Sozialhygienische Filmwerke

mit wissenschaftlicher Unterstützung von
San.-Rat Dr. Magnus Hirschfeld

II.

Anders als die Andern

(§ 175)

PERSONEN:

Paul Faber, Violinvirtuose	Conradt Veidt
Sein Vater	Leo Connard
Seine Mutter	Ilse v. Tasso-Lind
Sein Bruder	Ernst Pittschau
Dessen Frau	Alexandra Wiellegh
Kurt Sivers	Fritz Schulz
Else, seine Schwester	Anita Berber
Sein Vater	Wilhelm Diegelmann
Seine Mutter	Clementine Plessner
Philipp Cisowsky	Reinhold Schünzel
Ein Gelehrter	* * *

Innendekoration: **Emil Linke** Aufnahmen: **Max Fassbender**

Regie: **Richard Oswald**

Richard Oswald-Film
Ges. m. b. H.
BERLIN, Friedrichstr. 14

HOMOPOLIS

Sexe, drogue et Charleston

Thomas Lopes

Master Espace & Communication

Scénario et distribution p 05-16

Séq 1. Médecine et cinéma, la convergence des disciplines et l'élaboration d'un récit. p 17-30

Séq 2. Le contexte de Weimar,un terrain propice à la monstration de l'homosexualité. p 31-58

Séq 3. L'œil caméra, regard sur le couple. p 59-82

Séq 4. Le cinéma de Weimar, une image de l'altérité. p 83-98

Coupez p 99-104

Générique p 105-112

Annexes p 113-161
- Affiches p 113-150
- Photographies d'époque p 151-161

Scénario et
distribution

J'ai découvert *Anders als die Andern* par hasard. Lorsqu'il a fallu chercher un sujet pour ce mémoire, l'immensité des possibles paraissait abyssale. Amateur de cinéma, je me suis construit, comme beaucoup d'autres, au travers des représentations qu'il véhicule et des figures d'identification qu'il propose. Force est de constater, que cette industrie a souvent mis à mal la figure homosexuelle à l'écran, par des représentations trop souvent stéréotypées[1], voire dégradantes, ou même, par un effacement total des personnages homosexuels à l'écran. Pour mieux comprendre les problématiques liées aux représentations de minorités sexuelles, il s'agissait pour moi d'effectuer un travail d'archéologie du cinéma et de remonter à la source, pour découvrir quand et comment les premiers personnages homosexuels de l'histoire du cinéma avaient fait leur apparition. C'est à ce moment-là, que j'ai découvert l'existence de *Anders als die Andern*. Réalisé par Richard Oswald, le film date de 1919 ; il est considéré comme étant le premier film abordant ouvertement la thématique de l'homosexualité au travers de la relation amoureuse entre deux hommes, Paul Körner et Kurt Sivers.

Paul est un violoniste virtuose. Un soir, après sa représentation, il est abordé par Kurt qui exprime son admiration pour son travail et lui fait part de sa volonté de devenir son élève. Paul accepte et leçon après leçon, les deux musiciens tombent amoureux. Un après-midi lors d'une promenade en couple dans un parc, Paul est reconnu par Franz Bollek, un prostitué et escroc dont le musicien avait fait la malencontreuse rencontre auparavant. Bollek, cruel et vénal, décide de faire chanter le violoniste. En échange d'une rente, l'homme s'engage à ne pas dénoncer Paul aux autorités, qui, en vertu du §175 du code pénal, pourraient l'emprisonner pour cause d' « actes sexuels contre-nature ». Paul essaye de se débarrasser alors de son homosexualité auprès d'un d'hypnotiseur, pour se libérer du chantage exercé par Bollek, mais cette tentative reste sans succès. Il consulte alors le docteur Magnus Hirschfeld, dans l'espoir qu'il puisse faire mieux, mais le sexologue n'entend pas le soigner, puisqu'il ne considère pas l'homosexualité comme une pathologie. Pour le spécialiste il n'y a rien à faire, bien au contraire, les désirs de son patient sont naturels : il faut les assumer et faire changer le regard de la société. Ragaillardi, le musicien décide de ne plus payer l'escroc, celui-ci le dénonce alors à la police. Mais, tout ne se passe pas comme prévu pour Bollek puisqu'il se retrouve lui aussi au tribunal au côté de Körner, l'un étant inculpé pour homosexualité, l'autre pour chantage. Magnus Hirschfeld réapparaît alors pour défendre Körner devant la cour et remporte l'adhésion du juge. Le violoniste n'est condamné qu'à une semaine de prison, tandis que le prostitué est sévèrement puni pour ses actes et écope de trois années d'emprisonnement.

Lorsque j'ai commencé à étudier *Anders als die Andern* plusieurs points ont particulièrement retenu mon attention. Premièrement, parce que les progrès fragiles des mentalités concernant l'acceptation de l'homosexualité durant le siècle qui nous sépare du film me questionnent quant aux conditions de réalisation et d'acceptation d'un film alors précurseur sur cette thématique. Ensuite, parce que cette réalisation intervient dans un contexte très particulier pour l'Allemagne. Diffusé en 1919, cette création intervient un an seulement après la promulgation de la République de Weimar le 9 novembre 1918 et la fin de la Première Guerre mondiale le 11 novembre 1918. Le film entre alors en résonance avec une époque complexe marquée à la fois par le retour des gueules cassées du front, mises au ban de la société ; par l'essor de la prostitution causé par une crise économique et une inflation galopante[2] ; par la révolution spartakiste et ses nombreuses victimes et parallèlement, par l'obtention du droit de vote des femmes[3] et leur émancipation possible portée par la figure de la « garçonne »[4] ; par le développement artistique des avant-gardes nées pendant la guerre (l'école du Bauhaus ouvre à Weimar le 12 avril 1919), ainsi que l'avènement du style expressionniste puis de la Nouvelle Objectivité au milieu des années 1920, aussi bien en peinture qu'au cinéma. En effet, le cinéma prend un tournant tout particulier en Allemagne dès la Première Guerre mondiale. Le pays semble prendre conscience de l'énorme pouvoir de suggestion de ce médium. À partir du début des années 1920 avec des films comme *Le Cabinet du docteur Caligari* (Wiene, 1920), ou *Nosferatu* (Murnau en 1922), le style expressionniste s'invite alors au cinéma et devient omniprésent, grâce à des réalisateurs comme Fritz Lang, Murnau ou Pabst. Très rapidement populaire en Allemagne, puis partout dans le monde, il fera la fierté et la renommée des

1▪ Le stéréotype est une « idée, opinion toute faite, acceptée sans réflexion et répétée sans avoir été soumise à un examen critique, par une personne ou un groupe et qui détermine, à un degré plus ou moins élevé, ses manières de penser, de sentir et d'agir. » (source : CNRTL)

2▪ Les estimations allaient d'un minimum de 5 000 au chiffre souvent publié de 120 000 (qui n'incluait pas les 35 000 hommes prostitués).

3▪ Le 30 novembre 1918

4▪ À la fois « type » de femme – la jeune femme « moderne » – et mode, notamment vestimentaire, la garçonne incarne véritablement les Années folles. Elle est perçue comme le produit d'un contexte particulier : l'après-guerre et ses femmes émancipées parce qu'elles ont pris l'habitude de l'indépendance et des responsabilités, qu'elles sont plus souvent seules, que l'autorité masculine s'est affaiblie, ou encore parce que la jeune génération veut oublier les années sombres et profiter de la vie. La garçonne s'inscrit aussi, pour les contemporains, dans la logique du féminisme qui avait déjà construit, à la Belle Époque, un autre « type », celui de la « femme nouvelle ». Tiré du Dictionnaire des féministes. Ion, C. (2018). Christine Bard (dir.), avec la collab. de Sylvie Chaperon, *Dictionnaire des féministes. France XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, Puf, 2017. Cités, 75(3), 179-180. https://doi.org/10.3917/cite.075.0179

Seite 110 LICHTBILDBÜHNE Nummer 29

Am 17. Juli 1919 fand im Prinzeß-Theater eine Vorfü hrung des Films

„Anders, als die Andern"

als Protest gegen Anfeindungen derer, die den Film nicht gesehen, statt.

Einige Pressestimmen:

Berliner Tageblatt 18. 7. 19.

„Anders als die Andern", der zurzeit umstrittenste Aufklärungsfilm, wurde gestern im Prinzeßtheater in einer Matinee Vertretern der Wissenschaft und der Schriftstellerwelt vorgeführt, um durch sich den Beweis zu liefern, daß die gegen ihn erhobenen Angriffe wirklich jeder sittlichen Grundlage entbehren. In der Tat — wenn je ein Aufklärungsfilm ethischen Charakter trägt und mit einer spannenden Handlung eine starke sittliche Tendenz verbindet, so ist es dieser. Die Lärmszenen, die bei der Aufführung des Films in einem hiesigen Theater entstanden, haben weniger aufgebrachte Sittlichkeitsfanatiker als antisemitische und „völkische" Hetzer zu Vätern. Es ist das um so bedauerlicher, als gerade dieser von Richard Oswald inszenierte Film denkbar diskret und taktvoll den Kampf gegen den § 175 führt.

B. Z. am Mittag 18. 8. 19.

Im Prinzeßtheater veranstaltete gestern Richard Oswald vor einem kleinen geladenen Kreis eine wirksame Protestkundgebung gegen die Hetze, die in der letzten Zeit von verschiedenen Seiten gegen den Film „Anders als die Andern" betrieben worden ist. Der Film war unter dem Vorwand, daß es sich um eine Bewegung gegen die Aufklärungsfilme handele, zu einer antisemitischen Propaganda benutzt worden. Aerzte, Wissenschaftler, Vertreter der Behörden und Schriftsteller, die der Vorführung beiwohnten, waren sich darüber einig, daß die einwandfreie Durchführung der Filmhandlung weder indezent noch unmoralisch wirke.

8 Uhr-Abendblatt 17. 7. 19.

Eine Film-Protest-Vorstellung.

Gegen Oswalds Aufklärungsfilm „Anders als die Andern" hat eine tendenziöse Hetze eingesetzt, die zu Skandalszenen in verschiedenen Lichtbild-Theatern führte. Oswald führte heute den so viel angefeindeten Film noch einmal einem geladenen Publikum, darunter Vertretern von Kunst, Wissenschaft, Presse usw. vor. Vom Polizeipräsidium wohnte Polizeirat Stüwer der Vorstellung bei. Der Film zeigte all denen, die ihn schon gesehen hatten oder heute zum ersten Male sahen, daß er nichts gemeinsames hat mit den sensationellen Aufklärungsfilmen, die auf die niedrigsten Instinkte bauen und deren ganze Wirkung auf Sensationshascherei zugeschnitten ist. Ueber die Bearbeitung des heiklen Themas im Film kann man verschiedener Meinung sein. Jedenfalls steht aber fest, daß anstößige Stellen vollkommen vermieden sind. Daß diese Meinung von den Anwesenden fast durchweg geteilt wurde, zeigte der starke Beifall, der dem Film und den Ausführungen Oswalds, der sich mit einigen Worten gegen die Hetze wandte, zuteil wurde.

