

SHOULDER ARMS (1918), WHAT PRICE GLORY (1926), WINGS (1927) :
GRANDE GUERRE, HOMOSEXUALITÉ ET
REPRÉSENTATIONS GENRÉES DANS LES FILMS MUETS

Clémentine THOLAS-DISSET

RÉSUMÉ

Cet article aborde les évocations de l'homosexualité masculine dans trois films de guerre américains sortis à la fin de la Grande Guerre et dans les années 1920. Cette étude met en perspective les transformations de la société ainsi que l'écllosion d'une plus grande tolérance, tandis que persistent des stéréotypes genrés hérités de l'ordre patriarcal. Comment envisager les relations hommes-femmes et hommes-hommes dans un contexte de guerre qui bouleverse les comportements traditionnels et crée de nouvelles affinités ? La violence et l'amour revêtent-ils une dimension différente au cours du conflit ? À travers *Shoulder Arms* (1918, Chaplin), *What Price Glory* (1926, Walsh) et *Wings* (1927, Wellman), nous interrogerons les contradictions d'une époque en analysant la féminisation des hommes, le rejet des femmes et la célébration d'une masculinité hégémonique.

MOTS-CLÉS : INTIMITÉ – FRATERNITÉ – SOUFFRANCE –
FÉMINISATION – MASCULINISATION – INVERSION DES RÔLES –
MISOGYNIE – HOMO-ÉROTISME – CULTES DU CORPS

ABSTRACT

This article discusses cinematic evocations of male homosexuality in three American war films shot at the end of the Great War and in the 1920s. It contrasts the transformations of society and the rise of more tolerance with the persistence of gendered stereotypes inherited from patriarchal order. How male-female interactions and male-male relations should be considered in a context of war upsetting traditional behaviors and creating new affinities? In what way are love and violence given a new meaning during the conflict? *Shoulder Arms* (1918, Chaplin), *What Price Glory* (1926, Wash) and *Wings* (1927, Wellman) will enable us to question the contradictions of an era by studying the feminization of men, the rejection of women and the celebration of a hegemonic masculinity.

KEY WORDS : INTIMACY – BROTHERHOOD – SUFFERING –
FEMINIZATION – MASCULINIZATION – ROLE REVERSAL –
MISOGYNY – HOMOEROTICISM – CULT OF THE BODY

Clémentine Tholas-Disset est maîtresse de conférences en civilisation américaine à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Ses recherches portent sur le cinéma muet américain et la propagande cinématographique pendant la Grande Guerre. Elle a récemment publié la monographie Le Cinéma muet américain et ses premiers récits filmiques (2014) et co-dirigé avec Karen Rützenhoff

Shoulder Arms (1918), *What Price Glory* (1926), *Wings* (1927)...

l'ouvrage collectif Humor, Entertainment and Popular Culture during World War One (2015).

Pendant la Grande Guerre, l'homosexualité entre soldats dans l'armée américaine était pénalisée. Le code de justice militaire de 1916, première révision de la loi martiale depuis les années 1810¹, s'intéressa au problème de l'homosexualité dans l'article 93 qui présentait la sodomie comme un acte de trahison². Les instances militaires reconnaissaient donc l'existence de l'homosexualité dans ses rangs, mais tentaient de bannir des forces armées tout militaire homosexuel. En conséquence, les soldats démasqués comme homosexuels passaient en cour martiale, étaient condamnés aux travaux forcés et exclus de l'armée pour cause d'indignité, perdant alors toute rétribution ou allocation militaire³ (Berube, 2000 : 129). En outre, les recruteurs et les comités médicaux de l'armée recevaient des instructions spécifiques afin d'identifier les soldats qui ne semblaient pas se conformer aux normes masculines militaires. Il fallait les empêcher d'entrer dans les forces armées qui devaient être irréprochables et « saines » tant physiquement que moralement⁴ (Canaday, 2009 : 62). Dans les années 1910, l'homosexualité

¹ Ayant en tête la probabilité d'une participation américaine à la guerre, la nécessité de se préparer (*preparedness*) et la transformation d'une armée de métier en armée intégrant de plus en plus de civils, le congrès des États-Unis tente d'amender le système de justice militaire en 1916. Sont apportées des modifications au fonctionnement des cours martiales et en déléguant certains cas à des cours civiles en fonction du statut et du délit des individus concernés. Le but est également de créer une continuité entre le système judiciaire militaire et le système judiciaire civil qui opèrent alors selon des procédures absolument distinctes et non coordonnées. Le commandement militaire passe alors sous le contrôle de la justice américaine. L'idée d'un changement du corps militaire aux États-Unis est vraisemblablement influencée par la proclamation du *Military Service Act* en 1916 en Grande Bretagne qui introduit la conscription de tous les hommes célibataires et mariés de 18 à 41 ans pour augmenter le nombre de soldats. Cette loi britannique annonce la guerre totale et les États-Unis, doutant de leur capacité à rester neutre dans le conflit, envisagent l'intégration de civils au sein de leur armée.

Voir *Hearing before a Subcommittee of the Committee on Military Affairs*, U.S. Congress House of Representatives, Sixty-Fourth Congress, First Session https://www.loc.gov/rr/frd/Military_Law/pdf/Hearing_subcomm.pdf *Columbia Law Review*, Vol. 21, No. 5 (May, 1921), p. 477-481 <http://www.jstor.org/stable/1111922>

Edward F. Sherman, « The Civilianization of Military Law » (1970). Paper 2260. <http://www.repository.law.indiana.edu/facpub/2260>

² Révisions du code de justice militaire américain 1912-1920 https://www.loc.gov/rr/frd/Military_Law/pdf/RAW-vol1.pdf#page=2.

En 1920, la loi militaire devint plus stricte en établissant que la fellation, autre forme de « copulation charnelle », devait aussi être considérée comme un crime.

³ Les soldats qui recevaient un ticket de démobilisation bleu (*blue discharge*) à cause de leur sexualité portaient une marque d'infamie qui les suivait dans leur vie civile.

⁴ Ces consignes furent appliquées au début de la guerre quand les jeunes hommes étaient désireux de s'engager volontairement, mais pas par la suite quand ils étaient appelés sous les

était considérée comme un signe de dégénérescence et était interdite dans l'armée, tout comme elle était proscrite dans le reste de la société.

Pourquoi un sujet aussi privé que l'orientation sexuelle des soldats était-il débattu par les instances militaires ? Parce que la question de l'homosexualité les amenait à s'interroger sur la capacité nationale à résister à l'ennemi. En effet, les États-Unis avaient construit une identité masculine idéalisée qui s'ancrait dans un rôle de combattant et de sauveur. Ainsi une orientation sexuelle non-conformiste représentait une menace vis-à-vis de cette identité masculine traditionnelle et de la domination patriarcale, tout particulièrement dans un contexte où l'on considérait la guerre comme une prérogative masculine (White Clay Chambers, 1999 : 288). De plus, après le scandale Harden-Eulenberg en 1907, qui révéla l'homosexualité du plus proche confident de l'empereur Guillaume II, le prince Philipp Eulenburg, les alliés désignèrent l'homosexualité comme un « vice allemand ». Cela lui donna une valeur politique et les soldats homosexuels furent alors suspectés de collusion avec l'ennemi (Tamagne, 2001 : 158, Spencer, 1995 : 371). L'armée américaine imaginait et dépeignait les homosexuels comme des traîtres à la patrie ou des efféminés immoraux qu'il fallait exclure ; cependant l'homosexualité existait bel et bien dans la vie militaire pendant la Première Guerre mondiale. Paradoxalement, dans les pays en guerre, une surveillance accrue des individus liée à la mobilisation totale cohabitait avec une plus grande permissivité concernant les relations entre personnes du même sexe tant au front que dans le monde civil, puisque les structures familiales étaient déconstruites par le conflit. La guerre n'a pas nécessairement créé des comportements homosexuels mais elle a facilité des relations entre hommes loin de la pression sociale qu'ils subissaient habituellement (Crouthamel, 2014) et a révélé, selon Joanna Bourke, une masculinité multi-dimensionnelle dans laquelle coexistaient la fermeté et la tendresse (Bourke, 1996 : 126). Ainsi, même dans les années 1910 et 1920, l'évocation des amitiés particulières dans les tranchées et du « côté tendre de la camaraderie » (*softer side of comradeship*) (Crouthamel, 2014) était présente dans la culture populaire, notamment dans des films tels que *Shoulder Arms* (1918, Chaplin), *What Price Glory* (1926, Walsh)

drapeaux contre leur gré et que la fièvre patriotique avait cessé. Les recruteurs ne pouvaient plus alors se montrer aussi sélectifs.

et *Wings* (1927, Wellman). Sans traiter ouvertement de l'homosexualité, illégale et sévèrement punie à l'époque dans le monde anglo-américain⁵, ces trois films de guerre américains font allusion à l'existence de formes périphériques d'amour et de sexualité, exprimant à la fois le rejet et la validation d'une culture puritaine rémanente. Le cinéma semble percevoir les contradictions d'une époque où l'homosexualité était à la fois analysée par le corps médical (Hirschfeld, Freud, Symons, Carpenter), profondément crainte du grand public et pourtant tolérée dans certains endroits, puisque des relations intimes entre hommes virent le jour au front. Ces nouveaux rapports affectifs et physiques trouvent une résonance dans les interrogations des hommes et des femmes sur leur rôle respectif dans la société pendant et après la guerre.

