in China, dans *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*, vol. 7 (1-2), 2003, 120.

111 Stephanie Yingyi Wang, Unfinished Revolution: An Overview of Three Decades of LGBT Activism in China, dans *Made in China*, vol. 6 (1), 2021, p 92.

soi et de révélation de son identité non-hétérosexuelle »¹¹², la notion de *chugui* se focalise sur le fait de révéler cette identité à sa famille, notamment ses parents. Les études queers chinoises partagent l'idée que l'identité d'un individu est d'abord déterminée par ses relations familiales, notamment avec ses parents, la piété filiale est donc importante dans la constitution du « soi ». ¹¹³ « La piété filiale dénote [traditionnellement] la vénération, l'attention et le soutien matériel envers ses parents en retour de leurs amour et soins. »¹¹⁴ Elle appelle à un respect envers ses ancêtres via la perpétuation de la lignée familiale (patriarcale), cela passant par le mariage et la procréation. Réaliser un mariage hétérosexuel étant primordial pour respecter la piété filiale, la pression à se marier de la part des parents est une des principales difficultés rencontrées par les individus queer en Chine. C'est d'ailleurs un élément récurrent dans *Fish and Elephant*. La première scène du film cristallise la problématique de la pression au mariage en quelques instants. Xiaoqun se rend dans un café où elle a rendez-vous dans un café avec son cousin. Il lui explique que sa tante, la mère de Xiaoqun, le tance pour qu'il lui trouve un petit ami ; nous comprenons rapidement que des rendez-vous organisés, pratique par ailleurs courante en Chine, sont imposés à Xiaoqun, que cela ne réjouit pas. Son cousin, lui, se range du côté de sa mère : « Les femmes devraient être mariées et avoir un bébé à ton âge », « c'est la bonne chose à faire ». Il invoque ici le devoir de Xiaoqun vis-à-vis de la piété filiale. Elle lui fait remarquer avec sarcasme qu'il a divorcé, ce à quoi il répond que « je me suis marié d'abord ». Le mariage apparaît alors comme une simple formalité, pourtant imposée à Xiaoqun comme s'il était primordial pour son avenir ; « pour que tu puisses avoir une vie normale ». Paradoxe d'un devoir perdant son sens une fois accompli, ou preuve du privilège de l'homme pouvant se permettre des largesses vis-à-vis de ses obligations, contrairement à la femme dont les « statuts social et familial [sont] liés au statut matrimonial [et dont la] valeur est jugée seulement d'après ce statut »¹¹⁵ ?

Xiaoqun répète ne pas être intéressée par les hommes, ce que son cousin ne semble pas accepter : « quelque chose ne va pas avec toi, tu veux que je te trouve un thérapeute ? ». Ici, il pathologise le désintérêt de Xiaoqun pour les hommes. Il invoque également la question de la face, car si elle s'en fiche, sa mère non ; puis, « on croira à une blague si cela se sait », renforçant l'idée que la position de Xiaoqun n'est pas acceptable. Un dernier élément important est évoqué au cours de cette scène :

112 Yiran Wang, Revisiting the Dominant Coming out Discourses in China's LGBT Activism and Research: Lesbians' Chugui Experiences within the Family, dans *Journal of Lesbian Studies*, vol.25 (4), 2021, p 280.

113 *op. cit.*, p 285.

114 Boya Hua, Vickie F. Yang et Karen Fredriksen Goldsen, LGBT Older Adults at a Crossroads in Mainland China: The Intersections of Stigma, Cultural Values, and Structural Changes Within a Shifting Context, dans *International Journal of Aging & Human Development*, vol. 88 (4), 2019, p 444.

115 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, p 187.

la mère de Xiaoqun ne souhaite pas qu'elle finisse sa vie vieille fille. Cette dernière approche les trente ans. Une idée répandue en Chine veut que passée la trentaine, une femme toujours célibataire à une valeur moindre qu'une femme plus jeune. Cette idée se traduit par l'expression *leftover women*, les « femmes restes », celles dont on ne veut pas car elles sont de moins bonne qualité. La mère de Xiaoqun a donc probablement ce préjugé en tête dans sa volonté de marier sa fille ; elle va d'ailleurs elle-même réitérer ce désir de voir Xiaoqun trouver un mari dans la scène suivante, au cours d'un appel téléphonique. Scène nous apprenant par ailleurs que Xiaoqun avait un frère, décédé lors d'un accident de voiture. De ce fait enfant unique, elle doit porter seule la responsabilité que lui impose la piété filiale. Xiaoqun en fait d'ailleurs la remarque à sa mère : « si mon frère n'était pas mort [...] tu ne me presserais pas comme ça. » Ce à quoi cette dernière répond par la rhétorique de l'avis « supérieur » du parent qui a inculqué les bonnes valeurs à son enfant. Cette problématique pour les individus queer en Chine a d'ailleurs été renforcée avec l'application de la politique de l'enfant unique à partir de 1979.¹¹⁶ N'ayant pas de frère ou de sœur hétérosexuel.le pouvant alléger le poids que représente la tradition, les enfants queer font face, d'une part, à la difficulté de vivre caché – pour la plupart – et ne pas révéler son identité sexuelle ; d'autre part, à la nécessité de se plier à des obligations qu'ils ne sont pas en mesure, du moins pas désireux, de remplir. Comme Xiaoqun, qui se rend aux rendez-vous organisés par sa mère sans jamais donner suite aux hommes qu'elle rencontre ; « il ne m'aime pas, il veut juste qu'on soit amis » ; sa soi-disant infortune est son seul rempart. C'est ainsi que les mariages de convenance ne sont pas rares au sein de la communauté queer chinoise, tout comme les *xinghun*, ou mariages collaboratifs, menés comme des accords entre femmes *lala* et hommes gays, leur permettant de remplir leur obligations matrimoniales tout en n'étant pas emprisonnés par ce mariage, dans lequel les relations extraconjugales sont permises afin de satisfaire les besoins liés à sa véritable identité sexuelle.

Néanmoins, au 21^e siècle est apparue une perception différente des relations familiales et de la piété filiale, perception selon laquelle parents et enfants sont égaux, et considérant que les parents ne devraient pas imposer à leurs enfants de choix liés à leur vie intime. La piété filiale est dès lors plutôt une question de communication, de respect et attention mutuelle, et plus une soumission totale de l'enfant à ses parents. Similairement, on peut penser le coming out comme étant affaire de communication entre parents et enfants, une invitation à repenser ensemble les conceptions de genre et de sexualité. D'après les résultats de son travail de recherche portant sur le coming out des femmes *lala*, Wang Yiran constate que les participantes aux interviews qu'elle a menées avaient

116 *op. cit.*, p 445.

tendance à faire leur coming out d'abord, ou seulement, auprès de leur mère.¹¹⁷ Cela peut s'expliquer par un lien spécifique pouvant être entretenu entre mères et filles, chacune plongée dans un environnement hétéronormatif et patriarcal, et donc d'une certaine façon chacune membre d'une minorité, en mesure de compatir avec l'autre, de partager une expérience semblable. Un lien que l'on remarque également entre Xiaoqun et sa mère au fur et à mesure du film.

Même à l'époque des anciennes générations, quand le devoir de se marier était encore plus fortement ancré dans la société, une personne remplissant ses obligations familiales et sociales n'était pas nécessairement hétérosexuelle si nous observons son histoire au-delà de ce cadre formel. Wang Yiran explique ainsi que l'une des participantes à ses interviews lui a raconté le « coming out réciproque » entre elle et sa grand-mère. Après avoir expliqué à cette dernière aimer les femmes, elle lui décrit sa petite amie. La grand-mère dit alors que le couple de jeunes femmes lui fait penser à sa propre relation avec sa plus proche amie. La jeune femme fut heureuse d'apprendre cette histoire d'affection et d'intimité entre personnes de même sexe à l'époque de la jeunesse de sa grand-mère. Même si elles ne partageaient pas toutes les deux la même identité *lala*, cette histoire leur permit de s'inspirer l'une de l'autre.¹¹⁸ La chercheuse note l'importance de la réciprocité de la communication parent-enfant dans le cadre du coming out. Le parent n'est pas juste un « autre » qui reçoit une information/le coming out, mais une personne active dans une relation avec son enfant, dans une discussion faisant intervenir les deux faces d'une expérience commune.¹¹⁹ La non normativité sexuelle apparaît donc comme une source de connexion entre générations différentes. Nous pouvons le constater dans le contexte de *Fish and Elephant*. La relation entre Xiaoqun et sa mère ne paraît pas particulièrement positive au premier abord, cette dernière ne semblant préoccupée que par le statut matrimonial de sa fille. Pourtant, si elle est préoccupée, c'est aussi parce qu'elle souhaite sincèrement que sa fille ne vive pas seule. Étant elle-même veuve depuis plusieurs années, elle connaît la solitude et la souffrance que cela peut causer. C'est néanmoins une autre raison, plus essentielle mais moins évidente, qui explique son comportement, et nous est révélé assez tardivement au cours du film. Elle fréquente un homme, un homme qu'elle aime – contrairement à son premier mari avec qui la relation n'était apparemment pas heureuse –, mais elle n'ose pas le dire à sa fille. Elle se demande si elle n'est pas trop vieille pour aimer à nouveau, si elle peut vraiment se remarier, elle porte la honte de ressentir des sentiments qu'elle n'est pas certaine

117 Yiran Wang, Revisiting the Dominant Coming out Discourses in China's LGBT Activism and Research: Lesbians' Chugui Experiences within the Family, dans *Journal of Lesbian Studies*, vol.25 (4), 2021, p 287.

118 *op. cit.*, p 289.

119 *op. cit.*, p 291.

d'avoir le droit de ressentir. Elle est telle les « femmes restes », s'imposant un fardeau que ne s'impose pas le cousin de Xiaoqun alors qu'il a rompu son mariage de plein gré.

Révéler à sa fille ce qu'elle ressent contribuera à renforcer leur lien. Il incitera d'ailleurs Xiaoqun à révéler elle aussi son identité à sa mère qui, après un temps d'incompréhension, acceptera sa fille telle qu'elle est. C'est ainsi deux couples heureux que nous présente le film dans ses dernières minutes, Xiaoqun et sa petite amie, libres de vivre leur relation sans se cacher, et sa mère nouvellement mariée à un homme qu'elle aime vraiment. Ici réside peut-être l'aspect le plus important de *Fish and Elephant*. Li Yu nous présente une histoire se terminant de façon heureuse, dans un contexte où l'on aurait pu s'attendre à ce que la fin ne le soit pas ; elle nous dit que l'on peut vivre heureux même si l'on est différent. Différents, atypiques, les personnages le sont. C'est d'ailleurs une autre caractéristique marquante de ce film. Dans *Fish and Elephant*, les femmes sont des personnages forts. Xiaoqun le démontre lors de sa première conversation avec sa mère : « tant que je ne manque pas d'argent, je resterai seule ». Xiaoqun travaille et ne manque de rien. Elle fait plus qu'affirmer son opposition aux idées traditionnelles, elle sous-entend qu'elle n'accepterait un mariage que pour des raisons de confort matériel, pas par devoir. Xiaoling aussi se montre inflexible s'agissant de ses convictions : un homme souhaite acheter un vêtement de sa confection pour sa femme, il refuse cependant de payer le prix demandé et exige une réduction. Imperméable à ses demandes, elle l'ignore et se rend au toilette. L'homme la suit, tout en relevant peu à peu le prix qu'il est prêt à payer. Elle continue à l'ignorer, lui infligeant une double défaite : il est obligé de la suivre pour tenter de continuer ses négociations – par ailleurs menées seul avec lui-même puisque Xiaoling n'en a que faire –, c'est donc elle qui dicte la marche. Et, en l'incitant involontairement à « monter les enchères », elle l'empêche de dicter les négociations. Finalement, alors qu'il a donné son dernier prix, continuant à lui parler alors qu'elle est déjà dans les toilettes – dont la porte représente une défaite supplémentaire, celle de sa capacité à la suivre – elle tire la chasse, mettant symboliquement fin à cette conversation qui apparaît littéralement « évacuée ». Junjun, ancienne petite amie de Xiaoqun, fait plus que camper sur ses positions, elle les matérialise le jour où elle tue ce père qui l'a violée enfant, raison d'ailleurs pour laquelle elle est recherchée par la police – figure d'autorité envers laquelle Xiaoqun n'aura aucune difficulté à mentir pour protéger Junjun. Elle aura opéré un renversement des rapports de force entre elle et son père, même si les conséquences de ses actes la rattraperont à la fin du film, quand un policier l'arrête dans la pièce où elle s'était repliée suite à l'arrivée de la police. Elle tentera bien de l'éliminer lui aussi, mais cette fois, le pistolet qu'elle avait utilisé pour tuer son père n'a plus de balle – elle a pu refuser la place que son père lui avait attribuée, celle d'un vulgaire jouet utilisé à sa convenance, mais cette fois elle ne pouvait

refuser la place qui lui était attribuée. Elle n'était pas arrêtée parce que femme, mais parce que criminelle.

Cette scène mise à part, le film semble opérer une inversion presque totale des rôles genrés. Les femmes sont fortes, oui, mais les hommes, eux, ne le sont pas. Les exemples cités précédemment en sont indicateurs. Les seuls hommes qui ne sont pas dénigrés par le film sont ceux qui ne voient pas les femmes avec lesquelles ils interagissent comme inférieures. Si la mère de Xiaoqun aime l'homme avec lequel elle souhaite se marier, c'est parce qu'il souhaite son bonheur et rien d'autre. Le frère de Xiaoqun, qu'elle tient en haute estime, était son confident et la considérait comme son égal (« il me frappait comme si j'étais un homme »). L'intérêt principal de *Fish and Elephant* vis-à-vis de la communauté *lala*, c'est qu'il lui offre une perspective positive. La recherche du bonheur est le moteur qui anime les personnages, et ce bonheur s'avère possible. Plus généralement, le film repositionne la femme dans la hiérarchie des genres, plus aucune concession n'est faite aux hommes. Enfin, la non normativité est repositionnée dans la hiérarchie des identités sexuelles. La différence a une place qu'on ne peut lui prendre. Cette question de la représentation de la différence sera d'ailleurs le point clôturant ce chapitre. La communauté *lala* est encore peu présente dans la littérature des sciences humaines. Pourtant, cette communauté est riche de sa différence, notamment vis-à-vis des communautés lesbiennes occidentales.

Le terme *lala* est défini par la Chinese Lala Alliance (Alliance Lala Chinoise) comme faisant référence aux lesbiennes, femmes bisexuelles, et personnes trans ressentant une attirance pour les femmes. C'est un terme récent utilisé donc pour désigner les femmes queers. La communauté *lala* se distingue notamment pour l'existence de deux lettres, définissant des *lala* spécifiques. Les « T », pour *tomboy*, représentant les partenaire plus masculines dans les couples de femmes ; les « P », pour *laopo* (équivalent chinois de *wife*, épouse), les partenaires plus féminines. Il existe des variations de ces lettres, comme la T versatile, ou *bufen*, un rôle important qui pour certaines défierait la binarité T/P ; la T efféminée (*niang T*) ; la T « pure » (*chun T*) ; etc.¹²⁰ Si le T chinois est un sujet si important, c'est parce qu'il questionne le T occidental. Pour rappel, le T de LGBT est la première lettre du terme « transgenre », qui fait référence à une personne ne s'identifiant pas comme du genre lui ayant été assigné à la naissance.

120 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhagen, NIAS Press, 2015, p 112.

Cette catégorisation spécifique des *lala* dénote des comportements spécifiques également. De nombreuses T ne souhaitent pas impliquer leurs organes génitaux dans l'activité sexuelle, certaines refusent même d'exposer leur corps nu. Elles adoptent uniquement le rôle de personne pénétrante durant la relation sexuelle et portent parfois quotidiennement un bandeau aplatissant pour la poitrine (*chest bindings* en anglais). Ces considérations ne doivent pas mener à croire que ces femmes sont en fait des hommes trans qui s'ignorent ou se voilent la face, certaines adoptent même des caractéristiques différentes selon l'environnement dans lequel elles se trouvent ; par exemple, adopter une esthétique typiquement féminine dans le cadre du travail.¹²¹

Selon Ana Huang, les T partagent des expériences qui ressemblent aux narratifs de l'identité transgenre. Mais en pratique, la plupart d'entre elles se considèrent *lala* ou lesbiennes. Par ailleurs, la Chine n'aurait pas une importante communauté de personnes nées femmes et s'identifiant comme transgenre. Les personnes extérieures n'établiraient pas de lien entre des comportements et esthétiques et une identification masculine, considérant le corps féminin biologique des femmes T comme immuable. Pourtant, de nombreuses T sont confondues avec des hommes au quotidien, ou encore utilisent les toilettes pour hommes. En plus d'adopter des surnoms masculins ou androgynes, les T sont dénommées « mari » (*laogong*) dans une relation.¹²²

Une dimension importante de la catégorie T est qu'elle accommode le besoin de statut social masculin et celui de relation sexuelle avec des femmes. En fait, le système T/P comprend non pas des catégories d'être (*being*), mais des catégories de pratiques sociales et des manières de s'identifier à autrui. Il est également indicateur des connaissances nécessaires au bon déroulement d'une relation, puisque chaque catégorie de T ou P a des implications particulières – comme le fait de ne pas vouloir être touchée et s'habiller en femme en tant que T pure. Cela implique une certaine érudition, un partage de codes, une intégration/participation à la communauté.¹²³ Les rôles T/P facilitent la création de liens et les interactions sociales ; ils permettent de se « présenter » et de délimiter un cercle social.

La pratique du *naming* (de l'anglais, « donner un nom ») dans la culture *lala* relève d'une reconnaissance des noms comme fonctions sociales. Presque toutes les *lalas* utilisent des noms – parfois plusieurs utilisés au gré des contextes – différents de leurs noms légaux, ces derniers étant rarement mentionnés dans les espaces *lala*. Les T utilisent des noms masculins ou androgynes. Ces

121 op. cit., p 114.

122 op. cit., p 118.