Filmkurier 19. 7. 19.

Ist der Film „Anders, als die Andern" unsittlich?

In der letzen Zeit hat gegen den Film „Anders, als die Andern" von gewisser Seite eine systematisch betriebene Hetze eingesetzt, die mit Absicht antisemitische Propadanda damit verband und sich auch nicht scheute, lärmende, bubenhafte Demonstrationen als Kampfmittel zu wählen. Als Protestkundgebung hat nun Richard Oswald, der bekanntlich unter wissenschaftlicher Mitarbeit von Dr. Magnus Hirschfeld den Film verfaßt und inszeniert hat, im Prinzeßtheater eine Sondervorführung veranstaltet, der Vertreter der Wissenschaft, Aerzte, Delegierte der Behörden, Künstler nnd Schriftsteller, unter ihnen Dr. Ludwig Fulda, Geh. Medizinalrat Prof. Hirschberg, Polizeirat Stüwer, Richard Schott u. a. beiwohnten. Mit ein paar knappen, seinen sachlichen Standpunkt klarlegenden Worten begleitete Richard Oswald die Vorführung, die wieder bestätigte, was unbefangen Denkende schon bei dem ersten Erscheinen des Films darüber schrieben und sagten Nur Leute, die den Film nicht gesehen haben, — und gerade diese sind die ärgsten Schreier — können ihm unsittliche, spekulative Motive oder obszöne Aufmachung vorwerfen. Aus der Flut wüster Pornographien, die die ersten Aufklärungsfilme entfesselt haben, hebt sich dieses Werk durch die rühmenswerte Tendenz, durch seinen wissenschaftlichen Ernst und die durchaus dezente und geschmackvolle Behandlung des heiklen Stoffes turmhoch empor. Oswald begnügt sich überall mit leisen, den Rahmen des Anstands und guten Geschmackes niemals überschreitenden Andeutungen und gibt im übrigen ein Filmdrama von starker dramatischer Kraft. Mit dem Autor waren auch die zur Sondervorführung erschienenen Gäste eines Sinnes, daß es sich hier um eine ernste filmkulturelle Arbeit handelt, die auch nicht einen Augenblick – weder in der Absicht, noch in der Wirkung – undezent oder unmoralisch genannt werden kann. Es wäre nunmehr dringend zu wünschen, daß die planmäßige Hetze von dem ungerechterweise aufs Korn genommenen Film abläßt und sich lieber anderen Produkten neuerer Filmliteratur zuwendet, die mehr Ursache zu sittlicher Entrüstung geben.

Dr. J. B.

Richard Oswald-Film, Ges. m. b. H.

BERLIN SW, Friedrich-Straße 14

grands studios Berlinois jusqu'à l'arrivée au pouvoir des nazis en 1933. *Anders als die Andern* est réalisé juste avant le développement de ce courant.

Enfin, cette période est marquée le par le développement d'une vie nocturne berlinoise alors unique en Europe[5]. L'essor de cette vie nocturne et urbaine permet aux homosexuels de se rassembler dans des clubs et cabarets : ils y dansent, boivent et s'y travestissent. Dans la métropole berlinoise, des publications dédiées au public homosexuel fleurissent et circulent, un jargon spécifique émerge au sein du milieu et contribue à forger une véritable identité et un certain esprit communautaire. En donnant à suivre le parcours de plusieurs figures homosexuelles, le film semble donner à voir cette époque très contrastée, entre misère et modernité, tolérance et rejet.

Après visionnage du film, on peut remarquer que son esthétique se détache de l'ensemble de la production de l'époque. *Anders als die Andern* apparaît comme une curiosité, à la fois dans sa forme, dans son scénario et sa genèse. La réception critique du film quant à elle, n'est pas non plus dénuée d'intérêt, puisque l'œuvre bénéficie d'une large acceptation populaire – ce qui me surprend à titre personnel, étant donné qu'aujourd'hui encore l'acceptation de l'homosexualité à l'écran n'est pas toujours chose aisée -, bien qu'il fit aussi face à quelques résistances, notamment de la part de groupuscules d'extrême droite. Le film semble alors tout indiqué pour prendre le pouls de l'époque, puisqu'il révèle de manière extrêmement précoce les tensions à l'œuvre dans la société Berlinoise des années 20.

Enfin il est incontestable que le voile mystérieux qui entoure l'histoire du film a certainement attisé ma curiosité. Le film est censuré en 1920 et les copies détruites. Après l'arrivée au pouvoir des Nazis en 1933, l'institut de sexologie d'Hirschfeld fut brûlé. Le régime s'attelle alors à faire disparaître *Anders als die Andern* en détruisant les copies restantes[6] du film. Ce n'est qu'à la fin des années 1970, qu'une partie du film est retrouvée en Ukraine, où une copie traduite avait été oubliée. Depuis, le musée du cinéma de la ville de Munich s'est occupé de la restauration et du remontage du film dans sa quasi-intégralité en 1999. Le film est aujourd'hui distribué par le musée

6• L'interdiction du film en 1920 par les autorités avait contribué à un premier effacement de l'œuvre.

5• Gordon, M. (2008a). BERLIN MEANS BOYS. *Dans Voluptuous Panic: The Erotic World of Weimar Berlin* (Expanded Edition) (NONE, Expanded éd., p. 80-86). Feral House.

et est accessible à l'achat. Aujourd'hui il est possible de le voir surtout lors de certains festivals de cinéma. En 2012 il a été projeté lors du festival *Everybody's perfect* à Genève et la même année, lors du festival *Outfest*. Le film a aussi bénéficié d'une projection lors du 66e festival international du film de Berlin, ainsi qu'au festival LGBT *NextFest* en 2016 à New-York[7].

Si mon attention s'est tout particulièrement focalisée sur ce film, c'est qu'il est le fruit de la collaboration entre un réalisateur, Richard Oswald et un sexologue, le docteur Magnus Hirschfeld, qui participe activement à l'écriture du film et joue son propre rôle dans plusieurs scènes de celui-ci. Quelles sont les positions respectives du réalisateur et du théoricien ? À l'époque, Hirschfeld s'insurge contre le regard stigmatisant que la médecine impose à la condition homosexuelle et qui fait de l'homosexualité une dégénérescence ou une perversion, selon qu'elle adopte le point de vue physiologique ou psychologique[8]. Il voit dans le cinéma un moyen pédagogique pour changer les mentalités. Film muet, *Anders als die Andern* est aussi une tribune offerte aux théories du sexologue.

Le film est aussi particulier puisqu'il divise souvent. Déjà dès sa sortie, les militants d'extrême droite perturbaient les projections du film. Souvent accusé de pornographie par ses détracteurs, le film était pourtant salué par la critique et par la communauté scientifique, comme le témoigne l'article du *Lichtbild-Bühne*. Il convient aussi de citer l'avis extrêmement défavorable de Siegfried Kracauer concernant le film, *dans De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand* il rédige :

7▪ Il est aussi possible de le visionner en streaming : https://archive.org/details/youtube-oEMeNthlvRQ

8▪ Revenin, R. (2007). *Conceptions et théories savants de l'homosexualité masculine en France, de la monarchie de juillet à la Première Guerre mondiale*. Revue d'Histoire des Sciences Humaines, 17(2), 23-45. https://doi.org/10.3917/rhsh.017.0023

« Parmi les deux types de films en vogue immédiatement après la guerre, le premier s'occupait de la vie sexuelle avec un indéniable penchant pour les incursions pornographiques. [...] Pendant la guerre, Richard Oswald, un metteur en scène versatile doué d'un grand flair pour les besoins du marché, devina que l'heure était venue de porter cet endoctrinement à l'écran. [...] Ils versaient tous dans la description copieuse de débauches sexuelles. [...] Deux autres films, significativement intitulés *Ause eines Mannes Mädchenjahren* (*Les années de jeunes filles d'un homme*) et *Anders als die Andern* (*Différent des autres*), jouaient sur la propension à l'homosexualité ; ils exploitaient la résonance tapageuse de la campagne du Dr Magnus Hirschenfeld contre le paragraphe 175 du code pénal qui définissait le châtiment de certaines pratiques sexuelles anormales. »[9].

9▪ Kracauer, S., Levenson, B. C., & Quaresima, L. (2019a). *De Caligari à Hitler : Une histoire psychologique du cinéma allemand* (French Edition) (édition revue et corrigée éd.). Les Belles Lettres.

Mais aussi l'article de Ina Linge qui s'intéresse à l'implication de Magnus Hirschfeld dans le cinéma. Enfin, on peut noter le travail de Robert Beachy avec *Gay Berlin* et Mel Gordon avec *Voluptuous panic* qui dessinent un panorama très fourni du paysage homosexuel berlinois de Weimar. Il est à noter tout de même que le film est trop souvent analysé unilatéralement, sous le prisme unique du cinéma ou de la science. Il n'existe que peu de travaux questionnant l'interpénétration de l'un avec l'autre, traitant notamment de l'impact du regard scientifique d'Hirschfeld sur la réalisation du film. C'est donc l'angle de vue que j'ai décidé d'adopter dans ce mémoire.

Pour mieux comprendre le film, son histoire singulière et son importance, il convient de se demander, si la participation d'Hirschfeld dans l'écriture du scénario est remarquable quant à la mise en récit et en image d'une passion homosexuelle à l'écran, au sein du duo formé avec Oswald. Premièrement, je regarderai comment l'histoire toute particulière du cinéma de Weimar présage l'émergence de la figure homosexuelle à l'écran dès 1919. Puis, je m'intéresserais aux liens tissés entre médecine et cinéma et questionnerai comment, dans le film, les auteurs élaborent un récit équilibré entre art et science. Ensuite, je porterai mon attention sur le contexte historique et son rôle dans l'élaboration d'un récit homosexuel au cinéma. Enfin, j'analyserais les choix opérés derrière la caméra par Oswald et Hirschfeld quant à la monstration inédite d'un couple d'hommes.