Shoulder Arms, produit à la toute fin de la guerre, illustre la propagande héroïque lancée par Hollywood pour soutenir l'effort de guerre américain entre 1917 et 1919. *What Price Glory* et *Wings*, tournés en temps de paix, mettent en avant les tiraillements du cinéma américain qui commémore la guerre à renfort de grand spectacle avec les scènes de batailles terrestres et aériennes tout en introduisant un ton critique significatif d'un revirement pacifiste. Ces films célèbrent le courage individuel et collectif des soldats américains et montrent les rapprochements affectifs qui s'opèrent entre les hommes envoyés au combat. Nous avons retenu ces œuvres car elles illustrent la manière dont Hollywood imagine et donne à avoir, avec plus ou moins de justesse, le quotidien du front et le ressenti des soldats. *Shoulder Arms*, loué par les soldats des pays alliés qui se retrouvaient dans le personnage de Charlot, ainsi que par la presse pour son « impression de vérité » (Véray, 2008 : 65 ; Véray, 2014 : 498), interpelle par son interprétation de l'intimité des tranchées. *What Price Glory* et *Wings*, bien qu'offrant une réinterprétation de la guerre *a posteriori*, permettent d'étudier plus précisément des duos de soldats – pour ne pas dire des couples – qui se déchirent puis se retrouvent dans le contexte chaotique de la guerre. Nous pouvons aussi observer dans ces trois

⁵ Avant les années 1960, la sodomie était considérée par les pays occidentaux comme un acte de trahison, passible d'une peine d'emprisonnement ou de travaux forcés. Le premier grand changement eut lieu dans les années 1850-1860 quand le Royaume-Uni arrêta d'exécuter les homosexuels. Dans certains pays comme les États-Unis, les autorités judiciaires et médicales encourageaient la castration des homosexuels pour soi-disant les guérir de leurs pulsions.

films une célébration de l'héroïsme masculin américain, tantôt modeste tantôt grandiloquent, tandis que d'autres films américains tournés pendant et après la guerre s'intéressent au rôle des femmes dans la guerre (*The Little American*, 1917), critiquent ce carnage moderne (*Civilization*, 1916 ; *Hearts of the World*, 1918 ; *The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921; *The Big Parade*, 1925) ou même se moquent du non-sens des pays belligérants (*Johanna Enlists*, 1918 ; *Yankee Doodle in Berlin*, 1919). En s'appuyant sur les trois films choisis, cet article analysera les représentations cinématographiques d'un nouveau « besoin d'émotion » (*need for emotion*) né pendant la guerre (Bourke 1996 : 25), la présence des amitiés viriles en zone de combat et la manière dont certains soldats acceptèrent leur part de féminité. Nous verrons ensuite comment ces films mettent en lumière le fossé qui se creusa entre les hommes et les femmes pendant le conflit, évoquant de façon plutôt misogyne les rôles attribués à chaque sexe. Pour finir, nous montrerons que ces œuvres, aussi progressistes semblent-elles être concernant les relations homosexuelles, réaffirment une vision patriarcale du culte de la masculinité pendant et après la Grande Guerre.

AMITIÉS VIRILES ET NOUVELLES AMOURS MASCULINES

Dans l'atmosphère mortifère et chaotique de la guerre, la camaraderie masculine était perçue comme un des fondements de la survie psychologique des soldats. Pendant le conflit, certains pays (notamment l'Angleterre) imposaient aux soldats, tous comme aux non-combattants, une dignité stoïque perçue comme une nouvelle vertu civique. Cette posture devait permettre de faire face héroïquement aux privations, à la souffrance et à la mort, l'expression de la peur ou de la douleur étant jugée contraire au devoir patriotique (Grayzel, 2014 : 105-106 ; Bourke, 2014 : 170-172). Paradoxalement, dans ce contexte de rigidité et de retenue extrêmes niant le désarroi des soldats et des populations en guerre, de nouveaux liens d'amitié et d'amour émergeaient dans les tranchées car les hommes étaient à la recherche d'un soutien émotionnel de la part de leurs frères d'armes (Crouthamel, 2014), dans un contexte d'intimité intense liée à leur entassement dans des baraquements, des tranchées ou des tentes. Ces hommes sur le point de mourir, bloqués sous les tirs ennemis, étaient plongés

au cœur d'une crise qui les dépassait, faisaient l'expérience de relations basées sur le contact entre les corps (Das, 2012). *Shoulder Arms* illustre la manière dont la promiscuité des tranchées crée de nouvelles interactions physiques entre les soldats. Dans un baraquement sordide, Charlot (Charles Chaplin) devenu pour l'occasion un *doughboy* américain (soldat envoyé sur le front en France) découvre que l'espace personnel n'existe plus dans le borbier européen. Dans les minuscules dortoirs surpeuplés, tentant de se mettre au lit, il cogne avec ses pieds la tête de ses compagnons d'infortune (Sydney Chaplin, Albert Austin). Cette scène annonce une autre mésaventure : lors d'une journée pluvieuse, les chambrées souterraines sont inondées et les soldats obligés de s'entasser sur la couchette supérieure du lit superposé pour éviter d'être totalement trempés. Trois hommes sont allongés ensemble sur un matelas étroit. Deux d'entre eux sont serrés l'un contre l'autre, à la manière d'amants enlacés, tandis que le troisième est installé tête-bêche. Quant à Charlot, il masse les pieds d'un autre soldat, après avoir confondu son pied avec celui de son camarade. Certaines photographies du front ainsi que des lettres de soldats évoquent la proximité de ces corps imbriqués pour se tenir chaud et se rassurer (Bourke, 1996 : 135). *Wings* montre un des camps de base de l'aviation américaine en Europe : les pilotes sont entassés dans des tentes où sont installées d'interminables rangées de lits pliants anonymes. Dans ces scènes, aucun soldat ne semble s'offusquer de la proximité physique qui engendre une proximité affective. De plus, la nudité est souvent un spectacle banal dans le contexte militaire puisque les soldats sont amenés à se côtoyer dans le plus simple appareil lorsque leurs vêtements sont nettoyés ou fumigés et lors des bains (Bourke, 1996 : 129). Voir, toucher et sentir le corps de ses compagnons d'armes est une expérience souvent décrite non seulement dans des journaux de soldats, mais aussi dans des romans et des poèmes, comme une pratique commune. Ce lien charnel est vécu comme un « moyen de s'assurer que l'on est encore miraculeusement en vie » (*the wonderful assurance of being alive*) (Das, 2005 : 170). Les interactions tactiles représentent pour les soldats un moyen de braver l'état de vulnérabilité dans lequel ils se trouvent et de renforcer l'unité entre les hommes. Au front, ils ressentent une intimité plus forte que dans la vie civile, s'encouragent et éprouvent une tendresse qui se mêle étrangement à l'agressivité de la guerre (Robb, 2014 : 82). Les soldats

désillusionnés semblent trouver une forme de compensation dans cette proximité avec d'autres hommes qui partagent une souffrance identique (Tamagne, 2007 : 23). Il naît un sentiment de communion entre les soldats qui traversent ensemble les périls de la guerre loin de leur famille.

