

**UN « CANON » PEUT EN CACHER UN AUTRE : LES AMBIGUÏTES
DE LA VIRILE CAMARADERIE MILITAIRE DANS LES FILMS
ESPAGNOLS DE GUERRE NATIONALISTES, A TRAVERS *¡HARKA!*
(1941) DE CARLOS AREVALO ET *¡A MI LA LEGION!* (1942) DE JUAN
DE ORDUÑA**

Emmanuel LE VAGUERESSE
UNIVERSITE DE REIMS CHAMPAGNE-ARDENNE, CIRLEP

A Alberto Mira, défricheur de « regards insoumis »

Toute théorie s'expose aux rires des dieux
Kierkegaard

Lorsque l'on parle ici de films de guerre nationalistes, c'est parce que les deux longs-métrages que nous avons retenus ont été produits dans la toute première *posguerra* civile, en l'espace de deux ans – alors que l'issue de Deuxième Guerre Mondiale restait encore incertaine –, et parce que ces films sont, le premier en particulier, la vitrine d'une idéologie proche de la Phalange, qui n'est alors plus en odeur de sainteté, dans la toute jeune Espagne franquiste, mais seulement reconnue sur un plan symbolique¹. Ces films parlent non pas de la Guerre Civile espagnole, excepté à la toute fin du second, *¡A mi la legión!*, mais de la Guerre du Rif (1921–1926)². Ces deux œuvres, comme le reste du cinéma belliciste et propagandiste des débuts de l'autarcie espagnole, ont été suffisamment étudiées, par ailleurs, dans leur visée axiologique, politique et/ou idéologique affidée au nationalisme triomphant (SEGUIN, 1995 : 35-42), comme bien d'autres films espagnols de la première moitié des années 40, pour que l'on puisse se pencher immédiatement sur ce qui différencie, précisément, ces deux opus du reste de la production cinématographique « militaire » de l'époque, en Espagne, tout en étant une exacerbation et une « perversion » de l'esthétique et de l'éthique fascisante en jeu habituellement dans cette cinématographie-là.

Ce qui transforme, en effet, ces films « de genre » en artefacts très particuliers de l'iconosphère du cinéma militaire, c'est qu'ils sont sans cesse travaillés par la remise en cause d'un « canon » qui faisait alors « autorité » dans le cinéma espagnol du temps, qui plus est dans le cinéma martial et nationaliste, à savoir l'exaltation d'une virilité sans ambiguïté, via le surgissement d'un sous-texte homosexuel, qui parfois affleure franchement à la surface des images et des mots – dont on ébarbera ici la propagande la plus claire et la plus univoque³.

¹ Dès 1937, Franco unifie la Phalange aux Carlistes traditionalistes pour mieux la contrôler et, au lendemain de la victoire, renvoie ses différents chefs historiques des postes de commandement, noyant définitivement le mouvement, trop révolutionnaire, dans un national-catholicisme de bon aloi.

² Ces soldats ne peuvent donc appartenir à la Phalange, créée en 1933.

³ Par « sous-texte », nous entendons le sens « obtus », par rapport au sens « obvie », dans les termes de Barthes, soit « [...] une reprise voilée du “topos” [...] qui oppose le sens profond du texte (la “substantifique moelle” ou “meollo”) au sens apparent et fallacieux (“l'os à ronger” rabelaisien ou encore la “corteza” de Berceo) », ajouterons-nous en gauchissant quelque peu, les adaptant à ce corpus, les propos de son auteure (ZERARIPENIN, 2009 : 139).

Ces deux films sont suffisamment rares, de ce point de vue-là, pour que l'on s'y attarde, car, jusqu'à la mort de Franco, l'évocation de l'homosexualité (masculine, mais encore plus féminine, d'ailleurs) sera quasi absente des films espagnols, excepté le métaphorique *Diferente* (1962) de Luis María Delgado (LE VAGUERESSE, 2008 : 463-471) et quelques rares sous-entendus dans une poignée d'autres films, et, ce, à cause de la censure – ou de l'autocensure, toujours difficile à évaluer⁴ – et de l'impossibilité de traiter le sujet frontalement à l'époque (LECHÓN ÁLVAREZ, 2001)⁵. Bien entendu, quand on parle de film « de genre », ici, c'est aussi en pensant à l'acception induite par notre recherche commune, à savoir un corpus de films de « genre » masculin et viril : on verra précisément comment ces deux longs métrages « dégenrent », chacun à sa façon, le canon du film de guerre, via l'histoire de ses protagonistes, militaires héroïques proches du modèle grec formant couple, en même temps, d'un nouveau « genre », mais aussi via une esthétique homoérotique qui fait des ces hommes des objets de désir pour le spectateur.

Parlons donc du récepteur. Nous verrons, dans cet article, comment une telle lecture est possible, sans verser dans une appropriation douteuse et forcée. Simplement, parce qu'elle est provoquée, dès le départ, par le genre lui-même, qui porte cette thématique et cette esthétique d'une forte homosocialité⁶ militaire, une sociabilité mâle, close sur elle-même, qui n'est que la partie émergée d'une homosexualité n'osant dire son nom, vu les circonstances. Parmi ces circonstances, il y a la répression légale⁷, sur le terrain de la « vraie vie », et la censure, sur le terrain de la création :

En el terreno de la creación, la censura es un obstáculo para que la experiencia homosexual se represente como tal; al mismo tiempo, los lectores [et les spectateurs, n.b.] jamás encontraban su situación expresada en términos de experiencia. Existe un vacío forzoso de deseo homosexual en la representación, que ha de ser llenado por ambos [créateurs et récepteurs]. (MIRA, 2004 : 329)

D'où, particulièrement pendant le franquisme, la nécessaire sublimation des désirs interdits, tant sur un plan personnel que sur un plan artistique :

El concepto de sublimación [au sens freudien] resulta especialmente relevante al hablar de la expresión de emociones y deseo entre hombres durante el franquismo. En este sentido, la sublimación consiste en sustituir la representación que uno se hace del objeto del deseo por otra imagen, cuya relación con tal objeto puede ser indirecta. (MIRA, 2004 : 328)

⁴ « Bajo la censura no florece la literatura. Ello no significa que las órdenes del censor, o la figura interiorizada de éste, sean la única –ni siquiera la principal– presión que sufre el escritor: hay formas de represión, heredadas, adquiridas o autoimpuestas, que pueden experimentarse más profundamente. [...] [L]os obstáculos que los [creadores] son capaces de imponerse a sí mismos son sin duda suficientes en número y variedad para que no se busquen más » (COETZEE, 2008 : 26).

⁵ On place à part, bien entendu, un film homophobe comme *No desearás al vecino del quinto* (1970), de Ramón Fernández, grand succès du *tardofranquismo*.

⁶ Cf. l'entrée « homosocial », dans le Dictionnaire d'Alberto Mira : « Término que, en el contexto de la crítica gay, se refiere a toda la gama de relaciones que unen a los hombres entre sí ; formando unas estructuras que excluyen a la mujer [...] » (MIRA, 1999 : 380). Mira reviendra souvent dans notre article, car il est l'un des seuls à avoir parlé, et longuement, de ces deux films.

⁷ Car, bien entendu, il y avait des homosexuels dans l'armée, espagnole, comme dans tous les pays, même si, en Espagne, ils peuvent désormais se marier (cf. le premier mariage gay entre militaires, de la Base Aéronautique de Morón de la Frontera, célébré à Séville le 15 septembre 2006, en dépit de quelques tracasseries de supérieurs, mais, aussi, avec l'appui de dizaines de camarades (tous ?) hétérosexuels présents à la cérémonie) Cf. ARNALTE, 2003, notamment le Chapitre « Salvado por el 18 de Julio », qui évoque le cas de militaires espagnols jugés pour homosexualité, à la veille ou pendant le conflit. L'un d'eux, par exemple, est absent pour sa bravoure, multipliant les hauts faits, et un autre allègue qu'il est tout entier dévoué à la cause et à l'héroïsme, donc hétérosexuel (sic), alors que « todas las noches se acostaba con un camarero de Tetuán ». On gardera ces exemples en mémoire au moment d'étudier l'aspect homoérotique possible des deux films retenus ici.

On remarquera que deux films, c'est déjà plus qu'une coïncidence : « *Testis unus, testis nullus* », dit-on en droit. Le fait qu'il y ait deux films de guerre à sous-texte « gay » – risquons délibérément l'anachronisme, pour l'Espagne du temps – dans les années 40, et non un simple hapax, nous autorise aussi, scientifiquement, à produire cette réflexion, d'autant que les exemples d'un même sous-texte présent dans d'autres cinématographies que la seule ibérique, au même moment, est une preuve supplémentaire de cet homoérotisme militaire au cinéma. La réflexion serait valable, aussi, dans d'autres arts, l'armée ayant toujours fasciné les homosexuels, les accueillant même, parfois, à son corps défendant⁸

N'oublions pas non plus que d'autres films « militaires » espagnols comme *Raza* (1942) de José Luis Sáenz de Heredia (sur un scénario de Franco) ou *Los últimos de Filipinas* (1945) d'Alberto Román, ont même pu être lus comme ressortissant, par certains aspects formels et esthétiques, à une forme d'homoérotisme⁹. Pour en revenir aux deux films de notre corpus, *¡Harka!* et *¡A mí la legión!* :

[...] [Son] dos ejemplos en que los sentimientos sublimados no se hacen más aceptables a costa de un cambio de orientación sexual, sino insertándolos en un código, el de la camaradería militar, que parece alejar (aunque no de manera completa [...]) el fantasma de la desviación sexual. (MIRA, 2004 : 329)

D'abord, on reprendra les mises au point épistémologiques que développe longuement Alberto Mira dans ses articles et ses essais, quant au caractère évolutif et volatil, mouvant et flou, tant d'un point de vue synchronique que diachronique, de l'homosexualité et de ce que l'on peut qualifier, dans les arts de l'image – spécifiquement, dans le cinéma –, de personnage homosexuel, d'une part, et de regard homoérotique, d'autre part, porté sur des personnages masculins. On retiendra que cette incertitude tient autant aux définitions « historiques » de l'homosexualité, éminemment changeantes¹⁰, qu'aux limites accordées, dans le droit et dans les arts, selon les époques et les latitudes, à la (re)présentation de cette « différence », de cette « singularité ». Ce à quoi l'on peut ajouter, pour compliquer encore un peu la donne, l'appropriation de représentations ambiguës par le public gay, avide de modèles, même forcés, et prêt – tout spécialement en période de répression et d'« invisibilisation » de leur groupe et de leur propre être – à décoder tous les cryptages possibles de l'homoérotisme, même les plus improbables¹¹...

Pour ce qui est des créateurs homosexuels, en temps de répression ou de censure, on rappellera ceci :

⁸ Lire par exemple l'entrée « Armée » dans le Dictionnaire dirigé par Didier Eribon (ERIBON (dir.), 2003 : 42-43).

⁹ [...] [R]ecordemos que Jenaro Talens ha denominado *Raza* “la primera película gay del cine español” (cité dans MIRA, 2006 : 74). Et aussi : « [...] [P]or mucho que las relaciones entre camaradas llegasen a más, resultaría imposible hablar de ello. Pero esto no significa que no sucediera. El ejército tiene un interés *a priori* como lugar en que los hombres sí desarrollaban una *homoemocionalidad* y a menudo tenían relaciones homosexuales » (MIRA, 2006 : 74). C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰ « En las definiciones sobre homosexualidad siempre encontramos esta dialéctica entre esencia y apariencia que hace el concepto históricamente precario y le otorga su fluidez » (MIRA, 2006 : 71). On lira avec profit les p. 73-78, dans lesquelles Mira propose une lecture pertinente de *¡Harka!* et surtout de *¡A mí la legión!*.

¹¹ Car « [e]l cometido de la crítica de género no es sólo identificar conceptos a partir de un sistema de categorías establecido, sino también cuestionar ese sistema de categorías desde el que percibimos el mundo, presentarlo como frágil, convencional [...], [con] percepciones que, por otra parte, están procesadas por una cultura hegemónica que asignaba lugares específicos a la homosexualidad (y las fuerzas armadas no eran uno de ellos » (MIRA, 2006 : 78).

