

« Love man love woman – the tale of Master Đức » : le
genre comme destin sacré

Docteure Thi Thanh Phuong NGUYEN-POCHAN
Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis
FRANCE
thanhphuong@gmail.com

Résumé : Par le biais d'une analyse du film « Love man love woman » réalisé par Nguyễn Trinh Thi en 2007, notre article examinera comment la performance médiatique permet de démystifier la fiction du « destin sacré » des médiums masculins transgenres dans le milieu du culte des Déesses Mères au Vietnam. Cette analyse s'inscrit dans la perspective performative du genre et l'approche sémio-pragmatique du récit médiatique, en se situant dans un contexte plus large de la culture hégémonique et de la médiatisation du discours hétérosexuel normatif.

Mots-clés : Vietnam, culte des déesses-mères, film ethnographique, performance du genre, pragmatisme du récit médiatique

*“Love man love woman – the tale of master Đức” : gender as
sacred destiny*

Abstract: Through an analysis of the movie “Love man love woman” directed by Nguyễn Trinh Thi en 2007, our paper will examine how the media performance allows to demystify the “sacred destiny” fiction of the transgender male mediums within worship of Mother-Goddesses in Vietnam. This analysis is part of the gender performance perspective as well as the semio-pragmatic approach of the media narrative. It is placed in a broader context of hegemonic culture and the mediatization of normative heterosexual discourse.

Keywords: Vietnam, worship of Mother-Goddesses, ethnographic film, gender performance, pragmatism of media story

Introduction

« Love man love woman – the tale of Master Đức » est le premier film ethnographique vietnamien qui aborde le thème des personnes transgenres. Produit en 2007 par Nguyễn Trinh Thi – une cinéaste indépendante de Hanoi, il a été présenté au *Festival International du film ethnographique Jean Rouch* en 2008, au

16^e *Festival International des Cinémas d'Asie de Vesoul* en 2010 et en 2013, il a été projeté, pour la première fois, à un public vietnamien restreint dans le cadre du 1^e *Festival artistique Queer Forever*. Ce documentaire, d'une durée de 52 minutes, cherche à donner un regard de l'intérieur des médiums du culte des déesses mères à travers la voix narrative de Lư Ngọc Đứ, un maître médiumnique de Hanoi. Il interroge sur la sexualité des *đông cô* – terme désignant les hommes transgenres qui pratiquent le culte, et fournit également un éclairage sur l'ancrage culturel du culte et sa perception du genre.

Bien que présenté à plusieurs reprises à un public international, ce film reste quasiment ignoré par le public intérieur. En effet, les médias officiels n'en font pas mention et ne le retransmettent pas sur les chaînes de télévision publiques¹. Ce film se trouve être largement marginalisé dans l'espace public dominant. La marginalité que nous entendons ici n'implique pas forcément la résistance contre la domination (politique, symbolique ou médiatique) mais désigne la force de dé-essentialisation de la fiction normative du genre portée par le discours dominant. La dé-essentialisation ne peut pas se produire en dehors des processus plus larges de la culture et de la médiatisation des phénomènes religieux et sexuels.

Notre étude visera tout d'abord à éclaircir l'hégémonie culturelle et religieuse permettant la création de la fiction normative du « genre du milieu ». Ensuite, nous analyserons le film de Nguyễn Trinh Thi afin de comprendre la transformation des rapports normatifs et fictifs du genre par le biais de la performance médiatique, plus précisément, de la mise en scène filmique et de la voix narrative des acteurs. Nous y appliquerons la méthode sémio-pragmatique du récit médiatique, mais aussi celle de l'analyse du discours pour examiner les discours des acteurs du film, en particulier celui du maître Đứ, dans la mesure où ces discours sont marqueurs de la tension narrative d'un point de vue temporel. Cette analyse cherchera à éprouver l'hypothèse selon laquelle la performance médiatique rend perméable et vulnérable la frontière normative du genre, non pas parce qu'elle *représente* la réalité au moyen des procédés fictionnels, mais parce qu'elle constitue un *espace médiatique et social* – un « tiers-symbolisant » (Quéré, 1982), qui fait émerger et évoluer les vécus et les discours des sujets *historiquement* situés dans une situation de communication concrète ; ainsi, elle transforme la réalité et dé-essentialise la fiction normative du genre.

1. Un culte des déesses mères sans vocation féministe

Le culte des déesses mères (*thờ mẫu*), et en particulier son rituel *lên đồng*², jouissait depuis des siècles d'un engouement populaire très fort. Ce culte sous sa forme

¹ Nous utilisons la vidéo issue du compte *Youtube* de Nguyễn Trinh Thi (Nguyễn, 2007).

² Certains auteurs traduisent *lên đồng* en « monter sur le médium », nous proposons de le traduire par « entrer en transe ».

actuelle est un syncrétisme des pratiques populaires et de nombreux écrits savants visant à le théoriser comme un système cohérent de croyance et de pratique. Ancré dans l'ancienne croyance des esprits, le culte a progressivement introduit de nouveaux éléments dans son système de croyance en associant ceux des cultes des esprits et des ancêtres à ceux du Taoïsme chinois, pour parvenir à la forme actuelle du culte des Trois Palais ou des Quatre Palais³. Le récit *La déesse de Vân Cát* de Đoàn Thị Điểm au XVIII^e siècle (Dror, 2007) est probablement le premier écrit savant sur ce culte. Il relate les trois réincarnations de la princesse céleste Liễu Hạnh dont la première descente en terre humaine se déroula au XVI^e siècle dans le village de Vân Cát dans la province de Nam Định. Lors de sa bataille contre les magiciens du *đạo nội* (école bouddhiste intérieure), Liễu Hạnh fut sauvé par Bouddha et se convertit au bouddhisme. Elle règne alors sur le palais céleste dans le panthéon des Quatre Palais.

Depuis sa naissance, ce culte a connu de nombreuses métamorphoses qui s'expliquent davantage par sa stratégie d'adaptation pour survivre. Dans le passé, les États dynastiques appliquèrent les politiques d'inféodation, de hiérarchisation et de classement des esprits et des génies locaux (Langlet, 1990) dont l'objectif était de mieux contrôler et assimiler les cultes villageois aux cultes de l'État. L'inféodation allait de pair avec l'interdiction des cultes inconvenants, aberrants ou débauchés qui « doivent être prohibés » : cette interdiction ne relevait pas d'une considération théologique mais politique et sociale pour maintenir l'ordre (Vandermeersche, 1991, p. 30) et « civiliser les masses par l'éducation morale » (Goossaert & Palmer, 2012, p. 42). Objet d'une répression farouche durant deux siècles, le culte de Liễu Hạnh ne put trouver sa place qu'à partir du XVIII^e siècle (Tạ, 1989, p. 2016). Il a su moraliser les contenus de sa croyance pour qu'ils soient conformes à la culture hégémonique et aux cultes de l'État, en introduisant dans son panthéon des héros nationaux et des saints vénérés par les États. La conversion de Liễu Hạnh au bouddhisme représente donc une métaphore de sa tactique visant à soumettre ses déesses et divinités à l'autorité de Bouddha en tant que génies subalternes. Le panthéon du culte représente le monde cosmopolitique calé sur le modèle impérial. Ce caractère politique fait du culte ce que Keith Taylor (cité par Nguyễn, 1991, p. 79) appelle « la religion pro-dynastique ».