Les frontières de l'intimité et de l'individualité sont franchies car les soldats ne semblent plus ne former qu'un avec leur bataillon, devenu une famille de substitution. Cette unité de corps n'est pas sans rappeler la tradition spartiate ou le bataillon sacré de Thèbes qui utilisait l'amour homosexuel pour exacerber les prouesses militaires. Les liens qui se nouent entre les soldats sont conditionnés par leur adhésion à un corps armé entièrement masculin. L'armée, par ses codes et ses rituels, encourage cet esprit de corps et l'identité de l'individu se confond avec celle de son régiment (Bourke, 1996 : 127-128). De plus, la puissante amitié entre ces jeunes hommes peut aussi être perçue comme un nouveau ciment pour l'unité nationale et s'articuler autour d'une dévotion commune à la mère patrie (Tamagne, 2001 : 140). Dans *What Price Glory*, le capitaine Flagg (Victor McLaglen), un des deux héros, explique qu'il n'existe rien de supérieur à l'engagement sacré envers le corps des *Marines* : « Le clairon sonne et nous répondons à l'appel. C'est le seul serment que nous ne brisons pas » (*Th' bugle sounds an' we answer. We break every pledge but one*). Malgré les différences et les désaccords, les soldats sont loyaux à leur unité et se soutiennent les uns les autres. Quand le devoir les appelle, le capitaine Flagg et son rival le sergent Quirt (Edmund Lowe) se retrouvent à avancer bras dessus bras dessous vers le champ de bataille, leur regard fixé dans la même direction, leur corps marchant à l'unisson. Les films muets avaient-ils anticipé le phénomène moderne appelé *bromance*, c'est-à-dire « un lien affectif intense entre deux hommes probablement hétérosexuels qui se montrent ouverts à une forme d'intimité » (*an emotionally intense bond between presumably straight men who demonstrate an openness to intimacy*) (DeAngelis, 2014 : 1) sans qu'il y ait de désir sexuel ? Robert Eberwein explique que, dans les années 1910 et 1920, les critiques de films et les chansons populaires présentaient les liens affectifs entre hommes en utilisant le terme « pote(s) » (*buddy/ies*) qui apparut pendant la guerre pour évoquer les camarades avec qui l'on avait envie d'être. Johanna Bourke rappelle que certains régiments britanniques étaient des « bataillons de copains » (*Pal's battalions*) constitués d'amis, de collègues, de voisins et qui

s'engageaient ensemble pour servir avec des gens dont ils se sentaient très proches (Bourke, 1996 : 131). Pour Ralph Donald et Karen MacDonald, les soldats, qui dans les films, font l'expérience d'un lien aussi intense avec un camarade sont appelés des « partenaires » (*mates*). Ils forment une paire qui travaille et vit ensemble, avec une telle proximité qu'ils se complètent et agissent comme un couple (Donald et MacDonald, 2001 : 62). Cet article s'interroge plus loin sur le fait que le compagnonnage masculin, ou l'« amour entre copains » (*buddy love*) (Eberwein, 2007 : 28), tel qu'on le trouve dépeint dans *Shoulder Arms*, *What Price Glory* et *Wings*, n'est pas toujours asexuel car les soldats adoptent de nouveaux comportements contrastant avec les divisions de genre traditionnelles.

Dans la nouvelle fraternité née dans les tranchées, les soldats acceptent la présence de l'amour entre hommes et, comme les femmes sont absentes, les hommes les remplacent en endossant des rôles féminins, sur le plan domestique, émotionnel et parfois sexuel. Les soldats finissent par devenir des femmes de substitution afin que la sphère domestique puisse être recrée au front (Crouthamel, 2014). Par exemple, dans *Shoulder Arms*, quand Charlot rencontre pour la première fois ses camarades de chambrée, l'un se lime les ongles tandis que l'autre peint. Ces activités ne sont pas viriles et le film semble parodier la féminisation des soldats qui essaient désespérément de remplacer les femmes qui leur manquent. Dans *What Price Glory*, même si Flagg et ses hommes sont stationnés dans un village français où résident des femmes, le capitaine endosse le rôle de la mère nourricière quand il décide de cuisiner pour ses troupes. Cette scène tire son comique d'une confusion sur les intentions de Flagg : il semble se diriger vers la cuisine d'un pas décidé et commence à se déshabiller pour un moment intime avec sa douce Charmaine (Dolores Del Rio). Cependant, le strip-tease est un leurre car Flagg enfle le tablier de la vieille cuisinière rondelette. Il perd tout à coup son attrait sexuel, malgré son débardeur et ses nombreux tatouages car le mélange d'attributs masculins et féminins est incongru et en aucun cas érotique. Ces éléments comiques rappellent néanmoins que les hommes au front devaient prendre en charge des tâches domestiques habituellement gérées par l'autre sexe telles que la couture et le raccommodage, la lessive, la cuisine, la vaisselle. Certains étaient déjà rodés aux contraintes de la domesticité tandis que d'autres les

découvraient (Bourke, 1996 : 133). L'entraide constante, qu'elle soit matérielle ou affective, amenait les soldats à une dépendance très forte basée sur la confiance et l'affection.

Toujours dans *What Price Glory*, le sergent Quirt agit en mère ou en sœur attentionnée quand il veille un jeune soldat malade (Barry Norton). Tandis que Charmaine caresse les cheveux du jeune homme affaibli et lui donne de l'eau, Quirt recouvre son corps fragile avec un manteau supplémentaire et s'assied à ses côtés. Le sergent s'endort ensuite, la tête posée sur les genoux du jeune homme. Plongée dans la pénombre de la grange, à la seule lumière d'une chandelle, c'est une scène romantique inhabituelle dans laquelle la femme est la spectatrice d'un moment d'intense tendresse entre deux hommes. Comme si elle était de trop, Charmaine éteint la bougie et laisse les deux compagnons endormis l'un contre l'autre. Le lien spécial entre ces hommes, le plus âgé prenant soin du plus jeune, rappelle les amitiés particulières du XIX^e siècle. En effet, la culture victorienne – influente aussi aux États-Unis – encourageait l'amour viril platonique entre les jeunes hommes ou entre un maître et un disciple puisque l'affection pour un autre homme représentait une forme d'amour noble et supérieur (Spencer, 1995 : 292-293). Cet amour authentique et sans faille est également mis en valeur quand Flagg enlace un soldat mourant dans un hôpital de fortune dressé après la grande offensive. Il baise son front pour apaiser le pauvre homme qui meurt dans les bras de Flagg en pleurs. Selon Robert Eberwein, cette scène révèle à quel point un soldat est « capable d'accéder à un degré de tendresse totalement dénuée d'érotisme envers un autre homme » (*capable of a level of tenderness of a completely nonerotic nature toward another man*) (Eberwein, 2007 : 22). Un amour presque maternel était courant entre les soldats, en particulier quand certains camarades d'armes étaient épuisés ou mourants et que leurs compagnons prenaient soin d'eux comme s'ils s'agissaient de leurs enfants. Au front, il n'y avait pas de contradiction entre le rôle du soldat comme figure martiale et comme figure maternelle (Bourke, 2014 : 157-158).

La scène finale de *Wings* propose une étreinte entre hommes qui exprime une compassion similaire, quand Jack Powell (Charles « Buddy » Rogers) trouve David Armstrong (Richard Arlen) agonisant dans une mesure. David, prisonnier des Allemands, leur dérobe un avion pour s'enfuir et

regagner sa base. Jack, missionné pour mener une offensive contre l'ennemi, abat l'avion allemand qui fonce vers le camp américain, sans se douter que c'est son ami qui le pilote. Alors que Jack mitraille l'avion avec fureur, David crie désespéré « Jack, ne me reconnais-tu pas ? » (*Jack- don't you know me*). L'avion s'écrase et David, blessé, est évacué de la carcasse par des soldats français qui l'installent dans une chaumière, située en face d'un cimetière militaire avec des croix blanches à perte de vue. Alors que Jack se pose pour inspecter l'avion qu'il a abattu, les soldats français le félicitent et lui signalent l'homme blessé dans la maison. Pensant trouver un ennemi allemand, Jack entre en arborant un fier sourire mais il s'effondre en voyant à la place David grièvement blessé. Au chevet de son ami, Jack s'occupe de lui et le cajole, sachant qu'il est proche du trépas. Jack s'allonge sur la poitrine de David, il le berce et lui caresse les cheveux. Leurs visages sont si proches qu'ils se touchent et Jack serre David de plus en plus fort tandis qu'ils se parlent. Quand David essaie d'apaiser la conscience de son compagnon et de le reconforter en disant : « Tu ne m'as pas abattu – tu m'as offert un avion boche » (*You didn't shoot me – you brought me a heinie plane*), Jack l'embrasse sur la bouche. Il ajoute ensuite : « Tu sais qu'il n'y a rien au monde de plus précieux pour moi que notre amitié » (*You know there is nothing in the world that means so much to me as your friendship*). David meurt dans ses bras et Jack emporte le cadavre de son ami pour l'enterrer, comme s'il portait un enfant ou une mariée.