Los creadores no pueden reconocer explícitamente que han tratado de introducir homoerotismo, los espectadores tampoco pueden admitir el placer que tal homoerotismo produce, pero por debajo de tales silencios puede existir una comunicación directa entre creadores y espectadores. (MIRA, 2006 : 72)

Mais nous suivons aussi les mises en gardes de Mira quand il se propose d'analyser ces deux films :

[...] [L]as reflexiones que siguen sobre homoerotismo en películas patrióticas del primer franquismo no son más que el reflejo del modo en que éstas se leyeron y no (al menos no necesariamente) una indicación de la sexualidad de sus creadores o de una intencionalidad en las películas. (MIRA, 2004 : 330-331)

En temps de censure et de répression, enfin :

Si el cine ha de presentar significantes que pueden relacionarse con la experiencia homosexual, tendrá que hacerlo de manera oblicua. El ejército constituye uno de los contextos en que la ambigüedad erótica surge de manera espontánea (y se reprime de manera consciente). [...] [L]o que es arrojo, fuerza y virilidad para unos puede resultar deseable para otros. (MIRA, 2006 : 73)

Cette dernière réflexion nous poussera constamment à tenter de percer la dialectique entre création et réception, dans ce contexte si particulier, sans renoncer à ce que Pessoa appelle durement la « couardise de l'exemple », que nous assumons et qui est, ici, plus nécessaire que jamais à notre « démonstration ».

De ces deux films, aux titres également exclamationnels et forts en gueule, le premier, *¡Harka!*, de Carlos Arévalo (1941)¹², pourtant film de commande tourné entre décembre 1940 et février 1941, semble le plus chargé en sous-texte, sinon homosexuel, du moins homoérotique¹³. Il raconte l'amitié et les hauts faits conjugués du Capitaine Santiago Valcárcel/Valcázar¹⁴, joué par Alfredo Mayo¹⁵ et du Lieutenant Carlos Herrera, joué par Luis Peña¹⁶, en terre marocaine, pendant la Guerre du Rif, où agissaient les « harkas »¹⁷ éponymes,

¹² *¡Harka!* (1941) de Carlos Arévalo Calvet, NB, 1 h 08, sorti le 12 avril 1941 à Madrid (Cinéma Rialto) et à Barcelone. Nombre de spectateurs : 5057 (selon mcu.es, chiffres toujours à prendre avec précaution, surtout pour les vieux films, quand la base de données n'avait pas été créée). Produit par Arévalo P.C. et surtout CIFESA, célèbre maison de production cinématographique (1932-1961), proche du régime pendant les années 40 et ayant produit bien des films de guerre nationalistes, mais aussi sur d'autres thèmes. Scénario : Luis García Ortega. Photographie : Alfredo Fraile. Distribution : Alfredo Mayo, Luis Peña, et aussi Raúl Cancio, Luchy Soto, Luis Peña Sr. Le film fut tourné au Maroc (dont Tetuán) et en studio à Madrid et Barcelone (Studios Trilla-Orphea).

¹³ « [...] [L]os motivos narrativos de *¡Harka!* participan tanto de una ideología reaccionaria sobre el ejército y la masculinidad como de una historia de amor homosexual triangular, en la que el afecto entre los dos hombres acaba por triunfar (eso sí, tras la muerte de uno de ellos) frente al feminizador amor de la mujer » (MIRA, 2008 : 163). Nous en reparlerons plus loin, bien entendu.

¹⁴ Un doute subsiste sur son nom exact, selon les critiques, un nom difficilement audible sur la bande sonore. Nous optons pour Valcázar, qui est l'hypothèse la plus récurrente et, selon nous, la plus probable.

¹⁵ Alfredo Fernández Mayo (1911-1985), sous contrat avec CIFESA, fut le jeune premier espagnol des années 40, mais il comptabilisa tout de même plus de 175 films à la fin de sa carrière, dont bien des films patriotiques (*Escuadrilla* [1941] d'Antonio Román, ou *Raza*, déjà cité). Plus tard, il tourna aussi dans les audacieux *La Caza* (1966) et *Peppermint frappé* (1967) de Saura, nettement plus critiques et mythoclastes. Mayo fut officier dans l'aviation nationaliste, pendant la Guerre Civile.

¹⁶ Luis Peña Illescas (1918-1977), un peu moins « marqué » comme nationaliste dans ses rôles initiaux, joua dans plus de 80 films, dont les novateurs *Surcos* (1951) de Nieves Conde et *Calle Mayor* (1956) de Bardem, mais aussi dans *Yo ne me caso* d'Orduña et un autre film « marocain », *Agguato a Tangeri/Un hombre en la red* (1957) du maître italien et international Riccardo Freda.

Le Vagueresse, Un canon peut en cacher un autre

à qui est rendu un hommage dès ce titre et par un carton explicatif. Ce sont, par ailleurs, ces deux acteurs que l'on retrouvera dans *¡A mí la legión!*

Lorsque Herrera s'éprend d'une jeune femme nommée Amparo, qui l'oblige à revenir à Madrid, à quitter l'armée et à l'épouser, Herrera s'exécute, au grand dam de Valcázar. Mais, à quelque temps de là, Valcázar, resté donc au Maroc, meurt dans une action héroïque. Herrera abandonne alors sa promesse et rentre au Maroc poursuivre la geste héroïque de son camarade.

Le réalisateur, Carlos Arévalo (1906-1989), nationaliste, coréalisa bien plus tard (avec Anthony Squire) le thriller *Misión en Marruecos/Mission in Morocco* (1959), tourné là encore, en partie, sur place, toujours avec Alfredo Mayo. Celui-ci joue cette fois le rôle d'un militaire marocain, soit une identification au peuple de ce pays qui allait encore plus loin que dans *¡Harka!*¹⁸, laquelle identification, dans ce premier film, fonctionne un peu à la manière de celle du Colonel Lawrence avec les Arabes, dans le film de David Lean (*Lawrence d'Arabie [Lawrence of Arabia]*, 1962), sous-entendus homosexuels inclus...

Arévalo, à la différence du prolifique Orduña, ne signa finalement qu'une dizaine de films, tout au long de sa carrière. Si ce réalisateur était nationaliste, il était même, plus précisément, phalangiste; et avait réalisé auparavant, au printemps 1939, un documentaire d'une dizaine de minutes montrant le défilé victorieux, à Madrid, des troupes de Franco, avec en commentaire un poème de Rubén Darío lu par... Juan de Orduña lui-même, intitulé *Ya viene el cortejo...* Mais *¡Harka!* fut son premier long métrage et film de fiction, d'où une certaine audace, voire d'inconscience, dans cette œuvre¹⁹.

Précisons d'ores et déjà que l'adhésion artistico-idéologique au « Mouvement » de ces deux réalisateurs ne peut être remise en cause *a priori*, même si Arévalo, on le verra, déranga une certaine partie du public avec l'homoérotisme diffus d'un film qui se présentait néanmoins comme canonique. Il gêna aussi les autorités avec son film suivant, le pourtant très beau –plastiquement – *Rojo y negro* (1942), considéré comme :

[...] otra película personal, con la que ofendió a las altas instancias del franquismo por abogar por la reconciliación nacional. Tras la prohibición se dedicó [Arévalo] a productos menos conflictivos, para desaparecer prácticamente como autor del panorama cinematográfico español. (MIRA, 2004 : 336)

Carlos Arévalo était peut-être un esprit trop libre... ou trop phalangiste, donc déjà obsolète – on se penchera plus loin sur cette question du phalangisme et de l'homosocialité – pour plaire et complaire aux autorités, qui firent donc rapidement quitter l'affiche à cet audacieux *Rojo y negro*²⁰...

La camaraderie virile évoquée plus haut, telle qu'elle est présentée, comme dans un *exemplum*, via le très patriotique *¡Harka!*, se double d'autres « qualités » visibles chez ces héros, comme la beauté physique, qui insiste sur le visage, notamment du personnage de

¹⁷ Il s'agit des bataillons dirigés par des Espagnols, mais constitués par des Marocains, pendant les guerres coloniales espagnoles. On appelle « harki » le combattant d'une « harka », ce qui sera aussi le cas, pour la France, pendant la Guerre d'Algérie.

¹⁸ On retrouve aussi Mayo dans un autre film d'Arévalo, *Su última noche* (1945).

¹⁹ « La primera película que uno hace, es siempre la más audaz por inconsciencia », dit le cinéaste León Klimovsky (KLIMOVSKY, 1975 : 39).

²⁰ Pour plus de détails sur cette affaire *Rojo y negro*, cf. SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006, plus particulièrement le sous-chapitre « *Rojo y negro*: un cine falangista frustrado ».

Valcázar, admiré tel celui du demi-dieu José Antonio [Primo de Rivera]²¹ par ses pairs ou ses inférieurs, et surtout, dans la *fabula*, par Herrera. Et, ce, à l'aide d'une imagerie phalangiste proche du *kitsch*. Son interprète, Mayo, qui apparaît dans le film, la première fois, sur son cheval, en position déjà quasi mythique, est photographié par Alfredo Fraile de manière esthétisante comme l'icône Rudolph Valentino, et dans les deux films de notre corpus, ce qui donne aussi une unité homoérotique à la représentation de ces héros²².

Cette vision homoérotique et fascinée des héros – où la caméra serait aussi «amoureuse» du capitaine, en quelque sorte, que le lieutenant – et de leur camaraderie virile ne suffit évidemment pas à configurer une homosexualité possible entre eux. Il y faut des éléments supplémentaires, que Mira pointe ainsi : une sorte de masochisme, emprunté sans doute, pensons-nous, à la vulgate freudienne de la culpabilité immémoriale (cf. l'image du Saint Sébastien saggité, « saint patron » des gays depuis bien longtemps), doublé d'un narcissisme qui prend aussi sa source dans la psychanalyse traditionnelle, et, enfin, une misogynie possible, même si elle n'est pas, nous empressons-nous de dire, obligatoire chez l'homosexuel ! (MIRA, 2006 : 74)

Si ces éléments topiques configurent parfois – surtout en temps de répression – l'homosexualité et/ou sa représentation, tout en étant sujet à caution, de par leur nature même d'archétype psychologico-psychanalytique, il n'en reste pas moins qu'ils peuvent jouer un rôle dans le décryptage, par le spectateur, d'une homosocialité extrême, donc quelque peu ambiguë ou étrange, distincte en cela d'une simple camaraderie virile²³. On verra que ces éléments se retrouvent en effet dans *¡Harka!* ou *¡A mí la legión!* De plus, le lyrisme de cette présentation, dans *¡Harka!*, renforce cet homoérotisme possible, même si « [l]os ambientes en los que se exalta una camaradería homoerótica son también aquellos en que la homosexualidad es más agresivamente rechazada » (MIRA, 2004 : 331).

Et, surtout, on relèvera ce qui « pose problème », dirait Méné Grégoire, dans *¡Harka!*, à savoir la contradiction entre l'homosocialité militaire « ouverte » jusqu'à la I^{ère} Guerre Mondiale incluse et celle, beaucoup plus rigide, de la fin des années 30 et de la II^{ème} Guerre Mondiale qui s'annonce à grands pas. En effet, jusqu'au tout début des années 20, la ligne de partage entre affection masculine et virilité n'était pas si nette dans l'Armée : « Así se permitía la expresión de formas de afectividad entre hombres, siempre que se consiguiese alejar convincentemente la sospecha de esos elementos eróticos » (MIRA, 2004 : 331). Et encore :

Al estudiar las relaciones entre homoerotismo y virilidad hasta la Primera Guerra Mundial, nos damos cuenta de que el problema central no está en la existencia o no de sentimientos profundos o de actividad sexual entre hombres en ambientes como el ejército o la marina. [...] Las dificultades comienzan cuando estos sentimientos empiezan a orbitar en torno al concepto decimonónico de «homosexualidad». [...] Aparece así una mayor conciencia de contradicción flagrante entre virilidad y homoerotismo. (MIRA, 2004 : 331-332)

²¹ Mira parle à ce propos d'un « homoerotismo de claras raíces falangistas » (MIRA, 2004 : 333). On citera aussi les rumeurs à propos de relations homosexuelles entre Federico García Lorca et José Antonio Primo de Rivera, sans doute destinées à dégrader (sic) l'un ou l'autre.