À partir de 1945 dans le nord, l'État socialiste a interdit et persécuté les cultes populaires. Le revirement politique sur les questions religieuses et culturelles, entamé à compter de la fin des années 1990, permit au culte des déesses mères et au rituel *lên đống* de se réinsérer dans l'espace religieux national. En décembre 2016, les « pratiques liées à la croyance viet en les déesses-mères des Trois mondes » ont été inscrites par l'Unesco sur la *Liste représentative du patrimoine culturel*

³ Le panthéon des Quatre Palais divise le monde en quatre mondes cosmiques (céleste, des Monts et des Forêts, des Eaux, terrestre) ; il est composé d'une cinquantaine de génies et d'esprits dotés de rangs distincts : Empereur de Jade – le père de la princesse Liễu Hạnh, les déesses mères règnent les Quatre Palais, les Grands Mandarins, les servantes, les princes, les demoiselles et les petits princes.

immatériel de l'humanité. Cette reconnaissance mondiale constitue un élan politique permettant au culte de s'inscrire pleinement dans le nationalisme culturel élaboré et exalté par l'État et le Parti communiste vietnamien (PCV) ces dernières décennies (Nguyen-Pochan, 2017). Ce nationalisme identitaire est centré sur l'ethnie majoritaire des *Việt* (ou des *Kinh*) et sur sa culture d'origine du nord vietnamien. Les promoteurs actifs du culte, y compris des chercheurs académiques, ont su retravailler son contenu idéologique, *historiciser* et *folkloriser* ses attributs culturels afin de mieux l'adapter au nationalisme hégémonique. Les études⁴ de Ngô Đức Thịnh, ancien directeur de *l'Institut des études sur la culture folklorique du Vietnam*, ont abouti à banaliser l'appellation de « religion des déesses mères » (*Đạo Mẫu*) qu'il a inventée. Elles s'efforcent de rehausser le culte au rang de religion nationale en vietnamisant ses composantes culturelles et religieuses, produisant ainsi « une orthodoxie ayant pour référents les pratiques du nord du pays, voire de Hanoi » (Jammes & Sorrentino, 2015, p. 117).

Parmi plusieurs éléments *autochtones* du culte, Ngô (2012) met en avant son caractère féministe. Selon lui, le respect du culte pour les femmes est imprégné de la morale nationale : le culte vénère non seulement les héroïnes dans des résistances contre les envahisseurs étrangers, mais il est aussi un refuge spirituel pour les femmes opprimées dans la société traditionnelle. « Dans les villages vietnamiens, typiquement dans le delta du nord, il existe une "distribution" genrée des environnements de socialisation. Si la maison communale constitue le lieu de socialisation pour les hommes, les temples et les palais de la religion des déesses sont celui des femmes » (Ngô, 2012, p. 390). Le ressort féministe est d'ailleurs répandu dans les études sur les cultes des déesses mères du monde entier, lesquelles les décrivent comme la religion « contre-culture » qui « conteste la domination masculine, rejette les divinités masculines au profit de divinités féminines » ou encore, qui honore le « "féminin sacré" dans leur propre vie et dans la société » (Woodhead, 2012, p. 38 et 46). Pourtant, nous ne trouvons aucune vocation féministe dans le culte des déesses mères au Vietnam.

Sur le plan de la croyance d'abord, la déesse Liễu Hạnh incarne toutes les qualités parfaites de la femme traditionnelle qui sont conformes au confucianisme et ne défient aucunement la conception hégémonique du genre. Basé sur la distinction biologique des deux sexes et la fonction féminine de reproduction, le confucianisme dicte la place des hommes supérieure à celle des femmes. Dans le *Classique des rites* du confucianisme, le rôle de la femme est défini par trois obéissances vis-à-vis de son père, de son mari et de son fils aîné et quatre vertus (prendre bien soin des affaires familiales, de son apparence, de son langage et de sa conduite). Dans l'histoire de sa bataille contre les hommes magiciens de *đạo nội*, la représentation de Liễu Hạnh est celle des femmes qui « ont besoin d'un protecteur puissant de sexe masculin pour être délivrées des malaises et des démons qui les importunent »

⁴ En particulier son ouvrage *La religion des déesses mères au Vietnam* (1996). Nous utilisons la quatrième édition du livre (Ngô, 2012)

(Dorais & Nguyễn, 1998, p. 204). Selon cette représentation, une femme possédant une force magique ne peut que causer catastrophes et malheurs ; seuls les hommes peuvent la neutraliser et veiller sur elle : « la légende de Liễu Hạnh explique peut-être pourquoi, dans une société patriarcale normalisée à la chinoise, on ne peut accorder de place centrale, ou même importante, à un culte vénérant des divinités féminines » (Dorais & Nguyễn, 1998, p. 206).

Sur le plan pratique, les auteurs s'accordent sur la place centrale des adeptes et médiums féminins au sein du culte. Plusieurs anthropologues interprètent la pratique de possession en termes psycho-pathologiques et thérapeutiques : « des femmes, fragiles psychologiquement, cherchaient dans la pratique du culte et de la possession un divertissement, un soutien, voire une guérison à leurs difficultés » (Chauvet, 2010, para. 4). Sélim (2003, p. 106 et p. 98) y voit une intériorisation inconsciente de la domination politique et économique qui fait que « la structuration symbolique de la possession s'inscrit dans une continuité nette avec les représentations du pouvoir de l'État ». Elle notait cependant que la « position supérieure souveraine » et l'« allégeance à l'État imaginaire » du médium défient l'État réel (Sélim, 2003, p. 105). Ces deux pistes d'interprétation restent prisonnières du paradigme psychosocial de la contre-dominance symbolique. Selon Dror (2007), la pratique persiste grâce aux formes rituelles qui sont « réellement » créées et pratiquées par les couches populaires, transmises oralement et incorporées aux pratiques. Ces formes, constituant de « vrais » éléments du folk, n'ont pas besoin de contenus pour exister. Cela explique la méconnaissance générale des adeptes du culte pour la signification du rituel *lên đông*. Pour eux, la force effective – la magie – provient de la performance rituelle et non de l'histoire morale, racontée ou inventée par des élites. Ils font montre volontairement de leur allégeance au pouvoir politique et à sa moralité comme « un moyen du maintien de la coexistence pacifique entre le centre et la périphérie » (Dror, 2007, p. 35).