Richard Oswald

Richard Oswald, pseudonyme de Richard W. Ornstein, né le 5 novembre 1880 à Vienne, mort le 11 septembre 1963 à Düsseldorf, est un cinéaste, producteur et scénariste autrichien. Il désire premièrement être acteur et obtient quelques rôles principalement au théâtre dès 1911 dans *Halbwelt* et *Zouza*. Il se produit surtout à Vienne et dans l'empire austro-hongrois, mais exprime rapidement son désir de produire et réaliser des films.

Il part pour Berlin et réalise lui-même ses propres films. En 1914, il dirige sa première production (*Iwan Koschula*). Deux ans plus tard en 1916, il fonde sa propre société de production (Richard Oswald-Film-Gesellschaft). Ses premières créations sont majoritairement des films fantastiques ou d'horreur ; on note par exemple *Le Portrait de Dorian Gray* en 1917 et *Cauchemars et Hallucinations* (*Fünf unheimlichen Geschichten*, 1919). Mais Oswald se démarque rapidement en produisant des films éducatifs qui connaîtront un large succès, les plus importants sont : *Es werde Licht* (Que la lumière soit, 1917), *Prostitution* et *Anders als die Andern* (*Différent des autres*), tous deux sortis en 1919. Ces deux films d'éducation sexuelle paraissent donc la même année et sont le fruit de l'alliance entre Oswald et Hirschfeld. Ils contribuent à asseoir sa renommée et connaissent un succès populaire important, bien que la presse conservatrice se montre hostile à la parution de telles œuvres. *Anders als die Andern* sera censuré en 1920, soit un an seulement après sa sortie. Le réalisateur revient ensuite au cinéma fantastique avec *Histoires fantastiques* (*Unheimliche Geschichten*, 1932), aujourd'hui considéré comme un classique du genre.

D'origine juive, Oswald fut contraint de fuir l'Allemagne nazie en 1933, se réfugiant tout d'abord dans la France occupée, puis partant pour les États-Unis en 1938. Sa dernière œuvre, *Le Faiseur* (1949), adapte une pièce de théâtre d'Honoré de Balzac qu'il réalise à Hollywood avec notamment Charles Ruggles, Alan Mowbray, et Buster Keaton. Après la fin du deuxième conflit mondial, Oswald rentre en Allemagne et y reste jusqu'à sa mort à Düsseldorf le 11 septembre 1963.

Magnus Hirschfeld

Né dans l'actuelle Pologne le 14 mai 1868 à Kolberg d'une famille juive, il entame des études de médecine de 1888 à 1892, qu'il effectue d'abord en Pologne puis en France et en Allemagne, où il s'installe après l'obtention de son doctorat. Il ouvre dans un premier temps un cabinet de naturopathie à Magdebourg, puis quitte la ville pour Berlin deux ans plus tard. Il se spécialise dans l'étude des sexualités humaines dans leur globalité. Il se fait connaître pour ses travaux concernant l'homosexualité et le travestissement. Il s'associe à l'éditeur Max Spohr, à l'avocat Eduard Oberg, à l'écrivain Franz Joseph Von Bülow et à Adolf Brand, écrivain anarchiste, militant pour les droits homosexuels (à la tête du journal homosexuel, *Der Eigene*). Ensemble, ils fondent le Comité scientifique-humanitaire (WHK : *Wissenschaftlich-humanitäres Komitee*) qui ambitionne dès 1897 d'abolir le paragraphe §175 du code pénal allemand, condamnant les actes homosexuels d'une lourde peine de prison, voire d'une destitution des droits civiques.

Il lance une pétition populaire pour demander l'abrogation de cette loi qui recueille plus de 5 000 signatures dont celles de nombreux intellectuels et scientifiques, parmi lesquels Albert Einstein, Sigmund Freud, Hermann Hesse, Thomas Mann, Richard Von Krafft-Ebing, Stefan Zweig, Léon Tolstoï et Emile Zola. En 1919, il ouvre l'Institut de Sexologie (*Institut für Sexualwissenschaft*) à Berlin. Très actif cette même année, il participe au film *Anders als die Andern*, mais aussi au tournage de *Prostitution*. Pôle médical important durant les années 20, l'institut mène des consultations de sexologie, sert de lieu de formation et de sensibilisation à la sexologie pour le personnel médical. L'Institut conserve aussi une impressionnante collection de livres et d'objets relatifs aux recherches du docteur. Hirschfeld participe aussi à plusieurs projets de films à teneur éducative pendant l'époque weimarienne, notamment avec Richard Oswald, mais aussi avec Luise et Jacob Fleck pour *Das Recht auf Liebe* (*Le Droit d'Aimer*) en 1930. La même année, Lili Elbe, une peintre danoise née homme, souhaite transitionner[10] pour devenir officiellement femme. Elle est l'une des premières personnes au monde à subir une chirurgie de réattribution sexuelle sous la supervision du docteur Hirschfeld.

En 1933, l'arrivée au pouvoir des nazis en Allemagne met un coup d'arrêt au travail du docteur. Ses conférences sont perturbées, le médecin est agressé et passé à tabac. L'Institut de sexologie est envahi par les nazis qui nourrissent leurs premiers autodafés avec la bibliothèque et les recherches du médecin. Il fuit pour la Suisse d'abord à Zurich puis à Ascona, il part ensuite pour la France, d'abord à Paris, puis à Nice où il décède le 14 mai 1935 à l'âge de 67 ans.

10▪ De l'anglais *transitionning*. Se dit d'une personne qui est en processus de changement d'expression de genre ou de sexe biologique. Tiré du Lexique LGBT sur la diversité sexuelle et de genre en milieu de travail.

Séquence
1
Le cinéma
de Weimar: une image de
l’altérité.

Développement d'un cinéma libre

Ce n'est que depuis le début des années 2000 que le nombre de films abordant la question de l'homosexualité grimpe en flèche. Il est indéniable que ces films gagnent des parts de marché et deviennent plus « *bankable* »[11] qu'auparavant, surtout dans le cinéma nord-américain. La création de *Anders als die Andern* semble alors se positionner comme un OVNI dans l'histoire du cinéma. Il est vrai que ce moyen-métrage est considéré comme le premier abordant le thème de l'homosexualité masculine de façon explicite. Pourtant, des filiations sont à constater avec l'ensemble de la production de films abordant la sexologie pendant la guerre[12]. De plus, la fin de la censure est indéniablement liée à l'émergence de films « hors du placard »[13]. Pour mieux comprendre la place et la portée de celui-ci, il convient de s'intéresser à l'histoire toute particulière du cinéma allemand de Weimar.

En effet, avant la guerre le cinéma allemand est « embryonnaire » et quasiment inexistant sur la scène internationale. Le statut de vaincu dont hérite l'Allemagne après le premier conflit mondial n'aide pas cette forme artistique à émerger, car les Alliés imposent un lourd boycott aux productions germaniques. Pourtant, on remarque qu'après la promulgation de la République de Weimar, le cinéma allemand devient l'un des plus importants et des plus créatifs de l'époque. Marqué par l'avènement du style expressionniste, le film allemand rencontre rapidement son public dans une société en mal de divertissement. Les studios s'agrandissent et s'équipent, les films sont de plus en plus ambitieux et les salles de cinéma se gorgent de spectateurs avides. Le regard de Siegfried Kracauer nous éclaire sur le développement de cette industrie en Allemagne :

11▪ *Bankable* (anglicisme provenant du verbe to bank) est un terme du jargon cinématographique qui signifie, selon les occurrences, « qui rapporte de l'argent » ou « qui permet de financer un film sur son nom ». […] Cet adjectif, qui s'applique au départ aux acteurs, peut aussi qualifier un réalisateur ou même certains éléments d'un film (histoire, personnages…).

12▪ Sous couvert de fiction, plusieurs films d'éducation sexuelle avaient été réalisés pendant la guerre, notamment pour prévenir des maladies sexuellement transmissibles

13▪ Expression originellement utilisée par la communauté homosexuelle pour définir une personne ou une chose qui exprime sa sexualité ouvertement.

«La naissance du cinéma allemand proprement dit est due en partie aux mesures d'organisation prises par les autorités allemandes. Ces mesures trouvent leur origine dans deux observations que tous les Allemands informés avaient pu faire pendant la Première Guerre mondiale. Premièrement, ils prirent peu à peu conscience de l'influence que les films anti-allemands exerçaient partout à l'étranger - ce qui les étonna d'autant plus qu'eux-mêmes n'avaient pas compris jusqu'alors l'immense pouvoir de suggestion inhérent à ce moyen d'expression. Deuxièmement, ils constatèrent l'insuffisance des films indigènes. Pour satisfaire l'énorme demande, des producteurs incompétents avaient inondé le marché de films de qualité inférieure à l'ensemble des films étrangers ; en outre, le cinéma allemand n'avait pas été animé par le zèle de propagande dont faisait preuve les films évincés des Alliés.

Ayant pris connaissance de cette situation dangereuse, les autorités allemandes tentèrent de la modifier en intervenant directement dans la production des films de fiction. En 1916, soutenu par des associations à buts économique, politique et culturel, le gouvernement fonda la Deulig (*Deutsche Lichtspiel-Gesellschaft*), une compagnie cinématographique qui, par des films documentaires appropriés devait faire de la publicité pour la patrie aussi bien à l'intérieur du pays qu'à l'étranger. [...] En vertu d'une résolution adoptée en novembre 1917 par le Haut Commandement allemand en étroite collaboration avec de puissant financiers, industriels et armateurs, Messter Film, la Davidson's Union et les compagnies contrôlées par la Nordisk - avec l'appui d'un groupe de banques - Fusionnaient en une nouvelle entreprise: l'Ufa (*Universum Film A.G*)».[14].

14▪ Kracauer, S., Levenson, B. C., & Quaresima, L. (2019). La genèse de l'U.F.A. *Dans De Caligari à Hitler : Une histoire psychologique du cinéma allemand* (French Edition) (édition revue et corrigée éd., p. 43-44). Les Belles Lettres.

On comprend donc, que le développement d'un cinéma germanique dépend d'une construction étatique à visée politique – autrement dit à la propagande – donnant à l'industrie allemande des ressources matérielles et financières inédites pour l'époque (concentrées majoritairement sur l'Ufa). Pour Kracauer, « La genèse de l'Ufa témoigne d'un caractère autoritaire de l'Allemagne impériale »[15]. Pourtant, cette volonté étatique de maîtrise sur la création filmique échappe très vite à son but et permet une véritable émulation autour du médium cinématographique.