²² Alfredo Fraile fit aussi la splendide photo de *Muerte de un ciclista* (1955) de Bardem, mais ce nationaliste s'illustra très tôt comme directeur de la photo sur bon nombre de films de propagande, dès le début du conflit, puis sur plusieurs films d'Arévalo et d'Orduña. Il en réalisa lui-même une demi-douzaine entre 1937 et 1938, toujours pour exalter le « Mouvement ».

²³ On peut rajouter également les éléments suivants, pas nécessairement propres aux homosexuels : le romantisme de cette relation (mais c'est toujours « douteux » chez un homme hétérosexuel, vis-à-vis d'un autre homme), ou la fascination pour l'exotisme, qui requiert une étude spécifique, à lire plus loin.

Donc, le monde militaire, ici l'armée nationaliste espagnole naissante, sera homophobe et machiste, punissant durement – surtout à partir de 1945 et la défaite de l'Axe, mais aussi la « médicalisation » du discours scientifique sur l'homosexualité – les actes homosexuels, et, ce, de manière d'autant plus sévère « que no puede excluir fácilmente (ni por completo) el tipo de camaradería inevitablemente homoerótica que se encuentra inserta en muchos de los mitos y ritos de la institución » et qui étaient parfois même encouragés²⁴. Le problème de lecture « officielle », et sans doute publique, d'une telle œuvre, se pose donc à cause du *décalage* que propose *¡Harka!* par rapport à un modèle obsolète en 1942, mais que ce film semble s'obstiner à prolonger :

Nos encontramos ante uno de esos textos (sic) en los que la homosexualidad aparece en la lectura debido a un cambio en los límites de lo que constituye *lo aceptable* en las relaciones entre dos hombres; cuando se lee en un contexto en el que se ha construido una imagen concreta de *lo homosexual*, la reacción institucional es de pánico. (MIRA, 1999 : 355)

En fait, ce qui était encore possible dans un film comme *Les ailes (Wings)*, 1927, de William A. Wellman, en quelque sorte l'ancêtre du *Top Gun si kitsch* (1986) de Tony Scott, à savoir une œuvre où les militaires s'embrassent sur la bouche à un certain moment, alors que l'homosexualité des héros n'est absolument pas revendiquée, n'est plus possible, dix ou quinze ans après... De même, les westerns, autre genre filmique qui présente des hommes entre eux, et où l'homosocialité est très forte, regorge de scènes ambiguës, jusqu'à ce qu'un Ang Lee mette enfin les pieds dans le plat en présentant des cow-boys amoureux, dans son démythifiant *Secret de Brokeback Mountain (Brokeback Mountain)*, 2005). Car les cow-boys, on le sait désormais, et tant dans les films que dans la « vraie vie » couchaient parfois entre eux²⁵ ...

Ce qui est intéressant, ici, c'est que non seulement *¡Harka!*, mais aussi *¡A mí la legión!*, soient deux *buddy movies* d'une nature un peu particulière, réalisés juste après la fin de la Guerre Civile et pendant la Deuxième Guerre Mondiale, « reproducen elementos del viejo modelo de camaradería, incluyendo la misoginia y el sentimentalismo, sin establecer la distancia homófoba [requisito] » (MIRA, 2004 : 332)²⁶. De plus, certains aspects homoérotiques propres au fascisme (TAMAGNE, 2000 : 135), qui trouvèrent leur expression en Espagne dans la Phalange, comme on l'a dit plus haut, ou davantage encore en Allemagne dans le nazisme²⁷, partaient tous à la recherche de l'« homme nouveau », en empruntant, par un triple paradoxe (temporel, géographique et « moral »), à la tradition grecque ancienne et à

²⁴ « [...] [L]a convivencia entre hombres era necesaria, y era necesario también alentar sentimientos de compenetración entre estos hombres; todavía tenían que desarrollar la amistad profunda, la confianza [comme Achille et Patrocle dans l'*Illiade*] » (MIRA, 2004 : 332).

²⁵ Cf. l'entrée « Cowboys » dans le Dictionnaire de Mira (MIRA, 1999 : 204-205). L'analyse vaut aussi pour les films de samouraïs, dont le fameux et « pervers » *Tabou (Gohatto)*, 1999 de Nagisa Oshima.

²⁶ Il s'agissait donc d'un « resto de viejas actitudes que causaron ciertos rumores al reaparecer en un nuevo contexto, tan alejado de la vieja "inocencia" » (MIRA, 2004 : 332).

²⁷ Un homoérotisme pas seulement esthétique, chez le groupe paramilitaire nazi des S.A (*Sturmabteilung*), mais aussi physique, avec ses rites et ses adouplements. Ce fut l'une des raisons pour lesquelles Hitler les annihila pendant la Nuit des Longs Couteaux, celle du 29 au 30 juin 1934 (cf. la célèbre scène des *Damnés [La caduta degli dei]* de Luchino Visconti, de 1969, mais aussi les traitements parodique (?) de cette imagerie dans *Scorpio Rising* de Kenneth Anger, de 1964, ou pornographique dans *The Raspberry Reich* de Bruce LaBruce, de 2004). Le cadre général de ce type de « *Männerbunde* » (« Ligue ou Union d'hommes »), c'est la communauté de mâles liées par un même rejet des femmes et des rites internes spécifiques, tout en adorant un héros, un leader chéris, auquel se soumettre (comme dans *¡Harka!* et, dans une moindre mesure, *¡A mí la legión!*). Ces groupes rejettent d'autant plus – cf. le fascisme italien – toute accusation d'homosexualité et pourchassent davantage encore les pédérastes présumés (cf. Ettore Scola, *Une journée particulière [Una giornata particolare]*, de 1977). Cf. sur ces sujets les entrées « Fascisme » et « Nazisme » (ERIBON (dir.), 2003 : 187-188 ; 334-338).

son imagerie en même temps homoérotique *et* virile. Mais, justement, en 1941 et 1942, les codes phalangistes semblaient bousculer l'*establishment* nationaliste par son côté caduc et dangereusement amphibologique²⁸. Comme le dit avec justesse Mira :

Si una película como *¡Harka!* nos parece hoy fuertemente homoerótica se debe precisamente a que hasta entonces existía una separación entre la idea de homosexualidad y la idea de camaradería. Sin embargo *¡Harka!* llega tarde [...]. (MIRA, 2008, 163)

Et aussi :

Las reacciones [de l'époque] constituyen, indudablemente, un signo de homofobia, pero sin duda también dejan constancia de las distancias insalvables entre franquismo [de una estrechez de miras y de una falta de preocupación por lo ideológico (excepto) el machismo, la sexofobia, el catolicismo, la frágil ideología racial] y Falange [con un componente idealista]. [...] Lo demás (es decir, el elemento lírico y estetizante con que la Falange envolvía su retórica revolucionaria) eran mariconadas. [...] En parte, quienes vieron estos significados [gays, s'agissant ici plus spécialement de *¡Harka!*] no hacían sino sumar dos y dos, pero lo cierto es que sobre todo el problema residía en una falta de comprensión de la retórica falangista en tiempos sin idealismo. (MIRA, 2004 : 338)

Dans *¡Harka!*, précisément, nos deux militaires sont allés au Maroc pour chercher « quelque chose » (« algo ») qu'ils ne trouvaient pas dans leur terre natale péninsulaire. Valcázar garde ses distances par rapport à ses camarades, se veut « diferente », adjectif polysémique s'il en est, que l'on pourrait gloser par : singulier, atypique, ano(r)mal, . Il est bel et bien épris du Maroc (« enamorado de esta tierra », selon ses camarades), ce que l'on peut comprendre sans doute métonymiquement comme un amour des Marocains. On nous dit clairement dans le film que le succès du capitaine dans la harka rifaine est dû à « su sintonía con el pueblo árabe. Habla su lengua, reproduce sus gestos y es respetuoso con sus costumbres » (MIRA, 2004 : 334)²⁹. Et son succès est dû, nous dit aussi l'un des militaires, à sa capacité à « tener más corazón que el harkeño más bravo de la harka ». Pour expliquer ce lien osmotique/symbiotique de Valcázar avec les harkas et les Marocains, au point d'ailleurs de saluer un natif en arabe (« Salam aleikum »), il faut passer par le « cœur », que ce terme signifie « courage » ou qu'il soit, en sous-main, plus polysémique.

Valcázar, dans une spectacularisation très singulière, aime à se parer du costume des Marocains, à la manière d'un autre officier d'une époque un peu antérieure, Julien Viaud, *alias* Pierre Loti, dont on sait par ailleurs tout le désir et l'affection qu'il portait aux jeunes gens des colonies ou des pays qu'il découvrait tout au long de ses voyages... Ici, le capitaine apparaît pour la première fois dans le film vêtu de cet habit, descendant de sa fière monture. Il est *stricto sensu* « travesti ». On le verra d'ailleurs, plus tard, en train de revêtir cette espèce de robe – apparentée à la djellabah – portée par les Marocains. On sent à la fois chez lui un narcissisme³⁰ et un désir d'« être » l'autre, aussi bien de le posséder que d'en être possédé, en

²⁸ [...] [F]ue un título polémico que despertó suspicacias tras su estreno. Para muchos, lo que se presentaba como amistad era, claramente (sic), algo más. Su director, el falangista Carlos Arévalo, tuvo a partir de ese momento una carrera incierta. [...] » (MIRA, 2006 : 78).

²⁹ « [...] [C]omparte con ellos] algunos rituales y los “entiende” », dit malicieusement Mira (MIRA, 1999 : 354). Nous écrivons « malicieusement », car « entendre » signifie, en argot gay, « être gay ». On relève d'ailleurs de nombreuses occurrences de « comprendre » dans ce film.

³⁰ Même si, dans une autre scène, peu de temps après, le narcissisme de deux officiers tout frais arrivés de la péninsule, et qui se pomponnent à qui mieux mieux dans leur tente (tout en parlant d'ailleurs du demi-dieu Valcázar et de son « salero » !), apparaît comme ridicule, car pas assez viril.

se confondant avec lui d'un point de vue vestimentaire... même s'il reste espagnol, ce que nom et patronyme attestent ô combien³¹.

Valcázar s'identifie tant à sa nouvelle terre et à ses habitants – filmés parfois via des plans à la Eisenstein, dans son homoérotique *¡Que viva México!* (1932) – qu'il ne revient même pas dans la Péninsule quand il obtient une permission, ce qui est vu, d'ailleurs, comme un comportement étrange (« incompréhensible ») par certains militaires. Certes, il est célibataire et n'entretient aucun lien affectif avec une femme qui serait restée en Espagne, mais il va jusqu'à répondre à un camarade que le mariage « no va con él ». Pour autant, s'il dit préférer la solitude, « no obsta para que aparezca a menudo acompañado por sirvientas marroquíes » (MIRA, 2006 : 75). Valcázar semble parfaitement à l'aise dans cette homosocialité ouverte vers l'exotisme marocain et ce que cet exotisme peut représenter.

On voit bien, à partir des remarques faites plus haut, que la femme, dans *¡Harka!*, n'est pas une option retenue par Valcázar. On peut même aller plus loin : la suite de l'histoire nous prouve explicitement, cette fois, que l'élément féminin détourne le militaire et de son devoir et de la camaraderie, ce qui est, au fond, la même chose, « sugiriendo, paradójicamente, cierta incompatibilidad entre fuerzas armadas y heterosexualidad » (MIRA, 2006 : 75), comme dans le Bataillon Sacré de Thèbes³², en quelque sorte. En effet, le lieutenant Herrera, « débauché » par Amparo à Madrid, s'y amollit dangereusement : « De hecho, la compañía excesiva de la mujer puede conducir al afeminamiento, ya que debilita el sentido del deber del hombre » (MIRA, 2004 : 334), à l'opposé de la sur-virilité que l'on cultive au Sud, entre hommes...