Ces scènes illustrent ce que Santanu Das appelle « Le Baiser au mourant » (*Dying Kiss*) (Das, 2012), un baiser entre deux hommes dans un moment de danger ou de mort imminente. Le baiser sur le front ou la bouche peut revêtir différentes significations : accorder la grâce, faire se confondre les âmes, affirmer une amitié absolue, évoquer un baiser maternel. Cette dernière interprétation permet, selon Das, de repenser la masculinité et les liens entre hommes au prisme d'un instinct maternel de sécurité et de tendresse (Das, 2005 : 171). Les journaux et lettres de soldats témoignent également de baisers intenses donnés aux hommes à l'agonie pour leur offrir un dernier réconfort (Bourke, 1996 : 137). Dans les films, les images de soldats étreignant leurs amis mourants rappellent en effet l'idée d'une maternité souffrante et une réinterprétation inconsciente de la *piéta* dans les scènes de descente de la croix (Eberwein, 2007 :22). De plus, le baiser apparaît comme « une réponse basée

sur la compréhension du corps masculin comme siège de la douleur et de l'éphémère plutôt que du désir » (*a response based on the perception of the male body as a seat of pain and transience rather than of desire*) (Das, 2005 : 171-172). Ainsi, le baiser au mourant ne peut pas exprimer une forme d'érotisme car il survient dans un moment de chagrin intense, quand le corps ne véhicule plus la sensualité mais une image de mort. Dans ce cas, le baiser final entre Jack et David ne devrait pas être compris comme « une des scènes d'amour les plus évocatrices du cinéma » (*one of the most resonant love scenes*) ou un « sentiment homosexuel inavoué » (*unavowed homosexual emotion*) comme le propose Joan Mellen (1977 : 86). Nous pensons que cette scène, certes osée, n'a rien à voir avec la passion amoureuse et permet plutôt de comparer le pouvoir de l'amitié virile à la force de l'amour maternel, qui dépasse tout autre lien affectif entre homme et femme. Par ailleurs, dans *Wings*, la proximité physique en jeu dans le baiser au mourant peut être mise en perspective avec le baiser cérémoniel octroyé à Jack et David quand ils sont décorés par les Français pour leur bravoure contre l'ennemi. Le général français les embrasse sur les deux joues, signifiant ainsi la reconnaissance de leur valeur au combat et la gratitude des troupes françaises. Ce baiser est une réinterprétation cinématographique de l'accolade militaire⁶, héritée de la tradition chevaleresque ou de la cérémonie de l'adoubement. L'accolade ou le baiser donné par une figure d'autorité signale l'inclusion d'un homme au sein du groupe ainsi qu'un symbole d'approbation et de gratitude (Nyop et Harvey, 1902 : 163). Ces deux scènes évoquent donc des liens physiques spéciaux, intimes ou officiels, exprimant une forme d'attachement, de respect et d'hommage, tandis que le sentiment amoureux ou le désir sont plus souvent illustrés dans des scènes de confrontation brutale, comme nous le verrons plus loin.

⁶ Le film évoque les cérémonies officielles de décoration, au cours desquelles l'accolade ne se fait que pour l'ordre national du mérite et l'ordre de la Légion d'Honneur. Ces remises de décorations correspondent à 1) une nomination au grade de chevalier 2) une promotion aux grades d'officier ou commandeur, dans l'ordre concerné. De ce fait, les traditions de la chevalerie ont été reprises. Lors de la réception d'un chevalier, l'autorité donnait trois coups du plat de l'épée sur l'épaule de celui qu'on armait chevalier, après quoi on l'embrassait. Dans l'armée de l'air française, quand le représentant de l'autorité procède à une remise de décoration dans l'ordre de la Légion d'Honneur, il accroche celle-ci sur la veste du récipiendaire puis frappe ses épaules avec le plat de son poignard d'officier et termine par une accolade (informations recueillies auprès du général de corps aérien Gilles Collart).

LE CINÉMA IMAGINE-T-IL LES SOLDATS PLUS HEUREUX SANS FEMME ?

Les trois films étudiés décrivent non seulement l'émergence de nouveaux rapports entre hommes, mais aussi une fracture entre les hommes et les femmes qui émerge à partir des années 1910. Il faut noter que cette guerre moderne était présentée de manière artificielle comme un environnement genré, séparant rigoureusement le front, imaginé comme un lieu totalement masculin, et l'arrière, vu comme un espace strictement féminin. Cette division arbitraire est, comme l'explique Susan Grayzel, une des inventions de la propagande de guerre pour conditionner certaines identités, car il existait dans les faits une très grande porosité entre le front et l'arrière : ce qui se passait dans les zones de combat avait des conséquences sur l'ensemble du pays et la vie des civils participant à l'effort de guerre – notamment les femmes – avait un impact sur le front (Grayzel, 2014 : 96-98). La distinction entre les hommes soldats et les femmes civiles s'opposait à une réalité où tous les hommes n'étaient pas mobilisés et où de nombreuses femmes se trouvaient dans les zones de combat comme journalistes, infirmières, cantinières, conductrices, et même soldats dans certains pays comme la Russie qui avait un bataillon connu de femmes dirigé par Maria Botchkareva (Higonnet, 2014 : 121-124). Si aucun des trois films ne néglige cette présence des femmes au front, ils perpétuent un héritage culturel occidental qui fait de la guerre un monde genré (Bourke, 2014 : 155) et construit sur l'idée d'une séparation géographique, sociale et psychologique entre les deux sexes. Conditionnés à penser cette division entre arrière et front, les soldats se sentaient de plus en plus éloignés des femmes et ils leur en voulaient de ne pas partager avec eux l'horreur du front, bien que certaines y étaient directement exposées. Les hommes étaient prisonniers d'un paysage mental lointain et lié à une violence intense, où les femmes n'avaient pas ou peu de place. Alors que nombre d'hommes étaient présents à l'arrière, notamment ceux trop âgés pour combattre, les démobilisés ou les planqués, les soldats cristallisaient, semble-t-il, leur ressentiment sur les femmes et non sur les autres hommes restés à l'arrière. La phrase de Joanna Bourke « Les hommes sont désarmés, les femmes indispensables » (*Men are disarmed, women, indispensable*) (Bourke 2014 : 153) résume les raisons de la discorde car les femmes devenaient actrices dans la guerre, mais aussi dans la société. Selon

Jason Crouthamel, les relations avec le sexe opposé se faisaient de plus en plus difficiles et artificielles car la distance et la souffrance vécues par les soldats, du fait de la lenteur du courrier et d'un très grand éloignement géographique pour les troupes américaines et l'ANZAC⁷ par exemple, rendaient les échanges plus formels que réellement affectueux. De plus, les femmes laissées à la maison sans homme commençaient devenir indépendantes, notamment en expérimentant une plus grande liberté sexuelle, et cela était perçu comme un relâchement moral (Crouthamel, 2014). Les femmes étaient dépeintes comme moins vertueuses et loyales et, de fait, moins dignes d'être aimées par les hommes. Malgré l'engagement réel de la gente féminine dans la guerre, il existait une misogynie nourrie par l'environnement hyper-masculin des unités militaires qui contribuait à dénigrer les femmes et à en faire souvent la cible de la violence masculine, qu'elle fût verbale, physique ou sexuelle (Bourke, 2014 : 159). Ainsi, dans beaucoup de films de guerre américains, tout ce qui a trait aux femmes est généralement présenté comme un mode de vie à proscrire. Elles incarnent une forme d'altérité effrayante et méprisée, et quand les soldats sont dénigrés, on les compare à des femmes, afin de nier leur masculinité (Donald et MacDonald, 2001 : 5-6). Réduire les non-combattants à un statut inférieur en les comparant à des femmes était un élément rhétorique classique de la Grande Guerre et, dans les pays anglophones, on provoquait avec moquerie les « lâches » en leur donnant des objets appartenant soi-disant à la panoplie féminine comme une plume blanche (Grande-Bretagne et États-Unis) ou un jupon (Canada)⁸ (Bourke, 2014 : 158).