Le culte des déesses mères se démarque par sa dimension nettement commerciale et matérialiste. Il est toujours réservé aux marchands et petits commerçants qui se ruent vers les lieux de culte pour leur bénéfice personnel, la fortune et la prospérité de leur business. Dans la société traditionnelle, notamment dans les villages, les femmes vietnamiennes s'occupaient des affaires familiales et de l'économie du foyer, alors que les hommes, des affaires publiques et des études. La majorité des femmes exerçaient alors le métier de marchand ou de petit commerçant. Exclues des lieux de discussion des affaires publiques, elles se réunirent dans des temples et des pagodes non seulement pour vénérer leurs génies de la fortune mais aussi pour discuter de leurs affaires commerciales. Ces rencontres donnèrent lieu aux réseaux culturels au sein desquels les membres pratiquent le rituel et s'entraident dans leur vie socioéconomique. Dans la société moderne, cette division du travail homme/femme n'est plus valable et on peut observer la présence de plus en plus importante de médiums et d'adeptes masculins dont la plupart sont des hommes d'affaire ou des commerçants, et parfois, des hommes politiques. Le regain spectaculaire de notoriété du culte s'explique en grande partie par l'essor de

l'économie de marché : « *Đạo Mẫu – lèn đông* est devenu une véritable croyance des couches commerçantes » (Ngô, 2012, p. 388). Dans la croyance de ce culte du commerce, les génies féminins sont forcément des commerçantes qui protègent leurs homologues. Les génies les plus populaires (ceux qui « descendent » régulièrement au travers des médiums) ne sont ni Bouddha - saint protecteur, ni l'Empereur de Jade - père de Liễu Hạnh et rarement les déesses mères (Ngô, 2012, p. 91). Selon Ngô (cité par Song, 2017, para. 3), « *Đạo Mẫu* s'oriente vers la vie présente et non celle postérieure ou celle de l'au-delà », ce qui donne lieu à cette expression devenue banale « la terre sacrée inscrite dans le monde réel ».

2. Travestissement comme médiation et source du pouvoir sacré

Contrairement à ce que l'on croit de la moralité confucéenne, « l'anormalité du genre suscite [...] la curiosité, l'étonnement, ou au pire, le reproche, la moquerie, elle n'est jamais considérée comme un péché » (Tạ, 2016, p. 53). Le phénomène du « trouble dans le genre » (Butler, 2006) fut enregistré de manière dispersée et confuse dans les historiographies ou les recueils de légendes car « les auteurs anciens ont très souvent confondu travestissement et homosexualité » (Saladin d'Anglure, 1998, p.16). Tạ (2016, p.65) examine la figure de l'écrivain efféminé qui se cache « derrière l'allure de la femme » pour tromper le pouvoir d'en-haut et exprimer sa voix opprimée. Son interprétation s'appuie sur la dichotomie normative des deux sexes qui représente la femme comme faible, molle et passive et l'homme fort, viril et actif. Cependant, la voix féminisée dans l'art peut être interprétée comme une forme artistique, tel est le cas des acteurs *dan* (acteurs masculins qui jouent le rôle de femmes) dans l'opéra traditionnel de Pékin - une « male cross-dressing convention » de la performance théâtrale qui provient du fait que « women were excluded from performing on the public stage » (Chiang, 2012, p.8). L'androgynie artistique est parfois vue comme un signe du talent et de la beauté « embodying the attributes of both genders » (Chiang, 2012, p. 10).

L'homosexualité est considérée comme un péché depuis l'époque coloniale. La colonisation est caractéristique de la domination politique qui s'exerce à travers le rapport du genre (et de la race) : « il est crucial que [...] le colonisateur soit un vrai homme pour pouvoir imposer sa volonté puisque c'est sur sa virilité même que repose le prestige de l'Homme Blanc et par conséquent tout l'ordre colonial » (Tracol-Huynh, 2009, para. 21). Dans l'optique de l'hypervirilisation coloniale, les hommes vietnamiens étaient regardés comme « gender deviant » à savoir « androgynous, effeminate, hermaphroditic, important, and inverted » (Proschan, 2002, cité par Tracol-Huynh, 2009, para. 17). La construction coloniale se focalisa sur des maladies issues des « rapports anormaux et variés de pédérastie » et présenta l'homosexualité comme un danger non seulement pour la santé publique, mais aussi pour la morale des Européens - « la perversion naturelle des indigènes qui contamine les colonisateurs » (Tracol-Huynh, 2009, para. 18 et 20). Le régime communiste, portant sur ses épaules de nombreux héritages (confucianisme,

colonialisme et stalinisme), ont aussi considéré les homosexuels comme des maladies sociales en accusant « l'influence néfaste du néocolonialisme américain » (Blanc, 2005, p. 730). Si l'homosexualité existait déjà dans l'histoire vietnamienne, certaines pratiques homosexuelles ont été introduites dans le pays depuis l'époque coloniale, telles que la sodomie et le coït anal (Blanc, 2005, p. 738). Le discours stigmatisant était particulièrement fort pendant la crise de l'épidémie du sida : les médias employaient les termes de « fléau social », de « maladie sociale » ou de « mauvais comportement, en termes non seulement d'hygiène mais aussi de moralité » (Blanc, 2005, p. 730). Considérés comme cause plutôt que victime, les homosexuels n'ont bénéficié d'aucun programme d'aide avant 2006, année où l'Assemblée nationale les classait dans la liste des groupes à haut risque et prioritaire dans le programme de prévention du sida (United Nations Development Programme, United States Agency for International Development, 2014, p. 14).

En réalité, l'attitude de l'État vis-à-vis de l'homosexualité est ambiguë. Dans les codes (civil, pénal et matrimonial), elle n'est jamais désignée comme une faute ou un délit (Blanc, 2005, p. 733). En 2015, le changement de sexe est légalisé. La loi sur le mariage et la famille de 2014 supprime l'interdiction du mariage des personnes du même sexe mais elle ne reconnaît pas non plus son statut légal (Mai, 2016, p. 2). Cette ambiguïté peut s'expliquer par les héritages culturels. Bien que la fonction de reproduction des descendants et celle de pérennisation de la lignée soient très importantes, le confucianisme ne traite pas le genre du milieu comme un péché ou une menace pour la société mais comme un phénomène inexistant et invisible. À cette attitude s'ajoute la conception bouddhiste du genre (Blanc, 2005, p. 743). Si le bouddhisme *Mahayana* (en Chine et au nord du Vietnam) est moins tolérant que celui *Theravada* (en Thaïlande) (Blanc, 2005, p. 743) à cause de la sévérité du confucianisme, ces deux écoles partagent la même conception du transgenre, en l'expliquant comme une souffrance dont la racine remonte à la mauvaise conduite de l'individu dans sa vie passée ; l'individu doit payer sa dette en améliorant son comportement pour avoir une vie meilleure dans le futur (Jackson, 1998). Dans la doctrine bouddhiste, la compassion et la pitié sont ainsi teintées d'une condescendance morale.