Paradoxalement, cette accusation d'efféminement et d'homosexualité au contact, cette fois, des Maghrébins, n'est pas portée dans ce film, alors qu'elle constituait un reproche et un *a priori* immémoriaux dans le monde occidental et particulièrement ibérique (LE VAGUERESSE, 2000)³³ à propos de la sexualité arabe. Si Valcázar a été « arabisé » par la langue, les vêtements et les coutumes, il a pu l'être sexuellement – le mot « costumbres » signifie aussi « mœurs », en castillan –, du fait de son amour du Maroc/des Marocains. Lors de l'une de ses missions, Valcázar va voir un chef de guerre arabe, entouré de deux garçons, un très jeune « [que] toca un instrumento » (MIRA, 2006 : 76)³⁴ et un autre, adolescent, jambes nues et doté d'un beau regard noir. Le Maroc homoérotique (il n'y a guère qu'une lettre, après tout, qui sépare « exotique » d'« érotique ») a-t-il « contaminé » Valcázar, ou lui a-t-elle simplement révélé sa « vraie nature » ? En résumé, et pour en revenir à la femme – pour mieux la quitter, ici : « El mejor compañero del “nuevo hombre” es, siempre, otro hombre, igualmente masculino y alejado de las mujeres » (MIRA, 2004 : 335).

Lorsque Herrera et Amparo flirtent ensemble, dans les rues de Tetuán, le spectateur a droit à une suite de séquences extrêmement conventionnelles, voire artificielles, car

³¹ On y entend « alcázar ». On sait, par ailleurs, que la Phalange espagnole n'avait pas le même composant raciste que, par exemple, le nazisme.

³² Ce corps d'élite, défait seulement par Alexandre le Grand en 338 av. J.C., gagna bien des combats pendant trois décennies, et il était composé, dit-on de 150 couples d'amants. André Gide montra, d'ailleurs, dans son *Corydon* (1911-1924) que l'homosexualité et le courage à la guerre ne sont pas incompatibles.

³³ Cf. en particulier le Chapitre « Le monde musulman ». Cf. aussi : « [...] [E]n 1941 el Magreb ya se había convertido en un territorio que, para la imaginación eurocéntrica, remitía a la aventura homosexual [...] y la amistad entre hombres empezaba a mirarse con suspicacia » (MIRA, 1999 : 355), et aussi : « La bisexualidad de los árabes es un tema recurrente en la literatura escrita en España » (MIRA, 2004 : 335).

³⁴ Mais, selon nous, il s'agit d'un fusil, qu'il caresse en l'essayant. Le symbole phallique est le même, dans les deux lectures, mais il se double d'une idée de danger intéressante dans notre optique du sous-texte gay possible chez ce militaire en terre arabe.

uniquement composées d'incrustations du couple sur un fond d'images de la ville tournées à un autre moment : on est dans le topique absolu, et sans doute revendiqué comme tel. Surtout, revient le problème du mariage, qui semble impossible à Amparo, du fait de l'appartenance de son promis à la harka, et, de manière plus générale, au monde masculin exclusif de l'armée.

Pour le spectateur, néanmoins, cette inquiétude d'Amparo n'empêche pas l'impression tenace, manifestée par une caméra elle-même insistante, d'un désir de manipulation de la part de cette femme. Nous irons même plus loin, en disant qu'elle semble bel et bien harceler Herrera, lequel paraît, à plusieurs reprises, irrité de cette alternative qu'elle lui « impose », entre la démission de l'armée et la rupture avec elle. Symboliquement, lorsqu'elle joue avec lui en parlant de noce impossible – au cas où il demeurerait dans l'armée –, dans leur intérieur bourgeois, on voit distinctement la maquette du bateau, derrière eux, symbolisant la liberté (des marins à la Billy Budd ?), une liberté qui attire Herrera et qu'il va sans doute perdre à jamais. Amparo demande à son fiancé qu'il abandonne « esto » pour elle, mais lui ne comprend même pas ce que signifie ce « esto », qui recèle trop de plaisirs, derrière ce mot flou, sans doute péjoratif pour la femme... La scène s'achève sur un drôle de regard résigné du lieutenant, à la fin de ces discussions à fleur de peau, où rien qui ressemble à l'amour ne se lit entre eux...

A la fin du film, c'est Valcázar qui, ironiquement, vainc la femme, au prix de sa propre mort, provoquée par son sacrifice héroïque, provoqué par une embuscade, et sans doute, aussi, par le rejet/départ de Herrera, revenu à Madrid pour rejoindre sa promise. On a alors l'impression que c'est la relation romantico-lyrique entre les deux hommes, mais *post mortem*, évidemment, qui gagne, aux dépens de la relation « conjugale » entre le lieutenant et Amparo. En effet, Herrera quitte la péninsule dès l'annonce de la mort de son ami au front, pour poursuivre la tâche héroïque de Valcázar. Il refuse alors le chantage d'Amparo, en déchirant et le télégramme et la photo de sa fiancée, assis à sa table de commandement en plein désert : « El ámbito que simboliza a su amigo, cuyo lugar ha tomado, ha adquirido todo su profundo significado y ahora sabe que no puede dejarse engañar por el espejismo heterosexual », va même jusqu'à écrire Mira (MIRA, 2006 : 77).

Il faut donc lire ce sous-texte comme le reflet inversé, à l'époque, de cette homosocialité masculine acceptable uniquement si elle est dépourvue de tout éros. D'où ces remarques, que nous reprenons volontiers :

Existía toda una cultura, por no hablar de una fuerte legislación, destinada a silenciar cualquier connotación homoerótica de la camaradería. Pero el hecho de que se hicieran esfuerzos por silenciarla casi constituye prueba de que tal tendencia tenía que existir. O, en otras palabras, que entre las loables relaciones de amistad y las relaciones depravadas no había una distancia tan grande. (MIRA, 2006 : 78)

Mais revenons à présent sur d'autres éléments du film, qui tressent eux aussi une homosexualisation possible de cette relation entre les deux hommes et de la totalité du regard porté sur ce monde militaire en terre étrangère. Dès le titre qui apparaît dans le générique du film, ainsi que sur certaines affiches, les noms des deux acteurs s'entrelacent, rendant leur relation indissoluble et insécable.

Mais la rencontre entre les deux futurs amis est différée, et Herrera, quand il arrive dans ce Maroc déjà si désiré par lui³⁵, attend avec autant d'impatience que le spectateur l'arrivée de ce Valcázar dont on parle tant, dont il parle tant avec le commandant, et qui est un

³⁵ Et qu'il semblera encore plus désirer au fur et à mesure qu'il fréquentera Valcázar...

mythe vivant. Dans *¡A mí la legión!*, on verra qu'il y a aussi un désir très fort qui est entretenu à propos de l'apparition du personnage joué par Alfredo Mayo, « El Grajo », pour le spectateur comme pour le personnage joué, encore une fois, par Luis Peña. Une même stratégie de retardement, donc d'amplification, du désir, est mise en place dans les deux films quant à l'épiphanie quasi érotique du personnage joué par Mayo. Il semble en tout cas qu'il y ait une véritable reconnaissance mutuelle, comme plus tard dans *¡A mí la legión!*, entre les deux soldats, presque un coup de foudre.

¡Harka ! est aussi célèbre pour deux scènes au sous-texte homoérotique très prégnant, dont la première est celle du dialogue nocturne entre Valcázar et Herrera près d'un feu de camp, « al amor de la lumbre », qui n'est pas sans rappeler l'intensité du dialogue à demi-mots entre les deux amis, dans une même scène de feu de camp, du film culte *My Own Private Idaho* (1991), réalisé par Gus Van Sant³⁶.

Dans celle-ci ([voir la première partie de l'extrait filmique](#)), Valcázar pose une question qu'il qualifie lui-même d'« indiscreta » à Herrera, avec un regard intense et profond – que l'on décode explicitement comme rempli d'émotion – à propos de la motivation de cette présence de Herrera au Maroc : « Herrera responde primero de manera abstracta (había “algo” en su vida que no acababa de satisfacerle) y luego con evasivas, quizá en una manifestación de pánico homosexual » (MIRA, 2006 : 76)³⁷ : Herrera répond alors : « No le comprendo », mais essaie de cerner ses propres émotions : « Ni yo mismo puedo explicármelo bien [...]. Poco a poco empezaron a interesarme las costumbres de esta gente. [...] Me siento un un poco semejante a ellos ». A la suite de cette réponse, Valcázar se veut beaucoup plus lucide sur les désirs de Herrera : « Te comprendo perfectamente, muchacho ». Bien sûr, ce « algo » insatisfaisant peut être la vie bourgeoise, et on en trouvera confirmation dans la suite du film et de cet article, mais les regards et le lyrisme de la mise en scène, particulièrement emphatique, ici, suggèrent bel et bien « autre chose »³⁸, un tabou.

Bien sûr, aussi, à la fin de cette scène, le spectateur gay, ou malicieux, attend – surtout aujourd'hui – un baiser impossible à l'époque, mais les deux compères semblent néanmoins satisfaits, surtout Valcázar, les yeux brillants, même plus que Herrera, absorbé par sa semi-confession, tandis que le « demi-dieu » demande alors à Herrera d'être tutoyé, pour sceller cette communion.

Pourtant, ce dernier, comme si l'on ôtait son paravent d'hétérosexualité, part précipitamment : « [Al final] se excusa porque le reclaman sus obligaciones en un gesto nervioso que recuerda poderosamente a ciertas expresiones del pánico homosexual » (MIRA, 2006 : 76), comme on l'a dit plus haut. Point trop n'en faut, en effet, du côté du lieutenant, moins assuré dans l'acceptation de ses sentiments, semble-t-il, que l'aguerri Valcázar. En tout état de cause, « [...] la tensión erótica (sic) parece surgir con perfecta naturalidad por entre los resquicios de estas oposiciones, alimentada por los mitos tradicionales de la camaradería » (MIRA, 2006 : 76) ... et la boucle de la tension entre homosexualité et homosocialité est ainsi bouclée !

³⁶ Dans cette scène émouvante, le personnage de Mike (River Phoenix) avoue sans l'avouer à son ami Scott (Keanu Reeves) un amour qui n'ose pas dire son nom.

³⁷ La « panique homosexuelle » est définie ainsi par Mira dans son dictionnaire : « Miedo profundo, interiorizado, de la homosexualidad que se produce al reconocer el individuo en sí mismo la clase de deseos que le están vedados por el sistema social » (MIRA, 1999 : 550-551). Cette définition nous semble ici particulièrement s'accorder avec la situation dont parle Mira lui-même.

³⁸ « Hay algo aquí que va más allá del sentido denotativo del intercambio » (MIRA, 2006 : 76).

La seconde scène clef est celle où, dans une grande salle où le tout Tetuán danse, boit et s’amuse, Herrera – que l’on a vu dire à son chef qu’il a décidé de quitter l’armée – retrouve son ami Valcázar. On aperçoit d’abord celui-ci, d’emblée pensif, puis la mine renfrognée (avec le serveur, à qui il fait comprendre qu’il veut se saouler, on le verra, pour « oublier »), refuser les avances d’une femme – laquelle se jette, immédiatement, dans les bras d’un autre³⁹ – et s’ennuyer, seul, à sa table. L’arrivée de son ami Herrera provoque une véritable « scène de ménage » ([voir la deuxième partie de l’extrait](#)) : « –Te he buscado por todas partes, Santiago. Tengo algo que decirte. / –Lo sé. Me lo ha dicho el comandante [à propos de sa démission]. Te marchas, ¿no? / –Sí, me caso. Amparo me exige (sic) que deje África », et Valcázar de se moquer de lui, ironique, voire franchement cynique, rappelant au lieutenant ce qu’il va trouver là-bas, à savoir l’oisiveté, le luxe, un embourgeoisement fort peu martiaux.

On notera particulièrement la référence au « placard » (mieux ici qu’« armoire »), « el armario », que fait Valcázar dans ce discours désespéré, évoquant pour son ami l’uniforme militaire qui y sera caché et remisé, et qui se rappellera à son souvenir dès que Herrera ouvrira ledit placard. On ne peut pas s’empêcher de voire, métonymiquement, derrière cet uniforme le militaire lui-même et sa vie « d’avant », au Maroc, avec Valcázar, sa vie d’avant le mariage : Herrera devient ainsi le militaire pétri d’homosocialité qui s’est « placardisé » à jamais pour une femme !