123 op. cit., p 119.

noms ne sont pas considérés comme révélateurs de l'identité d'une personne mais sont des outils d'interactions, ils permettent de mieux comprendre autrui pour se diriger dans l'interaction. Par ailleurs les catégories sont flexibles, elles ne contraignent pas dans des rôles déterminés.¹²⁴

Pour les *lala*, le désir de réassignation de genre par la chirurgie n'aurait pas de rapport avec l'apparence ou la présentation de soi, elle est par contre affaire de réflexion sur les conséquences, sociales notamment, d'une telle décision. Quoiqu'il en soit, une T ne sentira pas nécessairement son être comme inauthentique parce qu'elle ne réalise pas de transition, notamment si ses expériences quotidiennes correspondent déjà aux attentes qu'elle porte selon la catégorie dans laquelle elle se place ; si elle est perçue par autrui comme un homme, une T ne ressentira pas le besoin de transitionner si seuls les privilèges et responsabilités sociales assimilés à son identification lui importent, et pas le changement physique en lui-même. Il n'y a pas besoin de choisir entre les identités lesbienne et transgenre, la frontière entre ces deux identités n'est pas absolue.¹²⁵

C'est ici que la question du T illustre un problème de l'activisme queer en Chine. Nous nous trouvons dans une situation où l'activisme d'importation occidentale ne trouve pas de représentant pour le T de LGBT car il s'est implanté avant de se pencher sur les besoins de la communauté existante, et trop de poids est donné par des activistes à la catégorie T « Transgenre ». Cela ne signifie bien sûr pas qu'il ne faut pas laisser de place pour des personnes qui s'identifient comme transgenres en Chine, car il y en a. Mais il est surtout important de ne pas abandonner la catégorie T locale pour la remplacer par un générique « lesbienne » qui ne prend pas en compte les spécificités de cette catégorie. Un autre possible effet, négatif, de l'import d'« LGBT » en Chine est que, récemment, de nombreuses *lala* insisteraient sur la pureté de leur lesbianisme, une prétendue supériorité allant de pair avec des considérations négatives sur les T dont l'identification masculine est vue comme une tentative, à tort, d'imiter les hommes.¹²⁶

La culture *lala* est de plus en plus influencée par l'Occident et les discours normatifs qui en sont issus représentent un risque d'effacement de pratiques locales, notamment en ce qui concerne la fluidité du genre dans la communauté *lala*.¹²⁷ La catégorie T ne doit pas disparaître, parce que représentative d'une culture spécifique. Elle n'est pas inférieure à la catégorie transgenre, elle est différente, et c'est cette différence qui lui vaut sa place. Elle permet aussi de questionner la

124 op. cit., p 120.

125 op. cit., p 123.

126 op. cit., p 128.

127 *ibid.*

pertinence d'une catégorisation globalisante des identités de genre et sexuelles. Comme le suggère *Fish and Elephant*, il ne faut pas se faire imposer des idées pour la seule raison qu'elles seraient la norme. Ses personnages féminins forts le démontrent, les *lala* T le démontrent. Toutes ces femmes sont évocatrices d'une catégorie de la web littérature intéressante dans le cadre des recherches féministes et sur le genre : Superior Women (Femmes Supérieures). Un genre qui présente une nouvelle configuration de l'amour, du mariage et de la famille au sein d'une société matriarcale. Les histoires appartenant à ce genre sont racontées depuis une perspective féminine, et posent la question : « comment les femmes se sentiraient et agiraient si elles vivaient dans une société où elles sont supérieures aux hommes en tous points ? »¹²⁸

Fish and Elephant reflète un changement de paradigme : il présente une société qui a finalement connu la dépénalisation et la fin – relative – de la pathologisation de l'homosexualité. Il est également lui-même un changement de paradigme : il se montre fondamental dans l'histoire du cinéma queer chinois. Pour une fois, les *lala* ne sont pas invisibilisées par une communauté gay omniprésente au sein des minorités sexuelles. Les femmes, ce sont pourtant la moitié de la population, et le film nous rappelle qu'elles ne peuvent être ignorées. Cette sur-visibilité gay s'explique bien sûr par différents éléments : la problématique de la gestion du VIH et un semblant de reconnaissance officielle de la communauté via la création d'associations sanctionnées par l'État ; un climat patriarcale – à ce niveau pas nécessairement différent de l'Occident – où l'homme est hiérarchiquement supérieur, et donc la femme derrière, qu'elle soit hétérosexuelle ou non ; enfin une représentation historiquement faible des *lala*. Si cette invisibilisation a un effet positif sur la vigueur militante des *lala*, un désir d'avoir prise sur leur futur – au fond une agency renforcée –, la scission entre communautés *lala* et gays – que ce soit pour des raisons de luttes pour les ressources ou des divergences idéologiques – et donc un manque de soutien mutuel, ainsi que l'affaiblissement des ONGs, notamment étrangères, pourtant nécessaires à la survie de ces communautés, sont une menace pour la pérennité de cette vigueur.

Historiquement, les femmes sont donc lésées par la hiérarchie des genres, réduites à des fonctions familiales et matrimoniales. Les *lala* subissent ainsi comme une non-reconnaissance fondamentale trouvant sa source dans l'injonction à respecter la piété filiale – qui fait perdre à un individu son contrôle sur son avenir, avenir fixé par la tradition – et les pressions au mariage – hétérosexuel, il va sans dire. Le *xinghun* s'avère ici une nouvelle preuve de l'adaptabilité des communautés queers qui,

128 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhagen, NIAS Press, 2015, p 142. Traduction personnelle depuis l'anglais.

comme le cinéma queer, s'adaptent aux codes traditionnels pour mieux les contourner. Par ailleurs l'arrivée au 21^e siècle d'une nouvelle conception de la piété filiale consistant en un gain d'agency des enfants, un rapport plus équilibré entre ceux-ci et leurs parents dont on attend désormais qu'ils respectent les choix relatifs à la vie intime de leur progéniture ; la nécessité d'un respect mutuel, d'un regard à la même hauteur de chaque côté.

La situation de célibat de Xiaoqun et surtout son inintérêt pour les hommes sont pathologisés par son cousin, délégitimant ainsi ses désirs et aspirations personnelles. Ainsi des « femmes restes », le fait d'être seul devient un stigmate – d'autant plus intéressant à noter dans une société collectiviste. Stigmate qui paraît d'ailleurs moins pénalisant pour les hommes, pour preuve la nonchalance du cousin de Xiaoqun quand sa situation d'homme divorcé est évoquée. Par ailleurs si le coming out est un important vecteur de visibilité, il est aussi un vecteur potentiel de non-reconnaissance ; et, en tant que stigmate « contagieux », il peut mener à une visibilisation à plus grande échelle des proches de la personne ayant fait son coming out, pouvant mener à une non-reconnaissance de ceux-ci. Dans *Fish and Elephant*, pourtant, le stigmate n'est pas lié à une contagion mais à un partage. La mère de Xiaoqun, veuve, souffre également de la solitude, comme un célibat forcé. C'est alors à un double coming out que le film nous fait assister, une reconnaissance mutuelle de la mère et sa fille partageant un même stigmate. Ce lien mère-fille, que l'on peut retrouver dans les histoires de coming out de *lala* chinoises, est important car révélateur d'un regard partagé sur le monde en raison d'une place similaire dans la société. Important également car elles sont en mesure de partager leurs expériences, de se reconnaître l'une chez l'autre ; cette sororité renforce l'agency des femmes qui savent qu'elles ont quelqu'un vers qui se tourner quand elles en ont besoin, quelqu'un qui n'est pas un homme, avec qui elles ne s'engagent donc pas dans un rapport de forces défavorable.

Dans un contexte d'invisibilité des *lala*, et plus largement des femmes, *Fish and Elephant* rétablit un équilibre des forces. Il ne nous présente que des femmes fortes, toutes pour des raisons différentes, faisant usage de leur agency ; des femmes indépendantes, qui ont des convictions, qui brisent les conventions pour créer les leurs. Qui font face aux hommes également, des hommes qui, lorsqu'ils représentent une vision traditionnelle et non égalitaire des rapports hommes-femmes, sont montrés en position de faiblesse. Le film construit sa propre hiérarchie des genres et sexualités, rendant leur pouvoir aux femmes – et leurs alliés. Pouvoir, agency, dont fait preuve Xiaoqun en n'ayant que faire des conventions. Elle fait preuve de résistance face à des normes oppressives envers les minorités ; comme le film fait preuve de résistance en montrant que le bonheur est

possible malgré la différence et en contrecarrant un idéal véhiculé par les discours traditionnels et l'idéologie officielle ; il nous rappelle d'ailleurs de toujours questionner la « normalité ». Il nous rappelle que le monde est une mosaïque, et que tant les femmes que les *lala* contribue à ce que cette mosaïque soit complète et tienne en place. D'ailleurs, pour cela, bravo les femmes, bravo les *lala*.

5. *Queer China*, « *Comrade* » *China* : Mots et Images

Une mosaïque, c'est ce que forme le film suivant. Plusieurs plans, courts, le temps d'une phrase, s'enchaînent. A chaque fois, une personne présentant un fait ou une idée. Ces plans sont ensuite tous réunis afin de former une fresque de visages. Cette fresque est suivie d'une transition vers un fond aux couleurs du drapeau LGBT+. En son centre, écrit en blanc – la fusion des couleurs de l'arc-en-ciel –, *Queer China*, « *Comrade* » *China*. La première minute du film annonce littéralement la couleur, il s'agit d'un documentaire racontant le mouvement queer en Chine, actant son existence ; plus encore, faisant de cette existence une source de connaissances. Cela en couvrant une période s'étalant des années 1980 à 2008, présentée suivant un ordre chronologique. Il a été réalisé par le réalisateur Cui Zi'en, déjà mentionné dans ce travail, et est sorti en 2008. Le documentaire comprend environ 30 interviews avec des intervenants divers, de l'académicien chercheur au citoyen queer. Cui Zi'en, connu pour ses films à la dimension généralement expérimentale, signe ici une œuvre imprégnée d'un désir de vulgarisation. Au-delà du film lui-même, l'objectif de ce chapitre est de présenter deux discours qui s'opposent, l'un de l'uniformité – tant dans son contenu que dans l'idéologie qu'il véhicule –, celui des médias traditionnels ; et un discours de la diversité, celui du vocabulaire queer. Et, entre les deux, un film. Un média, mais pas traditionnel ; une diversité, mais pas que des mots.

Neuf parties composent le film, chacune présentée via un titre ainsi qu'une liste d'événements importants la contextualisant. Le premier chapitre, *From pitch black to light grey (Du noir complet au gris clair)*, évoque la période où l'homosexualité était encore considérée comme du hooliganisme mais aussi une maladie mentale, et plus généralement présente une époque et des expériences négatives ; le deuxième, *From parks to grassroots (Des parcs aux citoyens)*, présente les lieux de sociabilisation et les débuts de l'activisme queer ; le troisième, *From knowing to knowledge (De la connaissance (être au courant) à la connaissance (création de savoir))*, revient sur l'homosexualité dans l'Histoire ainsi que la littérature sur le sujet ; le quatrième, *From printing to broadcasting (De l'impression à l'audiovisuel)*, évoque la présence de l'homosexualité dans les médias ; le cinquième, *From in to out of the classroom (De l'intérieur à l'extérieur de la salle de classe)*, interroge la tolérance des gens envers l'homosexualité et fait état de l'enseignement des questions queer à l'université ; le sixième, *From Others to the self (Des Autres au soi)*, revient sur la crise du VIH ; le septième, *From transvestism to transsexuality (Du travestissement à la transsexualité)*, parle du rapport au genre et du transgenrisme ; le huitième, *From shadow to fruit (De l'ombre au fruit)*, relate l'organisation de festivals queers ; le dernier, *From slow motion to fast*

forwarding (deux notions qu'il n'est pas nécessaire de traduire, anglicismes utilisés notamment dans le milieu cinématographique), questionne l'appropriation de concepts venus de l'Occident et célèbre une dernière fois les couleurs du drapeau LGBT+. Chacun de ces titres suggère un changement, une évolution, vers un mieux. Un mieux auquel contribue ce documentaire : son format vidéo le rend particulièrement accessible ; sa dimension pédagogique rend son contenu, pourtant riche, plus léger que la lecture d'un ensemble d'articles scientifiques ; enfin, ses intervenants constituent une parole éclairée, optimiste, œuvrant à une représentation plus juste d'une communauté généralement laissée dans l'ombre ou jetée dans la boue. *Queer China*, « *Comrade* » *China* nous paraît donc être un film essentiel, endossant un rôle que n'endossent pas les médias traditionnels, médias qu'il nous semble toutefois important d'observer afin de mieux comprendre les mécanismes par lesquels la communauté queer est si peu ou mal visible dans la société chinoise.

Dans la presse chinoise *tongzhi* (« homosexuel ») apparaîtrait plutôt de façon négative. L'État ayant largement la main sur les médias, ceux-ci deviennent des propagateurs du discours officiel, la voix du gouvernement central et du Parti Communiste. Si l'on se penche spécifiquement sur la représentation des hommes gays, ceux-ci sont considérés comme violents, ennemis des valeurs traditionnelles, et vecteurs d'instabilité sociale¹²⁹. Plus généralement, les médias refléteraient une vision hostile par la société et le gouvernement chinois des minorités sexuelles.

Parmi les sujets fréquemment traités dans les médias, nous trouvons la question du SIDA (Syndrome d'ImmunoDéficiency Acquis) et du VIH (Virus de l'Immunodéficiency Humaine). Dans ce contexte, les homosexuels sont principalement envisagés comme des propagateurs de la maladie, des chiffres et statistiques venant appuyer un taux d'infections dans la communauté homosexuelle plus élevé que s'agissant des personnes hétérosexuelles. Ces considérations s'appliquent d'ailleurs plus largement au sujet des maladies sexuellement transmissibles, et donnent à la communauté queer l'image d'un groupe dangereux pour la santé publique et dont le caractère malsain justifierait des mesures médicales contraignantes envers les personnes identifiées comme en faisant partie, par exemple l'interdiction des dons de sang ou de sperme¹³⁰. Voire, les personnes queer, en tant que propagatrices d'un certain mal, peuvent être considérées comme des ennemis pour la nation, cela contribuant à valoriser des positions LGBT-phobes.

129 Ke Zhang, Chao Lu et Jingyuan Zhang, « Chinese media representations of tongzhi (2009–2019) », dans *Discourse & communication*, vol. 16 (3), 2022, p 308.

130 *op. cit.*, p 312.

Les discours médiatiques peuvent également mettre en avant des pratiques et actions condamnées par la société, présentant les personnes queer comme des criminels, des personnes menant des actions malhonnêtes, et la loi ou encore la police – donc des dérivés du pouvoir – comme les moyens permettant de contrecarrer cette menace. Ou, plus largement, le public de ces médias est invité, au moins implicitement, à réprouver des comportements jugés immoraux – cela pouvant aller jusqu’à l’évocation de cas supposés de prostitution ou d’addiction au sexe, qui apparaîtrait comme la finalité première des relations non hétérosexuelles. L’hétérosexualité étant considérée et promue en tant que norme vis-à-vis des questions de sexualité, de mariage, ou encore de famille, les minorités sexuelles – qui se rendent coupables de ne pas se conformer voire de menacer l’ordre sociétal – sont condamnées, déjà dans l’univers médiatique, à la discrimination, à l’exclusion.

Si les personnes LGBT+ sont, au fond, socialement malades, elles sont également présentées par les médias comme malades sur le plan médical. En-dehors de la question des maladies sexuellement transmissibles, et bien qu’une condition comme l’homosexualité ne soit plus considérée comme une pathologie en Chine depuis 2001, les personnes queers sont encore désignées comme des « patients » nécessitant d’être médicalement traités¹³¹. Elles sont ainsi encore condamnées à se trouver sous le joug d’une autorité, médicale cette fois-ci, censée les soigner, plutôt les remettre sur le droit chemin.

Parfois, les personnes queers sont néanmoins présentées positivement. Cela notamment dans des cas où elles peuvent être présentées comme des victimes, d’injustice, de violence – violence physique, insultes, discrimination sociale pour cause d’homosexualité, etc. –, le public étant alors appelé à compatir. Donner une image positive des personnes queer peut s’expliquer par la valorisation de tous ceux qui contribuent à l’essor et au rayonnement de la Chine – et ces personnes représentent autant que n’importe qui une potentielle force de travail bénéfique à la nation. Par ailleurs, les discours péjoratifs peuvent se retrouver dépassés par d’autres mettant désormais l’accent sur le bien-être individuel et plus des caractéristiques personnelles préjudiciables ; cela fait passer le sujet d’une minorité déviante et néfaste au second plan. Être queer n’est alors pas tant une caractéristique présentée positivement qu’une caractéristique en quelque sorte invisibilisée afin de présenter l’acteur social positivement.

Les médias chinois ont commencé à évoquer l’homosexualité au début des années 1980. Pendant longtemps, l’homosexualité et les homosexuels étaient dépeints de façon péjorative. Plus

131 *op. cit.*, p 319.

récemment, néanmoins, ces sujets s'avéreraient être traités d'une manière plus positive. Un changement qui pourrait avoir des répercussions sur l'opinion publique dans le cas de médias influents massivement suivis. Par ailleurs, en tant que propagateurs des discours officiels, ils ont une vocation « éducatrice » susceptible de provoquer des nouveaux comportements parmi leur public. Dans les états communistes, les médias seraient effectivement un vecteur de propagande avant d'être une source d'informations pour la population. Mais à une époque où l'homosexualité était tant vue comme une pathologie que comme un mal issu du capitalisme¹³², en-dehors d'une position officielle hostile à celle-ci, elle ne faisait pas l'objet d'une attention par des médias absolument contrôlés et censurés par l'État. C'est l'ouverture du pays sous Deng Xiaoping qui permettra l'apparition de l'homosexualité en tant que sujet médiatique. Bien que traitée négativement, cela représentait une relative amélioration de la situation pour un sujet autrefois ignoré ; désormais l'homosexualité existait dans l'espace public.

Huang Yixiong note des similitudes et différences entre les médias internationaux présents en Chine, principalement en anglais, et les médias chinois. En ce qui concerne les similitudes, les discours médiatiques sur l'homosexualité, qu'elle qu'en soit leur source, prennent comme origine des considérations médicales, d'ordre physiologique ou psychologique. L'auteur souligne ensuite deux différences : d'une part « les médias chinois présentent rarement l'homosexualité à l'aune de la question des droits humains. »¹³³ ; d'autre part le contrôle étatique des médias empêche une diversification des contenus et discours liés à ce sujet et restreint ses représentations à la vision unique proposée par le pouvoir.

A noter que *tongzhi* n'est pas un terme courant dans le vocabulaire médiatique car son utilisation relève plutôt de la culture populaire et en raison de sa signification de « camarade » (communiste) qui rend son usage moins commode que *tongxinglian*, qui serait plus académique et ne laisse pas de doute quant à ce qu'il désigne – bien que cet équivalent chinois d'« homosexualité » ait ses propres connotations.