What Price Glory illustre le dédain grandissant pendant et après la guerre vis-à-vis des femmes en proposant un portrait dévalorisant des protagonistes féminines. Flagg et Quirt semblent ne rencontrer que des femmes de petite vertu qui excellent dans les triangles amoureux. Le film s'ouvre sur la jeunesse des deux soldats en Chine puis aux Philippines où ils se battent pour l'amour des dames plutôt que pour la patrie. À Pékin, Mabel (Phyllis Haver), une coquette venue d'Europe, distrait les troupes dans son boudoir exotique et reçoit de nombreux cadeaux des soldats qui souhaitent

⁷ Australian and New Zealand Army Corps.

⁸ Il faut préciser qu'au Canada les hommes non mobilisés se voyaient adresser une carte sur laquelle il était écrit qu'on distribuerait des jupons à ceux qui préféreraient rester à la maison plutôt que de servir leur pays.

partager un moment de plaisir avec elle. La manière dont Raoul Wash filme son arrivée est révélatrice : les nombreux gros plans sur son postérieur et ses jambes, combinés à son attitude provocatrice, sous-entendent que Mabel va servir les *marines* de tout son corps. Ce personnage évoque d'ailleurs le développement d'une prostitution amateur en marge de la guerre. Plus tard, quand elle reçoit les deux rivaux dans son appartement, elle n'apparaît pas comme une prostituée au grand cœur, mais comme une femme entretenue déloyale dont la perfidie met en danger la solidarité entre les soldats. Le combat entre Flagg et Quirt pour les attentions de Mabel ressemble à une parodie de duel chevaleresque car au lieu de chevaliers vertueux le spectateur ne trouve que deux soldats en rut qui se battent pour une débauchée. Le film reprend l'image de la femme corruptrice à qui l'homme ne peut pas faire confiance et qui l'éloigne de son devoir.

Le second triangle amoureux du film entre Flagg, Quirt et Charmaine, une paysanne française, propose la même interprétation négative du rôle des femmes. Le nom « Charmaine » est de mauvais augure car il rappelle étrangement Carmen, l'héroïne de l'opéra éponyme de Georges Bizet, qui symbolise l'amour fatal. Charmaine, malgré ses manières aimables, n'amène rien de bon. Un intertitre la présente comme une opportuniste « excitée par cette guerre sur le pas de sa porte – fascinée par ces hommes qu'elle arrête d'un sourire alors qu'ils marchent vers la mort » (*thrilled by this war in her front yard – fascinated by the men who stop at her smile on their way to die*). Elle n'est pas une innocente jeune fille de la campagne, mais une autre coquette qui prend Flagg et Quirt pour des idiots en s'engageant sentimentalement avec les deux soldats en même temps. Elle apprécie en Flagg un officier ayant du pouvoir et elle s'amourache de Quirt le charmeur ; comme Mabel en Chine, Charmaine aime être choyée par Flagg qui la couvre de cadeaux, mais elle préfère faire l'amour avec Quirt.

Toutefois, les personnages masculins sont très condescendants envers elle. Flagg s'adresse à elle de façon paternaliste : « Papa est là / Papa arrive » (*Papa is here / Papa is coming*). Cognac Pete (William V. Mong), son propre père, est même prêt à la donner en mariage au soldat le plus offrant après qu'elle a passé la nuit avec Quirt. La scène de marchandage est un exemple flagrant de la manière dont Charmaine est considérée comme un objet par les hommes qui

en discutent la valeur, comme s'ils étaient des proxénètes négociant les services d'une prostituée. Le personnage féminin est présenté comme une marchandise que les hommes peuvent acheter et échanger, mais Charmaine refuse d'être utilisée par son père et par les soldats. Elle s'écrit avec désespoir : « Mon cœur, c'est à moi. Je ne le vends pas » (*My heart – she is my own. I don't sell her*). Ils ne semblent pas se soucier de son cœur et Quirt est soulagé quand elle refuse le mariage et l'argent. Charmaine est autant manipulée par les hommes qu'elle essaie de les manipuler, et à la fin du film, Flagg et Quirt l'abandonnent tous les deux pour repartir avec leurs compagnons d'armes. Aucun n'est finalement intéressé par la jeune femme et leur refus de s'engager auprès d'elle peut être perçu comme un refus des normes sociales et des responsabilités traditionnelles, une revendication de pouvoir et d'indépendance en tant qu'hommes (Neale, 1992 : 282). L'amour proposé par les femmes est dénigré au bénéfice de l'amour masculin considéré comme supérieur.

Dans *Wings*, les deux personnages secondaires féminins, Mary Preston (Clara Bow) et Sylvia Lewis, (Jobyna Ralston) sont présentés comme passifs et incapables de mener à bien des rapports équilibrés avec les jeunes hommes. Sylvia est une jeune femme sophistiquée venue de la ville qui incarne l'oisiveté de la classe moyenne américaine. Elle est fiancée à David, mais Jack est tombé amoureux d'elle et, par lâcheté, elle n'ose lui avouer qu'elle lui préfère un autre. Elle laisse Jack prendre la photo qu'elle avait dédicacée à David en guise de porte-bonheur et le pauvre bougre porte pendant des mois le précieux talisman préparé pour un autre. Dans les lettres que Sylvia écrit à David, elle lui raconte qu'elle reçoit des missives enflammées de Jack qui n'a toujours pas compris la situation. Sans le vouloir, elle tourne Jack en ridicule car elle n'a pas le courage de lui avouer la vérité. David refuse d'humilier son ami et essaie de préserver l'illusion. La jeune femme engendre une discorde entre les deux hommes et sa présence, signifiée seulement par sa photographie dans le petit pendentif remis à Jack, perturbe leur relation en créant une rivalité.

Mary, l'amie d'enfance de Jack, un garçon manqué qui s'engage dans le corps des chauffeurs militaires (*Woman's Motor Corps of America*), semble à première vue plus accomplie et indépendante que Sylvia. Elle est capable de rejoindre les forces armées et de se battre pour son pays plutôt que de rester à la maison à jouer du banjo ou à écrire des lettres d'amour. Cependant, quand

elle est en France, ses qualités de chauffeur et son pouvoir de séduction s'avèrent contestables. Elle conduit de manière nonchalante et prête tellement peu attention à ce qui se passe qu'elle renverse un soldat. Quand elle doit rejoindre les troupes à Mervale, elle ne se rend pas compte qu'il n'y a pas âme qui vive autour d'elle car les soldats se sont cachés pour éviter les tirs du bombardier allemand, le Gotha. Elle ne comprend que le village est attaqué que lorsqu'elle se fait tirer dessus et doit plonger sous la voiture pour éviter les bombes. Le désamorçage comique de la scène se construit aux dépens de Mary qui passe pour une imbécile ne comprenant ni les enjeux de la guerre ni la manière dont le cerveau masculin fonctionne. Elle n'est efficace ni comme héroïne militaire ni comme personnage romantique car elle n'arrive jamais à faire ce qu'il faut. Elle est congédiée par la police militaire pour n'avoir pas obéi à l'ordre de renvoyer Jack au front. Le prix à payer pour garder le jeune homme auprès d'elle est d'autant plus élevé qu'il s'évanouit après une beuverie magistrale sans même la reconnaître. Ainsi, son stratagème de charme à Paris est un échec total puisqu'elle n'arrive pas à attirer l'attention de Jack et perd son travail. Dans tout le film, Mary ne parvient jamais à faire ses preuves ni comme soldat ni comme amante. Elle peut même être considérée comme un lot de consolation pour Jack qui lui témoigne de l'amour seulement à la fin du film, une fois que David, sa véritable âme sœur, est mort et qu'il apprend la vérité sur les sentiments de Sylvia. Contrairement à l'affiche sur laquelle Jack serre passionnément Mary dans ses bras, *Wings* ne les présente jamais comme un couple et la véritable intrigue sentimentale concerne les deux jeunes hommes, faisant des femmes des personnages de second rang, voire des accessoires dans le cas de Sylvia.