Valcázar agit ici exactement comme un amant dépité d’être rejeté et tentant de rappeler à Herrera leur relation et la vraie nature de celle-ci. Il refuse même, symptomatiquement, de savoir quoi que ce soit du mariage à venir de son ami, lui disant qu’il n’aurait jamais cru Herrera capable d’une telle attitude : « [...] Te he querido como a un hermano, casi como a un hijo, porque creía que eras como yo », ce à quoi Herrera répond en accusant Valcázar de ne jamais avoir ressenti une telle passion (« –Pero, ¿es que no has querido nunca? »), d’être « de bronze », ce qui entraîne un regard terrible de la part de Mayo, pris dans une aporie, car il ne peut rien répondre clairement à son interlocuteur.

Le spectateur perçoit la cruelle ironie de la situation, qui n’est pas, selon nous, une lecture forcée, car la scène du feu de camp la préparait déjà. Derrière des mots si excessifs de la part du capitaine et derrière cette cécité (inconsciente ?) de Herrera, on lit la dispute d’un couple, qui s’achève par le départ de Valcázar. Celui-ci casse un verre, de rage, comme s’il s’agissait de vaisselle à briser dans une scène de ménage. A la toute fin de la scène, Valcázar ravit brusquement à son cavalier la femme légère, de moralité et d’esprit, vue au début de la scène, pour danser avec elle et, peut-être, ainsi, se rassurer un instant dans ses bras⁴⁰. Herrera, voyant cela, se met alors à boire lui aussi, ce qui montre qu’il se saoule pour « oublier » sa propre trahison et son choix conjugal.

Mira propose une autre lecture au sujet de ce retour à une femme que le capitaine avait éconduite quelques minutes auparavant : « Significa que las mujeres son intercambiables, que

³⁹ Un godelureau qui susurre à l’oreille de cette femme des mots, non pas doux, mais intéressés, où l’on devine des promesses d’argent et/ou de sexe. La femme apparaît donc comme vénale, et l’homme hétérosexuel obsédé. Celui-ci utilise, en outre, le même verbe que Valcázar dans la scène du feu de camp : « –¿Me comprendes? », ce qui établit un parallèle entre ces deux épisodes et jette un nouvel éclairage possible sur la scène précédente, si importante, entre les deux hommes. Cette question et les conditions dans lesquelles elle est posée suggèrent aussi que cette scène-ci, comme celle du feu de camp, est à décoder par un récepteur/spectateur actif et aux aguets, parce que l’on n’entend pas ce qui se dit dans l’oreille, et parce que le réalisateur est obligé de cacher des choses au spectateur (du fait de la censure et/ou de l’autocensure).

⁴⁰ Dans *Diferente*, le héros, en proie à un désir homosexuel en voyant un ouvrier musculeux sur un chantier, se rassure, dans la scène suivante, en frappant chez une femme qui lui avait fait des avances un peu avant dans le film. La porte fermée, l’acte sexuel peut avoir lieu, *in absentia*.

lo que hay entre ellos es más que el cursi amor que siente Herrera [envers Amparo] » (MIRA, 2006 : 77)⁴¹, ce qui n'est pas si éloigné, finalement, de notre propre interprétation.

Lorsque, enfin, et cette fois « pour toujours », Herrera rejoint la péninsule et Valcázar reste au Maroc, le spectateur assiste à une suite de scènes montées en alternance entre Madrid et Tetuán, opposant bal et rires pour Herrera et préparation aux combats pour Valcázar. On retiendra les regards vides de Herrera – regrette-t-il son ami ou sa vie de militaire ? Sans doute les deux, qui se confondent – et la scène, prédite par Valcázar, de l'« armario », où la vue de son uniforme rend le lieutenant particulièrement nostalgique. Ce n'est pas un hasard si c'est juste après cette scène qu'il apprend, de la bouche d'un ancien supérieur à l'armée, la mort d'un Valcázar particulièrement héroïque au combat.

Herrera, particulièrement ému et triste, se met alors à errer dans ce hall de casino ou d'hôtel, comme un zombi, montrant un désespoir plus fort, vraisemblablement, que s'il ne s'agissait que de la mort d'un ami. C'est devant les rires de sa femme, attablée avec des amis qui boivent et s'amusent – même si elle n'a pas encore appris la nouvelle – qu'il comprend que la vie qu'il mène n'est pas la « vraie vie ». Les mots de « verdadera vida », avaient d'ailleurs été prononcés par Valcázar lui-même dans une précédente discussion entre les deux amis. Herrera voit donc, désormais, avec les yeux de son ami, se souvenant fort opportunément ici de ses paroles.

On doit dire un mot de la signification possible de cette mort de Valcázar, au-delà de l'aspect de sacrifice pour la patrie : faut-il y voir aussi un sacrifice dû à un « chagrin d'amour » ? De toute façon, au-delà de la possible dimension masochiste évoquée plus haut, l'homosexuel, à l'époque, ne peut que mourir, et n'est pas autorisé à vivre son désir dans une société qui le condamne, même si l'on ne sait jamais trop, dans les films où les gays meurent⁴², si c'est la société qui est responsable ou s'il s'agit du juste châtement contre un être « anormal »...

A la fin du film, Herrera se réengage en Afrique du Nord et écrit un mot à Amparo pour lui notifier son désir. On notera le peu d'importance qu'il lui accorde, d'ailleurs, par ce bref message. Le lieutenant va réorganiser la harka, on le sent bien, pour rendre hommage au travail de Valcázar, donc à Valcázar lui-même et perpétuer, *in fine*, son souvenir, donc son amour pour lui. Au même endroit que celui où, au début du film, Herrera avait attendu puis rencontré le capitaine, le lieutenant reçoit un télégramme comminatoire d'Amparo lui enjoignant de revenir à Madrid. Mais, après avoir reçu les nouveaux officiers arrivés de Madrid (il y a une scène identique au début du film), le lieutenant décide donc de déchirer, devant eux, la photo d'Amparo et son télégramme, avec force et détermination.

C'en est fini de la relation avec elle, et sans doute avec les femmes en général. Le lieutenant s'adresse ainsi aux béjaunes : « –Pronto se acostumarán Vds. al ambiente », ce qui fait sourire le gay d'aujourd'hui⁴³. Herrera reprend particulièrement, on le notera, les propos de Valcázar sur la nécessité d'avoir du « cœur », comme on l'annonçait plus haut. Le

⁴¹ Et aussi : « El mensaje está claro: las mujeres son prescindibles e intercambiables, lo que ellos tienen (o podrían tener) es *superior* » (MIRA, 1999 : 355). C'est l'auteur qui souligne.

⁴² En gros, jusque vers la fin des années 60.

⁴³ Car « el ambiente » représente pour les gays, par antonomase, « el ambiente/medio ambiente gay » précisément. Même si ce terme, non plus que le « placard » (« el armario ») ou la « gaieté » (« alegría »), ne sont des mots de l'argot gay, en espagnol, à l'époque, mais nous reconstruisons le signifié aujourd'hui à partir du raisonnement que nous offrons tout au long de cet article.

dernier plan nous montre Herrera lever les yeux vers le ciel, comme s'il voulait y retrouver, non pas Dieu, mais « son » dieu, Santiago Valcázar.

Le second film du corpus, *¡A mí la legión!*, s'inscrit, quant à lui, dans le genre encore plus spécifique du film de légionnaires, et nous savons que « las películas de legionarios fueron apropiadas para espectadores homosexuales (por ejemplo: Terenci Moix habló [en *Fotogramas*] de los aspectos homoeróticos de *¡A mí la legión!* [...]), que eran conscientes de estas potencializaciones » (MIRA, 2006 : 73)⁴⁴, jusqu'au vidéo-clip de Luc Besson réalisé pour Serge Gainsbourg et sa reprise provocatrice, en 1988, de la chanson « Mon légionnaire »⁴⁵ ou au long-métrage *Beau travail* (1999), œuvre esthétisante de Claire Denis. Comme l'écrit aussi Jean-Claude Seguin :

Machiste à l'extrême, [la censure] va, sans y prendre garde, laisser quelques bribes d'homosexualité s'étaler sur les écrans. Plusieurs films vont, inconsciemment, autoriser une autre lecture. La guerre à peine finie, Juan de Orduña tourne *¡A mí la legión!*, film sur les amitiés viriles dans le cadre de la Légion⁴⁶.

¡A mí la legión!, « en cierto modo consecuencia de *¡Harka!* » (MIRA, 2004 : 336), date donc de 1942⁴⁷. Film vite écrit et vite filmé, comme le précédent, il recèle bien des points communs avec le film précédent, dont, entre autres, la présence des mêmes deux acteurs principaux, mais aussi via d'autres éléments que l'on découvrira au fil de ces pages. Il raconte l'histoire de deux hommes, cette fois de condition sociale clairement différente, « El Grajo »⁴⁸ (Alfredo Mayo) et un certain Mauro⁴⁹ (Luis Peña), qui deviennent amis et participent, comme dans *¡Harka!*, à des combats héroïques. Mauro semble issu d'une classe aristocratique, il est aussi précieux, *mais* viril, tandis qu'El Grajo et les autres légionnaires, souvent dépoitrillés⁵⁰, paraissent provenir de classes populaires.

⁴⁴ Et aussi, du même : « En general, las películas sobre la legión extranjera tienden a coquetear con el homoerotismo de manera más libre que las que hablan del ejército regular debido a que potencian el estereotipo de una sexualidad más libre en entornos lejanos » (MIRA, 2008 : 15). Il donne comme exemples *La patrouille perdue* (*The Lost Patrol*, 1934) de John Ford et *Gunga Din* (1939) de George Stevens.

⁴⁵ Célèbre chanson autour d'un légionnaire mystérieux qui, au lendemain d'une unique nuit d'amour, refuse de dire son nom. Elle fut créée en 1936 par Marie Dubas, et reprise par Edith Piaf. Elle est signée Raymond Asso (un ancien légionnaire) pour les paroles et Marguerite Monnot pour la musique.

⁴⁶ A lire dans l'*Arrêt sur images* n° 5, intitulé : « Diferente » (SEGUIN, 1995 : 61).

⁴⁷ *¡A mí la legión!* (1942) de Juan de Orduña y Fernández Shaw, NB, 1 h 22, sorti le 11 mai 1942 à Madrid (Cinéma Avenida) et le 15 mai 1942 à Barcelone (Cinéma Femina), ainsi qu'au Danemark (7 avril 1943). Nombre de spectateurs : 12033 (selon mcu.es), ce qui est peu, mais ce genre de films belliciste était peu attractif pour l'Espagnol moyen en quête, alors, de divertissement et d'évasion. Produit par UPCE et CIFESA. Scénario : Raúl Cancio, Jaime García Herranz, Luis Lucia (probablement gay, selon notre correspondance avec Alberto Mira [lettre du 2 juin 2010], que nous remercions chaleureusement). Photographie : Alfredo Fraile. Distribution : Alfredo Mayo, Luis Peña, et aussi Miguel Pozanco, Pilar Soler. Le film fut tourné au Maroc et en studio à Madrid.

⁴⁸ Soit un « crave », un oiseau noir, « novio de la muerte », sorte de choucas qui vit en bande, comme les légionnaires, mais qui est, aussi, particulièrement fidèle à sa « pareja »...

⁴⁹ Dont le patronyme est programmatique de son amour/identification avec le monde arabe.

⁵⁰ Ce qui permet à Juan de Orduña de montrer de manière répétée leurs poitrines velues, détail physique qui n'apparaissait jamais dans le film d'Arévalo. A mesure que le film se déroule, on notera que Mauro est lui aussi moins soigné et corseté, et sa virilité plus physiquement *visible* (chemise ouverte sur une poitrine nue et luisante, etc.), au contact de ses camarades de la Légion. Plusieurs légionnaires (certains figurants étaient de vrais légionnaires, la Légion ayant participé, sur place, au tournage, comme les forces marocaines dans *¡A mí la legión!*) sont d'ailleurs complaisamment montrés torse nu ou en caleçon dans la chambrée, se rasant, parlant de lit à lit, dans une atmosphère très virile... et voyeuse, de la part de la caméra d'Orduña.