En très peu de temps, la production de film devient pléthorique et augmente de manière exponentielle. Il est à noter que l'Ufa n'est bien évidemment pas le seul studio de production en Allemagne, bien qu'il soit le plus important. *Le Cabinet du Docteur Caligari* (Robert Wiene 1920) et *Metropolis* (Fritz Lang 1927) ont été réalisés dans ces studios. Des réalisations plus indépendantes voient également le jour. Le cinéma répond à un engouement populaire relatif à l'état d'esprit d'après-guerre que Kracauer appelle l'« *Aufbruch* »[16]. C'est donc dans l'ère d'un cinéma puissant, populaire et prolifique que *Anders als die Andern* voit le jour.

15▪ Kracauer, S., Levenson, B. C., & Quaresima, L. (2019b). La genèse de l'U.F.A. *Dans De Caligari à Hitler: Une histoire psychologique du cinéma allemand* (French Edition) (édition revue et corrigée éd., p. 45). Les Belles Lettres.

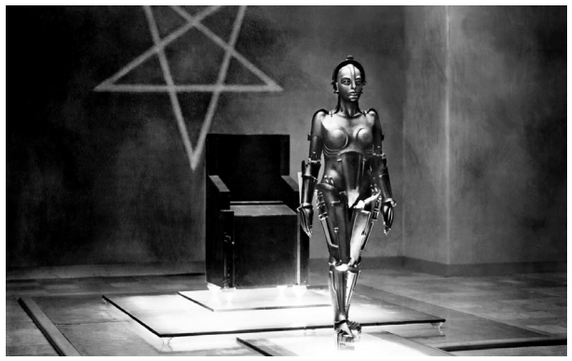
16▪ Littéralement « départ » en allemand, Kracauer l'utilise dans un sens métaphorique mélioratif, courant à l'époque il se réfère à l'éveil politique et social qu'exprime le peuple allemand au lendemain de la guerre.

1

4

2

5



3

6

7

1▪ *Faust*, 1926
2▪ *Le Cabinet du Dr Caligari*, 1920
3▪ *Metropolis*, 1927

4▪ *M le maudit*, 1931
5▪ *Nosferatu*, 1922
6▪ *Le Golem*, 1920
7▪ *Vampyr*, 1932

L'homosexuel, un monstre comme les autres ?

La promulgation de la République met très vite fin à l'unique visée patriotique du cinéma développé par les autorités impériales, ainsi la période de Weimar va se libérer peu à peu de ce carcan. Plusieurs esthétiques vont fortement marquer l'époque, tout d'abord c'est le style expressionniste qui prévaut dès 1918. Reconnaissable par ses décors peints, parfois abstraits, le film expressionniste est entièrement tourné en studio. Les décors, les costumes et les maquillages, sont extrêmement stylisés et tendent à s'éloigner visuellement de la réalité grâce au symbolisme. Les thématiques abordées par ce genre, sont souvent très sombres et fantastiques. Peuplé de monstres, de magie, de crimes, de somnambules et de mort-vivants, les personnages non-humains ou meurtriers y tiennent souvent le premier rôle comme dans *Le Golem* (1920, Paul Wegener, Carl Boese), *Le Cabinet Du Docteur Caligari* (1920, Robert Wiene), *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Nosferatu* (1922, Friedrich Wilhelm Murnau), *Vampyr* (1932, Carl Theodor Dreyer), *Faust* (1926, Friedrich Wilhelm Murnau), *M le maudit* (1931, Fritz Lang).

On peut remarquer que la production cinématographique de l'époque développe une esthétique de la différence grâce à la figure du monstre, du vampire, du robot, etc. Tous ces personnages échappent aux restrictions morales humaines et transgressent les codes en vigueur. Pourtant, dans plusieurs de ces œuvres, le spectateur est amené à ressentir de l'empathie avec le protagoniste, dans le but de changer sa vision. Dans le film de Fritz Lang *M le maudit*, le meurtrier, coupable du plus ignoble des crimes, l'infanticide, est pourtant humanisé à la fin du film lorsqu'il est traqué puis capturé et qu'il est amené à expliquer ses méfaits. On comprend qu'il subit ses propres déviances, qu'il ne peut ni les contrôler, ni les fuir. De la même manière dans *Le Cabinet du Docteur Caligari*, le personnage du somnambule, perçu comme un monstre sanguinaire est en fait montré comme victime du docteur Caligari. Manipulé par le médecin, il est donc irresponsable de ces actes.

Bien que *Anders als die Andern* ne puisse être considéré comme un film expressionniste et qu'il vienne avant cette grande vague, on se rend compte que le cinéma de l'époque influence Oswald et Hirschfeld dans la mise en œuvre de leur scénario. Tout d'abord, on remarque que les homosexuels peuvent être apparentés aux figures du cinéma expressionniste. Les différentes typologies de personnages homosexuels du film ont toutes en commun de mettre en cause les valeurs morales de la société qui les rejettent, parfois violemment. Ensuite, on remarque que le spectateur est ici aussi amené à humaniser la figure homosexuelle à travers le récit et à en partager les souffrances dans une réalité qu'il ne partage pas, mais qu'il peut s'imaginer grâce au processus d'identification.

Certains codes qu'on retrouve dans l'expressionnisme sont visibles à l'image, comme la présence du format arrondi, que l'on retrouve notamment dans *Le Cabinet du Docteur Caligari* et *Nosferatu*. Enfin, le personnage de Franz Bollek est à rapprocher des personnages maléfiques des films expressionnistes : sa gestuelle, ses grimaces et son maquillage résonnent avec le vampire de *Nosferatu* et le somnambule dans *Le Cabinet du docteur Caligari*.

Cette indétermination stylistique ne doit pas être déplorée comme étant un simulacre du style majoritaire, mais peut-être plutôt comme un indice pour remarquer l'influence de la sexologie dans le cinéma. En effet, la mise en oeuvre du scénario des deux auteurs, n'est pas possible dans un film purement expressionniste, beaucoup trop loin de la vérité scientifique souhaitée par Hirschfeld. Pour autant, il est indéniable que certains codes du cinéma populaire s'inscrivent dans une culture visuelle commune à l'œuvre dans *Anders als die Andern*.

Si l'on peut tracer certains liens entre *Anders als die Andern* et le style expressionniste, le film semble surtout emprunter à deux autres genres sans toutefois s'y confondre. Tout d'abord le *Kammerspielfilm* (Film de jeu de chambre) propose une interprétation plus dépouillée et des décors beaucoup plus sobres. Construit autour du principe des trois unités (unité de lieu, unité de temps, unité d'action), le film *Kammerspiel* s'écarte du style expressionniste et souhaite se rapprocher de la réalité. Le spectateur plonge le plus souvent dans l'intimité du personnage principal et dans sa psychologie. La réalisation est elle aussi très sobre, bien qu'elle laisse une grande place aux mouvements caméra (caméra déchaînée), ce qui n'est pas le cas dans le cinéma expressionniste. On note aussi la très faible présence d'intertitres au cours de la projection. Ces deux derniers points éloignent *Anders als die Andern* de ce style. Ici de nouveau, nous constatons certains points de ressemblance, mais plusieurs dissemblances ne permettent pas d'affilier ce film au *kammerspielfilm*.

L'apparition du *Straßen Film* (film de rue) pourrait alors nous éclairer sur le projet d'Oswald et Hirschfeld. En effet *Anders als die Andern* partage certaines caractéristiques avec le *Straßen Film*. Tout d'abord, un intérêt tout particulier pour la ville, la rue et les populations qui l'habitent. Les thématiques abordées telles que le suicide, la prostitution, la sexualité, sont abordées par Oswald et Hirschfeld. Pourtant, l'omniprésence de la rue et le manque de décors intérieurs ne peuvent permettre à *Anders als die Andern* d'être rattaché au *Straßen Film*.

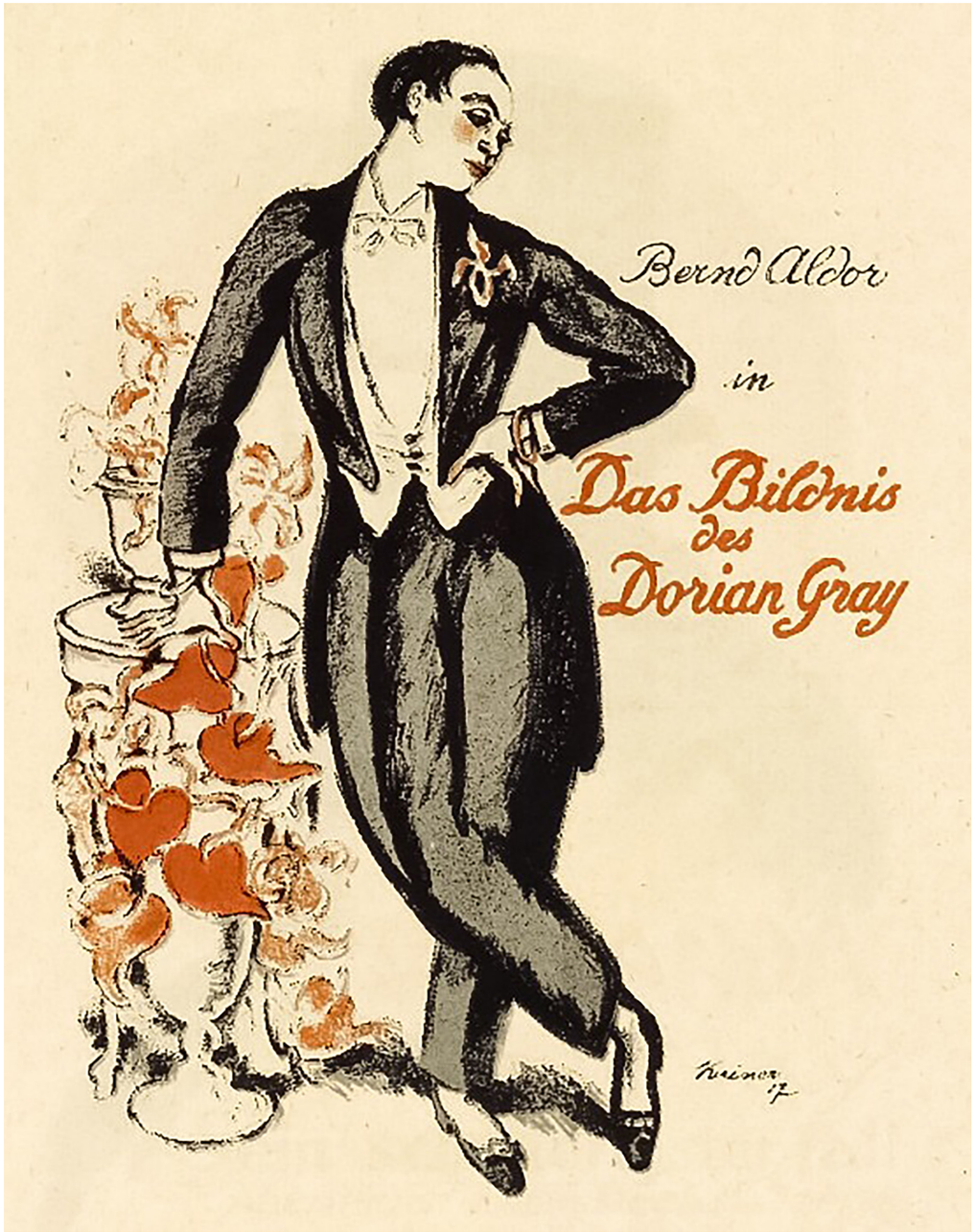
On comprend que notre film de 1919 échappe alors à toute catégorisation. Bien qu'il soit évident de le mettre perspective avec les autres mouvements cinématographiques de Weimar, aucun ne semble adéquat pour y ranger *Anders als die Andern*. Il est indéniable que l'esprit de Weimar a une incidence sur le cinéma de l'époque. En effet nous observons que même si les procédés de réalisation diffèrent selon les styles (mouvement de caméra contre plan fixe, recherche du sentiment et de l'impression contre représentation fidèle de la réalité, présence ou absence d'intertitres, présence ou absence de plan rond, jeu plus ou moins maniéré de la part des acteurs) l'ensemble du cinéma de Weimar partage des thématiques similaires que l'on retrouve dans *Anders als die Andern*. La prostitution, le suicide, la jeunesse, la nuit, la rue, l'intime, la différence morale sont autant de thèmes présents à la fois dans les trois styles majeurs du cinéma allemand de Weimar, mais aussi dans le film de Oswald et Hirschfeld. On constate alors que le film est résolument ancré dans son époque, les réalisateurs semblent avoir eu une lecture fine de leur temps et construisent leur récit au moment opportun. Il est indéniable qu'à sa sortie *Anders als die Andern* rencontre son public et son époque, Siegfried Kracauer témoigne :