Dans *Shoulder Arms*, le personnage de la pauvre villageoise (Edna Purviance) dont la maison a été bombardée brisée de manière surprenante l'image de la femme comme tentatrice superficielle ou victime de l'ordre patriarcal, pour évoquer l'inversion des genres. Après avoir échappé à ses ennemis allemands et trouvé refuge dans les ruines de la mesure de la jeune femme, Charlot s'endort dans son lit. Le découvrant assoupi, elle se met à lui nettoyer les mains tandis qu'il continue de dormir. Charlot est ici présenté dans une attitude extrêmement passive qui suggère une version masculine de la Belle au bois dormant, allongé dans une posture d'abandon total. Quand il se

réveille, il semble apprécier les soins que lui prodigue la jeune femme et lui demande de continuer à lui manucurer les mains, comme s'il se trouvait dans un salon de beauté. Charlot fait des gestes gracieux avec ses mains pour mimer un aigle puis les étoiles et les rayures du drapeau américain jusqu'à ce que son hôtesse comprenne qu'il est un soldat américain. Alors, elle le salue chaleureusement. Quand les soldats allemands entrent dans la maison, elle les accueille tandis que son compagnon tente de se cacher. Les rôles masculins et féminins traditionnels sont inversés puisque la jeune femme adopte un comportement militaire pour protéger Charlot qui apparaît comme un mime poétique et non comme un soldat viril. Il rappelle le stéréotype de la « chochette » efféminée (*Sissy*), représentation traditionnelle de l'homosexuel au cinéma (Russo, 1981 : 4).

Cependant, l'Américain réussit à attraper le pistolet d'un des Allemands et à maintenir ses assaillants en joug pendant que la jeune paysanne les désarme. Même lorsqu'il entre dans le combat, Charlot maintient une distance de sécurité tandis que son alliée n'hésite pas à se rapprocher de l'ennemi. Elle n'est pas son assistante mais le personnage qui dirige l'action. Malgré leur résistance, la jeune femme et Charlot sont vaincus et faits prisonniers dans une ferme réquisitionnée par les Allemands. Leur captivité prend fin quand ils arrivent à s'évader en se déguisant. La femme revêt les habits du chauffeur du Kaiser et cache son visage sous une moustache de boue tandis que Charlot prend le costume d'un officier allemand qui ne cesse de rudoyer ses hommes. Cette évasion carnavalesque montre au spectateur une femme qui se travestit en homme pour survivre⁹ et un petit soldat doux transformé en gradé allemand agressif, cette métamorphose en brute le rendant plus masculin qu'il ne l'était. Les échanges entre la jeune femme et Charlot ainsi que la scène de déguisement mettent en lumière l'indépendance grandissante des femmes pendant la Première Guerre mondiale, aux États-Unis et en Europe, depuis qu'elles sont amenées à remplacer les hommes dans la vie civile. La redéfinition de

⁹ On trouve une scène de travestissement du même ordre dans *The Little American* (1918, DeMille), où Mary Pickford franchit les lignes ennemies habillée en tambour afin de rejoindre le manoir de sa famille française. Les personnages de femmes habillées en soldat dans ces deux films rappellent les performances de Vesta Tilley, vedette féminine du music-hall britannique et spécialiste du transformisme, qui s'habillait en simple soldat ou en officier pour encourager l'engagement militaire de ses compatriotes. Voir John Mullen (2015), *The Show Must Go On: Popular Song in Britain during World War One*, Farnham, Ashgate, p. 67-70.

l'apparence et du rôle des femmes est également évoquée dans *Wings*, quand Mary rencontre Jack au Moulin Rouge où des femmes – des garçonnnes ou peut-être des lesbiennes – sont habillées en homme avec des costumes et des chapeaux haut de forme. Toutefois, ces images renforcent la célébration de l'hégémonie masculine car il n'y a pas de place pour la sensibilité au front et la seule solution pour s'en sortir vivant est d'agir le plus possible comme un homme.

CÉLÉBRATION DU CORPS MASCULIN ET SENSUALITÉ HOMOÉROTIQUE

Dans les trois films, un homme qui ressemble à une femme ou qui est présenté dans une condition d'infériorité est tourné en ridicule ou condamné car le seul standard valable est celui de la masculinité guerrière. Comme l'explique Vito Russo, « les efféminés ont toujours signifié une trahison du mythe de la supériorité masculine » (*Sissy men have always signaled a rank betrayal of the myth of male superiority*) (1981 : 5). Selon Donald et MacDonald, la « chochette » ou l'homosexuel efféminé est un type cinématographique commun dans les films de guerre et ce personnage est toujours montré comme « un poisson hors de l'eau dans un univers martial peuplé de durs à cuire » (*a fish out of the water in the soldier's universe of rough and tough men*). Comme il est associé à un côté féminin qui est considéré comme inadéquat dans l'environnement morbide de la guerre, il devient un « paria, quelqu'un sur qui on ne peut pas compter » (*a pariah, someone who at the very least cannot be counted on*) (Donald et MacDonald, 2001 : 90). Les trois films proposent plusieurs scènes montrant les protagonistes masculins adoptant des attitudes et des activités étiquetées comme féminines : les compagnons de Charlot se font les ongles ou peignent, le capitaine Flagg s'habille en cuisinière, le sergent Quirt revient du front affublé d'un pyjama et d'une robe de chambre au lieu d'un uniforme. Dans *Wings*, le comportement maniéré d'Herman Schwimpff (El Brendel) au centre d'examen de l'aviation lui vaut de devenir le souffre-douleur du sergent instructeur. De plus, les origines hollandaises d'Herman ne font qu'aggraver son cas aux yeux du militaire qui le raille : « Herman Schwimpff ? C'est un beau nom pour combattre le Kaiser ! » (*Herman Schwimpff ? That's a fine name to fight the Kaiser with !*). La combinaison de son nom aux consonances germaniques et de ses gestes efféminés attise l'hostilité de l'instructeur. Pour prouver son attachement

à la mère patrie américaine, Herman ne trouve d'autre moyen que de montrer le drapeau américain tatoué sur son biceps et de le faire onduler en contractant ses muscles. Ces portraits grotesques et antihéroïques des personnages masculins rappellent une certaine la tradition théâtrale, mais aussi cinématographique, du comique de travestissement (*drag humor*) qui repose sur la performance comique d'hommes déguisés en femmes peu engageantes (Russo, 1981 : 10). Ici, le spectateur n'assiste pas à une transformation complète, mais les personnages sont affublés d'attributs féminins ou dépossédés d'attributs masculins pour les rendre asexuels et risibles. Dans les films, si une femme habillée en homme communique un certain érotisme car la métamorphose lui confère un nouveau pouvoir, un homme habillé en femme perd la puissance tirée de sa virilité et ne fascine personne (Russo, 1981 : 11).

On notera cependant que le cas du déserteur travesti français, Paul Grappe, va dans le sens contraire car le pouvoir érotique et social de cet homme est révélé alors qu'il est dans la peau d'une femme pour échapper au front puis en attendant d'être amnistié. Paul, sous les traits de Suzanne Langard, plaît autant aux hommes qu'aux femmes et devient une célébrité au Bois de Boulogne puis dans les médias quand son aventure est révélée au grand public, exerçant sur la société des années folles une fascination réelle (Virgili et Voldman, 2011).

Les films de guerre associent la féminité à une faiblesse dangereuse. *What Price Glory* va jusqu'à éliminer les personnages qui ont l'air efféminés. Par exemple, Levison, le jeune soldat appelé « le fils à sa mère » (*Mother's boy*) qui tient un journal où il écrit sa désillusion et ses peurs face à la guerre est condamné à mourir. Il incarne la douloureuse prise de conscience de la réalité de la Grande Guerre et le manque de préparation des jeunes soldats envoyés au combat. Flagg le surnomme ainsi que ses camarades les *Chocolate soldiers* à cause de leur tendresse et leur douceur incongrues dans un conflit sans merci. Levison, après avoir passé des heures à écrire dans ses carnets et à sa mère, meurt pendant l'assaut car il est trop gentil et pas assez viril pour survivre. Dans les films de guerre, les personnages de « fils à sa maman » (*Mama's boy*) sont présentés comme coupables d'entretenir un lien trop fort avec cet autre féminin indésirable et d'être déchirés entre l'enfance et l'âge adulte, devenant de fait des victimes idéales dans la sauvagerie de la guerre (Donald et MacDonald, 2001 :

42-43). On peut comparer cette représentation de la masculinité défaillante avec celle proposée par Marcel L'Herbier dans *Rose-France* (1919). Le film met en avant le corps frêle et androgyne d'un jeune Américain malade qui n'a pu s'enrôler dans l'armée, l'opposant à l'image idéalisée des combattants robustes. Ce personnage fragile et féminin, aux antipodes du culte de la force, déplut fortement au public et aux critiques de l'époque pour qui la guerre était associée aux sacrifices et à une souffrance virile (Véray, 1998 : 74-76).