Ce mélange de classes sociales, de milieux, voire encore de races, que permet l'armée, et plus particulièrement la Légion – la Légion Etrangère espagnole, ici, « refugio de hombres con un pasado turbio » (MIRA, 2004 : 333) –, est un grand phantasme homosexuel : « Se sigue así un modelo de amistad homoerótica que cruza una frontera de clase (el aristócrata y el muchacho de los bajos fondos » (MIRA, 2004 : 337), que la première moitié du film développe à l'envi. Stationnés au Maroc pendant la Guerre du Rif, El Grajo et Mauro se prennent d'amitié l'un pour l'autre, mus par une sorte de coup de foudre (cf. *¡Harka!*), Mauro sauvant, en guise de première rencontre, la vie d'El Grajo sur le champ de bataille. Comme dans le film précédent, le personnage interprété par Mayo est mythifié dès le départ, et tous, dont Mauro et le spectateur, attendent sa première apparition avec impatience. On découvre d'ailleurs El Grajo, à l'écran, via une photo de style Harcourt, et, de plus, par les yeux d'une femme, sa fiancée, ce qui renforce l'assimilation de notre propre regard à un regard de désir et d'amour sur une véritable icône, d'autant que dans la séquence immédiatement antérieure, on avait vu Mauro s'interroger sur El Grajo – qu'il ne connaît pas encore –, dans son lit, le torse complaisamment dénudé par la caméra⁵¹. De plus, sur cette photo, la jeune femme lit quelques lignes tracées par El Grajo, qui lui propose de rester définitivement « allié » – c'est-à-dire à Madrid –, loin de lui, si elle ne souhaite pas, sans doute, continuer la vie « marocaine »...

Cette femme, nommée Leda⁵², joue en fait un rôle assez flou et peu gratifiant dans la *fabula* qui nous est contée. D'abord, elle est presque « virile », comme nous le dit à raison ce commentateur, nostalgique ingénu des films de guerre espagnols : « ¡[...] Leda la cantinera de *¡A mí la legión!* tiene agallas y una buena capacidad para hacer la fiesta y beber como un hombre! [...] ¡En breve todo lo contrario de la mujer fatal! » (www.don-alfredo-mayo.com). Ce que confirme la suite du film, où elle apparaît comme tierce personne dans le véritable couple formé par Mauro et El Grajo, à peine mieux qu'une figurante. El Grajo la prend certes parfois par l'épaule, mais pas plus que son ami, avec qui il a exactement les mêmes gestes, ce qui est troublant. Il la secoue même violemment, lors d'une scène, puis son personnage n'aura plus droit à la parole de la part du cinéaste. Celle qui apparaît surtout comme une « bonne camarade » ou, pire encore, une « couverture », disparaît, enfin, sans explication du film, quand l'action se déplace dans un autre espace, comme on le verra.

Comme le résume Mira :

El Grajo es aquí novio de una cantinera, por la que Mauro se siente también atraído. Para ella, se plantea [l'amour pour El Grajo] como un amor imposible, casi de copla. De hecho, desde que se cimenta la amistad entre los hombres, la cantinera es dejada de lado. Este rechazo del amor heterosexual, que puede resultar una carga y, en cualquier caso, ha de mantenerse al margen de la “verdadera” vida del soldado, está, por supuesto, en la base de las ideologías castrenses, pero aquí se integra en una dinámica entre los hombres que parece oponer la mujer al amigo. (MIRA, 2004 : 336-337)

Ces lignes appellent quelques remarques : le fait que cet amour soit en effet « casi de copla » renforce son côté *camp*, et l'on se demande toujours pour quelle raison étrange il est « impossible »... De plus, il est présenté, certes, comme contradictoire avec l'amitié masculine, ce en quoi cette dernière est extrême et d'une essence sans doute singulière, pour ne point pouvoir cohabiter avec un amour hétérosexuel. Enfin, ces observations sur *¡A mí la*

⁵¹ On ne voit jamais Peña aussi dénudé dans *¡Harka!*, et le regard homoérotique d'Orduña est peut-être lisible ici.

⁵² Dans la Mythologie grecque, c'est la mère de Castor et Pollux, les jumeaux guerriers : quand Castor meurt au combat, Pollux partage son immortalité avec lui. Elle est donc plus la mère, ou la grande sœur, que l'amante. Elle est davantage soldat(e), aussi, qu'objet de désir, se situant « au-delà du genre ».

legión! peuvent aussi être faites sur *¡Harka!* et sa vision des relations entre les hommes (notamment les deux protagonistes principaux de ce film) et les femmes.

Les deux amis seront séparés par le retour inopiné et mystérieux, car non motivé, de Mauro dans son pays natal, ce qui rend El Grajo très triste, au point de renifler tristement au moment de quitter son ami, et, surtout, au point de venir errer des années plus tard dans ce pays ! Les années passent donc. Découvrant que Mauro est en réalité le prince héritier de ce petit pays appelé Eslonia ou Silonia⁵³, El Grajo lui sauve la vie à son tour, en lui permettant d'échapper à un attentat, et tous deux, en apprenant le soulèvement nationaliste, rejoignent les rangs de l'armée rebelle, toujours dans la Légion, pour participer à cette guerre.

Juan de Orduña (1900-1974) était homosexuel, si l'on en croit Alberto Mira⁵⁴, et on n'aura pas trop de mal à s'en convaincre, au vu de l'esthétique développée tout au long de sa filmographie. Mais méfions-nous néanmoins des taxinomies hâtives... Orduña, très célèbre et très populaire en son temps, réalisa une cinquantaine de films, dont bien des œuvres historiques exaltant la grandeur de l'Espagne (*Locura de amor* [1948], *Agustina de Aragón* [1950]), de manière ampoulée, grandiloquente et patriotique. Il réalisa aussi la comédie *Deliciosamente tontos* (1943), avec Alfredo Mayo et les très *queer* – avant l'heure – *La Lola se va a los puertos* (1947) et *El último cuplé* (1957, avec la future icône gay Sara Montiel, sans compter un titre qui résonne ironiquement pour nous : *Yo no me caso* (1944). Il est important de souligner les clins d'œil ; qui semblent abonder dans les films d'Orduña, entre créateurs et public homosexuels :

El espectador gay no puede sino reconocer [los guiños] y tal reconocimiento constituye una de las motivaciones que le llevan al cine, y el creador gay no puede sino utilizarlo (un caso clave en nuestro cine, poco estudiado, sería el del director Juan de Orduña, que ocupa el lugar de [George] Cukor⁵⁵ en la tradición estadounidense. (MIRA, 2006 : 72)

On notera, dans ce film-ci, la présence, au moins, de deux scènes suggérant un certain homoérotisme, surtout la première, la seconde ressortissant davantage à une confusion ludique des genres, comme on le verra. Un mot pourtant, encore, sur le sous-texte gay dans Orduña :

Lo cierto es que mientras Godard, Bergman o Fellini podían explotar, casi de manera literal, sus relaciones de pareja [...], en otros casos ([...] Pasolini o Fassbinder, quizá Jacques Demy o Juan de Orduña) la heterosexualización de la mirada era inevitable. (MIRA, 2008 : 232)

Ce que veut dire ici Mira, c'est que ce genre de réalisateurs, vu l'époque ou le pays, ou leurs choix personnels de « carrière », étaient obligés de passer par le biais d'histoires où l'homosexualité n'était que suggérée, et sur fond d'histoires hétérosexuelles, même si on ne fait en réalité que « parler » de femmes, et que l'on ne les voit presque jamais, dans *¡A mí la*

⁵³ Là encore, on a dû mal à trancher, et les critiques ne sont pas d'accord. Il nous semble entendre « Eslonia », leçon que nous retenons.

⁵⁴ Il parle en effet d'une œuvre filmique (*El último cuplé*) « [d]irigida por un homosexual, Juan de Orduña [...] » (MIRA, 2008 : 204). Sur ce sujet, lire absolument l'analyse de GUBERN (1974 : 291-310). Cf. aussi Mira : « Aquí sí es un rumor que está bastante fundamentado. Se pueden leer entre líneas declaraciones de Sara Montiel » (lettre du 2 juin 2010).

⁵⁵ Juan de Orduña fut un réalisateur « al cual críticos e historiadores han atribuido características de puesta en escena asimilables a una tradición homosexual que en el Hollywood clásico vendría encabezada por Cukor o [Vincente] Minnelli : cuidado preciosista, algo relamido, en los encuadres, buena mano para la dirección de actrices, cierto vigor apropiable como *camp* » (MIRA, 2004 : 336-337).

*legión!*⁵⁶ C'est ce que l'on appelle aussi, en hommage à Proust, une variante de la « stratégie Albertine », où « Albert » se cache derrière « Albertine » : en somme, il ne s'agit plus de chercher la femme, mais bien l'homme, pour comprendre ces œuvres... Et il s'agit aussi d'un signe supplémentaire de la richesse polysémique de chacun de ces films, étant donné qu'ils excèdent tous deux un message clair et univoque⁵⁷.

La première scène en question ([voir la première partie de l'extrait filmique](#)) est une référence explicite à la Pietà : le héros El Grajo, en plein combat difficile, y serre dans ses bras un soldat mourant, qui ressemble à un ange et qui lui murmure « Mamá »⁵⁸ : Alberto Mira considère cette scène comme « una lectura heterodoxa del tema de la Pietà, mientras se susurra la letra de una canción sobre los legionarios » (MIRA, 2004 : 337). On remarquera que, au-delà de cette piété dégenrée, le jeune ange qui est dans les bras d'El Grajo est en train de mourir, donc, au son de la chanson « El novio de la muerte », ce qui fait, *littéralement*, d'El Grajo le « fiancé » de ce garçon. Ce thème de la piété uniquement masculine est si important dans ce film qu'il trouve une reduplication dans la scène où Mauro, lui, sauve un jeune Marocain blessé, en plein combat, là encore. Cette scène fonctionne un peu comme s'il était « contaminé » par l'héroïsme d'El Grajo, donc « contaminé », possiblement, par l'homosexualité de ce même personnage, étant donné que courage et homosocialité sont intimement liés dans ce film.

La seconde scène est le spectacle de travestis auquel assistent de nombreux légionnaires dans la caserne ([voir la deuxième partie de l'extrait filmique](#)). C'est le personnage de Curro, joué par Miguel Pozanco, c'est-à-dire celui qui, en fait, est identifiable comme le plus « populaire » et le plus blagueur des soldats, qui s'est travesti en femme pour le spectacle et chante : « Me gustan los hombres »... alors que c'est à lui qu'on avait demandé quelques minutes auparavant dans le film s'il « aimait les femmes », comme on le verra très bientôt. Ce type de scène n'est pas absent d'autres films « de soldats », mais cette pantalonnade déchaîne une hystérie collective de la troupe particulièrement marquée, et représente un élément supplémentaire qui corroborerait cette isotopie d'une « confusion des genres », ici, plus particulièrement, inversion.

Pour ce qui est des autres sèmes possibles d'homosexualité, on peut citer ces quelques exemples : dans la scène qui a lieu, comme dans *¡Harka!*, dans une salle de bals et de fêtes, résonne une question *a priori* incongrue d'un légionnaire à un autre, ledit Curro : « ¿Te gustan las mujeres? » (la réponse est affirmative, bien entendu), puis l'exclamation cryptée d'un Mauro ivre, « ¡Viva la alegría! », eu égard à l'acception, en argot homosexuel, de l'adjectif « alegre », qui signifie précisément « gay ». Dans ce même moment de relâchement, les deux amis se prennent par l'épaule, dans cette ambiance de gaieté (de l'escadron, mais nouvelle manière⁵⁹).