Si l'on s'en tient, à l'instar de Huang, au *People's Daily*, journal officiel du Parti Communiste Chinois et le plus important du pays, le nombre d'articles évoquant l'homosexualité a augmenté entre les années 1980 et les années 2010. Néanmoins, ils restent peu nombreux et, par rapport à l'ensemble des articles faisant appel au terme *tongxinglian*, seule une faible proportion de ceux-ci

132 Yixiong Huang, « Media Representation of Tongxinglian in China: A Case Study of the People's Daily », dans *Journal of Homosexuality*, vol. 65 (3), 2018, pp. 341-342.

133 *op. cit.*, p 343.

ont pour sujet principal l'homosexualité. Le sujet existe, oui, mais il est fort peu visible eu égard à la masse d'articles issus du *People's Daily*. La manière de représenter l'homosexualité a également évolué. Les articles plus anciens utilisant le terme *tongxinglian* ne l'expliquent pas et en donnent une représentation négative, faisant par exemple appel à des termes péjoratifs ou dégradants. Une importante proportion des articles faisant intervenir *tongxinglian* traitent le sujet du VIH et du SIDA, faisant notamment appel à des chiffres et statistiques interpellants afin de mettre clairement en cause la communauté homosexuelle vis-à-vis de cette problématique. La dimension accusatrice de ces articles s'atténue néanmoins – comme leur proportion en diminution au regard de l'ensemble des articles rédigés –, les homosexuels passant de la communauté seule sujette à l'épidémie à une communauté à risque certes élevé mais à risque parmi d'autres – ce qui pourrait contribuer à souligner le danger *pour* et non plus *de* la communauté homosexuelle. Et la question du SIDA/VIH, tout comme des autres maladies sexuellement transmissibles, apparaît de nos jours comme une problématique médicale et plus tant morale.

En raison notamment des inégalités de genre enracinées dans la société, la question des femmes homosexuelles (*nü tongxinglian*) est très peu présente dans les médias. Quand elle apparaît cependant, elle ferait moins l'objet d'un traitement négatif que le sujet des hommes homosexuels, ce qui s'expliquerait justement par cette quasi-invisibilisation. Par ailleurs l'homosexualité fut d'abord principalement traitée comme un sujet international ou relevant de l'actualité étrangère – et traitée dans ce cas de manière plus tolérante que s'il s'agissait d'une question purement chinoise ; c'est plus récemment que les articles faisant référence aux *tongxinglian* chinois ont vu leur proportion augmenter – « dans les années 1980 ils se focalisaient même sur Taïwan et Hong-Kong plutôt que sur la Chine continentale »¹³⁴, manière peut-être d'éviter de faire porter au pays une quelconque responsabilité vis-à-vis d'un sujet sensible, surtout à l'époque.

La question des droits humains en lien avec celle de l'homosexualité a également évolué, d'abord en termes de nombre d'articles, mais surtout dans la manière dont elle est traitée, puisqu'elle s'apparentait à un non-sujet dans les années 1980, ou du moins était liée à des jugements négatifs, et est de nos jours considérée d'un point de vue plus tolérant, avec des messages sur l'importance de la diversité ou de ne pas faire perdurer les discriminations. Cela va par exemple de pair avec la mise en avant de l'implication de l'État dans la gestion de problématiques comme celle des maladies sexuellement transmissibles et de l'éducation des personnes à ces problématiques.

134 *op. cit.*, p 348.

C'est la décriminalisation tacite de l'homosexualité – grâce à la disparition de la notion de hooliganisme – en 1997 et sa dépathologisation en 2001 qui ont permis un véritable virage dans les discours sur l'homosexualité dans les médias. Cette décriminalisation eut pour conséquence l'effacement d'un discours légal, et donc officiel, négatif pour la communauté homosexuelle. Cela n'est guère étonnant si l'on garde en tête que les médias sont les relais de l'État, et que si la loi, donc les considérations de l'État sur des personnes et des comportements, change, alors les discours véhiculés sur ces personnes et comportements changent également. Similairement, de nombreux articles ne décriraient pas directement l'homosexualité comme un crime mais l'associeraient à d'autres comportements ou sujets jugés négativement, comme la problématique de la drogue, la prostitution, etc. – cela passant souvent par la généralisation de comportements criminels comme typiques de toute une communauté. Des considérations également en diminution – mais pas inexistantes – dans les médias. Homosexuels également de moins en moins considérés comme des criminels de la morale après une période où l'homosexualité souffrait systématiquement de la comparaison avec la norme qu'était l'hétérosexualité – elle l'est toujours, mais le fait que la diversité soit désormais jugée plus positivement favorise un regard plus tolérant envers les minorités sexuelles – et durant laquelle les personnes homosexuelles pouvaient être considérées comme ne faisant pas partie de la société. De nos jours, néanmoins, une vision négative des minorités sexuelles est toujours présente dans les discours officiels, puisqu'elles sont assimilées à des valeurs et idéologies occidentales auxquelles s'oppose le pouvoir chinois. Vision atténuée par une plus grande conscientisation de la société civile – qui pourrait influencer les pouvoirs publics au sujet de questions qu'elle s'approprie – ainsi que des initiatives comme les China Rainbow Media Awards, créés en 2011 et ayant également connu une édition en 2016, et récompensant les médias favorisant une représentation positive de la communauté queer. Huang fait ainsi référence au chercheur en communication Cedric Clark selon lequel « les représentations médiatiques de l'homosexualité vont passer du stade de la régularisation à celui du respect »¹³⁵ ; après l'invisibilisation vient donc la visibilisation, pas nécessairement positive, puis enfin la reconnaissance.

Comme pour l'homosexualité, la représentation de la communauté transgenre dans le *People's Daily* a évolué. Si les premières décennies du journal ont connu une non-représentation ou, tout au plus, une représentation péjorative des personnes transgenre, la période d'ouverture économique du pays coïncide avec un nombre d'articles portant sur le sujet en augmentation. Après les années 2000, le transgenrisme dépasse la simple visibilisation pour acquérir une forme de reconnaissance

135 *op. cit.*, p 357.

permise par des discours plus tolérants et un intérêt pour le sujet dépassant les questions médicales ou de morale. Au cours de la période maoïste, la question transgenre se limitait à des considérations sur le travestissement, principalement dans le cadre de l'opéra chinois via la figure du *dan*, personnage féminin. Le transgenrisme était sinon considéré contraire à la morale, une déviance sexuelle par rapport à la norme qu'était l'hétérosexualité et un « acte anti-révolutionnaire »¹³⁶ – vis-à-vis de la Révolution culturelle lancée par Mao – en tant que construction du capitalisme auquel s'opposait le socialisme chinois.

La notion de changement de genre apparaît dans le journal au début des années 1980. A cette époque les considérations précédemment évoquées se renforcent. Surtout, le développement de la chirurgie permettant le changement de sexe conduit à une pathologisation du transgenrisme en raison notamment de l'incompréhension du monde médical chinois pour une pratique allant à l'encontre de ses croyances, et particulièrement de l'idée qu'il existe deux genres immuables¹³⁷. L'évolution des connaissances médicales sur le sujet et cette pathologisation du transgenrisme auront néanmoins comme conséquence positive une diminution des condamnations morales à son encontre – considérés comme malades les personnes transgenres ne sont plus tant des criminels que des victimes, ce qui peut alléger la pression sociale pesant sur eux. Cela permet également une diminution de la pression sociale sur les médecins alors vus comme bienfaiteurs cherchant à aider leurs patients malades plutôt que comme menace pour les valeurs traditionnelles chinoises.

Les années 2000 connaissent un meilleur accès à l'information pour la population chinoise, et le transgenrisme est un sujet prisé notamment par les médias sensationnalistes. Les discours officiels sur la question s'avèrent également plus tolérants – s'agissant par exemple du changement de genre sur les documents officiels des personnes –, cela allant de pair avec la décriminalisation et la dépathologisation, de l'homosexualité, mais plus largement des minorités sexuelles ; cela pourrait également s'expliquer par un désir des personnes transgenres de se conformer à la binarité de genre en adoptant celui dont ils se sentent proches. Les articles s'avèrent plus bienveillants et respectueux, à l'image d'un usage plus précautionneux des pronoms personnels. A nouveau, la question des droits humains commence à être mise en avant et les considérations conservatrices questionnées. Ce qui ne signifie pas que les discriminations n'ont plus cours dans les médias. Puis, la représentation

136 Qingfei Zhang, « Transgender Representation by the People's Daily Since 1949 », dans *Sexuality and Culture*, vol. 18, 2014, p 187.

137 *op. cit.*, p 188.

toujours limitée du transgenrisme « crée une illusion de tolérance envers les « déviants » sexuels. »¹³⁸

Présentée comme mal issu du capitalisme durant la période maoïste, l'homosexualité était censée illustrer la décadence occidentale, le socialisme étant alors jugé supérieur au capitalisme. Son inexistence médiatique s'explique par une volonté de marquer la différence entre une Chine socialiste sur la bonne voie et un Occident capitaliste sur la mauvaise voie¹³⁹, de mettre en avant l'idéologie du Parti tout en masquant les éléments représentant une menace pour cette idéologie – idéologie par ailleurs toujours importante de nos jours s'agissant pour le pouvoir de dénoncer l'influence occidentale. Quand elle apparut dans des articles de journal, durant la période des réformes économiques, elle était ainsi présentée comme un élément de l'occidentalisation du pays, et toujours considérée négativement à l'aune de l'idéologie socialiste.

La vision d'une homosexualité propagatrice du VIH/SIDA n'a pas disparu, alimentée par les discours des années 1980 et 1990 – bien que les discours présents dans la presse invite de plus en plus à une certaine tolérance envers les personnes homosexuelles, afin notamment de faciliter la gestion de cette problématique de santé publique qui ne pourrait être résolue en écartant une communauté particulièrement concernée. En effet, alors que la Chine était critiquée sur la question des droits humains – et les minorités sexuelles ne sont pas loin de cette question puisque leurs droits diffèrent souvent de ceux des personnes hétérosexuelles –, l'homosexualité était une cible idéale pour le pouvoir car, en tant que propagatrice d'un mal affectant la population, faisant d'elle une « menace pour les droits humains »¹⁴⁰, son rejet s'apparentait à ne pas faire les mêmes erreurs que l'Occident.

Alors que la dimension commerciale des médias augmentait au cours des années 2000, le traitement de sujets comme l'homosexualité permettait d'attirer le public¹⁴¹. Cela ne changea rien dans la posture officielle du pouvoir consistant à respecter la politique dite des « trois non : non approbation, non désapprobation, non promotion. »¹⁴² Par ailleurs, cette mise sous silence officielle

138 *op.cit.*, p 194.

139 Qingfei Zhang, « Representation of Homoeroticism by the People's Daily Since 1949 », dans *Sexuality and Culture*, vol. 18, 2014, p 1015.

140 *op. cit.*, p 1019.

141 *op. cit.*, p 1020.

142 *ibid.*

de la question de l'homosexualité s'accompagne d'une opposition déclarée « tant au mariage homosexuel qu'à la promotion de l'homosexualité »¹⁴³ assimilée à de la pornographie.

Des considérations positives, du moins tolérantes, sur les questions queers relèveraient des médias en langue anglaise. Selon Wang et Ma – dont le travail s'est intéressé au cas de médias tant sous forme de journaux que de médias télévisés et médias en ligne –, en effet, rien n'apparaît dans les médias en langue chinoise qui annoncerait une position favorable vis-à-vis de ce sujet. Ils indiquent notamment qu'en 2008 la représentation médiatique de l'homosexualité était interdite, alors qu'en 2016 fut prohibée la présence de personnages homosexuels à la télévision, et en 2018 c'est sur l'important site Weibo que les références à l'homosexualité furent interdites. Ce dernier fait sera suivi d'une contestation de la part des utilisateurs du site, indiquant une certaine sensibilisation – et une sensibilité, favorable – du public aux questions LGBT+ de nos jours.

La présence dans les médias officiels en langue anglaise d'articles portant sur des questions queers s'expliquerait par leur mission d'« informer le monde anglophone du progrès social en Chine. »¹⁴⁴ Néanmoins, si ces sujets existent dans ces médias, cela signifie qu'ils ont été autorisés par le pouvoir, indiquant un relatif adoucissement de sa position vis-à-vis de ceux-ci. Si l'on s'en tient au journal le plus important, le *China Daily*, il s'agirait de plus de 350 millions de lecteurs (indication du média lui-même) informés de l'actualité en Chine ; *China Daily* qui serait par ailleurs, en 2000, « la première organisation médiatique nationale à avoir publié des articles à propos de problématiques queer. »¹⁴⁵ Si la mention des droits des personnes queers – qu'il s'agisse de droits de manière large, de la question du mariage, de la possibilité d'avoir des enfants, etc. – ne signifie pas nécessairement une position favorable au développement de ces droits, elle indique au moins une conscience des médias eu égard à ce sujet¹⁴⁶. La question de l'éducation sexuelle est également présente dans les médias. Le travail mené par Wang et Ma montre plusieurs éléments : l'éducation sexuelle est plutôt présentée comme importante, mais pas au niveau des attentes actuelles. Par ailleurs, elle est encore liée, dans sa dimension officielle, à une vision négative de la non-hétérosexualité. Sur la question de l'interdiction de références à l'homosexualité dans les médias, les auteurs font notamment référence à un article évoquant l'annulation de cette interdiction sur le site Weibo, et notent l'absence de mention d'organes du pouvoir dans cet article. Cela s'explique par le fait que si le pouvoir est à l'origine d'interdictions de représentation, c'est aussi lui qui peut

143 *ibid.*

144 Guofeng Wang et Xueqin Ma, « Representations of LGBTQ+ issues in China in its official English-language media: a corpus-assisted critical discourse study », dans *Critical Discourse Studies*, vol. 18 (2), 2021, p 190.

145 *op. cit.*, p 192.

146 *op. cit.*, p 197.

annuler cette décision. Visibiliser cette situation paradoxale pourrait, dans une certaine mesure, lui faire perdre la face. Les deux chercheurs concluent que « les médias chinois officiels en langue anglaise [chercheraient] à présenter au public une société chinoise plus inclusive et plus ouverte envers les individus queers »¹⁴⁷, malgré les stéréotypes et un manque d'information au public toujours d'actualité.

Quoiqu'il en soit, c'est un tableau en demi-teinte des médias qui peut être dressé ici. Voire un tableau sans teint, sans éclat, quand plus de quinze années avant aujourd'hui un film offrait une vitrine pour le savoir, la compréhension, la sensibilisation, vis-à-vis d'une communauté toujours pas officiellement reconnue digne d'attention, quand elle n'est pas le porte-parole d'un Occident colonisateur. Occident qui, s'il peut être argué que les concepts qu'il exporte – voire parfois cherche à imposer – en Chine, typiquement dans le cas du mouvement LGBT+, ne sont pas toujours cohérents ou adaptés à des contextes locaux, apparaît également comme un partenaire. Et les idées qu'il partage sont également l'occasion de réfléchir à celles qui circulent localement, les redéfinir ou les promouvoir. Un point fréquemment mis en avant par la recherche académique sur les questions queers en Chine est que le savoir, les pratiques issues de la communauté queer chinoise doivent être légitimés, montrés, étudiés, développés, et ne pas être évacués au profit d'une théorie queer occidentale globalisante. Bien que plus jeune qu'en Occident, la communauté queer chinoise affirme déjà son existence, sa singularité. Pour cela, il faut être en mesure de se présenter ; et pour se présenter, il faut, certes des images, mais aussi des mots, eux aussi forts de sens.

C'est ainsi que nous avons décidé de nous pencher sur les termes utilisés par les personnes de la communauté queer pour se caractériser comme telles, les termes utilisés à l'extérieur de la communauté pour les caractériser comme telles ; ainsi que nous retrouvons en Europe des termes d'usage courant comme *gay*, *queer*, *trans*, etc., tout comme des termes péjoratifs voire insultants comme *faggot*, *dyke*, *pédé*, etc. Pour un être humain qui a besoin de sens pour se diriger dans le monde, pouvoir se donner un nom, au fond donner un sens à son existence, apparaît fondamental. Par ailleurs, avoir un nom, c'est se présenter, à soi donc mais également à autrui. Dans le cadre de l'espace public et d'interactions sociales non spécifiquement liées à la communauté queer, cela permet, si pas de se distinguer, au moins de se manifester, en somme de se rendre visible. S'agissant de la communauté elle-même, cela permet d'affirmer une ressemblance, une proximité entre membres, un rapprochement idéologique. Dès lors que des termes originellement bornés à des contextes informels, communautaires, militants, se retrouvent dans les discours d'acteurs sociaux

147 *op. cit.*, p 201.

dominants, de représentants du pouvoir, ils acquièrent, et les acteurs auxquels ils font référence avec eux, une légitimité, un certain degré de reconnaissance.

En Chine, les expressions renvoyant aux minorités sexuelles ne sont pas un fait nouveau. Si l'on s'en tient à l'homosexualité masculine, qui est généralement la plus ouvertement évoquée historiquement parmi les minorités sexuelles, on en trouve des représentations langagières bien avant la période d'unification de l'Empire chinois – *yu tao*, « partager la dernière pêche », ou encore *Long Yang*, nom du concubin d'un roi, deux expressions renvoyant à l'idée d'amour entre hommes, existaient et étaient utilisées plusieurs siècles avant notre ère.

De nos jours, le terme le plus communément utilisé dans le contexte des minorités sexuelles est *tongzhi*. Il est l'association de deux caractères, *tong* 同, « même », et *zhi* 志, « objectif » ou « orientation », et pourrait être traduit par « camarade ». Cette utilisation spécifique de ce terme remonterait à la fin des années 1980, par le milieu gay militant de Hong-Kong, avant son développement en Chine continentale dans les années 1990. Bientôt des événements et campagnes sociales vinrent à utiliser *tongzhi*, facilitant sa popularisation dans le pays¹⁴⁸. De nos jours l'expression est largement employée, d'autant qu'elle renvoie dans sa signification la plus contemporaine à la « non-normativité sexuelle et de genre »¹⁴⁹, désignant donc pas seulement l'homosexualité masculine mais les minorités sexuelles – une signification néanmoins pas fixée et pas seule manière d'évoquer cette non-normativité. *Tongzhi* est parfois précédé des caractères *nan* 男, « masculin », ou *nü* 女, « féminin », permettant de personnaliser, voire peut-être d'humaniser plus, la formulation, en ne réduisant pas l'expression à un ensemble indistinct d'existences anonymes.