Pour autant force est de constater que le film, bien qu'il partage de nombreuses filiations avec le cinéma qui le précède et qui le suit, reste inclassable. Peut-être parce qu'Oswald lui-même est l'inventeur d'un genre, le film d'éducation qui prend sa source dans la réalisation de *Es Werde Licht* en 1917. À mon sens, le sujet abordé, ainsi que la présence de Magnus Hirschfeld à la fois devant et derrière la caméra dans *Anders als die Andern* ont permis à Oswald de réaliser un film unique, transversal et hybride.

«L'appel à la curiosité sexuelle se révéla une sainte spéculation commerciale. Selon les bilans, nombre de salles de cinéma ont doublé leurs revenus mensuels quand elles programmèrent les films susmentionnés.»[17].

17▪ Kracauer, S., Levenson, B. C., & Quaresima, L. (2019a). *De Caligari à Hitler : Une histoire psychologique du cinéma allemand* (French Edition) (édition revue et corrigée éd.). Les Belles Lettres.

Séquence
2
Médecine et cinéma, convergence des disciplines et élaboration d’un récit.



Affiche du Film de Richard Oswald,
Le Portrait de Dorian Gray de 1917

Le dandy, figure trouble

Le film comporte plusieurs scènes tout à fait révélatrices des liens qu'ont su tisser Magnus Hirschfeld et Richard Oswald. La scène de la conférence dans la dernière partie du film, semble idéale pour décrypter les enjeux de cette collaboration inédite et les conséquences visuelles qu'elle engendre à l'écran.

Mais, tout d'abord, je m'interroge sur les conditions d'une telle collaboration. Après avoir quitté l'Autriche, Richard Oswald s'installe en Allemagne, débute comme acteur, mais son ambition personnelle se trouve dans la réalisation. Scénariste, réalisateur et acteur, il maîtrise plusieurs aspects de la création cinématographique. Oswald a bien souvent produit ses propres films au sein de son studio, ce qui lui permet une certaine liberté en ce qui concerne le contenu et lui permet d'échapper à d'éventuelles restrictions de la part des gros studios berlinois.
Un premier film, antérieur à *Anders als die Andern*, retient mon attention. La réalisation du *Portrait de Dorian Gray* en 1917 me paraît alors effleurer la thématique de l'homosexualité masculine au cinéma. Les personnages masculins questionnent les notions de genre, de virilité et entretiennent des relations ambiguës. Dans le récit, la figure du dandy efféminé côtoie celle de l'adolescent découvrant son attirance pour les hommes.

Ici l'affiche du film nous donne un aperçu du raffinement ambigu des personnages présents dans le film. L'homme habillé d'une tenue soignée brise la frontière des genres. La tenue très élaborée, témoigne d'une attention toute particulière portée à l'ensemble, comme le faisaient les dandys. Le personnage arbore de nombreux bijoux et ornements qui paraissent empruntés au vestiaire féminin. Tout d'abord une broche au motif floral portée à la poitrine, puis, au niveau des deux poignets, on remarque des bracelets très féminisants. Les souliers sont aussi à remarquer, ils sont ornés sur le dessus et comportent de légères talonnettes. De plus, la position lascive du personnage en figura serpentina, emprunte subtilement les codes du maniérisme, pour délivrer une impression de raffinement qui s'observe jusque dans le dessin travaillé des doigts. Il est à noter que l'utilisation d'une telle posture est tout à fait signifiante quant

aux intentions de l'auteur, puisqu'elle s'inscrit dans un continuum de représentations homoérotiques[18] depuis l'antiquité hellénistique à l'époque classique. Ici le dandy fait écho à l'éphèbe. Pourtant, ne nous méprenons pas, même si nous sommes bien en quête d'un personnage préfigurant l'arrivée de l'homosexuel à l'écran, il n'est pas permis d'affirmer que le personnage est homosexuel. La figure éphébique échappe à toute classification sexuelle, mais se nourrit de son ambiguïté. Abigail Solomon-Godeau explique dans son livre *Male Trouble: A Crisis in Representation* :

«L'éphèbe androgyne doit être pris, je crois, comme l'emblème liminal de la période néoclassique. Sa liminalité est définie par ces attributs hérités du passé et ceux qui annoncent la nouvelle donne de la modernité, où la féminité sera désormais le signe du beau et de l'érotique. En conséquence, le corps éphémère est façonné, d'une part, par ses racines dans une formation culturelle plus ancienne - le culte de la sensibilité du milieu du siècle avec sa préférence pour le pathos et ses modèles de masculinités «douces», l'exhibitionnisme vestimentaire et l'auto-démonstration de la masculinité courtoise - et, d'autre part, par son anticipation de nouveaux modèles esthétiques pour l'affichage d'une féminité ré-érotisée qui dominera la majeure partie du XIXe siècle.»[19].

18▪ Qui a rapport à l'érotisme homosexuel.

19▪ Traduit depuis l'original : « the androgynous ephebe should be taken, I believe, as the presiding, if liminal emblem of the neoclassical period. It's liminality is defined by those attributes in inherits from the past. and those that herald the new dispensation of the modernity, where femininity would henceforth prevail as the sign of the beautiful and the erotic. Accordingly, the ephebic body is shaped, on the one hand, by it roots in older cultural formation - the mid century cult of sensibility with its privileging of pathos and its models of "soft" masculinities, the sartorial exhibitionism and bodily self-display of courtly masculinity - and, on the other hand, by its anticipation of new aesthetic models for the display of a re-erotized femininity that would dominate most of the nineteenth century. » Tiré de Solomon-Godeau, A. (1999). *Male Trouble : A Crisis in Representation*. Thames & Hudson.

Remporter l'adhésion par le discours médical

Certaines figures présentes dans l'adaptation filmique du *Portrait De Dorian Gray* me semblent alors faire écho aux personnages de *Anders als die Andern* qui verra le jour deux années plus tard. Cependant - et c'est ce qui nous intéresse ici - Oswald donne une dimension supplémentaire à son film de 1919 en faisant appel au médecin Magnus Hirschfeld. Étant lui-même homosexuel, le médecin participe à l'écriture du film et tient son propre rôle à l'écran. Hirschfeld entretient une relation particulière avec l'image, l'art et le spectacle.

Au début du XXe siècle, l'essor de la photographie a entraîné le développement de l'imagerie médicale ce qui encourage le médecin à utiliser ce médium comme moyen de recherche et de documentation. Hirschfeld se met alors à collectionner des images et s'intéresse aux représentations picturales des minorités sexuelles. En 1931, il effectue un voyage autour du monde pour un cycle que 500 conférences, fait escale au Japon où il étudie le théâtre Kabuki dans lequel les acteurs masculins endossent des rôles et des costumes féminins.

Bien que sa méthode de recherche heuristique[20] et moniste[21] ait été discutée par le baron autrichien Christian Von Ehrenfels[22], il est important de remarquer que le médecin prend conscience de l'importance de l'image dans la représentation des minorités sexuelles[23]. Il est alors autorisé de penser que cet attrait pour l'image ait encouragé Hirschfeld à s'intéresser de près au cinéma. Après *Anders als die Andern*, il participera à d'autres projets filmés tels que *Prostitution* de Richard Oswald (1919) *Gesetze Der Liebe* de Richard Oswald également (1927), puis *Das Recht Auf Liebe* de Jacob et Luise Fleck (1930). Ces films abordent tous des thématiques liées à la santé sexuelle au travers de la fiction. Tous ces films semblent alors s'inscrire dans un continuum homogène. Comme on le voit sur l'affiche de *Gesetze Der Liebe*, il s'agit toujours d'éduquer les personnes et principalement les jeunes aux « bonnes pratiques », car on peut lire écrit en noir « *gefahren der jugend* » c'est-à-dire « conduire les jeunes », on remarque aussi que l'argument scientifique est mis

23▪ Une minorité sexuelle et de genre (MSG), ou sexualité minoritaire, est un groupe dont l'identité, l'orientation ou les pratiques sexuelles diffèrent de la majorité de la société environnante. Utilisée principalement pour désigner les personnes LGBT ou non hétérosexuelles, l'expression peut également désigner les personnes transgenres, non-binaires (y compris le troisième genre) ou intersexuées.

22▪ Christian von Ehrenfels (1859-1932) est un philosophe et psychologue autrichien fondateur de la psychologie Gestalt.

21▪ Relatif au monisme, système qui considère l'ensemble des choses comme réductible à l'unité.