Quand Mauro arrive pour rejoindre El Grajo et « faire la guerre » avec lui, ce dernier retrouve son sourire, alors que, quelques minutes auparavant, il arborait une mine proche du

⁵⁶ Il y avait d'ailleurs, dans la Phalange, un lieu réservé aux femmes, la « Sección Femenina », et l'on veillait à ce qu'il n'y ait pas d'interférence ou d'intrusion féminine avec ce monde masculin. Cf. sur la Sección Femenina, par exemple, RICHMOND (2004), mais aussi les différents travaux des hispanistes françaises Danièle Bussy Genevois, Marie-Aline Barrachina ou Karine Bergès.

⁵⁷ Rappelons ce que disait à ce propos un grand cinéaste : « Quand je veux faire passer un message, je ne fais pas de cinéma : je l'envoie par la poste » (John Ford).

⁵⁸ A quoi répond El Grajo : « Soy un hombre », donc les deux genres sont mêlés, en dépit de cette affirmation qui n'est pas tant une rectification qu'une manière de lier les deux possibilités d'être/de genre.

⁵⁹ On voit aussi, furtivement, un militaire qui a l'air très précieux, à la limite de l'effémination.

désespoir, dans cette attente sans fin du retour de l'ami. Ici aussi, on parle de cœur, comme dans *¡Harka!*, et, même si, ici aussi, ce « corazón » signifie « courage », il s'agit bien d'une histoire de cœur, dans *¡A mí la legión!* De plus, la fin de l'histoire est plus heureuse que dans *¡Harka!*, car le couple est reconstitué *in fine*. On appréciera tout particulièrement l'image des deux amis marchant avec le drapeau, puis en haut de la colline, les yeux tournés vers le ciel.

Dans les deux films, c'est toujours le personnage joué par Mayo qui déclenche la prise de conscience, s'il y en a une, d'une possible homosexualisation de la relation avec l'autre, car elle semble avoir déjà été assumée par lui. Ici comme dans *¡Harka!*, c'est lui qui est là avant, qui est admiré par tous, dont on parle comme un mythe, un personnage d'un charisme fou, qui est viril avec sa poitrine velue exhibée dans *¡A mí la legión!*, et qui est affligé quand l'autre part, le sauvant en fait par deux fois⁶⁰. La seconde fois, El Grajo lui crie avec emphase : « ¡No vayas! ¡No vayas! », sur une certaine route où une bombe doit exploser sur son passage. On remarque aussi que, curieusement, El Grajo semble déjouer cet attentat uniquement parce que le Prince visé est son ami Mauro.

Comme dans *¡Harka!*; le personnage joué par Mayo ramène celui joué par Peña vers l'univers d'hommes entre eux, qu'il n'aurait jamais dû quitter, car il s'est « efféminé », comme le lieutenant du film précédent s'était, lui, « conjugalisé » (et « efféminé », aussi) à la capitale, avec Amparo. Dans *¡A mí la legión!*, néanmoins, la patte *camp* d'Orduña se voit dans les passages qui correspondent à la vie quotidienne des deux amis. Dans cette Eslonia d'opérette, ils vivent presque en couple, discutant et se touchant, tandis qu'El Grajo tient le petit chien du prince dans ses bras. Ils sont assimilés, sans doute par un Orduña malicieux, à deux « folles » que l'on pourrait voir dans la pochade *No desearás al vecino del quinto*. Quand ils se font des confidences, ils se regardent tendrement et parlent à mots couverts du rôle des femmes dans leur vie. Mais l'on sait que c'est lorsqu'il y a « péril » d'homosexualité que l'on parle le plus des femmes, et, plus particulièrement, quand l'homosocialité menace, précisément, de se muer en homosexualité. Ici, pourtant, ces femmes sont particulièrement absentes et/ou invisibles.

De plus, la raison pour laquelle, de manière très cohérente avec la lecture épistémopolitique que l'on fait ici de ce film, le prince Mauro avait dû quitter son pays, était la suivante : « [...] [F]ue la presión para casarse y formar una familia burguesa con objeto de gobernar su pueblo como Dios manda » (MIRA, 2006 : 73). En s'avouant cela, ils se regardent les yeux mouillés, puis s'enlacent... Bien sûr, ce couple d'hommes est trop efféminé pour être un modèle, même pour Orduña (!), et c'est en quittant ce monde uniquement composé de chambellans, et de femmes attendant leur tour de danser avec le prince – ce que le film montre clairement comme un véritable pensum pour lui – qu'ils redeviendront ce couple viril de légionnaires en mission patriotique. Le soulèvement nationaliste permet en fait à un Mauro quelque peu misogyne d'échapper au mariage et de reconstituer le couple masculin du début, lui qui craint bien plus la valse avec une femme que le combat avec l'ennemi⁶¹.

On remarque aussi que le personnage d'El Grajo se mue en beau voyou à la Genet – ou, plus récemment, à la Pierre & Gilles – dans toutes les scènes où il erre dans le pays de

⁶⁰ El Grajo sauve une première fois Mauro en le disculpant d'une accusation de meurtre : « Por supuesto, ambos traban amistad de tintes heroicos y resonancias helénicas [...] Poco después Mauro se verá envuelto en un turbio asesinato y será el turno de su amigo [El Grajo] arriesgar su vida por él » (MIRA, 2004 : 337).

⁶¹ Cf. à ce propos : « El cine de aquella época fue fundamentalmente misógino [...]. Esta misoginia militante fue responsable en parte del nacimiento de un filón criptohomosexual, sobre todo en ambientes de camaradería militar y cuartelera. Esto fue evidente en *¡Harka!* [...] y [en] *¡A mí la legión!* [...] » (GUBERN, 2009 : 334).

Mauro. Orduña se sert ici d'une imagerie populaire homoérotique de l'apache parisien, après celle du légionnaire. Mais cet apache, qui est en quête de Mauro au point d'aller se perdre dans ce pays, semble déprimé et en pleine dérégulation. Comme le fait remarquer fort justement Mira : « De hecho, a partir de [la séparation entre eux], todo va cuesta abajo para el Grajo » (MIRA, 2004 : 337). Preuve supplémentaire de cette déchéance et de cette aboulie nées du départ de son ami, il fréquente même des révolutionnaires *rojos*, jusqu'à ce nouveau sauvetage de la vie de Mauro et leur engagement commun en juillet 1936⁶².

En conclusion, nous aimerions d'abord donner à lire ce qu'écrivent les critiques conservateurs, voire réactionnaires, Luis Pérez Bastías et Fernando Alonso Barahona, dans leur livre étonnant de partialité, *Las mentiras sobre el cine español* :

En [el artículo de Francisco Llinás] se da por supuesto que «el cine español de los 40 es, salvo rarísimas excepciones, un cine reprimido, en el que las emociones no salen a la luz, en el que la sujeción a un presunto *buen gusto* borra toda posibilidad de pasión». Decimos *por supuesto* porque creemos que Llinás –y la corriente crítica en la que viaja– se refieren sólo a un tipo de emociones y pasiones reprimidas, que son las eróticas. [...] Y nuestra creencia queda confirmada cuando, más adelante, leemos que *¡A mí la legión!* (1942) es, «al tiempo que una exaltación de los valores militares, un film explícitamente homosexual, que en determinados momentos, llega a la más rotunda obscenidad»⁶³.

Bien sûr, le cinéma est, d'après Ramón Gómez de la Serna, un « diario íntimo de lo que no nos sucedió nunca » (GÓMEZ DE LA SERNA, 2009 : 72), mais, malgré tout, ces réflexions montrent surtout l'homophobie de certains critiques, réactionnaires pour ne pas dire crypto-fascistes, et le déni de ce genre de sous-texte, encore récemment, de la part d'une partie des plumes critiques – plus ou moins – autorisées. Ce type de jugement est d'ailleurs dangereux, car n'oublions pas, comme le dit Tom Reucher, que « [t]ant que les lions n'auront pas leurs propres historiens, les histoires de chasse continueront de glorifier le chasseur » (BOURCIER, 2005 : 267).

Dans ces deux films, on remarquera aussi que les deux amis/amants, pour reprendre le titre d'un célèbre film gay de Ventura Pons⁶⁴, ne se situent pas sur le même plan quant à la configuration/revendication d'une homosexualité possible : Mayo y représente plutôt l'« *homo* nouveau » et Peña l'« *homo* à l'ancienne ». C'est-à-dire que tant Valcázar qu'El Grajo semblent assumer, dans les limites de ce qu'ils peuvent effectivement revendiquer, leur « différence » – ils vivent seuls, en terre marocaine aimée ou à la recherche d'un Mauro perdu, montrent une tristesse extrême quand l'ami part, sont prêts à se sacrifier pour l'autre –, face à un Mauro et, surtout, un Herrera moins audacieux, qui ont encore peur de leurs désirs (cf. la scène du feu de camp dans *¡Harka!*).

⁶² La Légion Etrangère d'Espagne fut l'un des soutiens du soulèvement militaire nationaliste.

⁶³ Et le commentaire suivant : « He aquí uno de los ejemplos más elocuentes de hasta dónde puede llegar la proyección sobre un film de la ética de su crítico. En primer lugar, considera *represión* lo que desde otra moral sería considerado *virtud*, utilizando el mismo lenguaje freudiano que los intelectuales marxistas (sic) de los últimos treinta años se han apropiado para volver del revés el modelo cristiano de sexualidad. [...] La dificultad de esas manipulaciones (re-sic) es que si uno no comparte el prejuicio del crítico es imposible ver la menor alusión a la homosexualidad en esta disparatada historia de Orduña, cuyo vaciado emocional [...] pertenece por completo a una gama de creencias y sentimientos opuestos a los de Llinás». Les critiques montrent ici leur cécité et leur apriorisme, sans parler de leur idéologie conservatrice (PÉREZ BASTÍAS y ALONSO BARAHONA, 1995 : 191-193). Ce sont les auteurs qui soulignent. Ils citent ici le critique Francisco Llinás dans sa contribution intitulée : « Una aproximación a Juan de Orduña », dans le *Programa de la Filmoteca Española* [Sala Torre 1], imprimé et distribué à Madrid (s. d. et s. e.).

⁶⁴ *Amic/Amat* (1999).

D'où ce passage, difficile, et rejeté par les officiels à la projection du film, de l'homosocialité traditionnelle de l'armée, incarnée par le lieutenant, à l'homosexualité de Valcázar/El Grajo, lesquels n'ont jamais songé longtemps au mariage, à la différence des vellétés conjugales de Mauro et Herrera. Néanmoins, dans la diégèse, ce sont ces « nouveaux gays » qui triomphent, à la différence de la « vraie vie », puisque, dans *¡Harka!*, Mauro quitte sa femme et reprend le flambeau de l'ami mort, et, dans *¡A mí la legión!*, les deux amis, bien vivants, ne se quittent plus, enfin débarrassés de l'importune gent féminine.

On veut aussi relever l'ambiguïté même, proche d'une ambiguïté de « genre », précisément, de la figure de Valcázar et El Grajo dans les deux films. En effet, les personnages joués par Alfredo Mayo sont doubles : à la fois rude et sensible, viril et précieux, masculin et féminin, le soldat Mayo est aussi bien sujet qu'objet de désir. Sujet, quand il souhaite montrer son désir à l'autre, sans le pouvoir explicitement, agissant et prenant les devants, allant jusqu'à chercher l'ami perdu dans son lointain pays. Mais aussi objet, quand il apparaît, dans chaque film, tel un dieu vivant, photographié comme les stars féminines Marlene Dietrich ou Greta Garbo, encore plus que le Valentino⁶⁵ que l'on citait au tout début de cette analyse, et, enfin, pleurant presque et rageant comme une promise éconduite, d'après le stéréotype.

Si l'on affecte de coefficients « masculin » ou « féminin » à ces caractéristiques topiques, on voit bien que Mayo dégenre totalement, en allant au-delà de cette classification traditionnelle, les personnages qu'il incarne dans ces deux longs-métrages. On serait bien en peine d'appliquer dans ces deux films un comportement précis (lui aussi cliché, certes) à chaque membre du couple masculin Mayo/Peña⁶⁶. C'est aussi une caractéristique originale et novatrice, dans les limites de l'époque, bien entendu, de ces deux œuvres.