La tolérance est beaucoup plus grande dans les couches populaires au sein desquelles, la pratique des cultes fut imprégnée des enseignements moraux du confucianisme et du bouddhisme mais qui supprime toutes les critiques condescendantes. Tous les termes désignant les personnes transgenres proviennent du langage rituel du *lên đông* ou du *hầu bóng*. *Đông*, étymologiquement issu du mot chinois *t'ong*, signifie « garçon au dessous de 15 ans » (Durand, 1959, p. 7). Dans la croyance des adeptes, *đông* renvoie à « la pureté, l'innocence, la naturalité⁵ » : ce sont les conditions nécessaires « pour que les génies puissent entrer en lui. Plus tard, les jeunes filles ont progressivement remplacé les jeunes garçons [...] *Lên đông* désigne le fait que les génies montent sur un corps d'enfant » (Ngô, 2012, p. 86). Le

⁵ Nous y ajoutons la noblesse du sexe masculin

terme de *hầu bóng* signifie « servir les ombres » : « les ombres sont les génies qui possèdent le *đông* masculin ou féminin, et ces *đông* ne sont que les servants des ombres » (Ngô, 2012, p. 86). On a pu observer un nombre important de *đông* masculins efféminés ou androgynes dans le milieu du culte, de là vient tout un système terminologique désignant les hommes transgenres : *đông cô đông cậu* (*đông* mi demoiselle mi garçon), *đông cậu bóng cô* (corps masculin, ombre/âme féminine), *bóng kín* (ombre/homosexuel caché), *bóng lộ* (ombre/homosexuel déclaré), *bóng liễu* (ombre/homosexuel saule ou travesti) ou *bóng hifi* (ombre bisexuel) (Phạm, Q.P., Lê, Q. B., Mai, T. T., 2012 ; Blanc, 2005). Dans la croyance du culte, l'androgynie masculine est un signe de don médiumnique car elle appartient au « troisième genre, ni féminin ni masculin » ; les hommes androgynes sont « sensibles, possédant un "esprit vital léger"⁶ [...] qui facilite ainsi la possession des génies » (Ngô, 2012, p. 369).

Puisque l'androgynie est un signe de don médiumnique, elle est nécessairement dotée d'une âme pure, innocente et naturelle. Cette conception populaire a inversé la condescendance morale du bouddhisme, ce qui n'empêche pas les adeptes du culte de se déclarer comme des enfants de Bouddha. Elle hérite pourtant de la croyance bouddhique en destin karmique des médiums, désignant les malheurs et les difficultés (maladie, folie, impossibilité de trouver un mari..., mais aussi où l'homosexualité y est vue comme une pathologie) qu'ils rencontrent dans leur vie sociale ; pour s'en sortir, ces personnes doivent « servir » régulièrement les saints et les génies. Leur destin de soldat (*số lính*) est donc prédéterminé parce qu'associé à leur racine médiumnique (*căn đông*). Néanmoins, dans la version populaire, le destin karmique est très valorisant : au lieu d'être « punis » (suivant la version discriminante du bouddhisme), les médiums sont considérés comme des êtres « élus » pour servir les déesses ; ils sont dotés d'une grande pureté, d'une grande beauté et d'une sensibilité extraordinaire. Pour se vanter de leur statut de médium, ils s'octroient personnellement une autolégitimation (Sélim, 2003, p. 54) en mettant en avant des marqueurs distinctifs dont le travestissement fait partie. Le travestissement masculin est en effet un phénomène répandu dans le chamanisme⁷ : ce « troisième sexe social » se situe à un niveau supérieur et englobe les deux autres sexes (Saladin d'Anglure, 1998, p. 16). Parmi les chamans-hommes transgenres qui pratiquent le culte, les maîtres *đông* occupent une place très importante. Ils initient les nouveaux médiums à la pratique rituelle, président la cérémonie d'ouverture du palais (afin d'officialiser le statut du médium), communiquent avec les morts, guérissent les malades, chassent les démons, devinent l'avenir... Les maîtres *đông* sont généralement les gardiens du temple du culte ayant pour fonction de rendre

⁶ L'esprit vital (*vía*) désigne l'énergie individuelle qui peut être forte ou faible. Dans la croyance populaire, l'esprit vital fort fait peur aux esprits et empêche la possession.

⁷ La question de savoir pourquoi les chamanes femmes se travestissent moins, voire pas du tout, à l'inverse de ceux masculins n'est pas encore tranchée. Dorais & Nguyễn (1998) a situé le culte des déesses mères à la fois dans le culte de la possession et dans le chamanisme.

culte quotidiennement aux saints et génies et de gérer les séances de possession. Ils sont, enfin, les chefs d'un réseau culturel et sont considérés par beaucoup de médiums comme leur deuxième parent qui les font naître une deuxième fois dans la vie spirituelle (Nguyễn, 2016). Ces hommes chamans sont souvent, et curieusement, des travestis. Leur présence devient de plus en plus importante, sinon prédominante, dans le milieu du culte.

3. Le récit du maître Đứ

Notre analyse s'inspire de la théorie performative du genre formulée par J. Butler. À la différence de la théorie dramaturgique d'E. Goffman sur les rôles sociaux attribués au sujet, Butler (2006, p. 271) suppose que « le sujet n'est pas déterminé par les règles qui le créent » ; et l'attribution des rôles n'est qu'un « processus régulé de répétition » qui relève de l'intériorité fictive : « the ascription of interiority is itself a publically regulated and sanctioned of essence fabrication » (Butler, 1988, p. 528). Cette approche qui consiste à refuser l'existence d'une intériorité préalable à la performance, permet d'explorer la performance du genre à travers des actes et non pas des rôles. « Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité » (Butler, 2006, p. 259). Ces actes sont régulés par les normes de l'hétérosexualité obligatoire qui fabriquent l'essence fictive du genre. Ces normes attribuent la dimension « publique » aux actes qui se réalisent à travers une « répétition stylisée » produisant ainsi « l'effet du genre » (Butler, 2006, p. 264 et 265). La stylisation des actes performatifs renvoie à l'incorporation parodique de la réalité du genre qui n'est qu'une « imitation sans original » (Butler, 2006, p. 261),

La théorie performative de Butler se rapproche de celle de l'action d'H. Arendt (1983, p. 242) selon laquelle le *qui* de l'action ne se révèle que dans l'acte et la parole car le *qui* est impersonnel et l'action est sans auteur. Lorsque l'acte et la parole se réalisent dans un récit médiatique, ils s'adressent à un tiers absent qu'est le public. Dans cette perspective pragmatique, le *qui* de l'action s'oriente vers un *à qui* le récit s'adresse (Arquembourg, 2011a, p. 48), *au nom de qui* se réalise l'acte de raconter et qui sont les *responsables des faits* du point de vue du jugement temporel (Arquembourg, 2011b, p. 42). La stratégie temporelle du récit médiatique se révèle dans les processus d'attribution des paroles et d'imputation des responsabilités aux agents par définition *impersonnels* (sans qualités ou caractères propres). Elle inscrit la performance médiatique dans la dynamique phénoménologique de l'émergence : le personnage émerge et évolue progressivement, au fur et à mesure du dévoilement temporel de ses actes, de ses discours ou de ses comportements dans une situation de communication concrète.

Cette partie examinera d'abord la construction diégétique d'un monde filmique dans lequel les actes et les paroles viennent s'inscrire ; puis, la mise en scène corporelle et la mise en sens du discours du maître Đứ ; et enfin, la production du sens du récit à travers le processus du jugement temporel qui comporte l'attribution des paroles et la mise en tension des temporalités.

3.1. *Un troisième monde est-il possible ?*

La construction diégétique d'un monde (la *diégèse*) a pour but de faire entrer le spectateur dans un espace-temps filmique, d'activer sa narrativisation et ainsi de produire du sens (Odin, 2000).