Dans *Wings*, David est un fils choyé par sa mère et il part au front avec l'ours en peluche de son enfance dans la poche au lieu d'un gage d'amour donné par une jeune femme. Ce porte-bonheur le maintient dans une position infantile, montrant qu'il n'est pas encore prêt à être un homme et à se conformer à l'idéal masculin guerrier. Il ne se bat pas pour récupérer la photographie de Sylvia dont Jack s'est emparé, alors qu'elle l'avait signée pour lui, et préfère chérir sa peluche en lui attribuant un pouvoir protecteur. Cependant, quand David perd son précieux talisman et se libère des vestiges de sa jeunesse, il meurt. Quant à Herman, il continue à être maltraité par son supérieur quelles que soient les circonstances, probablement parce qu'il évoque pour cet homme l'idée de l'Allemand (même s'il est Hollandais) comme un dangereux homosexuel prêt à corrompre la pureté des soldats américains pour qu'ils trahissent leurs pays. L'homme efféminé incarne la faiblesse et devient de fait un bouc émissaire (Russo, 1981 : 18). En harcelant ou supprimant ce type de personnage, les films mettent en évidence la manière dont la société rejette les homosexuels.

Les soldats plus faibles ou différents meurent car ce qui est en jeu c'est le culte d'un corps masculin puissant. La Grande Guerre est synonyme de sacrifice et de mutilation des jeunes générations ; célébrer la beauté et la vigueur du corps masculin est une manière de ramener l'espoir ainsi qu'une idée de régénérescence (Tamagne, 2001 : 145). Les souffrances et les dommages infligés aux soldats sont représentés de manière comique dans *Shoulder Arms* quand Charlot lance un fromage de Limburger des plus malodorants dans la tranchée allemande. Il atterrit sur le visage d'un officier et lui donne l'air d'avoir été brûlé et défiguré, comme si le fromage avait causé les mêmes blessures faciales que le gaz moutarde ou les bombes. Le film attire ainsi l'attention sur les « Gueules cassées » de la guerre, des hommes totalement défigurés, privés de leur

apparence physique normale et de leur identité. *What Price Glory* évoque aussi les corps mutilés avec le personnage de l'officier français qui accueille Flagg au village. Tout d'abord, le spectateur ne voit que ses béquilles puis il découvre que l'homme a été blessé quand sa jambe estropiée apparaît à l'écran. Les corps de ces jeunes hommes courageux sont démembrés par la guerre et leur esprit en est gravement affecté. La scène de l'hôpital de campagne illustre en effet l'effondrement psychologique des soldats avec le personnage de l'officier souffrant du stress post-traumatique appelé l'obusite (*shell-shock*). Il hurle sur Flagg et refuse d'emmener ses troupes à l'abattoir, perdant peu à peu le contrôle de son corps et de son esprit. Il se contorsionne frénétiquement et, alors qu'il rugit « C'est ça le prix de la gloire ? » (*what price glory now ?*), il tente de tirer sur Flagg. Les autres soldats l'assomment pour le maîtriser. Les souffrances imposées aux hommes laissent des marques cruelles, visibles et invisibles, qui empêchent le corps masculin d'être perçu comme un objet de contemplation ou de désir (Neale, 1992 : 281).

Dans *What Price Glory*, les corps et les esprits dévastés des soldats après le cauchemardesque assaut final sont opposés à la force et l'énergie des figures héroïques représentées par Flagg et Quirt. Cette force est soulignée dans les différentes scènes de confrontation quand ils se battent pour une femme, lesquelles suggèrent une atmosphère sensuelle et une tension sexuelle entre les deux hommes. Raoul Walsh met en avant dans son travail de réalisation les corps vigoureux et sains des protagonistes au moyen de plans rapprochés sur leur buste et leur visage. Ces scènes permettent de créer du spectacle tandis que l'intrigue opère une pause, en jouant sur le plaisir d'exhiber le corps masculin (Neale, 1992 : 284). Par exemple, quand Flagg et Quirt se disputent pour les charmes de Mabel, ils se font face avec colère, leur front se touchant presque, les muscles de leur corps sont tendus et ils se regardent dans les yeux en s'invectivant. Leur joute, tant physique que verbale, offre au réalisateur l'opportunité de filmer des corps en action, des muscles saillants et des mâchoires contractées, qui peuvent être considérés comme des symboles phalliques qui incarnent la vigueur sexuelle et le pouvoir des hommes (Dyer, 1991 : 274-275). Pour Richard Dyer, dans les représentations occidentales, la masculinité désirable s'exprime sur un mode actif ; les hommes sont censés faire quelque chose et leur image doit offrir la promesse d'être prêt à agir avec un

corps en tension et des muscles en exergue (1992 : 270). Un homme érotique ne peut être oisif. Dans le film, les corps beaux et sains des deux soldats représentent la supériorité de la vie sur la mort qui entoure constamment les hommes au front. Le culte du corps masculin dans les années 1910 et 1920 s'exprime aussi par un engouement pour les clubs de sport et le culturisme afin de façonner par l'exercice un corps esthétique et plus fort. On y encourage les hommes à se retrouver entre eux pour vénérer les corps musclés et vigoureux et rivaliser avec le physique de leurs condisciples (Bourke, 1996 : 138-139).

Le combat entre les deux rivaux va encore plus loin quand Quirt qui essaie de partir est empoigné par Flagg qui le jette violemment sur le lit. Quirt riposte en brisant une table de nuit sur le dos de Flagg. Ils entrent alors dans une lutte corps-à-corps sur le sol. Ils s'agrippent l'un à l'autre avec tant de force qu'il est presque impossible pour les autres soldats de les séparer. Le combat rapproché continue et ils sont comme seuls au monde. Chaque confrontation pour une femme semble répéter le même schéma d'agressivité physique et verbale et, à chaque fois, les deux hommes oublient la présence de la femme dans la pièce, même quand elle tente de s'interposer. Comme l'explique Robert Eberwein, la réplique de Charmaine : « Ne vous battez pas ! Vous vous aimez, non ? » (*Don't fight ! You love each other, yes ?*) révèle les sentiments réciproques de Flagg et Quirt. Elle observe avec finesse la complexité de leur relation car sa remarque exprime « ce qu'aucun d'eux n'est capable de dire de lui-même, encore moins de comprendre » (*what neither man is capable of saying for himself, much less understanding*) (2007 : 3). Néanmoins, nous ne sommes pas d'accord avec l'affirmation d'Eberwein selon laquelle l'amour ressenti par Quirt et Flagg ne revêt pas une dimension érotique. Pour lui, la seule cible de leur désir est Charmaine et leur attachement viril n'a rien de sexuel. Il admet cependant que le fait de nier la dimension sexuelle introduit en fait la potentialité du désir homosexuel (2007 : 3). Reprenant le propos de Joan Mellen, Eberwein rejette l'idée que les soldats font semblant de se battre pour une femme dont ils n'ont rien à faire afin de trouver un moyen de se rapprocher dans un contexte social où toucher un autre homme est une transgression et il préfère valider la théorie de Donald Spoto qui parle d'« affinité métasexuelle » (*metasexual affinity*) entre camarades, ressemblant à une forme d'amour spirituel et platonique (2007 : 23). À notre avis, même si les soldats ressentent un

attachement émotionnel avec leurs frères d'armes qui dépasse le contact physique, les altercations féroces entre Quirt et Flagg pour conquérir Mabel et Charmaine sont un prétexte pour laisser éclater leur colère dans une lutte physique. On peut se demander si la véritable source de leur rage n'est pas l'impossibilité sociale d'aimer une personne du même sexe. Il y a une dimension homo-érotique dans ces scènes car les deux soldats semblent plus excités par le contact physique violent avec un autre homme que par l'interaction avec une femme. Ils se battent pour compenser ce qu'ils n'ont pas le droit de faire et soulager leurs frustrations, le corps-à-corps devenant un substitut de l'acte sexuel ; à moins qu'ils ne se battent pour refouler leurs véritables pulsions.