20▪ Nom féminin : Partie de la science qui a pour objet les procédures de recherche et de découverte.

Affiche de *Gesetze Der Liebe* 1927

en avant cette fois-ci en rouge en haut de la même affiche « *aus der praxis eines sexualforschers* » que l'on peut traduire par : « de la pratique d'un chercheur en sciences sexuelles ».

Dans la scène de la conférence, Hirschfeld est filmé de profil et se tient debout devant un pupitre. Derrière lui, une audience attentive et fournie l'écoute parler. Son discours porte sur l'homosexualité et « le troisième sexe »[24] et tente de démontrer son propos avec nombre de photographies. Son parti pris est ouvertement révélé, il n'y a aucune ambiguïté sur le positionnement du médecin à l'écran : il tient à « dédiaboliser » l'homosexualité et le transvestisme. Son propos tranche alors avec l'avis de ses confrères. En effet, les récits de vies homosexuelles en occident sont marqués par la contrainte et le secret. D'abord, mis au ban de la société, principalement par les Chrétiens qui interdisent les relations entre hommes, c'est ensuite au tour de la médecine moderne (elle-même héritière de l'idéologie chrétienne), à la fin XIX^{e} siècle, d'imposer un droit de regard et de contrôle sur les désirs homosexuels. On observe à cette époque un phénomène de médicalisation notamment à cause de l'essor de la psychanalyse, « C'est à l'époque même où Freud élabore sa théorisation de la sexualité – la psycho-sexualité – que la nosographie psychiatrique[25] fondée sur la théorie de la dégénérescence de Magnan décrit une nouvelle maladie mentale : l'homosexualité. Celle-ci subsiste dans la classification des maladies mentales de l'OMS jusqu'en 1983. »[26].

Dans le film, nous voyons alors défiler une galerie de documents photographiques. De plus, les intertitres nous transcrivent les paroles du médecin :

24▪ Au début du XX^{e} siècle le terme de « troisième sexe » définit aussi bien les homosexuels que les personnes transgenres. Plus largement le terme est utilisé pour définir une personne non-hétérosexuelle et/ou non-cisgenre.

25▪ La nosographie est la description et la classification méthodique des maladies. Elle est également appelée « histoire de la maladie », (du grec Historia, la « description »). C'est un élément constitutif de la nosologie.

26▪ Menahem, R. (2003). *Désorientations sexuelles. Freud et l'homosexualité*. Revue française de psychanalyse, vol. 67(1), 11-25. https://doi.org/10.3917/rfp.671.0011

« La nature est sans limite dans ses créations. Entre tous les opposés, il y a des transitions, et c'est aussi vrai pour les sexes. Ainsi, outre l'homme et la femme, il y a aussi des hommes avec des traits physiques et psychologiques féminins, ainsi que des femmes avec toutes sortes de caractéristiques masculines. […] **La féminité et l'homosexualité vont souvent de pair, mais pas toujours. Ainsi, il y a des hommes féminins qui ne sont pas homosexuels, et des homosexuels qui ne font pas ou peu d'impression féminine. »[27].**

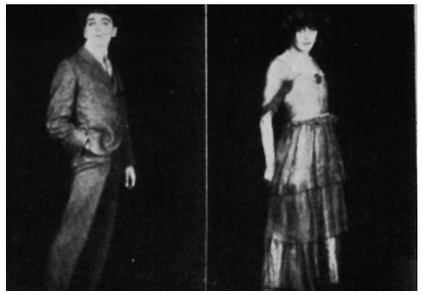
27▪ Traduit depuis l'original : « nature is boundless in it's creations. Between all opposites there are transitions, and this is also true of the sexes. Thus, apart from man and woman, there are also men with womanly physical and psychological traits, as well as woman with all sorts of male characteristics. […] Femininity and homosexuality often occur together, but by no means always. Thus there are feminine men who are not homosexual, and homosexuals who make little or no female impression. »

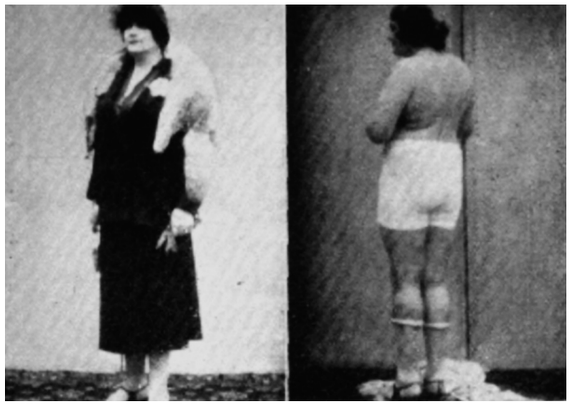
La scène nous montre les véritables recherches et théories du scientifique. Bien qu'il soit difficile d'affirmer que l'œuvre soit une promotion du travail du médecin, elle semble pour le moins légitimer son processus de recherche et permettre à celui-ci de proposer sa vision et ses théories. Nous retrouvons au cours du film l'exposé de plusieurs de ses idées :

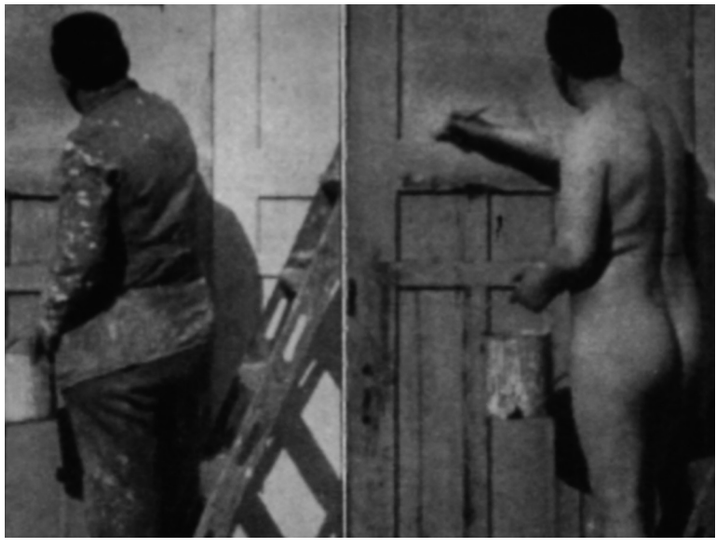
- L'attirance inéluctable et invariable du désir (de ce qu'Hirschfeld nomme « poussée sexuelle ») vers la personne du même sexe - même malgré le danger que représente la loi pour Körner.
- L'apparition remarquable, dès le plus jeune âge, des penchants homosexuels - idée soutenue par la présence du jeune Sivers et de Paul Körner jeune dans son flashback.
- L'innéité de l'homosexualité - défendue tout le long du film, expliquée par le médecin dans les scènes où il apparait, mais aussi démontrée par l'impossibilité de Paul à changer sa sexualité malgré sa volonté (référence à la scène de la séance d'hypnose).
- La féminisation du viril et la virilisation du féminin - montrées à l'écran par les images d'archives et par le personnage gracile et délicat qu'incarne Körner.
- Désir de normalisation de l'homosexualité - propos central du film mis en avant par la représentation normalisante du couple à l'écran et les prises de parole d'Hirschfeld.[28]

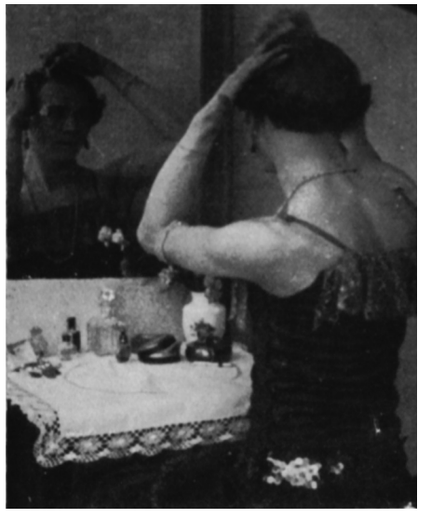
Le film lui donne un espace de liberté pour parler dans un espace sous contrôle, puisqu'ici tout est maîtrisé par la production, le cadrage, les costumes, la position du médecin, la lumière, mais surtout, la réaction du public, les applaudissements et tout le loisir d'y exposer ses idées. Le film paraît à la lueur de ses théories, comme un véritable manifeste en image.

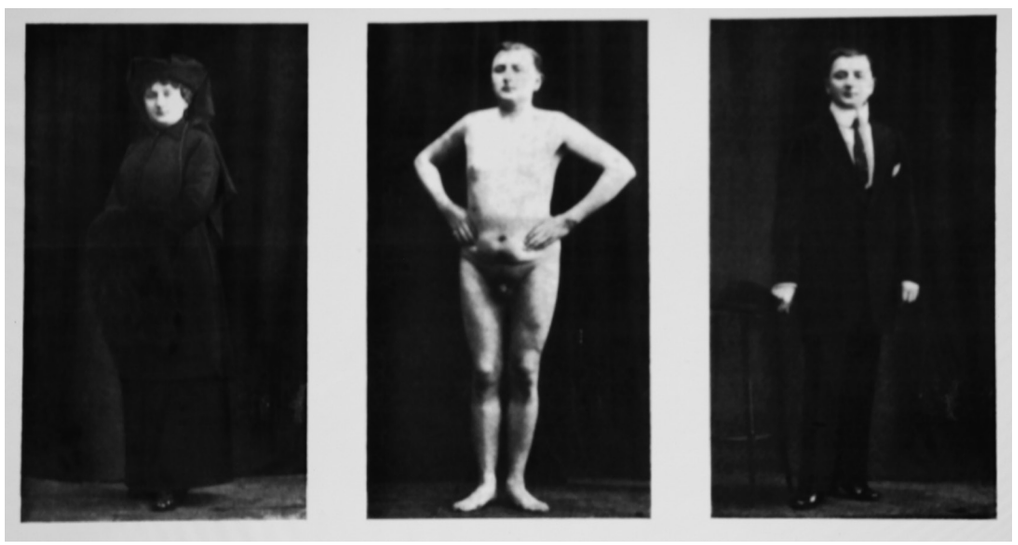
28▪ Abraham, F. (1969). *Homosexualité -amour lesbien, bisexualité. Dans Les perversions sexuelles* (p. 186-240). Productions de Paris.