La première séquence du film introduit le spectateur dans une scène de préparation d'une séance de possession du maître Đứ́c. Elle rend visible à la fois les marqueurs rituels et ceux de la féminité : le chant cérémoniel (*hát vắn*) célébrant les génies, les objets rituels mais aussi les gros plans détaillant le visage maquillé du médium, son corps habillé d'une tunique féminine, les gestes de maquillage du garçon servant de rituel, etc. Au-delà du caractère « sacré » du monde représenté, la performance du genre semble troubler la perception : alors qu'elle joue sur la féminité, aucune femme n'y est présente ; seuls les hommes exercent les gestes conventionnellement réservés aux femmes. Ce caractère troublant provient de la performance du genre non conforme à la convention de l'hétérosexualité.

Tout au long du film, l'univers diégétique oscille entre monde du sacré et monde du profane. Le maître Đứ́c se montre dynamique dans les deux mondes. Il ne cesse de faire aller-retour entre sa vie professionnelle profane et sa vie spirituelle de médium (Figures 1 et 2). En raison de son métier, les lieux du culte ne relèvent pas toujours du monde sacré, la plupart du temps, ils appartiennent au monde profane du travail (gestion des cérémonies, contact avec les fournisseurs des objets culturels...). Cette superposition de deux mondes se dévoile également dans son lieu de vie : en tant que gardien du temple⁸, sa demeure sert à la fois de lieu culturel et de lieu où il mène sa vie privée (accueil de ses disciples et amis dont la majorité sont des homosexuels, discussion au téléphone avec son amant...). Malgré l'enchevêtrement des lieux public et privé, ce chaman ne confond jamais les deux mondes, profane et sacré. Sa conduite, comme nous allons le voir plus loin, est guidée par un principe éthique. Le monde du maître Đứ́c fait émerger un sujet historique (situé dans une situation réelle) plutôt qu'un sujet symbolique ou transcendant (maître spirituel). Ses actes et paroles s'inscrivent dans le régime historique et non symbolique des faits.

⁸ Le temple Vồng Lãnh Giang Từ, 16 rue Hàng Hành, Hanoi.



Figure 1. *Le lieu de vie*



Figure 2. *Le lieu du culte*

L'univers des adeptes semble être plus ambigu que celui du maître. La caméra nous amène à la rencontre de personnes *lambda* de tous les âges (petit commerçant, conducteur de mototaxi, vieille dame, jeune homme transgenre...) (Figure 3). Elles sont invitées à témoigner de la réputation du maître Đức, à exprimer leur croyance en la racine karmique des médiums ou à se mettre en scène dans des conversations sur la vie de couple des hommes *đồng cớ*. En se plongeant dans cet univers, on a l'impression que le monde de la vie ordinaire ne se détache pas complètement du monde sacré ; il est au contraire imprégné de la croyance en une puissance magique qui prédétermine le destin de chacun. En plein cœur de Hanoi, les temples s'entremêlent discrètement avec les demeures des habitants ; seuls les membres du réseau cultuel en connaissent l'existence (du fait que durant très longtemps ce culte se pratiquait clandestinement) et s'y rendent (Figure 4). Aujourd'hui, bien qu'il soit toléré, sa pratique rituelle demeure restreinte à un réseau fermé (Chauvet, 2012).



Figure 3. *Le conducteur de mototaxi*



Figure 4. *Le temple du maître Đức à Hanoi*

Dans le film, on observe le couloir et la cour du temple qui servent d'espace médian entre le sanctuaire et la rue extérieure (Figure 5). Ces lieux du culte sont si familiers aux habitants d'Hanoi que la frontière séparant les deux mondes est floue,

voire complètement effacée. La perméabilité entre les deux mondes, dans l'espace mais aussi dans la tête des gens, semble être susceptible de produire l'effet d'un monde du milieu permettant un aller-retour facile et permanent entre le monde de l'intouchable et celui de la vie changeante. Il nous semble que la bienveillance protectrice des habitants accordée aux *đông cô* provient plutôt de cette malléabilité que de la tolérance sociale, ou peut-être le social relève-t-il ici de la perméabilité de cette frontière devenue banale, ce que démontrent les propos d'une vieille dame : « regarde, il y a beaucoup de *đông cô* ici, voilà les fées et les reines, comme ils sont affétés ».



Figure 5. L'espace médian

3.2. Les actes du corps genré et le discours du maître Đức

Le soi *genré* du maître Đức se constitue au travers de sa mise en scène corporelle. C'est une condition nécessaire qui rend « vrai » son discours : une « vraie vie » ne se définit pas par son âme métaphysique mais par son mode de vie et « rendre raison de soi » consiste à « donner du style à l'existence » (Foucault, 2009, p. 148-149). Nous n'examinons pas la performance rituelle qui relève du métier du maître Đức, mais la performance corporelle telle qu'elle est produite dans sa vie privée. Nous choisissons deux séquences significatives - celles de l'appel téléphonique, qui rend visible la perméabilité « politiquement régulée » de la « frontière variable » du corps (Butler, 2006, p. 263). Dans la première séquence, le maître parodie les paroles des amoureux :

« Allo, es-tu là *Kim Chi*⁹ ? Ici *Ngoc Diệp*. *Ngoc Diệp* est en train de mourir, est-ce que tu viens me sauver, *Kim Chi* ? Quoi ? Oh mon diiiiieu [voix étirée]. Qu'est ce que tu as fait *Kim Chi* hier soir ? Tu ne disais rien jusqu'à minuit. Je pensais que *Kim Chi* coucherait avec son *mari*. *Ta putain* [éclat de rire]. Ça suffit. Ce soir, prends la moto de ton mari et viens me chercher, d'accord ? »

⁹ Nous traduisons les citations en langue française et soulignons les expressions significatives.



Figure 6. *L'appel téléphonique 1*

Le maître et son ami imitent le style du théâtre traditionnel (*cải lương*) réputé pour son caractère mélodramatique et sentimental. Les noms de *Kim Chi* (*branche d'or*) et de *Ngọc Diệp* (*feuille de jade*) sont conventionnellement employés dans ce théâtre pour représenter les nobles âmes. Les deux interlocuteurs empruntent également à la stylisation verbale caractéristique de *đồng cô* (*ta putain, ton mari...*).

Le maître Đức emploie un ton plus sérieux dans la seconde séquence où il est filmé en train de flirter avec son amoureux :

« Chéri, pourquoi tu es si dur avec moi ? [...] Chéri, as-tu dîné ? T'as pas encore dîné à cette heure ci ? Demain, j'apporterai *du bétel et des noix d'arec pour t'épouser*, t'es d'accord ? Tu préfères qu'on organise le mariage à ton bureau ou à la maison ? Bien sûr que j'ose le faire, pourquoi pas ? [...] Bon, je t'appellerai tout à l'heure quand je rentre à la maison. Ciao »



Figure 7. *L'appel téléphonique 2*

En mettant en scène son échange téléphonique (Figures 6 et 7), le maître veut montrer que sa relation avec cet homme existe réellement. À plusieurs reprises, il fait signe de la tête et du regard vers la caméra et les personnes présentes. L'imitation d'une relation amoureuse ne manque pas d'humour lorsque le maître évoque gaiement la coutume traditionnelle du mariage (*apporter du bétel et des noix*

d'arec) et taquine son amoureux sur ce sujet. Cette imitation dévoile un soi vulnérable à la frontière du genre : elle ne cherche pas à tourner en dérision l'hétérosexualité conventionnelle (le mariage) mais opère une dérision sur soi-même et sa situation personnelle non-conformes à la norme mais sans chercher à la transgresser.