Bien que populaire, certains préfèrent ne pas faire usage de *tongzhi*, considérant l'attraction sexuelle comme relevant de la sphère de l'intime, du privé, ou encore en raison de sa dimension politique particulière. En effet, née pour désigner ceux critiquant le pouvoir impérial dès le 19^e siècle, cette expression fut ensuite utilisée par les communistes pour désigner les leurs – « camarades ». Dénomination courante durant l'époque maoïste, elle est encore utilisée de nos jours dans des cadres officiels. Néanmoins, l'utilisation d'un terme ambigu en ce qui concerne sa signification

148 Ke Zhang, Chao Lu et Jingyuan Zhang, « Chinese media representations of tongzhi (2009–2019) », dans *Discourse & communication*, vol. 16 (3), 2022, p 306.

149 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder, et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, p 4.

avait l'avantage, quand il commença à être utilisé par la communauté queer chinoise, de ne pas être un facteur de différenciation nette vis-à-vis d'un État et une société civile peu tolérants.

Tongzhi n'est pas l'unique terme utilisé par les personnes queer pour se définir. Ainsi que le montre le chercheur Zhiqiu Benson Zhou dans un article récent¹⁵⁰, elles peuvent faire appel tant à d'anciens termes dont l'usage avait été perdu qu'à des néologismes adaptés à la diversité identitaire dont est constituée la communauté LGBT+, des termes permettant de rassembler ou de (se) distinguer – cela sans oublier qu'il s'agit là d'une dimension parmi d'autres de l'identité d'un acteur social. Diversité des contextes également, chaque personne queer utilisant des expressions auxquelles elle attribue des significations singulières dans des cadres considérés singulièrement. Zhou utilise d'ailleurs le concept de « *tactical identity* »¹⁵¹ pour décrire la tendance des hommes queers à s'adapter aux situations dans lesquelles ils se trouvent et aux interlocuteurs auxquels ils font face par l'usage des termes – à quoi nous pouvons ajouter la façon dont ils sont prononcés – jugés les plus signifiants eu égard à ces situations et interlocuteurs ; l'identité s'avère fluide, elle évolue selon les contextes et les besoins. Au cours d'une interaction, l'acteur social queer concerné va ainsi parfois mettre en avant sa ressemblance avec l'autre, parfois marquer sa différence, la différenciation étant particulièrement importante pour les minorités cherchant à affirmer et surtout légitimer leur singularité en la concrétisant, ici par le langage. Par ailleurs, s'agissant d'interactions entre personnes queers, se différencier reviendrait surtout à se distinguer de manière favorable, établir une hiérarchie au sein même de la communauté¹⁵². D'autant que la différence est de nos jours mise en avant dans la Chine contemporaine.

Zhou évoque trois façons pour les hommes queers de se distinguer, de former des « identités tactiques » par le biais du langage. La première serait de se détacher du terme *tongzhi* qui apparaîtrait daté, en lui favorisant *gay*, permettant de « construire une identité forte d'homme queer, plus jeune et issu de la classe moyenne »¹⁵³ – d'autant que jeunesse et réussite économique sont deux dimensions valorisées par la société. Une autre façon est de réutiliser des termes proprement chinois et originellement péjoratifs cette fois à des fins d'affirmation de sa qualité de personne queer ; on retrouvera ici *tongxinglian*, « homosexualité » avec une connotation pathologique, *jilao*, « pédé », *si gay*, « *dead gay* », ou encore *ji*, « poule », pouvant être utilisé pour parler d'une prostituée. Enfin, certains hommes queers utilisent ou créent des termes indiquant leur orientation

150 Zhiqiu Benson Zhou, « Besides Tongzhi: Tactics for Constructing and Communicating Sexual Identities in China », dans *Journal of Linguistic Anthropology*, vol 32 (2), 2022, pp. 282-300.

151 *op. cit.*, p 284.

152 *op. cit.*, pp. 284-285.

153 *ibid.*

sexuelle de manière moins frontale, tels *jiyou*, « *butt buddies* », *tonglei*, « semblable », *quanzi*, « cercle », et *caihong*, « arc-en-ciel ». Ce lexique queer n'est pas exhaustif, d'autres termes existent – typiquement *ku'er*, transposition chinoise de *queer* – qui sont plus ou moins connus et plus ou moins utilisés au sein de la communauté queer. Une diversité langagière indiquant une diversité des manières de se considérer.

Chaque manière de s'identifier, chaque identité possible – sans oublier qu'un acteur peut passer de l'une à l'autre suivant le contexte – a des implications nous apparaissant différentes. Dans le premier cas, il semble s'agir d'une recherche de reconnaissance sociétale via l'utilisation d'un terme véhiculant des qualités mises en avant à notre époque. Dans le deuxième cas, ce qui importe est de revendiquer son existence, la pleine acceptation de son identité sexuelle ; on cherche à être vu, quoi qu'en pense autrui. Enfin, les acteurs peuvent chercher une reconnaissance liée non pas à des qualités affirmées mais justement au fait de ne pas s'affirmer. Ils ne font pas de vague, se fondent dans la masse d'une société où l'hétérosexualité est la norme – les sujets que sont l'ordre public et la stabilité sociale étant sensibles en Chine, la discrétion est une forme de respect des discours officiels.

Si *tongzhi* est mis de côté à la faveur d'autres termes, particulièrement chez les jeunes hommes, il est toujours bien connu et utilisé dans la communauté queer, notamment en raison de sa capacité à masquer la différence de son utilisateur. Mais c'est aussi cette capacité à banaliser qui explique son rejet de plus en plus fréquent, alors que les questions liées à la sexualité se développent en Chine et que la « quête de soi »¹⁵⁴ est désormais importante pour les personnes queers. Le manque de modernité de *tongzhi* est également pointé du doigt, son usage ayant déjà traversé plusieurs décennies.

Le terme *gay*, quant à lui, gagne une popularité croissante. Il est le reflet d'une jeunesse urbaine, éduquée, et cherchant à marquer sa différence, et permet de se distinguer de *tongzhi*, considéré lié aux classes populaires, connoté historiquement, et à la proximité trop forte avec le péjoratif *tongxinglian*. Il commença à être utilisé dans les années 1990 par une élite intellectuelle sachant parler anglais, indiquant alors « l'intention de construire des liens avec des étrangers ou des organisations internationales »¹⁵⁵ – un marqueur d'ambition en somme –, avant de se répandre parmi les étudiants à une époque où l'accès aux études supérieures s'élargit. Le désir croissant de visibilité

154 *op. cit.*, p 287.

155 *op. cit.*, p 289.

en tant que personne queer s'explique notamment par l'apparition, le développement d'espaces destinés à la communauté LGBT+, particulièrement sur Internet, et cela malgré la résistance du pouvoir. A noter qu'en Chine, le mot *gay* a une connotation masculine alors que sa signification est moins fortement genrée dans les pays occidentaux.

La réappropriation de termes péjoratifs – anciens ou récents – reflète une position plus contestataire, envers une vision sociétale négative des personnes queers. Vision hétéronormée, source de rejet ou de manipulation – quand il s'agit de vouloir les faire rentrer dans le moule de l'hétérosexualité –, en tout cas toujours négation d'identités non reconnues officiellement. Cette réappropriation enrichit un lexique particulier tout en épurant des mots de leur aura négative et en en faisant des marqueurs favorables d'identités en recherche de légitimation – car même si uniquement reconnus dans des contextes queers, ils permettent aux acteurs en faisant usage de vivre une expérience positive de leur différence et de s'accepter. Par ailleurs faire de termes dépréciatifs des termes d'usage courant apparaît comme un jeu dont les règles ne sont comprises que par ses participants, favorisant à la fois la constitution d'une identité collective – les règles sont partagées – et le renforcement d'une identité individuelle – l'acteur social s'approprie les règles. C'est ainsi que le terme *bitch* dans la communauté des drag queens n'est plus une insulte mais un élément de vocabulaire courant, preuve d'appartenance à cette communauté – car utilisé dans des contextes où il ne sera généralement pas plus qu'un équivalent du mot argotique *girl* ou « meuf » et compris comme tel – et révélateur de ses pratiques langagières. Jeu mais également décision de faire face – plutôt que s'effacer – aux stéréotypes liés aux minorités sexuelles, en dédramatisant le vocabulaire péjoratif, en réinterprétant les mots, en affirmant son indifférence face à la violence qu'ils véhiculent. Ainsi l'usage de *tongxinglian* ou *jilao* par les hommes queers implique une dimension humoristique, permettant à la fois de s'approprier ces mots et de tourner en dérision leur signification première ; de montrer, aussi, qu'ils embrassent pleinement leur condition contrairement à d'autres qui ne s'acceptent pas. Ou, *ji* (« *hen* » ou « poule »), utilisé entre hommes queers pour se moquer du rire semblable au son émis par une poule qu'auraient nombre de membres de la communauté. Ce terme met également en avant le caractère ouvertement hors du commun, expressif, plus largement le décalage par rapport aux normes, des personnes concernées.

Mais malgré leur réappropriation, des termes comme *jilao* ou encore *saoji* (« *slutty hen* ») sont encore utilisés pour leur connotation purement péjorative, même au sein de la communauté queer, permettant à certains de se distinguer, d'indiquer leur supériorité, par rapport à d'autres dont les pratiques, comportements, apparences sont vues d'un mauvais œil. Une indication qu'en plus d'être

hétérogène, la communauté LGBT+ est un champ ne différant pas structurellement d'un autre dans la société, ce qui signifie que malgré des logiques propres, elle comprend une/des hiérarchie.s, des facteurs discriminants ainsi que des acteurs plus ou moins « bien placés » en son sein. *Jilao* et *saoji* peuvent autant consister en des actes de contestation d'une vision hétéronormée de la société – ils sont dans ce cas auto-référentiels – qu'en des actes de contestation d'une certaine identité queer – utilisés plus pour montrer mais pour pointer du doigt.

Reste la catégorie des termes utilisés pour leur neutralité, évocateurs de la condition queer pour une personne concernée ou avertie, tout en restant suffisamment flous pour ne pas « dire » cette condition. Le choix d'expressions comme *jiyou*, « *butt buddies* » – renvoyant à l'idée de relations émotionnelles entre hommes pas nécessairement queers, d'ailleurs également utilisée par des personnes hétérosexuelles –, qui ne signifient généralement pas plus que la non-hétérosexualité, peut servir deux finalités : d'une part marquer son opposition à une distinction franche et déclarée entre personnes hétérosexuelles et minorités sexuelles – quand il ne s'agit pas d'« homophobie intériorisée »¹⁵⁶ –, et éviter ainsi des conflits potentiels ; d'autre part se protéger de l'isolement ou le rejet en ne marquant pas sa différence. Ses connotations déjà soulevées mise à part, *tongzhi*, du fait de ses significations multiples, brouille l'identité et empêche une franche catégorisation de la personne se définissant comme telle.

L'analyse du vocabulaire queer chinois pourrait être poussée plus loin encore, du fait de son évolution constante et des différentes modalités sous lesquelles il se déploie. Il fait ainsi preuve d'une richesse que l'on ne retrouve pas dans les discours médiatiques, donc officiels, justifiant la nécessité de trouver ses propres représentations, telles celles proposées par *Queer China*, « *Comrade* » *China*, dont les images reflètent la possibilité d'un avenir coloré pour la communauté queer. Et si les mots ne sont pas des images – quoique –, comme les médias ils sont des institutions. Et en tant que tels ils ont le pouvoir de provoquer le changement.

Avec ses neuf chapitres, *Queer China*, « *Comrade* » *China* propose un panorama du sujet queer. Contrairement aux médias officiels, il en donne une représentation substantielle et offre un véritable contre-discours aux visions officielles sur les communautés LGBT+. Qu'ils soient intellectuels, personnes participant à la vie de ces communautés, ou membres de ces dernières, ils sont des intervenants éclairés apportant une couche de légitimité aux sujets traités. De son côté, la presse chinoise traite le sujet queer globalement négativement. Bien sûr, cela était particulièrement vrai

156 *op. cit.*, p 296.

aux débuts de l'existence médiatique des communautés LGBT+ dès les années 1980 : l'homosexualité était d'abord vectrice de maladies, représentait un ensemble de comportements immoraux – notamment s'agissant de pratiques sexuelles –, et les discours « positifs » prenaient la forme de victimisation des personnes queers ou mettaient au second plan la question de la sexualité. Donc, soit une visibilité disqualifiante, soit une invisibilisation cachée. La visibilité des femmes homosexuelles était elle encore plus limitée quoique moins négative – ce qui n'est cependant pas surprenant si l'on prend en compte que la visibilité sociale de la communauté *lala* est bien moins importante que celle de la communauté gay, et qu'elle est donc probablement moins considérée comme une menace politique. Une façon aussi de rappeler le manque de pouvoir supposé des femmes ou de disqualifier ce pouvoir.

Une tolérance relative et une augmentation des discours médiatiques sur les sujets queers est à situer dès le début du 21^e siècle, cela en raison d'un discours officiel – ici légal – ayant évolué vis-à-vis de l'homosexualité. Une évolution du regard sur les autres minorités sexuelles également, mais celles-ci sont quoiqu'il en soit beaucoup moins visibles. Et, comme cela a été dit, une représentation limitée contribue à créer une tolérance de façade. Tolérance d'autant plus relative si l'on prend en compte que les sujets queers ont notamment intéressé la presse sensationnaliste, intéressée d'abord par le potentiel économique de ces sujets, et qu'elle est sinon limitée aux discours de la presse anglophone, vecteurs d'une image positive de la Chine à l'internationale – dans les deux cas, une visibilité des communautés LGBT+ menant à ce qui s'apparente à une reconnaissance hypocrite, purement intéressée. Toujours est-il que ces communautés n'ont pas la main sur les discours médiatiques officiels qui en façonnent pourtant une image potentiellement durable et par-là délétère.

La main, elles l'ont par contre sur les mots qu'elles utilisent pour parler d'elles-mêmes. Les mots, les noms, ont cela de fondamental qu'ils font exister socialement, et qu'ils déterminent la forme de cette existence. Le vocabulaire queer a une histoire ancienne si l'on prend en compte les expressions dénotant l'homosexualité dans la Chine ancienne. Plus récemment, ce vocabulaire démontre surtout la richesse des existences qu'il représente, qu'il s'agisse de termes d'influence étrangères, d'expressions péjoratives qu'une communauté se réapproprie – témoignant néanmoins de l'existence d'un vocabulaire délégitimant –, de termes anciens et de néologismes, etc. Certains termes contribuent à affirmer son identité, d'autres à contester un regard discriminant; certains encore servent à se fondre dans la masse, du moins ne pas se faire remarquer. Mais n'est-ce pas là un risque pour les communautés queers ? Le risque d'accepter une sorte de conformation à la

« normalité ». Le risque d'un affaiblissement des luttes queers. Le risque de redevenir invisibles. Il nous semble, au contraire, nécessaire de célébrer la richesse du vocabulaire et des représentations qu'il permet, mettre en lumière cette richesse, comme *Queer China*, « *Comrade* » *China* célèbre la richesse inhérente aux communautés LGBT+ de Chine. Célébrons la richesse des mots peignant une fresque multicolore, des mots que les anciennes générations n'ont pas eu la chance de connaître, mais dont elles ne pourraient être qu'heureuses de savoir que dans le futur, les nouvelles peuvent se montrer au monde.

6. *Papa Weifeng* : Mémoire des âges

Une histoire des générations qui sera racontée ici. Queer Comrades est une ONG établie à Beijing dont le travail mêle production de documentaires indépendants et activisme social. En 2012 elle a commencé à organiser la Queer University, un programme d'entraînement à la création de films pour les personnes œuvrant auprès des minorités sexuelles, cela dans le but d'augmenter la représentation des communautés LGBTQ+ peu visibles grâce à des documentaires produits du point de vue de ces communautés. Une grande partie des documentaires produits par l'ONG mettent en avant une image positive de la communauté queer chinoise.¹⁵⁷ C'est dans ce cadre qu'en 2016 a été réalisé le documentaire *Papa Weifeng* par... Papa Weifeng. Le film met en scène ce dernier, volontaire pour l'organisation PFLAG (Parents and Friends of Lesbians and Gays) China et qui se présente comme une personne rencontrant de nombreux gays et lesbiennes dont il écrit, enregistre les histoires – au fond, il contribue à son niveau à la mémoire de la communauté queer. Mémoire que ce chapitre vise à nourrir, en montrant les contributions des anciennes générations, queers ou non, sur la communauté LGBTQ+ du présent, sur leurs enfants, sur l'histoire, via leur activisme, leur acceptation, leurs récits. Et, cette fois-ci, ce n'est pas l'existence qui est attestée, c'est d'abord l'acceptation.

Le film comprend 3 types d'images : certaines séquences nous présentent le quotidien de Papa Weifeng en tant que volontaire pour l'organisation queer, qu'il s'agisse d'interviews d'autres volontaires de l'organisation ou de membres de leur famille, de moments festifs avec ces mêmes personnes ou de retours sur sa formation à la réalisation ; d'autres sont des plans ne montrant que Papa Weifeng, habillé assez formellement et accompagné d'une musique au piano calme, voire triste, racontant face caméra l'enfance de son fils, garçon plein d'entrain avant qu'il ne se replie sur lui-même en raison de son homosexualité ; d'autres encore montrent toujours Papa Weifeng, cette fois couché sur un lit et enveloppé d'un peignoir, racontant sa découverte de la sexualité enfant, le tout accompagné d'un bruit d'ancien projecteur de cinéma et d'un filtre sépia.

Cui Zi'en, dont nous avons déjà parlé, est un fervent défenseur de l'activisme par vidéo digitale – c'est effectivement à l'aide d'une caméra légère qu'a été filmé *Papa Weifeng* –, technique de création qu'il promeut car elle serait celle qui permet de changer le monde¹⁵⁸, au contraire du film

157 Stijn Deklerck (2017), Bolstering queer desires, reaching activist goals: practicing queer activist documentary filmmaking in Mainland China, dans *Studies in Documentary Film*, vol. 11 (3), pp. 232-247.

158 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, p 49.