Photogrammes de *Anders als die Andern*, recherches du médecins diffusées durant la scène de la conférence

Médecine et cinéma, une cohabitation à l'écran

Le médecin est mis en avant dans la scène. Présent au milieu du plan, tous les regards sont tournés vers lui. Comme nous l'avons mentionné plus haut le médecin présente des archives à son public pour éclaircir son propos, il est à noter que la réalisation du film est particulièrement marquée par cette scène pour plusieurs raisons :

Tout d'abord le rythme du film doit intégrer les images présentées par le médecin, les scènes sont interrompues régulièrement par les documents qui s'affichent en plein écran. Cela coupe le rythme de la scène au profit de la documentation scientifique. Le réalisateur semble privilégier la lecture des documents à la dramaturgie de l'instant.

Ensuite, en complément des images et pour un apport didactique plus clair, les intertitres s'enchaînent pour faire écho aux propos du médecin. Dans cette scène, ils sont bien plus nombreux et denses que dans le reste du film. Ici encore, nous remarquons comme une prédominance du contenu scientifique face au rythme du film, élaborant une relation extrêmement étroite entre l'arc narratif du film et les enjeux didactiques de celui-ci.

Hirschfeld tire parti de l'opportunité que le film d'Oswald lui donne. Le médecin tient une place prédominante dans quatre moments du film, une fois au tout début, ce qui permet de le présenter au spectateur. Il réapparaît ensuite à partir de la deuxième partie du film, en tout cas dans la version amputée du film original, unique version aujourd'hui disponible (51'). Il y explique alors ses théories et tente de résoudre les conflits, ce qui contribue à faire de lui l'un des personnages clé du récit. Il apparait pour la première fois dans le film pour éviter à Paul un mariage arrangé ordonné par sa famille. Il apparaît une nouvelle fois, lorsque Paul Körner décide de le consulter, après avoir échoué à se débarrasser de son homosexualité auprès d'un hypnotiseur. Cette apparition permet au médecin d'asseoir son statut et de présenter de nouveau ses théories. Contrairement à l'hypnotiseur, Magnus Hirschfeld est légèrement penché vers Körner, il semble l'écouter, leurs corps

sont assis à la même hauteur (l'hypnotiseur lui, surplombait le personnage. Le médecin explique que l'homosexualité du personnage est normale, que son amour pour les personnes de même sexe est noble et qu'il ne dépend d'aucun statut social. En affirmant qu'il n'existe aucun traitement puisqu'il ne souffre d'aucune maladie, Hirschfeld contredit les postulats en vigueur à l'époque. En effet, les médecins ne reconnaissent pas l'attirance émotionnelle de deux hommes. Robert Beachy écrit à propos de la médecine de l'époque que : « La « science » médicale traditionnelle explique la « sodomie » comme une perversion délibérée et le produit de la masturbation ou de l'excès sexuel. Les « sodomites » étaient considérés comme des prédateurs surexcités qui s'étaient simplement ennuyés des femmes. La science de la « perversion » sexuelle considérait l'activité érotique homosexuelle comme ce qu'elle semblait être et rien de plus, un acte génital isolé. »[29].

La troisième apparition du médecin correspond à la scène de la conférence que nous venons d'aborder. Dans cette scène, le médecin tente de convaincre, il expose ses preuves devant un parterre d'auditeurs. Sa dernière apparition est suggérée, Hirschfeld n'apparaît pas à l'écran, mais sa présence est mentionnée dans les intertitres. De plus, son rôle dans la scène est loin d'être anecdotique. Présent au tribunal après l'arrestation de Körner et Bollek, il prend la parole pour défendre le personnage principal et explique ses théories à la cour. Ce point de tension du film est résolu par l'explication de la théorie du médecin, c'est-à-dire l'innéité de l'homosexualité. De plus, la scène témoigne de l'intérêt du médecin pour le texte de loi et renforce le discours du film réclamant l'abolition du §175 du code pénal allemand qui criminalise les relations entre hommes. Conquise, la cour ne condamnera Körner qu'à une semaine de prison, un moindre mal à une époque où la condamnation pouvait être bien plus lourde et mener à la destitution des droits civiques de l'individu.

Dans le film, Hirschfeld est toujours la solution, partout, il remporte l'adhésion. Pourtant, il n'apparaît que dans quatre scènes, dont trois assez tardives. Au tribunal, il devient un atout majeur du personnage en lui évitant une lourde sentence, une sorte de « *deus ex machina* »[30]. Cette scène, l'une des dernières du film, achève d'asséner le projet de celui-ci : c'est-à-dire l'abolition du paragraphe §175.

L'œuvre a cette particularité d'entrer en contact avec le réel. Les frontières entre réalité et fiction sont extrêmement floues. À première vue, le film est indiscutablement une fiction, il développe une trame narrative propre et ne se présente pas comme une reconstitution d'événements ayant existé : aucun Paul Körner n'a vécu, pas plus que Franz Bollek ou Kurt Sivers. Cependant, au travers de la fiction nous pouvons lire, en filigrane, le récit d'une expérience de vie homosexuelle portée à l'écran. Via plusieurs éléments et scènes de la narration, l'histoire se veut être une représentation in vitro de la vie d'un homosexuel en 1919.

29▪ Traduit depuis l'original : « Traditional medical "science" explained "sodomy" as a willful perversion and the product of masturbation or sexual excess. "Sodomites" were understood to be oversexed predators who had simply grown bored with women. The established science of sexual "perversion" viewed same-sex erotic activity as that which it seemed to be and nothing more, an isolated genital act. »

30▪ Locution latine signifiant au théâtre : Personnage, évènement dont l'intervention peu vraisemblable apporte un dénouement inespéré à une situation sans issue ou tragique.

L'empreinte de la sexologie sur la pellicule

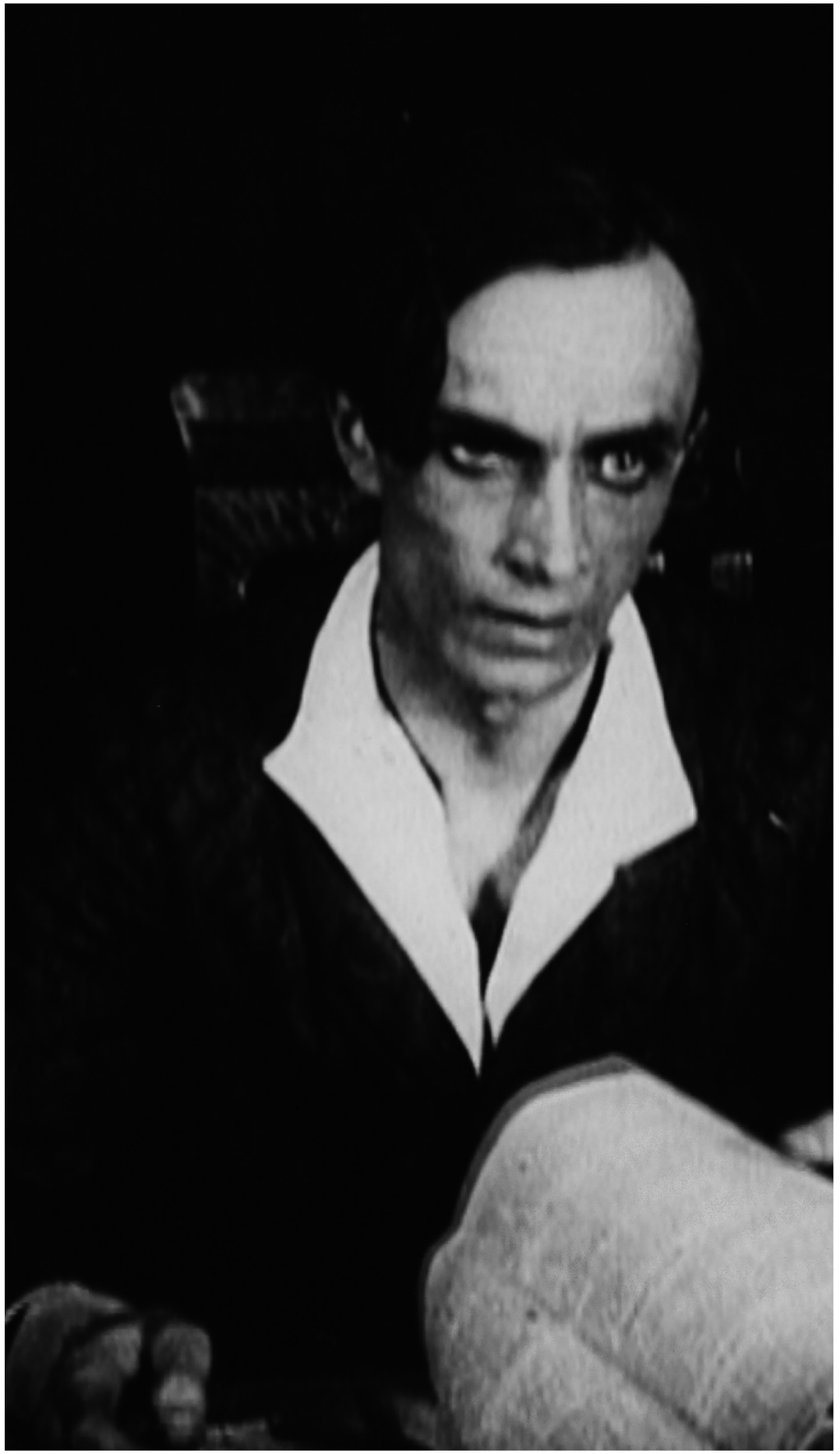
Après visionnage du film, il est impensable de le comprendre et de l'analyser en dehors du message « sexologique » qu'il se doit de porter. Le film s'ouvre et se ferme sur deux scènes qui peuvent nous aider à comprendre la relation étroite entre fiction et réel, divertissement et pédagogie.

Dans les premières minutes du film, Paul Körner feuillette le journal du jour et se laisse surprendre par le contenu de la rubrique nécrologique dudit journal. Le nombre de suicides ainsi que l'étrangeté des circonstances entourant ces multiples décès le laissent visiblement perplexe. Sans savoir ce qui l'attend, Paul referme le journal, puis, le film suit son cours et déroule l'enchaînement d'évènements qui vont mener ce même personnage à mettre fin à ses jours à la fin du moyen-métrage. Il me semble que la scène illustre parfaitement l'intrication entre fiction et réalité. Dans *Anders als die Andern*, la frontière est extrêmement fine, l'un ne prend jamais vraiment le pas sur l'autre. En un sens, la réalisation semble s'inspirer de ce qui existe déjà en littérature dans le genre de la « non-fiction »[31] puisque l'histoire romanesque de Paul Körner relate des faits réels. Bien que les personnages soient tout à fait inventés, leur ressemblance avec des hommes ayant existé est troublante. En effet Karl-Maria Kertbeny, journaliste, écrivain, traducteur et inventeur du terme « *Homosexual* » en 1868 puis « *Homosexualität* » en 1869 raconte que son intérêt pour la cause homosexuelle, lui est venu lorsque son proche ami se suicide après avoir subi le chantage insistant d'un escroc. La ressemblance avec l'histoire de *Anders als die Andern* est manifeste.