La contradiction du maître découle du fait qu'il se sent différent dans son genre mais il accepte malgré tout la norme hétérosexuelle. Même lorsqu'il met en avant la sublimation du corps masculin transgenre pour la médiation religieuse, cette norme reste prégnante :

« Il semble que les génies et les saints aiment toujours les hommes [...] parce que les hommes sont perçus comme plus propres que les femmes sur tous les aspects. Lorsqu'ils sont possédés, ces hommes deviennent si fins et vifs, si magnifiques et gracieux dans leurs mouvements de danse, et si empathiques avec les personnes qui assistent au rituel. »

C'est donc l'idée d'un corps idéal qui précède l'inscription de la norme dans la surface du corps : le corps n'est qu'un instrument prisonnier de l'âme (Foucault, 1975, p. 34) qui trouve un ancrage dans la croyance en la pureté et la noblesse du corps masculin (Figure 8). Cette âme, qui s'extériorise en transformant le corps masculin en féminin, est tout à fait conforme à la convention culturelle de la supériorité masculine.



Figure 8. *L'incarnation de la déesse*

Le reste du temps, son discours donne à découvrir une perception contradictoire de son genre, déchiré entre le plaisir et le désir interdit.

« J'ai l'impression que cette maladie est contagieuse. Quand j'avais 15, 16 ans, il y avait un gars, un employé de la poste, qui venait m'apprendre les mathématiques. Après quelques leçons sérieuses, il commençait à dévoiler son machin. Au début, j'avais peur [...] Puis, je le trouvais agréable et aimais ce gars. Ma maladie s'est aggravée depuis. »

En qualifiant son orientation sexuelle de pathologie, le discours du maître relève de la confession qui ne cherche pas à confesser l'acte passé mais à prendre du plaisir

à interpréter cet acte : « le fait même de parler constitue un acte en soi » (Butler, 2016, p. 231). Le vrai désir de celui qui se confesse découle du fait d'être écouté : cela implique naturellement l'interlocuteur dans sa scène filmique du désir et transforme ainsi la caméra en une oreille (Neuenschwander-Gindrat, 2009, p. 13). La pathologisation interprétative de l'acte originel ne génère aucunement le sentiment de culpabilité mais constitue une source de plaisir : « Je ne veux pas guérir [cette maladie] pour devenir un homme complet parce que j'ai toujours trouvé l'amour et le plaisir avec les personnes du même sexe, pourquoi devrais-je guérir ? ».

Pourtant, le soi genré du maître n'est pas seulement constitué de plaisir mais aussi de souffrance :

« Dès mon jeune âge, j'aimais déjà les affaires féminines, comme la cuisine, la broderie, et j'étais déjà très grincheux [...] Je suis damné par le ciel. [Mon orientation sexuelle] est opposée à la loi du Créateur et à la morale de la société. J'en prends conscience, bien sûr. Mais c'est mon destin, comment puis-je le changer ? »

De ce discours émerge un lien causal entre le désir interdit et la frustration qui s'explique par la damnation du ciel. Le maître confie qu'il fut obligé de mener une vie *normale* sous la pression des parents : fonder une famille, avoir un enfant et un travail d'enseignant. Mais son karma (orientation sexuelle déviante) lui infligea une séparation avec sa famille pour servir les déesses et les génies. Son discours s'efforce de reconstituer un soi cohérent tout en se détachant lui-même du soi pour rendre raison à un « mode de vie [qui] est si éloigné des principes qu'il sait vrais » (Foucault, 1980, cité par Butler, 2016, p. 229). D'une part, la cohérence de soi s'affirme par la dimension collective du *mode de vie damné* : « beaucoup d'homosexuels rejoignent le milieu du culte parce qu'ainsi ils n'ont pas ou plus à se dissimuler eux-mêmes et peuvent se débarrasser de l'apparence mensongère ». Sa compassion pour ses amis et disciples homosexuels peut ainsi s'interpréter comme un sentiment d'appartenance à une forme de vie commune. D'autre part, sa frustration (être privé du soi-même) reste aigüé sur le plan individuel :

« Je souffre d'une manière générale car je dois toujours vivre dans deux personnes [...] Quand je sors de mon temple, je deviens une *ombre discrète*¹⁰. Quand je rencontre une autre *ombre discrète*, je lui cache mon origine, mon domicile, mon nom, et nous nous donnons rendez-vous dans un endroit inconnu. Le gars à Tây Ninh [son amoureux] ne connaît pas ma vraie vie »

Dans ce discours, le maître quitte son travestissement religieux ouvert pour basculer dans le domaine de l'interdit. Étant donné que le travestissement religieux est resté dans le domaine de l'éthique (dont le temple est une métaphore), il ne

¹⁰ C'est-à-dire un homosexuel caché.

facilite pas la pratique homosexuelle entre les membres du culte. Alors que l'entreprise discrète du désir interdit en dehors du temple fait naître une autre personne chez le maître qui, pour pouvoir obtenir une pleine satisfaction de sa sexualité, devait cacher son identité religieuse qui risque d'être interprétée, dans ce contexte, comme une perversité morale. Son soi genré est ainsi tiraillé entre le désir d'une cohérence et l'identité mouvante du genre. Il semble osciller entre un transgenre et une homosexualité qu'il n'assume pas explicitement dans ce film.

3.3. *Le jugement temporel ou le sens du récit médiatique*

Le jugement temporel désigne le processus d'attribution du sens au récit par le biais de la mise en tension des temporalités, en d'autres termes, le sens est dégagé de la tension temporelle et non de celle des actions. Dans le monde narratif du film, il existe plusieurs temporalités qui correspondent à des vécus et des paroles différents (gens *lambda*, garçons-servants du médium, médiums homosexuels...). Notre analyse se focalise uniquement sur les deux temporalités dans lesquelles viennent s'inscrire le discours confessionnel du maître Đức et le discours explicatif de Nguyễn Mạnh Đức, un spécialiste de la culture¹¹. L'alternance de ces deux temporalités constitue la structure narrative du film : si le discours confessionnel retient l'attention du spectateur sur le vécu singulier du maître, le discours explicatif sert de fil narratif qui explicite le sens, comme le disait Ricœur (1984), raconter c'est expliquer.

Le discours explicatif de Nguyễn Mạnh Đức s'inscrit dans une temporalité anhistorique qui se détache complètement de la singularité temporelle, vécue par des personnes transgenres. Il explique le travestissement religieux comme une identité inhérente du bouddhisme :

« Le travestissement existe dans le bouddhisme. La figure bouddhique est toujours asexuée, sans tempérament, ni *yin* ni *yang*, sans distinction parce qu'elle se situe au milieu. Les statues bouddhistes ne nous disent rien sur leur genre. Les personnes androgynes sont habituellement considérées comme celles dotées d'un équilibre *yin/yang* [...] Lorsque cet équilibre atteint le degré zéro [la perfection], il permet à l'esprit d'absorber les autres mondes [ceux des esprits et des génies] »

Le travestissement, découlant de la philosophie de non-distinction, représente un équilibre des énergies, une parfaite perméabilité de l'esprit et facilite ainsi une communion entre l'âme et les différents mondes¹². Ce discours savant n'est pas très éloigné du discours populaire imprégné de la croyance en une identité ontologique

¹¹ Nguyễn Mạnh Đức tient également le discours de témoin (portant sur son lien amical avec le maître) qui s'inscrit dans une temporalité autre que celle du discours explicatif.