« standard », artistiquement soigné, mais qui nous éloigne peut-être aussi de la réalité, qui elle n'est pas parfaite ou lisse. Il attache de l'importance à la création de nouvelles subjectivités, d'un nouveau public, par l'intermédiaire du visionnage de films – car en voyant un film notre vision (du monde) s'élargit et nous devenons une nouvelle personne. C'est ainsi qu'une autre image de la communauté queer chinoise pourrait d'ailleurs être créée. En étant, plus que spectateur, créateur d'un film, Papa Weifeng est lui aussi devenu une nouvelle personne. Tenant le diplôme marquant la fin de sa formation, il remercie ses professeurs et cette période d'apprentissage pour l'élargissement du regard qu'ils lui ont apporté, touché par toutes les histoires que lui ont raconté la communauté LGBTQ+. Il ajoute qu'il écrivait beaucoup auparavant, mais que ce mode d'expression a une influence limitée ; lui veut créer des choses influentes et avoir les compétences pour les créer, ce qui fait écho aux premiers instants du film durant lesquels, encore en formation, il exprime une certaine honte face à son incompréhension des nouvelles technologies, comme les ordinateurs et Internet, et de l'admiration pour la jeune génération qui les manie aisément.

Ce n'est pas parce que l'activisme vidéo évite la confrontation avec le pouvoir et évite la mention de concepts sensibles politiquement qu'il n'est pas politique. L'écran fournit aux participants queers un espace où il peuvent penser leurs identités et communautés ; une manière de construire un « espace queer » dans lequel les personnes LGBTQ+ peuvent mener une communication affective. De plus en plus de personnes s'essaieraient à la création de films avec caméra digitale et prendraient part à des festivals de films en tant que réalisateurs.¹⁵⁹ Selon Fan Popo, par ailleurs formateur à la Queer University de Queer Comrades, la création, distribution et projection de films indépendants – c'est-à-dire des films non formellement approuvés par le gouvernement – défie le pouvoir officiel et s'oppose au contrôle ferme de l'information.¹⁶⁰

Ces dernières années un nombre croissant de parents hétérosexuels en Chine choisissent de soutenir ouvertement leurs enfants LGBTQ+ et participent à l'activisme local, principalement via l'organisation citoyenne PFLAG China. Celle-ci a pour fondateurs Wu Youjian, sur qui nous reviendrons, et Hu Zhijun, activiste gay. Petite organisation de 3 personnes à sa création en 2008, elle a rapidement grandi et comptait dix ans plus tard plus de 7000 volontaires. S'identifiant comme « parents arc-en-ciel », ces activistes promeuvent des droits égaux pour leurs enfants queer via leur travail de sensibilisation. L'apparition de ces parents arc-en-ciel serait une des principales

159 *op. cit.*, p 50.

160 *op. cit.*, p 81.

évolutions dans la vie de la société civile chinoise depuis les dix dernières années.¹⁶¹ Le fait de lever la voix en faveur de leurs enfants queers constitue une forme de coming out pour ces parents, un phénomène permis notamment par l'apparition d'une vision plus libérale de la famille, que nous avons déjà évoquée dans ce travail, mettant en avant la communication et, conséquemment, la diversité et la tolérance. Ce nouveau modèle familial peut influencer le mouvement queer en Chine en soulignant l'importance de la coopération intergénérationnelle. Si la famille est toujours considérée comme le fondement de l'identité d'un individu, elle rend la création identitaire plus flexible et fait de la famille d'origine une source de soutien et plus un obstacle pour les jeunes queers.¹⁶²

La plupart des parents passeraient par quatre étapes dans leur processus de transformation en parents arc-en-ciel. D'abord, une période dépressive. Après le coming out de leur enfant, il peut y avoir de l'incompréhension, de la colère, de la tristesse. Certains parents confrontent leurs enfants à leurs devoirs familiaux voire mènent des actions disciplinaires à leur encontre – on peut penser, dans des cas extrêmes, aux thérapies de conversion. Mais généralement, ils cherchent surtout à s'informer sur l'homosexualité, afin de mieux comprendre leurs enfants, surmonter les clichés et s'appuyer sur l'amour qu'ils leur portent. La seconde étape est de chercher un soutien moral parmi la famille. La troisième consiste en recevoir de l'aide et s'informer auprès d'autres parents arc-en-ciel et volontaires de PFLAG. Cela leur fait intégrer une nouvelle communauté en mesure de les aider à gérer leur douleur, quand il y en a, et à affronter les stéréotypes et formes d'injustice sociale à l'encontre des minorités sexuelles. La quatrième étape consiste enfin à partager leur nouvelle identité de parents arc-en-ciel auprès de leurs cercles sociaux.¹⁶³ Bien sûr ce processus n'est pas fixe, parfois certaines étapes n'ont pas lieu, parfois l'activisme n'est pas effectué en public, etc.

Les histoires de plusieurs parents filmés par Papa Weifeng, leur demandant quelles furent leurs premières inquiétudes après le coming out de leur enfant, illustrent ces étapes, ce coming out étant vécu différemment par chacun : Mama Youlan fut d'abord préoccupée par le sujet de la continuation de la lignée familiale, mais aussi la face, les deux grands sujets façonnant généralement les discours sur l'homosexualité en Chine. Mais elle considère que ce n'est pas la faute de son fils s'il est gay, il faut accepter cette réalité. Elle considère par ailleurs que le bonheur de la famille ne dépend pas de la lignée familiale. Si son fils désire avoir un enfant, ce sera son choix. Dans le cas de Mama Jieshou,

161 Wei Wei et Yunxiang Yan, *Rainbow Parents and the Familial Model of Tongzhi (LGBT) Activism in Contemporary China*, dans *Chinese Sociological Review*, vol. 53 (5), 2021, pp. 451-456.

162 *op. cit.*, pp. 454-455.

163 *op. cit.*, pp. 456-458.

c'est surtout pour son fils que le coming out fut difficile ; il lui expliqua que son orientation sexuelle était génétique et qu'il ne pouvait rien y faire. Ici, c'est la crainte de représenter une honte pour ses parents qui ont façonné le discours du coming out du jeune homme. Pourtant son orientation n'est pas ce qui importe pour Mama Jieshou ; elle souhaite que son fils grandisse en bonne santé et dans un environnement sain – cette idée de l'importance de mener une vie saine et heureuse est d'ailleurs toujours au moins en arrière plan des discours des différents parents, plus généralement du discours de PFLAG China. Si ce discours met en avant une vie vécue positivement, il porte le risque de mettre de côté tous ceux qui ne sont pas en mesure de mener une vie « heureuse et prospère » ; l'injonction à la réussite et la respectabilité n'est jamais loin. Il n'empêche, Mama Jieshou considère que la vie de son fils n'est pas la sienne et qu'il peut faire ses propres choix, reflet d'une vision nouvelle de la famille, où l'enfant est considéré comme un individu autonome. Mama Congrong a encore vécu la situation différemment. Sa fille, *lala*, lui a écrit une lettre pour révéler son identité ; une façon peut-être de diluer la pression de ce moment en évitant de faire face directement à son parent. Si sa mère connaissait l'existence de l'homosexualité, cette nouvelle la déprima, elle craignait que sa fille ne trouve pas de partenaire ou de famille stable et ne puisse avoir d'enfant. Pendant quelques mois elle chercha des informations, faisant évoluer son regard sur la situation : « Pour nous, parents, il s'agit de changer notre manière de voir les choses. Je ne dois pas m'inquiéter pour son futur, on rêve tous de construire sa propre vie quand on est jeune. » Elle questionne également les raisons poussant des parents à mettre sur un piédestal les devoirs envers la lignée familiale : n'est-ce pas les parents qui veulent que leurs enfants aient une progéniture plutôt qu'un désir de ces derniers ? « Avez-vous de si bons gènes que vous voulez forcément les transmettre ? » ironise-t-elle. Avoir des petits-enfants parce que ses voisins en ont, ou pour qu'ils s'occupent de leurs grands-parents plus tard, est égoïste, ajoute-t-elle. Elle remet ici en compte la pression à avoir des enfants qui s'apparente surtout à la perpétuation de valeurs traditionnelles dans le but de se conformer aux attentes d'autrui. Même en Occident cette situation existe : combien de femmes ne sont-elles pas pressées par leurs proches à avoir des enfants, « parce que tous tes amis en ont déjà » ? Le fait d'aller à contre-courant des discours normatifs est de nombreuses fois mis en avant par Papa Weifeng, vantant leur courage à se battre pour le bonheur de leurs enfants.

La reconfiguration symbolique via la communication intergénérationnelle facilite le coming out des enfants queers à leurs parents et permet à ces derniers de surmonter leur détresse morale et mener leur propre coming out. Bien que cette nouvelle vision de la famille soit de plus en plus populaire depuis ces vingt dernières années, de nombreux parents mettent toujours en avant la famille traditionnelle et croient en la supériorité des devoirs liés à la perpétuation de la lignée familiale, de

la structure patrilinéaire de la famille – c’est-à-dire qu’elle est organisée selon une lignée d’ancêtres masculins du côté du père –, et d’autres valeurs conservatrices. Il est inconcevable pour ces parents d’accepter l’identité de leurs enfants, ou encore de faire de l’activisme. Par ailleurs certaines familles adoptent une organisation plus souple sans que les parents acceptent l’orientation sexuelle non normative de leurs enfants.¹⁶⁴

En ce qui concerne l’activisme LGBT+, les parents arc-en-ciel travaillent à deux niveaux. D’abord, ils sont en mesure de comprendre et apporter leur soutien à des individus queers dont les parents n’acceptent pas l’identité, ou subissant des pressions de la part de leur famille. Ils partagent également leurs expériences de coming out au cours de rassemblements LGBT+. A un second niveau, ils s’approchent du public et des agences de l’État afin de promouvoir la compréhension de l’homosexualité et des problématiques rencontrées par la communauté queer et promeuvent la diversité et des droits égaux au nom de leurs enfants. En tant qu’individus a priori hétérosexuels leur travail peut s’avérer plus efficace parce qu’ils représentent la majorité sexuelle dans la population et leur voix peut être plus facilement entendue par le public. Leur travail de promotion peut avoir lieu dans des universités, parcs publics ou encore entreprises, sous formes de conférences publiques, partages d’expériences, ou encore performances artistiques afin de lever des fonds. Certains apparaissent également dans des documentaires, shows télévisés ou reportages.¹⁶⁵ « En mettant en avant leur amour et responsabilité parentale, en présentant l’homosexualité comme naturelle et déterminée à la naissance, et en soulignant que leurs enfants gays aiment leur famille, sont forts et sont de bons citoyens, ces parents arc-en-ciel rejettent l’État oppressif s’agissant du discours sur la famille. »¹⁶⁶

Dans leur activisme, la force des parents arc-en-ciel vient de l’autorité morale et du capital culturel qu’ils tiennent de la place de la parentalité dans la société chinoise. Aussi, nombre de ces parents sont retraités du secteur public. Cette expérience leur donne une connaissance de la politique du gouvernement quand ils doivent négocier avec l’État ou s’adresser à la population. Leur carrière leur donne une image de bons citoyens, « et ils incarnent la nouvelle configuration familiale en pensant et agissant en termes d’harmonie familiale et de contribution familiale à la société dans son ensemble. Leurs arguments peuvent difficilement être rejetés par les autorités parce que l’État a activement promu la piété filiale et la solidarité familiale dans le cadre de son discours officiel sur une société harmonieuse. »

164 *op. cit.*, pp. 459-462.

165 *op. cit.*, pp. 462-463.

166 *op. cit.*, p 463. Traduction personnelle depuis l’anglais.

Développer les relations parent-enfant par l'intermédiaire des parents arc-en-ciel est devenu une importante stratégie de PFLAG. Ces parents contribuent également à assurer sa pérennité, alors que l'État renforce son contrôle sur les organisations de la société civile via de nouvelles lois et réglementations, se montre hostile envers des alliances interrégionales entre organisations et a interdit la création d'organisations nationales. Un problème potentiel des parents arc-en-ciel serait tout de même qu'ils sont susceptibles de promouvoir les attentes parentales traditionnelles dans leur travail de sensibilisation, incitant les jeunes LGBT+ à se marier et avoir des enfants. Ils reconnaissent la différence de ces enfants mais leurs attentes concernant la vie familiale des individus queers est cohérente avec les valeurs hétéronormatives.¹⁶⁷

En tant que fondatrice de PFLAG China, Wu Youjian mérite une attention particulière. Dans un article écrit par Tao Hong, celui-ci se penche sur l'histoire de celle que l'on prénomme Mama Wu, première mère du pays à soutenir ouvertement son fils homosexuel, ainsi que Tante Lu, toutes deux engagées pour aider et conseiller de jeunes gens queers, notamment via leurs blogs respectifs.¹⁶⁸ Ce rôle de mère, ou tante, dans les communautés LGBT+ en Chine serait né de la rencontre de deux générations sur la blogosphère : deux mères, anciennes *zhiqing* – c'est-à-dire qu'elles appartiennent à la génération de jeunes gens instruits qui étaient envoyés à la campagne entre les années 1950 et la fin du régime maoïste –, apprenant à gérer leur vie de retraitées tout en réfléchissant de manière critique à leur passé ; et des jeunes LGBT+ en âge de se marier et en recherche de solidarité communautaire et de chaleur familiale malgré la stigmatisation et la marginalisation sociales. La compréhension par Wu et Lu de l'homosexualité et leur volontarisme seraient « nés de l'expérience genrée d'un passé politique troublé et d'un voyage d'introspection post-traumatique (entrepris après la retraite), qui ont façonné leurs visions de l'amour, de la parentalité et de la politique. »¹⁶⁹ Ensuite, leur réflexion et leur intervention ont été rendues possibles grâce à l'apparition d'une blogosphère dynamique offrant un espace pour les discours critiques mais aussi la (ré)invention de soi. Enfin, leur engagement a été renforcé par une forte demande sociale de la part de ces jeunes queers, dont l'adhésion a, à son tour, orienté leur vie de retraitées vers un nouveau but : contribuer à un futur où l'amour prévaut.

167 *op. cit.*, p 466.

168 Tao Hong, De *zhiqing* à « mères d'enfants tongzhi » : liens entre passé socialiste, présent réflexif et futur des LGBT en Chine, dans *Perspectives chinoises*, vol. 2022 (4), 2022, pp. 21-32.

169 *op. cit.*, p 22. Traduction personnelle depuis l'anglais.

Quand Wu et Lu ont pris leur retraite au milieu des années 2000, les homosexuels étaient encore une catégorie sociale relativement invisible en Chine. Une grande partie de la pression subie par des personnes LGBT+ relevait « moins d'une hostilité ciblée que d'une culture familiale soutenue par l'État qui louait les vertus de la piété filiale et du conformisme social. »¹⁷⁰ Les jeunes citadins subissaient la pression du mariage dès 25 ans, et plus tôt encore pour les habitants de zones rurales. En même temps, du moins pour les classes sociales supérieures, la cohabitation avec un partenaire de son choix devenait de plus en plus accessible. Par ailleurs Internet s'était imposé comme le canal principal où se rassemblaient les individus queers, car il offrait des espaces plus sûrs pour partager leurs expériences en tant que personnes aux identités sexuelles socialement marginalisées. Dès que le *blogging* s'est popularisé, certains LGBT+ en âge de se marier ont commencé des blogs documentant leur vie sentimentale. Rares sont celles et ceux qui songent faire leur coming out à leurs parents, préférant compartimenter leur vie plutôt que risquer de déclencher des conflits. Ils sont également conscients que le stigmate social attaché à l'homosexualité s'étend aux autres membres de la famille et plus particulièrement les parents. Bien que la Chine ne soit pas un cas isolé à cet égard, les questions sur la situation matrimoniale surviennent fréquemment dans les interactions sociales quotidiennes, forçant de jeunes célibataires et leurs parents à créer une façade. Les personnes âgées, les femmes en particulier, sont aussi impatientes à l'idée de devenir grands-parents, ce qu'elles considèrent comme un élément fondamental de la vieillesse – non seulement parce que cela répond à l'idéal familial dominant, mais aussi parce que les petits-enfants sont au cœur de la sociabilité du troisième âge. La découverte de l'homosexualité de son enfant – surtout si c'est un enfant unique – menace ainsi le modèle que conçoivent les parents du bonheur familial et de la vie de retraité en les excluant des principaux aspects de la sociabilisation avec leurs pairs. Une expression peut d'ailleurs résumer cette situation : « quand un enfant sort du placard, ses parents y rentrent ».¹⁷¹ Le discours d'une autre mère interviewée par Papa Weifeng, Mama Xiaoli, vient remettre en question les discours normatifs sur la vie sociale d'une personne âgée, et plus généralement peut servir de modèle d'acceptation pour tout parent. Quand elle ne savait pas encore que sa fille était *lala*, elle pensait « ma fille va se marier et vivre avec un homme, elle devra gérer une belle-mère et avoir des enfants, des responsabilités familiales et travailler. C'est une vie dure ». Elle s'est réjouie en apprenant qu'elle était homosexuelle : pas de mauvaise relation avec une belle-mère, pas de responsabilité d'avoir des enfants, pas de surcharge de travail. « J'étais soulagée. Les femmes comme moi avons connu les avortements, avons eu des enfants. Toutes ces choses difficiles, nos enfants n'ont pas à le vivre. » Elle ajoute que ses vieilles voisines sont peut-être

170 *op. cit.*, p 25. Traduction personnelle depuis l'anglais.

171 *ibid.*

heureuses avec leurs petits-enfants mais en avoir n'est pas facile pour autant, car ils doivent souvent s'en occuper. Elle n'en a certes pas mais peut profiter de la vie. Papa Weifeng lui dit alors avec humour qu'elle est une femme éclairée.