Nous trouvons également dans *Wings* un exemple confirmant cette hypothèse puisque le film offre une scène de combat violent comparable, quand Jack et David boxent. Pendant les séances d'entraînement, les soldats doivent faire des pompes et pratiquer la boxe. Les deux héros commencent à se battre et leur affrontement sans merci divertit au plus haut point les autres recrues qui s'arrêtent pour profiter du spectacle. Jack et David se cognent violemment jusqu'à ce que Jack mette son adversaire K.O. Seulement habillés de débardeurs, leur peau et leurs muscles bandés sont exhibés. Leurs bras et leurs jambes sont entremêlés comme s'ils ne formaient qu'un seul corps fusionnant dans une étreinte furieuse. Quand Jack, qui a gagné le match, décide d'arrêter, il serre David dans ses bras avec affection et le félicite pour son courage et sa ténacité. Il met son bras sous celui de son camarade vaincu pour l'aider à marcher et il nettoie avec tendresse le sang sur le visage de David, un geste qui ressemble à une caresse capable de soulager la douleur. Le combat s'apparente à un orgasme physique et émotionnel grâce à un échange aussi passionné qu'un rapport sexuel entre amants. Les scènes de bagarre, plutôt que celles de baiser, paraissent illustrer les tourments liés aux amitiés particulières qui ne pouvaient pas être dénuées de contact physique et les conflits intérieurs vécus par les soldats dans le contexte d'une nouvelle intimité.

CONCLUSION

À une époque où l'homosexualité était considérée comme un danger menaçant la société et comme un acte antipatriotique, l'amour qui ne doit pas dire son nom a pourtant fleuri discrètement parmi les soldats en demande de soutien et d'affection dans le microcosme solitaire et violent du front. L'héritage misogyne de la culture du XIX^e siècle qui célébrait la supériorité de la complicité masculine encourageait les hommes à tisser des liens affectifs excluant les femmes considérées comme indignes de confiance. Le front offrait un lieu d'homo-sociabilité pour des hommes en souffrance à la recherche d'amitiés simples, d'une fraternité sans contrainte, et qui voulaient oublier le monde extérieur (Tamagne, 2007 : 25). La guerre a été un catalyseur de violence qui a amorcé certaines relations homosexuelles et qui a fait aussi découvrir à certains hommes leur vraie nature (Tamagne, 2007 : 26-27). *Shoulder Arms*, *What Price Glory* et *Wings* montrent les tentatives du cinéma *mainstream*, dès les années 1910 et 1920, pour représenter les différents degrés d'amour entre hommes, allant de la camaraderie virile à l'amour quasi-maternel en passant par le désir physique, ainsi que les interrogations d'une époque sur le trouble du genre et ses répercussions sur les hiérarchies sociales. Ces trois films proposent une réflexion sur les attitudes équivoques des soldats et intègrent différentes préconceptions contradictoires concernant les comportements efféminés et la supériorité masculine, tout en levant le voile sur l'existence d'une communauté affective des hommes dont les gestes montrent une communion dans la souffrance mais aussi une attirance. Dans ces œuvres, la présentation accidentelle d'attitudes et de sentiments homo-érotiques et homosexuels permet de s'interroger sur la manière dont la Première Guerre mondiale déconstruit les mondes imaginés des hommes et des femmes. Ces films osent mettre en lumière des transformations sociales même s'ils ne sont pas militants, à l'inverse d'autres productions muettes européennes abordant ouvertement la question de l'homosexualité, comme *Différent des Autres* (1919, Oswald / *Anders als die Andern*) ou *Michael* (1924, Dreyer). Malgré le désir de revenir à un monde de normes familières et à des formes traditionnelles d'intimité et de rejeter la confusion de la Grande Guerre, la redéfinition des relations hommes-femmes et hommes-hommes pendant le conflit amorce un éloignement de l'ordre social antérieur.

BIBLIOGRAPHIE

- BERUBE Allan (2000), *Coming Out Under Fire : The History of Gay Men and Women in World War II*, New York, Simon and Schuster.
- BOURKE Joanna (1996), *Dismembering the Male : Men's bodies, Britain and the Great War*, London, Reaktion Books.
- BOURKE Joanna (2014), « Gender roles in killing zones », dans Jay WINTER (dir.), *The Cambridge History of the First World War : Volume III, Civil Society*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 153-177.
- CANADAY Margot (2009), *Straight State : Sexuality and Citizenship in Twentieth Century America*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- CROUTHAMEL Jason (2014), « Sexuality, Sexual Relations, Homosexuality », *International Encyclopedia of the First World War*, dans Ute DANIEL, Peter GATRELL, Oliver JANZ, Heather JONES, Jennifer KEENE, Alan KRAMER et Bill NASSON (dir.) [en ligne] <http://dx.doi.org/10.15463/ie1418.10023> [consulté le 20 novembre 2015]
- DAS Santanu (2005), « Kiss Me Hardy : The Dying Kiss in the First World War Trenches », dans Karen HARVEY (dir.), *The Kiss in History*, Manchester & New York, Manchester University Press, p. 166–186.
- DAS Santanu (2012), « The Dying Kiss : Gender and Intimacy in the Trenches of World War », *World War One Centenary : Continuations and Beginnings*, [en ligne] <http://ww1centenary.oucs.ox.ac.uk/body-and-mind/the-dying-kiss-gender-and-intimacy-in-the-trenches-of-world-war-i/> [consulté le 20 novembre 2015]
- DEANGELIS Michael (2014), *Reading the Bromance : Homosocial Relationships in Film and Television*, Detroit, MI, Wayne State University Press.
- DONALD Ralph et Karen MACDONALD (2011), *Reel Men at War : Masculinity and the American War film*, Lanham, MD, The Scarecrow Press.
- DYER Richard (1992), « Don't look Now : the Male Pin-Up », dans John CAUGHIE et Annette KUHN (dir.) *The Sexual Subject : A Screen Reader in Sexuality*, New York, Routledge, p. 265-276.
- EBERWEIN Robert (2007), *Armed Forces : Masculinity and Sexuality in the American War Film*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.
- GRAYZEL Susan (2014), « Men and women at home », dans Jay WINTER (dir.), *The Cambridge History of the First World War : Volume III, Civil Society*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 96-120.
- HIGONNET Margaret R. (2014), dans Jay WINTER (dir.), *The Cambridge History of the First World War : Volume III, Civil Society*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 121-152.
- MELLEN Joan (1977), *Big Bad Wolves : Masculinity and the American Film*, New York, Pantheon.

- MULLEN John (2005), *The Show Must Go On : Popular Song in Britain during World War One*, Farnham, Ashgate.
- NEALE Steve, « Masculinity as Spectacle », dans John CAUGHIE et Annette KUHN (dir.) *The Sexual Subject : A Screen Reader in Sexuality*, New York, Routledge, p. 277-290.
- NYOP Christopher et William Frederick HARVEY (1902), *The Kiss and its History*, New York, Dutton.
- ROBB George (2014), *British Culture and the First World War*, New York: Palgrave Macmillan.
- RUSSO Vito (1981), *The Celluloid Closet : Homosexuality in the Movies*, New York, Harper Row.
- SPENCER Colin (1995), *Histoire de l'homosexualité : De l'antiquité à nos jours*, Paris, Agora.
- TAMAGNE Florence (2001), *Mauvais Genre ? Une Histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, Éditions La Martinière.
- TAMAGNE Florence (2007), *A History of Homosexuality in Europe, Volume I*, New York, Algora Publishing.
- VÉRAY Laurent (2008), *La Grande Guerre au cinéma, de la gloire et la mémoire*, Paris, Ramsay.
- VÉRAY Laurent (2014), « Cinema », dans Jay Winter (dir.), *The Cambridge History of the First World War : Volume III, Civil Society*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 475-503.
- VIRGILI Fabrice et Danièle VOLDMAN (2011), *La Garçonne et l'assassin : Histoire de Louise et de Paul, déserteur travesti, dans le Paris des années folles*, Paris, Payot et Rivages.
- WHITE CLAY CHAMBERS John (1999), *The Oxford Companion to American Military History*, New York, Oxford University Press.