Il nous semble aussi que le genre – ou le canon – étudié dans cet article porte en lui le germe de sa propre déviation, étant donné qu'un film qui exalte l'armée, monde clos d'hommes censés être virils et s'épauler en rejetant la femme, ne peut qu'exalter l'homosocialité, comme dans la « vraie vie », en somme, et glisser vers ce qu'il rejette totalement et lui fait peur, l'homoérotisme, voire l'homosexualité. Chacun de ces deux films serait alors ce que Platon appelle un « pharmakon », c'est-à-dire à la fois le poison et le remède, le problème et la solution.

La sexualité des réalisateurs aurait finalement peu à voir, dans ces deux films, avec la certitude ou pas, pour le spectateur, d'assister à un film pourvu d'un sous-texte homosexuel intentionnel, ce qui, d'ailleurs, ne sera jamais totalement prouvable, et sans doute est peu probable⁶⁷. Cette existence d'un sous-texte possible passe plutôt par l'espace intermédiaire entre création et réception : « ça parle » d'homosocialité, dans ces films, mais de manière « inappropriée » à un moment où celle-ci était désormais impossible à représenter sous une forme aussi « affectueuse », dirons-nous, car les temps avaient changé... Mais libre – c'était même la seule liberté qui leur restait, avant 1976 – aux spectateurs gays de les lire ainsi. Le fait que les autorités/l'autorité (de contrôle), justement, aient lu ainsi ces films (surtout

⁶⁵ De toute façon efféminé, mais c'était alors la règle.

⁶⁶ Pour être plus clair, on ne peut pas dire que ces films assignent aux deux protagonistes des rôles de passif et d'actif clairs au sein du couple homosexuel qu'ils forment peut-être. Chacun des deux protagonistes est tour à tour, voire simultanément, l'un et l'autre.

⁶⁷ Surtout dans le cas du film d'Arévalo, à moins que des révélations se fassent jour, à l'avenir, sur l'homosexualité du réalisateur, mais l'on voit bien que la question principale n'est pas là.

¡Harka!) montre bien la légitimité de cette lecture, qui n'est pas (que) du phantasme, n'en déplaise aux deux critiques cités plus haut. Après tout, « *Esse est percipi aut percipere* »⁶⁸.

En réalité, comme on ne pouvait pas montrer de sexe (au sens large) entre hommes, à l'époque, à l'écran, le spectateur gay devait extrapoler des relations possibles dans ces deux couples, mais, en même temps, le spectateur hétérosexuel était surpris, car « las relaciones [entre les deux "amis"] carecían de sentido a no ser que existiera una atracción sexual » (MIRA, 2004 : 338), ce qui est bien un signe de l'ambiguïté inhérente à ces films.

On insiste : la sexualité d'Arévalo et Orduña a si peu à voir avec l'« homosexualité » en jeu dans ces deux films que ce n'est pas le cinéaste réputé gay qui a créé celui, de ces deux films, le plus gay et qui a gêné le plus les récepteurs espagnols du temps. Peut-être Orduña avait-il été rendu méfiant par les critiques reçues par Arévalo l'année d'avant, et, homosexuel dans le placard, au moins dans l'espace public et officiel, il joua moins sur l'esthétique phalangiste particulièrement « gay », davantage sur le clin d'œil lisible à plusieurs degrés (cf. le tour de chant du travesti) ! Car, en réalité :

[...] Orduña se centra exclusivamente en los aspectos personales de la relación, sin encuadrarla en la tradición homoerótica del fascismo internacional. Pero lo que se pierde en iconografía [...] se gana en el cariz de las emociones individuales de los protagonistas. (MIRA, 2004 : 338)

L'homosexualité d'Orduña, au mieux, ne peut être qu'une confirmation « à la Sainte-Beuve » (en tant qu'école critique) de nos analyses, c'est-à-dire la moins bonne et la plus anecdotique des « preuves ». De plus, avec ce cinéma d'avant Stonewall⁶⁹ :

Es un dilema para el espectador homosexual que se busca en las narrativas cinematográficas: cuando encuentra referentes resulta que no reproducen sus verdaderos sentimientos, y cuando encuentra sus emociones vívidamente reflejadas se le dice que eso es otra cosa. (MIRA, 2008 : 163)

Le concept d'« autoría » (gay), proche, d'ailleurs, de celui d'« autoridad »/autorité⁷⁰, mais ne le recouvrant pas, peut donc nous servir pour apprécier la « réalité » d'un désir homosexuel dans le sous-texte d'une œuvre, mais il doit être manié avec précaution, ne serait-ce que parce que l'inconscient d'un créateur joue un rôle fondamental dans sa création et le dépasse, bien souvent, mais aussi car bien des auteurs sont restés dans « le placard », Orduña ne l'ayant qu'entrouvert⁷¹. Et, aussi, parce qu'un artiste homosexuel peut aussi ne pas vouloir traiter de ce sujet, même aujourd'hui. En quoi l'homosexualité d'un Amenábar, par exemple, informe-t-il son cinéma, sinon à la marge ? Le contraire est vrai aussi, Minnelli, apparemment hétérosexuel, a fait l'un des cinémas les plus « gays » de l'histoire du cinéma... Pour autant, l'existence de ces figures pour le moins ambiguës permet de comprendre la légitimité des spectateurs gays à « se faire un film » à partir des images qu'on leur donne.

⁶⁸ C'est-à-dire : « Nous sommes ce que nous sommes perçus ou ce que nous percevons », d'après le philosophe George Berkeley, dans ses *Principes de la connaissance humaine (Principles of Human Knowledge, 1710)*.

⁶⁹ C'est-à-dire avant la nuit d'émeutes de la nuit du 28 juin 1969, à New-York, qui marquèrent le début des mouvements pour les droits civiques des gays, donc, selon l'historiographie commune, la fin de l'invisibilisation des gays, d'abord aux Etats-Unis, puis progressivement dans tout le monde occidental.

⁷⁰ Sauf que l'« autoría », la Doxa, La Loi, est comprise, dans cette Journée d'Etude, comme le contraire de l'« autoría » homosexuelle, présume-t-on : la loi est ici minée, sapée, « perversée », précisément par cette parole, ce regard, différents et singuliers, d'où les problèmes que connut Arévalo, qui n'était pourtant pas gay, apparemment, à propos de son film.

⁷¹ A la manière, quelques décennies plus tôt, d'un Jacinto Benavente, lui-même conservateur.

Toutes ces remarques, même si elles n'aident guère le chercheur, sont plutôt rassurantes quant au peu de déterminisme en jeu dans la double catégorisation sexualité/création⁷². Non plus que l'idéologie d'un artiste, parfois en contradiction *a priori* avec cette sexualité. On a vu – et on le redit volontiers en conclusion – combien un homosexuel peut être fasciné par l'armée, les armes, la guerre, voire être franchement réactionnaire, conservateur, fasciste ou nazi... A lui de se débattre, ensuite, avec ces contradictions, au moins aussi importantes que celles en œuvre dans ces deux films !

Puisque l'esthétique de la réception est au cœur de ce travail, et qu'« il y a des virtuoses de la réception » (GHARIANI, 2008 : 151), on rappellera enfin que l'on a érigé bien des garde-fous, dans cet article, pour « coller » au mieux à une vérité *possible* de ces films, et on dira que notre regard de 2010 a voulu, surtout, mener un double mouvement d'empathie avec les spectateurs espagnols de ce début des années 40 et de recul/décodage contemporain, pour mieux apprécier les lectures mouvantes de ces deux films, sans jamais, nous l'espérons, avoir présenté une pensée « forcée » ou qui serait sortie, telle Athéna... toute casquée !

⁷² D'autant qu'un film est, plus qu'un livre, par exemple, une entreprise industrielle, où ne rentre pas en compte le seul désir du réalisateur. On sait que, sur un autre registre, le conflit entre un scénariste conservateur comme Paul Schrader et un réalisateur progressiste comme Martin Scorsese donna une tension cinématographique qui fit de leur collaboration, à savoir le film *Taxi Driver* (1976), l'un des chefs-d'œuvre d'ambiguïté de l'histoire du 7^{ème} art. Cette idée de « texte incohérent » – via cet exemple célèbre – est développée par WOOD (1986). A ce propos, nos recherches n'ont pas permis d'établir une quelconque information à sur la sexualité des scénaristes des films du corpus, ce qui aurait pu nous éclairer sur leurs intentions.

BIBLIOGRAPHIE

- ARÉVALO, Carlos (1941), *¡Harka!*
- ARNALTE, Arturo (2003), *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- BOURCIER, Marie-Hélène (2005), *Sexpolitiques. Queer Zones 2*, Paris, La Fabrique.
- COETZEE, John Maxwell (2008), « Ofenderse », *Contra la censura. Ensayos sobre la pasión por silenciar (Giving Offense: Essays on Censorship, 1996)*, Barcelone, Mondadori, 2007, éd. citée DeBolsillo.
- DE ORDUÑA, Juan (1942), *¡A mí la legión!*
- ERIBON, Didier (dir.) (2003), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse.
- GHARIANI, Lucien (2008), « Du court en espagnol », *Les Langues Néo-Latines*, n° 347, Décembre.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2009), *Nuevas Greguerías* [inédites], ill. de Chema Madoz, éd. de Laurie-Anne Laget, Madrid, La Fábrica, Coll. « BlowUp Libros Únicos ».
- GUBERN, Román (1974), *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelone, Lumen.
- (2009), « Guerra de colores », *Les Cahiers du GRIMH*, n° 6, « Image et manipulation », Lyon, Université Louis-Lumière Lyon II-GRIMH/LCE.
- KLIMOVSKY, León (1975), « Entrevista [por Juan Miguel Company] » in EQUIPO «CARTELERA TURIA», *Cine español, cine de subgéneros*, Valencia, Fernando Torres.
- LECHÓN ÁLVAREZ, Manuel (2001), *La sala oscura. Guía del cine gay español y latinoamericano*, Madrid, Nuer.
- LE VAGUERESSE, Emmanuel (2000), *Juan Goytisolo, écriture et marginalité*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Classiques pour demain ».
- (2008), « Diferente (1962) de Luis María Delgado : un regard différent sur le corps du mâle en plein franquisme », *Les Cahiers du GRIMH*, n° 5, « Image et corps », Lyon, Université Louis-Lumière Lyon II-GRIMH/LCE.
- MIRA, Alberto (1999), *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, Barcelone, La Tempestad.
- (2004), *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Barcelone, Egales.
- (2006), « El significado inexistente. Cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español », MIRA, Alberto (ed.), *Archivos de la Filmoteca. Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen*, Valencia, 2^a época, n° 54, octubre.
- (2008a), *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Barcelone/Madrid, Egales.
- PÉREZ BASTÍAS, Luis et ALONSO BARAHONA, Fernando (1995), *Las mentiras sobre el cine español*, Barcelone, Royal Books.
- RICHMOND, Kathleen (2004), *Las mujeres en el fascismo español. La sección femenina de la Falange, 1934-1959*, Madrid, Alianza.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006), *Cine y guerra civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza.
- SEGUIN, Jean-Claude (1995), *Histoire du cinéma espagnol*, Paris, Nathan.
- TAMAGNE, Florence (2000), *Histoire de l'homosexualité en Europe : Berlin, Londres, Paris (1919-1939)*, Paris, Le Seuil.
- TAYLOR, Martin (comp.) (1989), *Lads: Love Poetry of the Trenches*, Londres, Constable.

WOOD, Robin (1986), *Hollywood from Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press.

ZERARI-PENIN, Maria (2009), « *Novas, (nuova), novella, novela, nouvelle* : à propos de l'idée de "nouveau" en littérature », *Les Langues Néo-Latines*, n° 350, juillet-septembre.

www.don-alfredo-mayo.com

www.mcu.es

Pour citer cet article : LE VAGUERESSE, Emmanuel (2010), « Un "canon" peut en cacher un autre : les ambiguïtés de la virile camaraderie militaire dans les films espagnols de guerre nationalistes, à travers *¡Harka!* (1941), de Carlos Arévalo et *¡A mí la legión!* (1942) de Juan de Orduña », *Lectures du genre* n° 7 : Genre, canon et monstrosités http://lecturesdugenre.fr/lectures_du_genre_7/le_vagueresse.html

Version PDF : 20-42