La figure de Mama Wu est née suite à la Journée mondiale de lutte contre le sida en 2004. A cette date, son fils apparaît à visage découvert sur une chaîne de télévision locale en tant que bénévole gay, et est reconnu par des proches qui se renseignent alors auprès de Wu à ce sujet. Après quelques hésitations, Wu décide finalement de dévoiler le secret familial, allant jusqu'à apparaître à la télévision aux côtés de son fils en 2005, une première en Chine. Sa découverte préalable d'Internet et un blog qu'elle alimentait déjà à l'époque furent l'occasion de mettre en avant les problématiques queer sur le net ainsi qu'apporter du soutien à de jeunes gens parfois isolés.¹⁷² Wu et Lu sont au fond presque des mères de substitution que nombre de jeunes queers auraient aimé avoir. Si leur activisme en ligne a suscité la curiosité et des efforts de compréhension, il a aussi généré des insultes et des moqueries de la part des internautes. Il n'est par ailleurs pas en mesure d'éradiquer certaines pratiques. La plupart des individus queers finissent effectivement par se marier – avec un partenaire hétérosexuel –, rendant même les relations homosexuelles sérieuses extrêmement précaires. Trouver un partenaire stable apparaît comme un impératif, mais faire son coming out est loin d'être une option viable pour beaucoup ; la pratique se répand cependant. Mais le coming out ne s'est pas encore imposé comme un sujet de débat majeur et les interventions de Wu et Lu insistent davantage sur l'importance de l'amour de soi, car « le désespoir se fait d'autant plus pesant et devient d'autant plus réel maintenant qu'il est amplifié par les médias numériques, commenté en public et éprouvé de façon collective par la communauté en ligne. »¹⁷³

L'histoire de Mama Wu et Tante Lu nous rappellent par ailleurs que les expériences des anciennes générations ne sont pas détachées des expériences des générations plus jeunes, et qu'elles peuvent renseigner et alimenter les pratiques et modes de pensée actuelles. Plus précisément ici, il nous a paru important de dédier une partie de ce travail au troisième âge queer. Des estimations démographiques – 350 millions de personnes de plus de 65 ans en 2050 – suggèrent que le nombre de personnes LGBT+ plus âgées va significativement augmenter au cours des prochaines décennies. Pourtant, ces personnes sont largement invisibles et presque aucune recherche et littérature n'existe

172 *op. cit.*, p 27.

173 *op. cit.*, p 29. Traduction personnelle depuis l'anglais.

sur le sujet.¹⁷⁴ Cette situation justifie de poser notre regard sur une partie encore largement méconnue de la communauté queer chinoise.

Leurs pratiques et expériences en tant qu'individus queers étaient effectivement différentes de celles que l'on connaît de nos jours. Les lieux de sociabilisations ont beaucoup évolué ; ainsi, dans les années 1930, les maisons de thé (comme à Chengdu) et bains publics étaient symboliquement importants pour l'amitié masculine à cette époque et devinrent d'importants espaces pour les rencontres et la communication entre personnes de même sexe. Jusqu'aux années 1980, ces lieux, ainsi que les théâtres et toilettes publiques furent les principaux types de lieux de sociabilisation pour les activités gays. Avec les réformes économiques et le développement de l'industrie du divertissement, cette configuration va évoluer et de nombreux lieux de rencontres seront désormais des lieux payants, les bars typiquement.¹⁷⁵

Un autre élément important est que les récits des générations les plus âgées sont dominés par la peur : peur d'être reconnus criminels, de subir une sanction administrative, peur de l'exposition mutuelle des partenaires, ou encore que l'unité de travail et la famille soient mis au courant. Il y eut surtout une forte persécution de l'homosexualité durant la Révolution culturelle (1966-1976), faite de dénonciations, contrôles et parfois personnes battues à mort. L'importance de la crainte sociale liée à leur identité incitait les cercles gays à être très prudents dans leurs communications avant les années 1980.¹⁷⁶ Cette crainte était représentée par le fait qu'ils choisissaient souvent des zones dissimulées de l'espace public pour mener leurs échanges et faisaient appel à un langage non verbal pour communiquer, ainsi que nous l'avons expliqué dans le chapitre consacré au film *East Palace*, *West Palace*.

L'accumulation d'identités stigmatisées, comme les stigmates par l'orientation sexuelle, l'expression et l'identité de genre, et l'âge avancé, cause pour ces personnes un risque d'expérimenter des traumatismes, de l'exclusion sociale, l'invisibilité, et des barrières à l'accès à des ressources sociales. Le stigmate « non-hétérosexuel » affecte également le respect et l'autorité que les adultes plus âgés portent traditionnellement dans les communautés.¹⁷⁷ En plus de la discrimination à l'emploi qui diminue les chances de réussite économique, un âge avancé ajoute des

174 Boya Hua, Vickie F Yang, et Karen Fredriksen Goldsen, LGBT Older Adults at a Crossroads in Mainland China: The Intersections of Stigma, Cultural Values, and Structural Changes Within a Shifting Context, dans *International Journal of Aging & Human Development*, vol. 88 (4) (2019), p 441.

175 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, pp. 217-244.

176 *op. cit.*, p 225.

177 Boya Hua, Vickie F Yang, et Karen Fredriksen Goldsen, p 442.

menaces à la survie sur un plan économique, notamment pour les personnes LGBT+, certaines n'ayant pas d'enfant ou de famille pour leur apporter un soutien financier. Peu de personnes peuvent vivre uniquement de leur pension et la plupart dépendent de revenus supplémentaires. De plus l'accès aux plans de pension est particulièrement limité notamment pour les adultes âgés vivant en région rurale – jusque 60 % de cette population seraient concernés – et ceux ne pouvant travailler jusque l'âge de la retraite en raison d'incapacité ou maladie chronique, dont le VIH. Pour les personnes âgées LGBT+ éloignées de leur famille en raison d'un stigmat social, sans enfant adulte pour les aider, ou sans soutien de leur communauté, une pension pourtant insuffisante est donc souvent la seule source de revenu, les rendant à risque de pauvreté, d'isolement social et de conséquences négatives pour la santé.¹⁷⁸

A ce sujet, il y aurait une augmentation plus forte des cas de VIH chez les personnes plus âgées, qui sont également souvent dépistées plus tardivement et ont un indice de mortalité plus important.

Vivant dans une culture collectiviste, les personnes atteintes du VIH seraient stigmatisées en raison de leur valeur pour le groupe considérée amoindrie ; par ailleurs peu d'efforts de déstigmatisation seraient entrepris de la part du gouvernement s'agissant de la discrimination contre les personnes LGBT+, souvent considérées comme la cause de l'épidémie. Une stigmatisation perpétuée dans les lieux de soins mais aussi au cœur des milieux LGBT+, les individus séropositifs ou porteurs du SIDA étant jugés responsables des stéréotypes à l'encontre de la communauté queer. La discrimination rend par ailleurs le dépistage plus difficile, faisant de cette situation un cercle vicieux. A cela s'ajoutent un manque d'éducation, de sensibilisation à des pratiques sexuelles sûres et d'efforts de prévention dirigés vers les adultes plus âgés en Chine, malgré la prévalence grandissante du VIH parmi cette population.¹⁷⁹ Notons enfin que leurs expériences de la discrimination en Chine diffèrent probablement des jeunes générations du fait de ne pas avoir accès à un langage pour décrire leurs expériences ainsi que des opportunités plus limitées d'explorer leur sexualité.¹⁸⁰ Une raison supplémentaire de renforcer les liens intergénérationnelles, favoriser le partage entre anciennes et nouvelles générations. « J'espère que nos enfants iront de l'obscurité à la lumière », dit Papa Weifeng. Espérons-le aussi pour nos aïeux.

Contribuer à la mémoire de la communauté LGBT+ chinoise, Queer Comrade y parvient. L'organisation se trouve à l'intersection de différentes modalités de visibilité : média vidéo accessible, fait de représenter un contre-pouvoir en tant qu'ONG, parole donnée à la communauté

178 *op. cit.*, p 446.

179 *op. cit.*, pp. 447-448.

180 *op. cit.*, p 449.

queer directement ; en cela *Papa Weifeng* est un morceau de l'histoire désormais imprimé dans l'œil d'une caméra. Parler des parents des personnes queers, c'est montrer une autre face de leur vie quotidienne, montrer l'autre qu'elles côtoient chaque jour. Plus que donner la parole aux parents, le film leur donne les rênes de la réalisation, il donne le pouvoir à des acteurs de la communauté queer. La Queer University est d'ailleurs un moyen de reprendre le contrôle sur sa vie, une source d'agency en ayant la main sur le récit que l'on va raconter. Et, la possibilité de présenter ce récit à un public, lui montrer une réalité différente des discours officiels et des clichés, une visibilisation véritablement positive des communautés queers.

Les parents bénévoles pour PFLAG contribuent eux aussi à la mémoire des communautés queers, une mémoire surtout émotionnelle ici. Ils effectuent leur propre coming out en prenant la parole ouvertement pour leurs enfants et les personnes queers, ils se rendent visibles pour attester leur reconnaissance tant des choix intimes de leurs enfants que des autres membres de la communauté LGBT+. Comme pour les personnes queers, ce coming out faisant d'eux des « parents arc-en-ciel » comprend des difficultés et nécessite temps, apprentissage et soutien. Les récits de parents de PFLAG indiquent des préoccupations d'abord, puis des remises en question d'éléments qui organisent traditionnellement la société comme la crainte de perdre la face ou la piété filiale. Et surtout, ils mettent en avant l'importance du bonheur et des choix personnels de leurs enfants ; ils leurs rendent leur agency tout en confrontant des valeurs sociétales traditionnelles. Le sujet d'une vie heureuse pose pourtant un problème. PFLAG valorise une vie queer saine et positive ; un tel discours a une dimension normalisante – on attend des personnes que l'on soutient qu'elles aient une vie modèle, au fond la liberté de choix se perd – et invisibilise des individus n'ayant pas la possibilité de mener cette vie idéale, invisibilise des contextes de vie singuliers, des acteurs peut-être déjà plus dans l'ombre que les autres. Puis, plus généralement, les nouveaux discours sur l'organisation émotionnelle de la famille apparus au 21^e siècle n'impliquent pas nécessairement une acceptation absolue de la différence par les parents ; ce qu'ils mettent en avant, c'est d'abord l'importance de la communication parent-enfant et une réévaluation de la place de chacun au sein du groupe familial.

Quoiqu'il en soit, ces parents PFLAG sont révélateurs d'un élément fondamental pour les communautés queers : l'importance de la coopération intergénérationnelle. Elle est notamment représentée par le coming out réciproque des parents et leurs enfants queer, coming out facilité par une compréhension et un soutien partagés, au fond un renforcement mutuel de leur agency, celle des enfants queer qui se voient valider leur identité, celle de leurs parents dont les enfants comprennent

les inquiétudes et sont capables d'élargir leur vision et leur sensibilité au monde. Représentée aussi par l'activisme des parents PFLAG. En plus de soutenir leurs enfants, ils participent à la vie des communautés queers, tout en ayant un rôle de visibilité et conscientisation aux problématiques queers auprès du grand public. Voire des pouvoirs publics ; en tant que parents – bénéficiant donc d'une place privilégiée dans la société chinoise –, en tant que personnes a priori hétérosexuels, et en tant que représentants d'une idéologie promouvant l'harmonie familiale, leurs discours seront logiquement plus audibles et plus aisément légitimés que ceux des personnes LGBT+.

Mama Wu et Tante Lu, elles, puisent dans leur passé pour nourrir leur activisme présent. Activisme par ailleurs né de cette connexion – littérale ici d'ailleurs – entre générations, via Internet et la blogosphère, lieux relativement sûrs pour la jeunesse notamment, qui y a la possibilité de partager ses expériences ainsi que des contre-discours dans un espace sur lequel l'État n'a pas complètement la main – lieux également fondamentaux pour la perpétuation de communications affectives, il paraît important de rendre son accès plus aisé, notamment aux plus âgés. En tant qu'anciennes *zhijing*, Wu et Lu veulent, au fond, que les jeunes queers profitent d'une jeunesse qui leur a été volée, notamment concernant l'amour ; leur engagement s'apparente ainsi à une critique de la politique de l'État. Par ailleurs, en tant que mères de substitutions, elles ont l'opportunité de se sentir utiles autrement qu'en répondant aux attentes de l'État quand elles travaillaient encore, et elles légitiment des individus qui ne le seraient pas autrement en les considérant presque comme leurs enfants. Elles remettent en cause, enfin, et tout comme *Papa Weifeng*, les modalités traditionnelles de la vie de personne âgée, en se détachant de l'importance donnée au fait d'être grand-parent et donc aux choix intimes de leurs enfants. Elles gagnent par-là un contrôle nouveau sur le cours de leur existence.

Importance de rendre aux anciennes générations le contrôle sur leur vie, une indépendance vis-à-vis des idées traditionnelles ; importance aussi, voire d'abord, de montrer leur vie. Malgré une population vieillissante et une population queer âgée importante, cette catégorie de la population semble pourtant ne pas exister. Les anciennes générations sont pourtant nécessaires aux nouvelles auprès desquelles elles peuvent partager leurs expériences, forcément différentes ; surtout, des récits de crainte, d'une époque de non-reconnaissance absolue de leur identité. Et leur histoire n'est pas seule à être invisible, leur existence présente également : en raison d'une accumulation de stigmates délégitimants, les personnes queers plus âgées sont les plus susceptibles de connaître l'isolement, physique et/ou social, un manque de ressources ou encore une exposition plus grande aux maladies sexuellement transmissibles. Elles manquent par ailleurs de visibilité au sein même des

communautés queers, où le peu d'aides existantes pour les personnes LGBT+ sont d'ailleurs généralement inadaptées à leurs besoins. Papa Weifeng, lui, a commencé ce travail. Il a même créé ses propres connexions intergénérationnelles, par le biais de son histoire, en montrant comment son passé, l'enfance de son fils, et sa vie présente ont influencé la personne qu'il est. En réalisant un documentaire où il n'hésite pas à se mettre lui-même en scène, parfois pour faire rire, parfois pour toucher, il rappelle que le présent est fait de tous les âges, un présent brillant qui fut lentement poli par un passé qu'il se doit désormais de refléter.

7. *China PK Queen* : Des paillettes pour se faire entendre

Il y a, au sein de la communauté queer, communauté non normative, une autre communauté elle-même non normative. Il s'agit de la communauté drag. Le drag est un art du spectacle complet, pouvant comprendre de la danse, du chant, des performances de tous types, de l'humour, etc. Mais surtout, une esthétique spécifique, empruntant aux codes et stéréotypes de beauté féminine qu'elle pousse dans leurs retranchements et moque, interrogeant les normes liées au genre et les comportements imposés aux femmes afin d'être considérées comme telle dans une société patriarcale. Le drag en tant que cette forme de divertissement que l'on connaît de nos jours est originaire des États-Unis, avec pour figure historique William Dorsey Swann, ancien esclave noir, qui organisait des bals auxquels participaient principalement d'autres anciens esclaves. Depuis toujours, l'art du drag est intimement lié aux communautés racisées ainsi qu'aux minorités de genre, qui trouvent dans cette pratique une échappatoire à un quotidien d'individus de seconde zone, discriminés voire violentés. L'objectif de ce chapitre sera ainsi de penser la place du drag dans la société chinoise et interroger les rapports entre culture populaire, dont le drag fait partie d'ailleurs, et communautés queers dont elles sont un public cible. Il est aussi l'occasion, plus encore qu'accepter, de célébrer la différence de la communauté queer.

China PK Queen est un documentaire sorti en 2021 qui nous fait suivre le quotidien de Jessica, drag queen chinoise, tout au long de ses préparatifs pour participer à une compétition de drag queens à Shanghai. PK est un acronyme issu de l'anglais et signifiant « *player kill* » (« tuer un joueur »), terme utilisé dans l'univers du jeu vidéo. Dans le cadre du documentaire, ce terme renvoie à une des activités de Jessica. La plupart de ses performances ont lieu en ligne, en direct, via la plateforme de partage de vidéos Kuaishou. Sur cette application, il est possible pour les utilisateurs en direct de mener des *battles*, des concours de « célébrité », consistant en récolter le maximum de soutien sous forme d'émoticônes de la part des fans les regardant. Un gage est généralement déterminé pour le perdant avant le début de la *battle*. Le gage, par exemple envoyer ses spectateurs sur le direct de l'autre personne afin de la charrier, participe de ce que Nie Xiaoqian, autre drag queen en contact fréquent avec Jessica, considère comme des « jeux entre vloggers ». Cette réflexion est intéressante car elle fait écho avec la suggestion de William Schroeder selon qui le jeu (*play*) est important pour les personnes queers car il fournit un temps et un espace où on ne doit pas penser aux conséquences de ce que l'on fait ; on peut se concentrer sur le fait de s'amuser.¹⁸¹

181 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, p 67.

Cette idée apparaît d'autant plus cohérente s'agissant de drag queens. Jessica explique ainsi que le drag contribue à libérer une partie plus sauvage d'elle-même, « en drag je ne suis plus un mec, ça libère une autre partie de moi » ; « quand on me complimente lorsque je suis habillé en drag, je réponds directement et avec assurance. Quand je suis en habits civils je suis plus timide ; si quelqu'un me dit que je suis beau, je souris juste et je rougis. En drag, je ne rougis pas. » Ce discours est d'ailleurs très fréquent chez les drag queens. La transformation en un personnage – notez que chaque drag queen a un nom de scène – contribue à révéler une part de soi autrement cachée. Elle permet de révéler son identité, tout en la cachant sous une tenue à paillettes, des hauts-talons, une perruque et du maquillage ; elle est comme une carapace de confiance en soi, permettant d'exprimer ses passions en tant que personne queer tout en dissociant son attitude rebelle de son identité civile. Les drag queens sont tels des acteurs incarnant un rôle ; en désengageant l'acteur de toute responsabilité personnelle vis-à-vis de ses actions – « c'est le personnage qui a agi, pas moi » – l'expression de soi se trouve facilitée, surtout en Chine où un comportement subversif sera considéré comme une menace pour la stabilité sociale, et donc politique.

Dans un contexte de jeu entre drag queens, le gage s'avère être une forme de ce que l'on nomme dans la communauté *shade*. Le/la *shade* est l'art de trouver les bons mots pour tourner en ridicule une autre drag queen, partager des propos qui de l'extérieur peuvent paraître véritablement malveillants à l'égard de leur destinataire. Cet art est pourtant complexe à manier, il nécessite de connaître l'autre drag queen pour trouver le mot qui fait mal sans paraître hors de propos ou volontairement méchant. Il implique également d'être intégré à la communauté. Les drag queens forment une véritable sororité, certaines trouvent dans ce que l'on appelle les « maisons » drag une famille de substitution, où elles recevront un amour et une acceptation absentes dans leur famille d'origine. Jessica illustre cette sororité suite à sa *battle* avec Nie Xiaoqian. Elle explique qu'elles se parlent tous les jours, qu'elles sont sœurs mais aussi que Xiaoqian – qui a une audience plus importante – la soutient beaucoup, l'aide à avoir plus de fans. « On s'encense mutuellement », ce qui est important dans une communauté réduite, du fait qu'être une drag queen est interdit en Chine.