¹² Le bouddhisme mahayana accepte l'idée de l'existence des plusieurs mondes hiérarchisés dont Bouddha se trouve au sommet.

et fixiste de *đông cô*. Il sert d'argument fort au discours purificateur qui exclut les homosexuels du milieu culturel des *đông cô*, par exemple :

« À notre époque, il y a eu peu de *đông cô*. Aujourd'hui, il y en a beaucoup à cause du contact avec l'occident et de l'invasion des gays au Vietnam. Aucun de ces gays ne possède la racine du médium travesti. Les gays sont des *play-boys* et se distinguent des *đông bóng* qui sont dotés de la racine karmique, du destin de soldat des déesses, qui sont obligés de devenir médiums » (maître Tiên, gardien du temple QuánThánh)

Ce discours purificateur distingue les vrais médiums travestis, authentiques et locaux, des faux médiums qui pratiquent l'homosexualité perverse d'origine étrangère. Quant au lien entre le culte des déesses mères et les personnes transgenres, Nguyễn Mạnh Đức met l'accent sur la fonction de délivrance des désirs humains du culte :

« Le culte des déesses mères est le premier seuil avant de parvenir à la voie de Bouddha. C'est dans ce culte qu'on peut se délivrer de tous les désirs humains vulgaires [...] Pour le bouddhisme et d'autres religions, rendre culte aux divinités est un acte solennel. Mais dans le culte des déesses mères, le rituel est souvent très joyeux car il est fondé sur la délivrance de la souffrance et du désir refoulé [...] C'est dans le rituel que les personnes transgenres peuvent se libérer des contraintes et des dissimulations dans leur vie *extérieure* au culte ».

Nous retrouvons ici le discours de la supériorité morale et spirituelle du bouddhisme sur les cultes populaires. Pourtant, ce culte se sépare de la vie « extérieure » : il accueille avec tolérance les personnes marginalisées et leur permet de délivrer pleinement leurs désirs qui sont interdits à la fois dans le royaume de Bouddha et dans le monde humain. Son rituel joyeux de délivrance renvoie à l'expérience de la *communitas* désignant la phase *liminale* de la vie sociale où se regroupent des individus marginaux, faibles ou inférieurs - ceux du dehors et de l'anti-structure du point de vue des sociétés fermées et structurées (Turner, 1990). La *communitas* se caractérise par l'ambiguïté de la liminarité (bisexualité, obscurité, invisibilité...) et celle des gens du *seuil* qui sont à la fois anti-structuraux et communautairement solidaires. On y trouve également l'inversion des rôles socialement hiérarchiques où les « grands » sont rabaissés, telle que décrivait Bakhtine (1970) dans son étude sur la culture populaire carnavalesque, parodique et comique. Ainsi, l'acte de *se délivrer des désirs humains* des membres du culte implique leur émancipation des contraintes et des normes morales et sociales. Il renonce au discours de la purification spirituelle et morale ou encore celui de la tolérance religieuse vis-à-vis des *désirs vulgaires* que la moralité bouddhique fait entendre.

Ce tiers-temps *liminal* bienveillant, mi-saint mi-humain, est parfaitement représenté dans le rituel de possession. La dernière scène de possession du film rend manifeste cette ambiance chaleureuse et amusante : le maître Đức, incarnant la

petite demoiselle du palais des Monts et des Forêts, imite avec humour la sexualité de cette jeune fille ; des musiciens modifient gaiement les paroles du chant cérémoniel et des femmes adeptes participent à la performance parodique du genre dans laquelle le travestissement du médium constitue l'élément central du rire (Figures 9 et 10).



Figure 9. La temporalité rituelle 1 **Figure 10.** La temporalité rituelle 2

Or la dernière séquence fait émerger une tension temporelle entre le vécu communiel et chaleureux de la performance rituelle et le vécu individuel du maître Đức. On pourrait dire que son vécu retourne à l'ordre dans la phase *post-liminale*. Après que toutes ses crises – ses sentiments et désirs refoulés – sont digérées lors de la phase *liminale*, l'homme se réintègre dans la vie *normale* : il s'agit de la « dialectique du cycle de développement » de la vie sociale (Turner, 1990, p. 98). Nous y retrouvons un homme solitaire qui sombre dans sa tristesse sans issue. Cette temporalité individuelle interpelle personnellement le spectateur, en lui procurant l'impression qu'il s'agit là de la *vraie vie* du maître Đức. Son discours confessionnel accentue davantage cette impression en se montrant comme un soi genré extrêmement vulnérable (Figures 11 et 12) :

« Je suis né comme tous les hommes, rien de différent, mais pourquoi le ciel me torture-t-il et m'oblige-t-il à porter cette maladie ? [...] Nous avons plus de 50 ans aujourd'hui, où nous amusons-nous ? Comment pouvons-nous nous amuser avec les jeunes de 19 ans, de 20 ans ? Ceux qui ont le même âge que le nôtre, ils ont leurs femmes et enfants. Et voilà, avec l'âge, je deviens de plus en plus solitaire, seul avec moi-même. Et triste ».



Figure 11. *La temporalité individuelle 1*



Figure 12. *La temporalité individuelle 2*

La confession du maître semble invalider le travestissement religieux qui lui accorde jusque-là une définition cohérente et rassurante de son identité de genre. Si sa quête de cette identité fait naître un soi fragile, c'est parce que le maître accepte volontairement la fatalité de son destin qui lui apparaît comme une aporie morale, à la fois religieuse et sociale.

Conclusion

L'analyse du film nous conduit à constater que le travestissement religieux, défini dans le culte des déesses mères comme un destin sacré, crée une fiction de « genre du milieu », ou une sublimation, au niveau spirituel, de la norme hétérosexuelle selon la culture hégémonique. L'idéalisation de la tolérance du culte rend d'autant plus vulnérable l'identité des hommes transgenres que l'interrogation sur la perméabilité de leur corps et de leur esprit est entravée par la métaphysique de l'être spirituel du milieu. Le discours sur la nature religieuse du genre ne permet pas d'émanciper le sujet genré (ni femme ni transgenre) mais accentue la condition de non-distinction du genre pour parvenir ultérieurement à l'anéantissement du désir humain. Cependant, la performance médiatique du film exerce un processus de dé-essentialisation du sens par le biais de la parole confessionnelle du maître Dûrc et du pragmatisme du jugement temporel narratif. L'originalité de ce regard intérieur se manifeste dans son existence même qui est tiraillée entre des temporalités vécues contradictoires. La performance médiatique génère ainsi un effet de sens marginal qui n'implique pas la contre-dominance symbolique mais réside dans la démystification du rapport inhérent fictif entre genre et religion.