Ce dernier fait est interrogé par Jessica alors qu'elle est au téléphone avec un ami. Ils savent qu'il y a de nombreuses drag queens à l'étranger, que certaines passent même à la télévision – effectivement, le drag est passé d'un statut d'art réservé à la communauté queer à un phénomène international, cela principalement grâce à la popularité d'un show télévisé, *RuPaul's Drag Race*, compétition drag américaine présentée par RuPaul, drag queen mondialement célèbre. « Là-bas, ils

comprennent. Dans notre pays, on peut porter du maquillage mais pas une perruque ou des talons. C'est quoi alors, de l'androgynie ? Porter du maquillage occidental, des baskets et pas de perruque ? » « Même quand Li Yugang est à la télé il n'a pas le droit de s'habiller en drag ». Li Yugang est un artiste chinois spécialisé dans le *nandan*, un rôle féminin interprété par un acteur masculin dans l'opéra de Pékin – principale forme d'opéra chinois.¹⁸² Mais en-dehors de ce cadre, il ne lui est pas permis d'adopter une esthétique queer, cela pouvant nuire à sa carrière. Nous constatons ici la position variable du gouvernement vis-à-vis de formes artistiques pourtant similaires, probablement due à ce que représente ces deux catégories d'arts de la scène : l'opéra de Pékin est un art classique, sanctionné par le pouvoir, avec des codes spécifiques. Par ailleurs, la performance artistique existe pour elle-même, elle est jugée au regard de son respect des codes qui l'informent. Le drag est un art au final peu codifié. Bien sûr, les grandes lignes que nous avons évoqués en début de chapitre en donnent un aperçu, mais elles ne sont pas représentatives de toute la communauté drag. Il existe des drag kings, c'est-à-dire des personnes, généralement des femmes, se travestissant en hommes en usant de codes inspirés d'une masculinité généralement virile, machiste ; certaines drag adoptent des looks expérimentaux tels les *club kids*, tandis que d'autres s'approprient les codes du mannequinat et défilent tels des modèles dans des vêtements de grands couturiers – de plus en plus de drag queens sont d'ailleurs modèles pour des maisons de couture et défilent lors de Fashion Weeks. Mais surtout, le drag est hautement politique. Il est ancré dans une culture de contestation des valeurs d'une société blanche, hétérosexuelle, patriarcale. Il est également une réflexion sur le genre et la sexualité, brouillant la frontière entre l'homme et la femme – à ce sujet, nombreuses sont les drag queens à effectuer des coming out trans. Lors d'une *battle* contre deux jeunes hommes, ceux-ci demandent à Jessica si elle est un homme ou une femme. Elle répond « je suis les deux et aucun », consciente que son art véhicule des messages, que l'individu ne se limite pas à une binarité de genre. Enfin, le drag est un art d'importation occidentale et, comme toute chose issue de l'Occident, peut être jugé par le gouvernement comme une menace pour la nation.

« They say you can't promote it, but it's a good selling point. » (« Ils disent que tu ne peux pas le promouvoir, mais c'est un bon argument de vente ») Effectivement, de l'interdit naît la tentation, et peut-être le drag chinois pourrait-il se développer en réponse à la curiosité du public. Jessica explique qu'en Chine, une personne peut être censurée ou bloquée sur Tiktok pour le simple fait de porter une perruque. « C'est dur pour les *queens* chinoises en ligne, mais ça va, au moins il reste encore des espaces où on peut être nous-mêmes. » Si, en plus de la censure, les drag queens peuvent

182 *op. cit.*, p 165.

subir discrimination et oppression, elles peuvent également compter sur une communauté de fans prête à les défendre et leur témoigner leur amour. Jessica montre bien l'importance qu'elle accorde à ce lien entre les internautes qui la suivent et elle : « Je m'en fiche des *haters*, il y a de vrais fans qui m'apprécient vraiment, je ne les laisserai pas être affectés eux aussi ». Ils sont sa raison de vivre, car un artiste ne peut vivre sans public. Ils sont comme une seconde famille qui l'encourage dans son art.

Une autre raison qui pourrait favoriser le développement du drag en Chine serait l'opportunité économique. En Chine, depuis les réformes économiques, le marché du divertissement est apparu et s'est rapidement développé. Les Chinois ont plus d'argent, plus de temps libre, et ils souhaitent les dépenser dans le cadre d'activités différentes de leur quotidien. Le drag est depuis longtemps lié à l'industrie du divertissement. Si les bars queers sont encore le premier lieu d'organisation de shows drag, les activités des drag queens se développent également dans les théâtres, centres culturels, salles de concert. En cela leurs performances peuvent représenter une importante manne financière pour des institutions culturelles ainsi que des lieux de loisirs et de consommation. Il s'avère d'ailleurs que certaines drag queens très célèbres sont millionnaires, remplissent des salles pour leurs représentations, illustrant l'engouement du public pour cet art.

Le drag américain est à ce jour encore le plus influent dans le monde, celui au public le plus nombreux, celui le plus ancré dans la culture locale. Son influence dépasse les sphères queers pour en faire une sous-catégorie de la culture populaire occidentale actuelle. Et si le drag influence la culture populaire et ses représentations, la culture populaire l'influence également. Le film y fait notamment référence lorsqu'il nous montre le petit ami de Jessica – précisons que le nom officiel d'aucun des deux n'est donné – regardant un épisode de la série *Pose* – célèbre série pour la communauté queer, explorant le milieu de la scène *ball* et du *voguing* – élément qui apparaît en arrière-plan de nombreuses séquences. Pop stars, univers de la mode, traditions locales et plus encore servent de références à de nombreuses drag queens. Plus globalement, la culture populaire, surtout d'influence occidentale, notamment américaine, est importante pour la communauté queer qui y trouve des porte-parole et des icônes. C'est la raison pour laquelle la seconde partie de ce chapitre va se concentrer sur cette influence de la culture pop sur la communauté queer chinoise, par l'intermédiaire de deux exemples concrets.

La période d'ouverture économique de la Chine correspond à un âge d'or dans l'expansion du marché des médias, phénomène que tente de contrôler le gouvernement pour préserver son

influence. Avec environ 20 millions de personnes entrant dans l'adolescence chaque année, la télévision, dont la jeunesse est un public cible, est un marché en expansion.¹⁸³ Le confucianisme connaît alors une refonte par le gouvernement, faisant du néo-confucianisme une idéologie promouvant le profit et la croissance économique.¹⁸⁴ La CCTV (China Central Television) dominant le marché de l'information, les autres stations de télévision provinciales se tournent plutôt du côté du divertissement, influencées par ce que l'on trouve à l'étranger. C'est ainsi qu'est née en 2004 *Super Girl*, équivalent chinois du show télévisé *American Idol*, et produit jusqu'en 2011. Un programme qui connaîtra l'année de son apparition la plus importante audience télévisée domestique du monde. Succès qui irait de pair avec une augmentation du nombre de coming out lesbiens dans le pays au cours de la période 2004-2005, notamment parce que la gagnante de la première saison du programme, Li Yuchun, était – du moins supposément – lesbienne. Il apparaît ainsi que la recherche du profit peut avoir des conséquences sociales positives dépassant l'inévitabilité d'une aliénation des masses.¹⁸⁵

Un aspect important de la popularité de Li Yuchun et certaines autres participantes était la représentation visible de genres, identités sexuelles et performances alternatifs par rapport à la norme féminine, ce qui contrecarrait l'hégémonie idéologique de l'État et provoqua une réponse de sa part. L'ère d'ouverture et de réformes du pays avait mené à moins de contrôle sur les vies privées individuelles, en même temps qu'une panique morale nourrie par l'État au sujet des conséquences culturelles du Marché, justifiant un rôle continu du pouvoir comme protecteur.¹⁸⁶ Cela se traduit par une campagne d'État « anti-vulgarité ». *Super Girl* fut ainsi rapidement surveillé par la SARFT, l'Administration d'État de la Radio, du Film et de la Télévision, avec une injonction à ce que les participantes contribuent à la construction d'une « société socialiste harmonieuse » en accord avec la promotion étatique du néo-confucianisme.¹⁸⁷ D'après Liu Zhongde, officiel du Parti Communiste Chinois :

« La majorité des produits culturels ont une dimension commerciale, ils sont adaptés à entrer dans le marché et sont sujets à l'influence des règles du marché régulant la production des œuvres artistiques. Mais les produits culturels ont une autre dimension, distincte des biens matériels. Le marché ne peut donc pas complètement décider du succès et de l'échec des produits culturels... *Super Girl* est certainement le choix du marché, mais nous ne pouvons pas laisser les travailleurs se délecter toute la journée de culture de bas-étage... Derrière le divertissement *Super Girl* se cache un poison pour la jeunesse [...] Jetez un œil à la manière dont les audiences

183 Gavin et Kath Browne (éditeurs), *The Routledge research companion to geographies of sex and sexualities*, Londres ; New-York, Routledge, 2016, p 90.

184 *op. cit.*, p 90.

185 *op. cit.*, pp. 91-94.

186 *op. cit.*, p 95.

187 *ibid.*

regardent le programme, et vous réaliserez qu'au milieu des rires irréfléchis les gens ont été corrompus... S'agissant des départements du gouvernement qui supervisent l'art et la culture, ils ne devraient pas laisser quelque chose comme *Super Girl* exister... Les programmes de divertissement présentent un problème par rapport à la guidance vers le futur de notre nationalité et notre pays. Voyez le tort qui a été fait à la jeunesse du pays, tant aux participantes à *Super Girl* qu'à ceux ayant suivi le programme. »¹⁸⁸

La SARFT a fait état de la vulgarité du programme en 2007, et la pression de l'État a finalement mené à la suppression du programme en 2011. Une déclaration de HBS (Hunan Broadcasting System, deuxième plus grand réseau de télévision étatique après CCTV) annonçant la fin du show indiquait : « A la place, la chaîne diffusera des programmes promouvant la morale et la sûreté publique, et fournissant de l'information pratique pour les foyers. » En contraste, et dans ce qui ressemble à un acte de désobéissance par la chaîne, quelques jours après la fin de l'émission, la page d'accueil de son site web montrait deux femmes célèbres en plein baiser mis en scène.¹⁸⁹

Li Yuchun est, quoiqu'il en soit, devenue l'une des femmes les plus célèbres de Chine, cela allant avec un ensemble de produits mettant en avant son style androgyne et son attitude osée. L'histoire de *Super Girl* révèle une dynamique, une relation contradictoire de l'identité lesbienne avec l'économie politique chinoise, entre découverte de plaisirs nouveaux par le public et influence/blocage par l'idéologie de l'État. L'organisation de la télévision et la production de *Super Girl* ont momentanément généré les conditions matérielles favorables au développement de l'identité lesbienne.¹⁹⁰ Li Yuchun était comme une figure de l'opposition au PCC, figure dont la naissance fut permise par un appât du gain du pouvoir. Car si le programme n'a été supprimé qu'en 2011, cela laisse entendre que le succès économique a prévalu sur une censure complète de *Super Girl*.

Le lien entre *queerness* (la « façon » d'être queer) et culture populaire – par laquelle elle peut s'exprimer via des supports divers – donne l'opportunité aux industries créatives d'explorer et capitaliser sur elle pour le profit, dont la fabrication d'une *queerness* pour des raisons publicitaires ou de marketing. Particulièrement, depuis le début du 20^e siècle la musique populaire a joué un rôle majeur dans l'articulation de la dimension queer des modes de vie et relations sociales.¹⁹¹ En comparaison avec l'expérience occidentale, il est probable que le fort contrôle gouvernemental limite l'ampleur de la contribution de la musique populaire aux communautés queers en Chine. Les

188 *ibid.*

189 *op. cit.*, p 96.

190 *ibid.*

191 Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhague, NIAS Press, 2015, p 153.

inquiétudes liées au pouvoir ont effectivement influencé les manières dont l'industrie musicale chinoise présente la communauté queer. Néanmoins, les images et thèmes queers attirent les consommateurs de musique et de mode, notamment les plus jeunes.¹⁹²

Contrairement à Hong-Kong et Taïwan, les politiques et actions du gouvernement chinois font du fait d'associer des images queers avec la sexualité queer un sujet sensible. De plus, les compagnies de disque dans la région de la Grande Chine – République populaire de Chine, Taïwan, Hong-Kong – furent obligées de faire des compromis afin de vendre leurs produits – musique et stars – en Chine. Bien que la liste d'artistes pop que l'on suppose être LGBT+ depuis les années 1980 est longue, aucun n'était désireux de traiter des problématiques queers en public jusque 2009, et la sortie de la chanson *Rainbow (Caihong)* de la superstar de la pop Zhang Huimei (A'mei), célébrant toutes les formes d'amour, dont l'amour entre personnes queers. C'était la première fois qu'une superstar osait faire un hymne queer publiquement. Cela aura un effet domino, avec la sortie par d'autres artistes pop de chansons et vidéo musicales à thématique gay.¹⁹³ Par ailleurs, des pop stars ouvertement gays sont de plus en plus visibles sur la scène musicale populaire chinoise, comme si la *queerness* était devenue une stratégie de popularité. Aussi plusieurs pop stars ont fait leur coming out et ont commencé à s'impliquer dans des activités LGBT+ diverses.¹⁹⁴

La musique populaire peut facilement et fréquemment être jouée, parodiée et discutée par les fans dans leur vie quotidienne. Elle est un média pratique et répandu à travers lequel faire preuve de son capital culturel. Notamment grâce aux nouvelles technologies, la musique populaire devient créatrice d'environnements sociaux spécifiques.¹⁹⁵ [158] C'est ainsi que Lady Gaga et ses *little monsters* (« petits monstres », sa communauté de fans) ont construit au 21^e siècle un espace pour la performativité queer – elle est effectivement considérée comme une icône queer à travers le monde. Pourtant, son public chinois a compris son image comme quelque chose de cool, étrange dans le bon sens du terme, sans que la composante LGBT+ liée à l'identité queer soit impliquée. Elle fut ainsi appelée *Leiren Jiaomu* (marraine des weirdos, des gens étranges). Cette situation qui relève d'une compréhension de « *queerness as weirdness* » (« *queerness* comme étrangeté », au sens positif du terme) en Chine permet à certaines personnes de porter un maquillage ou des tenues outranciers dans des lieux publics sans que cette image soit associée à un discours politique queer – comme quand Lady Gaga parle au nom de ceux qui sont discriminés et victimes de violences aux

192 *op. cit.*, p 155.

193 *op. cit.*, pp. 155-157.

194 *op. cit.*, p 157.

195 *ibid.*

USA. De nombreuses pop stars locales ont cherché à utiliser des images queers, mais pas développer un agenda politique ou social queers.¹⁹⁶

Le contenu de la musique populaire peut être grossièrement divisé en 4 parties : paroles, musique, image et contexte social. Les pop stars chinoises ont séparé une image a priori queer de leurs paroles, musique et contexte social. Ils n'ont donc pas le même impact que des artistes comme Lady Gaga. On peut s'y attendre de la part des pop stars, qui font des concessions et suivent les instructions des compagnies de disque, parce que les ventes priment sur le reste, notamment les messages politiques. L'image d'une *queerness as weirdness* utilisée par de nombreuses pop stars chinoises est généralement une fabrication de l'industrie musicale à des fins publicitaires. Il y a une performativité chez Lady Gaga dont les créations musicales sont empreintes d'une « authenticité » liée à son parcours de vie lui permettant de s'identifier aux minorités en souffrance. Sa musique contribue à la création d'une communauté affective, d'un environnement social mettant en valeur notamment la communauté queer.¹⁹⁷ Authenticité que l'on ne retrouve pas chez les pop stars chinoises, qui sont avant tout connues pour leurs performances sur scène ; leur musique ne semble pas faite pour exprimer une idéologie. Mais, en tant que musiciens chinois qui ne peuvent ignorer le risque d'intervention gouvernementale à l'encontre de leur travail, leur expression est sous la pression de la censure et l'auto-censure, raison possible d'éviter de créer et présenter du contenu queer dans leur musique et vidéos sans qu'il soit clair qu'il ne s'agit que d'esthétique. Une source d'interrogations de la part des personnes queers qui peuvent se demander si elles sont vraiment comprises, soutenues, ou si les pop stars qu'ils apprécient sont seulement des opportunistes.¹⁹⁸

En transformant *queerness* en *weirdness*, la limite entre politique et divertissement a été marquée. *Queer* dans le contexte LGBT+ est politique et donc menaçant, mais la *queerness* en tant qu'« étrangeté » est vue comme politiquement inoffensive et le gouvernement emploie cette idée pour contrôler les cultures queers. C'est ainsi que la chanteuse Li Yuchun, sujet constant dans les discussions lesbiennes et queers, ne fut pas inquiétée par le gouvernement qui ne pouvait rien faire contre sa présence publique puisqu'elle ne fit jamais de clarification sur sa sexualité. Au contraire, le chanteur Liu Zhu fut éliminé d'une compétition télévisée de chant suite à des pressions du gouvernement après qu'il ait admis publiquement son homosexualité. La danseuse Jin Xing, transgenre, à la réputation mondiale mais peu connue du public, n'était pas inquiétée par le gouvernement jusqu'à sa participation comme juge à une émission de danse, la rendant connue de

196 *op. cit.*, pp. 158-159.

197 *op. cit.*, p 160.

198 *op. cit.*, p 161.

millions de téléspectateurs chinois. En raison de sa célébrité auprès du public, et par crainte qu'elle devienne une icône queer nationale, la SARFT voulut qu'elle n'apparaisse plus à la télévision. Mais sa popularité croissante et le développement du mouvement LGBT+ en Chine forcèrent le gouvernement à tolérer sa présence médiatique.¹⁹⁹ Le gouvernement sait que le message le plus dangereux ne vient pas de la musique elle-même, mais du contexte social généré par l'interaction et la communication entre musiciens et fans ou groupes sociaux. Les médias jouent un rôle vital dans le filtrage du contenu et des messages des œuvres culturelles. Ceux-ci étant contrôlés par le gouvernement, la médiation de la musique devient souvent un moyen de bloquer des voix rebelles et d'engendrer le soutien public pour les idéologies officielles. Les messages queers dans la pop chinoise sont ainsi souvent transformés en simples formes de divertissement.²⁰⁰

Les industries de la mode et de la beauté s'intéressent également au marché queer. Elles cherchent à promouvoir et vendre l'idée d'une *queerness* comme mode de vie moderne ; les pop stars servent de modèles. Les médias permettent ici de façonner une « *queerness* médiatique » qui rencontre les besoins du gouvernement et des industries créatives – par exemple faire intervenir des personnes à l'apparence androgyne dans une émission à succès justement parce que cette présence explique une part de la réussite de l'émission, comme c'est le cas avec *Super Girl*. Parce que ce que ces stars « queers » – que ce soit uniquement une question d'apparence ou des personnes vraiment queers utilisées pour leur intérêt commercial – portent et utilisent peut être aimé et acheté par leurs fans, une sorte de marché queer a émergé en Chine.²⁰¹

Dans l'ensemble, les images queers dans la culture populaire chinoise paraissent avoir un rôle ambivalent eu égard à la communauté queer. Parfois elles apparaissent comme un espoir de changement ; souvent elles deviennent un atout économique et politique, un mirage en mesure de tromper un public heureux de constater l'existence de célébrités, personnalités publiques qui leur ressemblent. Cela sans jamais représenter une menace politique pour le gouvernement, ni une opportunité pour l'activisme queer que sa voix résonne. C'est d'ailleurs pour des raisons similaires qu'il faut promouvoir les drag queens chinoises. Tout aussi invisibilisées que la communauté dont elles pourraient être des porte-parole, il importe de les raconter afin que leur voix trouve enfin un écho. Ainsi que le suggèrent trois chansons sur lesquelles performe Jessica : « *it's not right, but it's ok* », donc ne craignons pas notre différence ; « *it's raining men* », et ils ne peuvent plus être cachés ; « *I need a hero* », et c'est une drag queen.