Références

- Arendt, H. (1983). *La condition de l'homme moderne*. Paris : Calmann-Lévy.
- Arquembourg, J. (2011a). *L'événement et les médias. Les récits médiatiques des tsunamis et les débats publics (1755-2004)*. Paris : Des archives contemporaines.
- Arquembourg, J. (2011b). Les enjeux politiques des récits d'information : d'un objet introuvable à l'institution d'un monde commun. *Quaderni*, 74, 37-45.
- Bakhtine, M. (1970). *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Blanc, M-E. (2005). Construction sociale des homosexualités masculines au Vietnam. Quelques clés pour comprendre la discrimination et ses implications pour la stratégie de prévention du sida. *Revue internationale des sciences sociales*, 186, 729-743.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, 40 (4), 519-531.
- Butler, J. (2006). *Trouble dans le genre (Gender Trouble). Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte.
- Butler, J. (2016). *Défaire le genre*. Paris : Amsterdam.
- Chauvet, C. (2012). *Sous le voile rouge. Rituels de possession et réseaux culturels à Hà Nội (Viêt Nam)*. Paris : les Indes Savantes.
- Chauvet, C. (2010). Se soigner ou soigner les autres ? Dimensions thérapeutiques d'un culte de possession vietnamien. *Moussons*, 15. Retrieved from <https://journals.openedition.org/moussons/238>
- Chiang, H. (2012). Imagining Transgender China. In H. Chiang (eds). *Transgender China*. US: Palgrave Macmillan, pp.3-19
- Dorais, L-J., & Nguyễn, H. (1998). Le ThoMâu, un chamanisme vietnamien ? *Anthropologie et Sociétés*, 22 (2), 183-209.
- Dror, O. (2007). *Cult, Culture and Authority. Princess Lieu Hanh in Vietnamese history*. Honolulu : University of Hawai'i Press.
- Durand, M. (1959). *Techniques et panthéon des médiums vietnamiens (dông)*. Paris : EFEO.
- Goossaert, V., & Palmer, D. A. (2012). *La question religieuse en Chine*. Paris: CNRS.
- Foucault, M. (2009). *Le courage de la Vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France de 1984*. Paris : Hautes Etudes/Gallimard/Seuil.
- Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Jackson, P. A. (1998). Male Homosexuality and Transgenderism in the Thai Buddhist Tradition. In W. Leyland (eds). *Queer Dharma: Voices of Gay Buddhists*, vol. 1. San Francisco, CA: Gay Sunshine Press, 55-89.
- Jammes, J., & Sorrentino, P. (2015). Géopolitique des religions au Viêt Nam. Les voies multipolaires d'une société civile confessionnelle. *Hérodote*, 157, 112-125.

- Langlet, P. (1990). *L'Ancienne Historiographie d'État au Vietnam*, tome 1. Paris: EFEO.
- Mai, T. Y. (2016). *Constructing the Vietnamese Queer Identities: A Hierarchy of Class, Gender and Sexuality*. Helsinki: Master's Thesis/University of Helsinki.
- Neuenschwander-Gindrat, S. (2009). La performance des acteurs dans le documentaire : l'exemple du film *Schneeweisse Schwarznasen*. *ethnographiques.org*, 18. Retrieved from <http://www.ethnographiques.org/2009/Neuenschwander-Gindrat>
- Ngô, Đ.T. (2012). *La Religion des Déesse-mères vietnamiennes*. Hà Nội : Thêgióí.
- Nguyễn, T. A. (1991). Thiên Y A Na, ou la récupération de la Déesse Cam Pô Nagar par la monarchie confucéenne vietnamienne. In A. Forest, Y. Ishizawa & L. Vandermeersch (eds.). *Cultes populaires et Sociétés asiatiques. Appareils culturels et appareils de pouvoir*. Paris: l'Harmattan, 73-86.
- Nguyễn, T. T. (2007). Love Man Love Woman : The Tale of Master Duc [Video file]. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=nk9wSZsHBwA&feature=youtu.be>
- Nguyễn, T. Y. (2016). Le rôle du maître dong dans la restauration du culte des déesses mères. Colloque international organisé par l'Institut national des arts et de la culture du Vietnam, *Les études sur les pratiques culturelles dans la société contemporaine : le cas du culte des déesses mères*, Nam Định, Vietnam, 5-6 janvier 2016. Retrieved from <http://vanhoanghean.com.vn/chuyen-muc-goc-nhin-van-hoa/nhung-goc-nhin-van-hoa/ban-ve-vai-tro-cua-dong-thay-trong-viec-chan-hung-van-hoa-tho-mau>
- Nguyen-Pochan, T.T.P. (2017). L'enjeu culturel et patrimonial dans l'invention du mythe fondateur de la nation vietnamienne. *Les Cahiers de la SFSIC*, 13, 225-239.
- Odin, R. (2000). *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck Université.
- Phạm, Q.P., Lê, Q. B., & Mai, T. T. (2012). *Aspiration to be Myself. Transgender People in Vietnam: Realities and Legal Aspects*. Hanoi: Institute for Studies of Society, Economy and Environment. Retrieved from http://rls-sea.de/wp-content/uploads/2013/03/ISEE_2012_Transgender_Study.pdf
- Quéré, L. (1982). *Des miroirs équivoques. Aux origines de la communication moderne*. Paris : Aubier Montaigne.
- Ricœur, P. (1984). *Temps et récit II : La configuration dans le récit de fiction*. Paris : Seuil.
- Sélim, M. (2003). *Pouvoir et marché au Vietnam, tome 2 : Les morts et l'Etat*. Paris : L'Harmattan.
- Saladin d'Anglure, B. (2004). Le "troisième sexe" social des Inuits. *Diogenes*, 208, 157-168.
- Saladin d'Anglure, B. (1998). Présentation et débats. *Anthropologie et Sociétés*, 22(2), 5-23.
- Song, T. (2017, February 2). Đạo Mẫu et h'au đ'ng à l'époque contemporaine. *Diễn đàn doanh nghiệp*. Retrieved from <https://enternews.vn/index.php/dao-mau-va-hau-dong-trong-dong-chay-duong-thoi-105881.html>
- Tạ, C. Đ. T. (1989). *Les génies, les hommes et la terre vietnamienne*. Californie : Văn Nghệ.
- Tracol-Huynh, I. (2009). La prostitution au Tonkin colonial, entre races et genres. *Genre, sexualité & société*, 2. Retrieved from : <http://journals.openedition.org/gss/1219>

Turner, V. (1990). *Le Phénomène rituel. Structure et anti-structure*. Paris : PUF

United Nations Development Programme, United States Agency for International Development. (2014). *Being LGBT in Asia. Vietnam Country Report*. Bangkok. Retrieved from <https://www.usaid.gov/documents/1861/being-lgbt-asia-vietnam-country-report>

Vandermeersche, L. (1991). Remarques sur les rapports de la religion officielle et des cultes populaires dans la tradition chinoise. In A. Forest, Y. Ishizawa & L. Vandermeersch (dir.). *Cultes populaires et Sociétés asiatiques. Appareils culturels et appareils de pouvoir*. Paris: L'Harmattan, p.29-37.

Woodhead, L. (2012). Les différences de genre dans la pratique et la signification de la religion. *Travail, genre et sociétés*, 27, 33-54.