199 *op. cit.*, pp. 161-162.

200 *op. cit.*, pp. 163-164.

201 *op. cit.*, pp. 166-167.

8. Pas une conclusion, l'avenir

La lumière est peut-être tout ce dont il s'agit ici. La lumière qui permet au cinéma de naître dans l'œil de la caméra, de renaître sur l'écran de projection. La lumière qui rend visible, comme le cinéma rend visible. Né assez récemment, comme les mouvements LGBT+ d'ailleurs, le cinéma queer chinois s'avère un important outil de l'activisme queer dans le pays. Mais, comme le film que l'on ne peut projeter en plein soleil, ce cinéma n'existe aujourd'hui que dans l'ombre du grand public. La censure, important outil d'invisibilisation à disposition de l'État, rend essentielle la capacité à s'adapter de la part des forces créatrices. Adaptation ayant parfois lieu au détriment du potentiel créatif, en raison de l'auto-censure notamment. Le sujet de l'auto-censure est d'ailleurs révélateur des dynamiques à l'œuvre dans le cadre du sujet de ce travail : un rapport de forces particulièrement inéquitable entre les tenants du pouvoir et les tenants de l'activisme et l'art queers. Et s'il n'est de nos jours plus possible de nier l'existence des communautés LGBT+ en Chine, leur visibilité est toujours peu certaine, entre conscientisation de la société civile et désir de l'État d'en faire un non-sujet – à moins d'y être contraint par un cas de force majeure – sociale, politique, légal, etc. Voire, un sujet indésirable, un mal occidental, un poison pour la population, une menace pour l'harmonie de la société.

Ce travail, via un choix spécifique de films, aura réussi à montrer une évolution des représentations de la communauté queer chinoise : une communauté dont le premier film a rappelé que même son existence fut interdite ; un deuxième film réalisé alors qu'elle ne l'est plus ; un troisième film nous faisant découvrir, plus encore connaître cette existence ; un quatrième film nous montrant plus que sa découverte de l'extérieur, son acceptation ; un cinquième et dernier film célébrant sa différence. C'est l'évolution d'un regard que l'on retrouve dans la société civile ; mais qui, au fond, n'a pas été entreprise par l'État. État qui semble même faire machine arrière en menant comme une réinvisibilisation. Cette fois, néanmoins, la communauté queer chinoise a plus de lieux où elle peut s'exprimer et être représentée, plus de soutien, plus de pouvoir.

Dans un contexte où tout ce que le pouvoir juge sensible risque d'être réduit au silence, un documentaire sur les drag queens ne serait-il pourtant pas le premier pas vers la reconnaissance des communautés LGBT+ en Chine ? N'est-ce pas l'acte subversif nécessaire au passage de la fiction à la réalité ? La subversion, on la trouve dans les quatre premiers films présentés dans ce travail, mais cette subversion est souvent un rêve, un espoir, une attente. Jessica, elle, est un modèle, un modèle bien réel. *China PK Queen*, en faisant ce que le monde politique ne fait pas, est révélateur

de l'invisibilisation et l'absence de reconnaissance des communautés queers en Chine. Leurs représentations existent certes, mais elles ne sont pas officielles ; le film permet ainsi de remettre en question des évidences, pourtant pas évidentes, car elles ne se voient pas opposer des contre-discours face au grand public. Contre-discours mais aussi contre-pouvoirs ; Jessica est la protagoniste principale du film dans lequel elle apparaît, mais cette identité qu'elle vit au quotidien n'est pas un fantasme. Un film qui renforce sa visibilité, lui donne du pouvoir en en faisant un personnage nécessaire à l'existence de ce film, enfin nous montre un acteur social ayant repris le contrôle sur son être. Jessica n'est pas censée exister, elle existe pourtant ; les films queers, les films militants, ne sont pas censés exister, ils existent pourtant. *China PK Queen* brise un mur, nous montre l'interdit. Il envisage ce qui peut advenir, ses images sont en quête de lumière. Et si cela est possible, c'est notamment grâce à un pouvoir de séduction. Auprès de l'État en raison du potentiel de la *pink economy*, un potentiel d'ailleurs pas ignoré mais dont les conséquences non économiques ne sont pas encore acceptées. Potentiel par ailleurs porté par le drag au succès mondial grandissant. L'acceptation de ces conséquences non économiques viendra elle d'un autre pouvoir de séduction, auprès du public cette fois. Pouvoir détenu, d'une part, par l'art queer, d'autre part, par l'activisme queer. Quoi de mieux, effectivement, que la pédagogie artistique, que le divertissement conscientisant.

Les drags queen chinoises sont ainsi peut-être les tenantes de ce pouvoir : le drag est un art hautement politique et subversif mais aussi dont la richesse du contenu qu'il propose agrandit son public potentiel. Certes les drag queens sont le produit d'influences culturelles diverses, notamment occidentales – on ne peut d'ailleurs nier le succès de la culture populaire occidentale auprès de la population chinoise –, mais elles sont aussi des acteurs sociaux singuliers dans un contexte qui n'est pas universel. Elles parlent des communautés queers, oui, mais elles parlent aussi des Chinois et de la Chine – l'ancrage local et la capacité de référencement culturel des drag queens sont parmi leurs caractéristiques majeures, favorisant leur diversité, et nul doute que cela soit aussi vrai en Chine qu'ailleurs dans le monde –, et ça, même l'État pourrait ne plus fermer les yeux dessus. L'univers queer chinois est encore petit mais dans son ciel une étoile s'est désormais allumée. Il s'agit désormais de continuer le travail, localement, mais aussi sur Internet, et enfin via la recherche. Pas une recherche qui donne des leçons, une recherche qui soutient. C'est ce que nous avons souhaité faire ici, apporter notre étoile à une constellation future. Peut-être sera-t-elle dénommée Jessica.

Glossaire

- minjian : 民间 : non officiel
mianzi : 面子 : face
tongxinglian : 同性恋 : homosexualité
tongqi : 同妻 : femme mariée à un homme gay
lala : 拉拉 : femme lesbienne, bisexuelle ou trans attirée par les femmes
duishi : 对视 : « se regarder face à face »
chugui : 出柜 : coming out
xinghun : 形婚 : mariage entre gays et lesbiennes
laopo : 老婆 : épouse
bufen : 不分 : versatile
niang : 娘 : efféminé
chun : 纯 : pur
danmei : 耽美 : genre littéraire présentant des relations amoureuses entre personnages masculins
laogong : 老公 : époux
tongzhi : 同志 : homosexuel/camarade
nü/nan : 女/男 : féminin/masculin
yu tao : 余桃 : pêche restante (homosexualité)
jilao : 基佬 : gay
si (gay) : 死 : (gay) mort
ji : 鸡 : poule
jiyou : 基友 : partenaire de même sexe
tonglei : 同类 : semblable
quanzi : 圈子 : cercle
caihong : 彩虹 : arc-en-ciel
ku'er : 酷儿 : queer
saoji : 臊鸡 : (très vulgaire) « salope »
zhiqing : 知青 : jeune instruit envoyé à la campagne entre les années 1950 et la fin du régime maoïste
nandan : 男旦 : acteur masculin jouant le rôle féminin dans l'opéra de Pékin
leiren jiaomu : 雷人 教母 : marraine des « gens étranges » (Lady Gaga)

Bibliographie

Ke Zhang, Chao Lu et Jingyuan Zhang, « Chinese media representations of tongzhi (2009–2019) », dans *Discourse & communication*, vol. 16 (3), 2022, pp. 305-325.

Zhiqiu Benson Zhou, « Besides Tongzhi: Tactics for Constructing and Communicating Sexual Identities in China », dans *Journal of Linguistic Anthropology*, vol 32 (2), 2022, pp. 282-300.

Mary Bucholtz, « Theorizing identity in language and sexuality research Theorizing identity in language and sexuality research », dans *Language in Society*, vol 33 (4), 2004, pp. 469-515.

Marianne Blidon et Stanley D. Brunn (Éditeurs), *Mapping LGBTQ Spaces and Places : A Changing World*, Cham, Springer International Publishing AG, 2022.

Margot Canaday, « LGBT History », dans *Frontiers (Boulder)*, vol. 35 (1), 2014, pp. 11-19.

Daniel Rivers, « New Histories of LGBT Activism and Identities », dans *Gender & History*, vol. 30 (2), juillet 2018, pp. 528-539.

Qingfei Zhang, « Representation of Homoeroticism by the People's Daily Since 1949 », dans *Sexuality and Culture*, vol. 18, 2014, pp. 1010-1024.

Gavin et Kath Browne (Éditeurs), *The Routledge research companion to geographies of sex and sexualities*, Londres ; New-York, Routledge, 2016.

Danning Wang, « iChina: The Rise of the Individual in Modern Chinese Society », dans *The China Quarterly*, vol. 207, pp 729-731.

Yangzi Sima et Peter C. Pugsley, « The rise of a 'me culture' in postsocialist China : Youth, Individualism and Identity Creation in the Blogosphere », dans *The International Communication Gazette*, vol. 72 (3), pp. 287-306.

Liza G. Steele et Scott M. Lynch, « The Pursuit of Happiness in China: Individualism, Collectivism, and Subjective Well-Being During China's Economic and Social Transformation », dans *Social indicators research*, novembre 2013, vol.114 (2), pp.441-451.

Hongwei Bao, « 'We Are Here': the politics of memory in narrating China's queer feminist history », dans *Continuum*, vol. 34 (4), 2020, pp. 514-529.

Hong Tao, « De zhiqing à « mères d'enfants tongzhi » : liens entre passé socialiste, présent réflexif et futur des LGBT en Chine », dans *Perspectives chinoises*, vol. 2022 (4), pp.21-32.

- Timothy Hildebrandt, « Development and Division: the effect of transnational linkages and local politics on LGBT activism in China », dans *Journal of Contemporary China*, vol. 21 (77), 2012, pp. 845-862.
- Iris Po Yee Lo, « (Dis)Engagement with Queer Counterpublics: Exploring Intimate and Family Lives in Online and Offline Spaces in China », dans *The British Journal of Sociology* ; vol. 73 (1), 2022, pp. 139-153.
- Stephanie Yingyi Wang, « When Tongzhi Marry: Experiments of Cooperative Marriage between Lalas and Gay Men in Urban China », dans *Feminist Studies*, vol. 45 (1), 2019, pp. 13-35.
- Jing Wu Ma, « From “Long Yang” and “Dui Shi” to Tongzhi: Homosexuality in China », *Journal of Gay & Lesbian Psychotherapy*, vol. 7 (1-2), 2003, pp. 117-143.
- Toby Miles-Johnson et Yurong Wang, « ‘Hidden Identities’: Perceptions of Sexual Identity in Beijing », dans *The British Journal of Sociology*, vol.69 (2), 2018, pp. 323-351.
- Hélène Piquet, « Le mariage en Chine depuis 1978 : entre les normes sociales et l’État », dans *Cahiers de droit (Québec)*, vol. 59 (4), 2018, pp. 997-1031.
- Boya Hua, Vickie F. Yang et Karen Fredriksen Goldsen, « LGBT Older Adults at a Crossroads in Mainland China: The Intersections of Stigma, Cultural Values, and Structural Changes Within a Shifting Context », dans *International Journal of Aging & Human Development*, vol. 88 (4), 2019, pp. 440-456.
- Yuanyuan Wang, Zhishan Hu, Ke Peng, Joanne Rechdan, Yuan Yang, Lijuan Wu, Ying Xin, et al., « Mapping out a Spectrum of the Chinese Public’s Discrimination toward the LGBT Community: Results from a National Survey », dans *BMC Public Health* , vol. 20 (1), 2020, p 669.
- Y. Anthony Chen et Yan Bing Zhang, « Parasocial Relationship and Reduction of Intergroup Prejudice against the Chinese LGBT Community: Intergroup Anxiety and Direct Contact », dans *Communication Studies* , vol. 73 (4), 2022, pp. 397-411.
- Ulises Moreno-Tabarez, Karma R. Chávez, Stephen J Leonelli, Ana Huang, Stijn Deklerck et Carina Rother, « Queer Politics in China: A Conversation with ‘Western’ Activists Working in Beijing », dans *QED (East Lansing, Mich.)*, vol. 1 (3), 2014, pp. 109-132.
- Wei Wei et Yunxiang Yan, « Rainbow Parents and the Familial Model of Tongzhi (LGBT) Activism in Contemporary China », dans *Chinese Sociological Review* , vol. 53 (5), 2021, pp. 451-472.
- Yiran Wang, « Revisiting the Dominant Coming out Discourses in China’s LGBT Activism and Research: Lesbians’ Chugui Experiences within the Family », dans *Journal of Lesbian Studies*, vol.25 (4), 2021, pp. 279-294.

Stephanie Yingyi Wang, « Unfinished Revolution: An Overview of Three Decades of LGBT Activism in China », dans *Made in China*, vol. 6 (1), 2021, pp. 90-95.

Siodhbhra Parkin, « LGBT Rights-Focused Legal Advocacy in China: The Promise, and Limits, of Litigation », dans *Fordham International Law Journal*, vol. 41(5), juillet 2018, pp. 1243-1262.

Yixiong Huang, « Media Representation of Tongxinglian in China: A Case Study of the People's Daily », dans *Journal of Homosexuality*, vol. 65 (3), 2018, pp. 341-342.

Guofeng Wang et Xueqin Ma, « Representations of LGBTQ+ issues in China in its official English-language media: a corpus-assisted critical discourse study », dans *Critical Discourse Studies*, vol. 18 (2), 2021, p 190.

Sherry Ortner, *Anthropology and Social Theory : Culture, Power, and the Acting Subject*, Durham, Duke University Press, 2006.

Elisabeth L. Engebretsen, William F. Schroeder et Hongwei Bao, *Queer/Tongzhi China : New Perspectives on Research, Activism and Media Cultures*, Copenhagen, NIAS Press, 2015.

Olivier Voirol, « Présentation : Visibilité et invisibilité : une introduction », dans *Réseaux (Centre national d'études des télécommunications (France))*, vol. 23 (129-130), 2005, pp. 9-36.

Olivier Voirol, « Les luttes pour la visibilité: Esquisse d'une problématique », dans *Réseaux (Centre national d'études des télécommunications (France))*, vol. 23 (129-130), 2005, pp. 89-121.

Marc Bessin et al., « Le motif de tout conflit est une attente de reconnaissance: Entretien avec Axel Honneth », dans *Mouvements*, vol. 49, janvier 1998, pp. 145-152.

Paul Michael Garrett, « Recognizing the limitations of the political theory of recognition: Axel Honneth, Nancy Fraser and Social Work », dans *The British Journal of Social Work*, vol. 40, 2010, pp. 1517-1533.

Velimir Stojkovski, « Recognition and power: An analysis of Lois McNay's Against Recognition », dans *Constellations (Oxford, England)*, vol. 29, 2022, pp. 283-295.

Eric Florence, « Médiation des expériences, représentations et luttes autour de la visibilité des travailleurs migrants en Chine », dans Christine Servais, *La médiation : Théorie et terrains*, De Boeck, 2016, pp. 183-214.

Gautier Pirote, *La notion de société civile*, Paris, La Découverte, 2018.

Nicole Khouri, « Productions de La Société Civile En Chine: D'un Ouvrage à L'autre, D'une Auteure à L'autre », dans *L'Homme et La Société*, vol. 205 (3), 2018, pp. 271-284.

Ying Wang, « Between Political Discourse and Classic Inheritance: The State of Chinese Cinema in the 21st Century », dans *AM, Art + Media : Journal of Art and Media Studies*, vol. 10, 2016, pp. 89-95.

Zoran Lee Pecic, « Queer Cinemas of the Sinosphere: Queer China Goes Out », dans *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 17 (1), 2023, pp. 24-36.

Richard Manuel, « They Censor, We Protect Society: A Comparative Study of Censorship in China and the West », dans *China Media Research*, vol.14 (2), 2018, pp. 75-84.

Chia-Chi Wu, « Queering Chinese-Language Cinemas: Stanley Kwan's Yang ± Yin: Gender in Chinese Cinema », dans *Screen (London)*, vol. 51 (1), 2010, pp. 38-53.

Yuxing Zhou, « Chinese Queer Images on Screen: A Case Study of Cui Zi'en's Films », dans *Asian Studies Review*, vol. 38 (1), 2014, pp. 124-140.

Heshen Xie, « Taking a Queer-Friendly Stance under Censorship: Beijing International Short Film Festival as an Alternative Site for Screening Chinese Queer Shorts », dans *Journal of Chinese Cinemas*, vol. 17 (1), 2023, pp. 52-64.

Stijn Deklerck, « Bolstering queer desires, reaching activist goals: practicing queer activist documentary filmmaking in Mainland China », dans *Studies in Documentary Film*, vol. 11 (3), 2017, pp. 232-247.

Hongwei Bao, « The 'Queer Generation': Queer Community Documentary in Contemporary China », dans *Transnational Screens*, vol. 10 (3), 2019, pp. 201-216.

Gareth Shaw et Xiaoling Zhang, « Cyberspace and Gay Rights in a Digital China: Queer Documentary Filmmaking under State Censorship », dans *China Information*, vol. 32 (2), 2018, pp. 270-292.

Judith Pernin, « Filmer l'espace, cartographier le réel. Le cinéma documentaire indépendant en Chine et son rapport à l'espace », dans *Perspectives chinoises*, vol. 110, pp. 24-37.