La scène devient alors le simple reflet d'une réalité qui gangrène la communauté de l'époque, le suicide est omniprésent dans les récits de vies homosexuelles jusqu'à aujourd'hui[32] (le chantage lui disparaît, lorsque la loi ne condamne plus pénalement l'homosexualité). On note aussi la présence récurrente du suicide dans le cinéma gay postérieur à *Anders als die Andern*, comme dans *La Chatte sur un toit brûlant* (Richard Brooks, 1958), *Gouttes d'eau sur pierres brûlantes* (François Ozon, 2000) *Sauf le respect que je vous*

31 • Le roman non fictionnel ou roman témoignage est un genre romanesque où la narration rapporte des faits réels, tout en empruntant aux techniques de la fiction littéraire classique.

32 • En France, selon le ministère de la Santé, le suicide représente aujourd'hui la seconde cause de mortalité chez les 15-24 ans (soit 16,3 % du total des décès) et concerne majoritairement les hommes. Les jeunes homosexuels, [...] présenteraient quatre à sept fois plus de risque de faire une tentative de suicide que les jeunes hétérosexuels (Verdier et Firdion, 2003). Barrattini, A., Mazoyer, A. & Bourdet-Loubère, S. (2013). Compréhension de l'acte suicidaire chez des jeunes homosexuels. Enfances & Psy, 61(4), 169-178. https://doi.org/10.3917/ep.061.0169



Photogramme de *Anders als die Andern*, Paul lit le journal et découvre les suicides suspects

dois (Fabienne Godet, 2005). Grâce à la scène finale, le spectateur se remémore la scène première comme un avertissement. Ces deux scènes en « symétrie » nourrissent donc la dramaturgie et témoignent d'un récit écrit et soigné.

Cette scène, bien que je la trouve particulièrement éloquente quant à l'interpénétration du réel ou du moins d'un « effet de réel »[33] dans le fictionnel, n'est pas la seule du film à produire cet effet. La scène du *coming out*[34] et plus généralement les scènes tournées dans le cercle familial des personnages, peuvent être facilement perçues de la même manière, puisque seul l'homosexuel se doit de justifier sa sexualité et de fait, de l'imposer à son entourage. Il s'ensuit, la plupart du temps, une rupture plus ou moins forte avec le cercle familial et souvent une volonté farouche d'intégrer un entre-soi plus compréhensif. Nous pouvons retrouver ce que Didier Eribon appelle, dans son livre *Réflexions sur la question gay*, « la mélancolie de l'homosexuel » où il écrit :

« La « culture gay » permet de créer des liens d'amitiés durables. Les amis sont donc pour les gays ce qu'on pourrait appeler une « famille de substitution », si une telle expression n'avait l'inconvénient de reconnaître ce qui doit précisément être mis en question : la légitimité et l'évidence « naturelle » du mode de vie hétérosexuel. Mais il est indéniable que la quasi-nécessité de rompre avec le milieu familial (ou plus exactement avec l'insertion harmonieuse dans la famille) oblige les individus à ce véritable travail de création d'amitié et leur donne la disponibilité autant que l'énergie pour s'y consacrer. [...] Il faut non seulement renoncer - plus ou moins - à la vie dans le cercle familial, mais aussi accepter, intégrer comme constitutif de son propre « moi » ce renoncement auquel on est plus ou moins contraint. Ce qui explique peut-être, a contrario, pourquoi est si puissante la volonté d'un certain nombre de gays et de lesbiennes d'être reconnus comme des couples ou des familles légitimes par leurs proches (et notamment par leurs propres familles) mais également par la société (et donc par le droit). »[35].

33▪ Un effet de réel est, dans un texte littéraire, un élément dont la fonction est de donner au lecteur l'impression que le texte décrit le monde réel.

34▪ Anglicisme : Révélation publique par une personne de son homosexualité.

35▪ Eribon, D. (2012). Famille et « mélancolie ». *Dans Réflexions sur la question gay* (Philosophie) (French Edition) (FLAMMARION éd., p. 55-63). FLAMMARION.

Nous pouvons aussi nous référer à ce qu'écrit Marc-Jean Filaire concernant le *coming out* à l'écran : « Le *coming out* est mis en scène en tant qu'étape essentielle, pour ne pas dire en tant qu'épreuve initiatique, que les homosexuels doivent passer pour entrer dans la vie d'adulte. »[36]. Ici, il est intéressant de constater que les auteurs mettent en scène pour la toute première fois le *coming out* (terme bien connu aujourd'hui, mais inexistant à l'époque), il est donc permis de penser que l'étude scientifique menée par Hirschfeld permet une réalisation fiable, si ce n'est fidèle, du parcours familial typique d'homosexuels. Dans le film, deux personnages sont en rupture avec leur milieu familial et tentent de s'insérer dans un entre-soi homosexuel que l'on retrouve au travers de cabarets et des lieux de prostitution que l'on voit à l'écran surtout concernant Franz Bollek.

De façon plus générale encore, on constate que l'ensemble du film fonctionne comme une parabole[37] quant à la condition des homosexuels. Le statut du film semble alors remis en question, puisqu'il ne peut pas être perçu sous le spectre unique de la fiction ou du documentaire. Dans son essai, Yann Kilborne nous éclaire sur cette ambivalence : « On ne peut en somme pas parler de fidélité parfaite au réel, car la distorsion, l'infidélité, est inévitable. Selon la belle formule de Jean Rouch : la "fiction naît de faire un film", ou en d'autres mots : tout est fiction. Mais inversement la fiction, si elle repose sur des éléments inventés, se fonde sur des événements réels et poursuit le même objectif que le documentaire, à savoir, raconter la condition humaine avec les moyens du cinéma. »[38].

36• Filaire, M. (2008). L'ambigu. Dans *L'ado, la folle et le pervers - images et subversion gay au cinéma* (p. 34). H&O.

37• La parabole est une figure de rhétorique consistant en une courte histoire qui utilise les événements quotidiens pour illustrer un enseignement, une morale ou une doctrine.

38• Killborne, Yann. *Le cinéma à la frontière du réel*. 2006. Sens public. http://sens-public.org/articles/224/

Photogrammes de *Anders als die Andern*, scènes des cabarets

À la lueur de ces indices, il devient évident que le film porte en lui la trace de la collaboration entre Oswald et Hirschfeld. D'un côté, l'œuvre propose une lecture « divertissante » et déroule une trame narrative fournie grâce aux choix de montage, de cadrage et de scénario mentionnés précédemment. D'un autre côté, il semble en quête d'une exactitude scientifique capable de représenter au mieux les homosexuels et leur condition, par le biais du médecin, des apports visuels (images d'archives) et de l'écriture d'un récit le plus typique possible (le *coming out*, le secret, le suicide, le chantage en sont des points clés). Le film se présente comme une sorte de fable en ce sens qu'il utilise le récit pour établir une morale et une vérité générale.

Le message influence donc la forme du film et nous présente une réalisation hybride. Bien que la première fiction-documentaire (ou docufiction) soit datée de 1926, soit quelques années après (*Moana* de Robert, Francès et Monica Flaherty), *Anders als die Andern* semble s'approcher de ce style sans pour autant y être complètement affilié, notamment parce qu'il présente certains apports documentaires extérieurs, comme les photographies issues des recherches de Magnus Hirschfeld par exemple. Aussi, la figure du médecin est présente et il joue son propre rôle. Pour autant, ces apports ne sont utilisés que dans le cadre de la fiction, ils sont complètement intégrés à l'histoire et ne sont pas présentés en parallèle du récit comme un apport informatif, ce qui est traditionnellement le cas dans un docufiction. Il n'y a pas non plus de reconstitution d'évènement, l'histoire présentée, bien qu'elle se veuille au plus près du réel n'est pas la reconstitution d'évènements ayant existé. Il est tout à fait légitime alors, de se poser la question de la place singulière de ce film dans l'industrie et de sa pertinence dans le contexte par rapport aux messages qu'il souhaite délivrer.

Séquence
3
Weimar, décor propice
à la monstration
de l’homosexualité.

Weimar, fin de la censure et troubles dans la virilité

La promulgation de la République de Weimar le 9 novembre 1918 à la fin de la guerre ouvre de nouveaux horizons pour les cinéastes, car le gouvernement met fin à toute forme de censure en 1918[39]. Robert Beachy, auteur de *Gay Berlin*, raconte :

«L'une des grandes promesses de la République de Weimar était l'élimination de toute censure. Bien que l'Allemagne impériale ait sans doute produit plus de titres sur les minorités sexuelles - scientifiques, littéraires et populaires - que le reste du monde réuni, la censure a toujours été une menace pour les auteurs, les militants et les éditeurs, notamment Adolf Brand[40], Max Spohr[41] et Hirschfeld. Ainsi, l'annonce du 12 novembre 1918 qu'"il n'y a plus de censure" a été un événement capital qui a déclenché une vague de prospérité dans les arts et les sciences, faisant de la période de Weimar l'une des plus créatives de l'histoire allemande.».

39▪ Puis la réintroduit partiellement en 1920.

40▪ Adolf Brand (14 novembre 1874 - 2 février 1945) est un écrivain allemand, anarchiste, militant pour les droits des homosexuels. Il fut membre du WhK, le Comité scientifique humanitaire au côté de Hirschfeld. Il crée en 1896 la première revue destinée à un public homosexuel en langue allemande ; *Der Eigene*.

41▪ Johannes Hermann August Wilhelm Max Spohr était un libraire et éditeur allemand. Il édite au côté de Brand *Der Eigene*.

42▪ Traduit depuis l'original : « One of the great promises of Weimar Republic was the elimination of all censorship. Although imperial Germany arguably had produced more titles on sexual minorities - scientific, literary, and popular - than the rest of the world combined, censorship had always been a threat for authors, activists and publisher, including Adolf Brand, Max Spohr, and Hirschfeld. Thus the announcement on Novembre 12, 1918, that « there is no more censorship » was a momentous development that let loose a progidous outpouring within the arts and sciences, making the Weimar period one of the most creative in German history » Beachy, R. (2015). Weimar Sexual Reform and the Institute for Sexual Science. Dans *Gay Berlin : Birthplace of a Modern Identity* (Reprint éd., p. 164). Vintage.

Photogrammes de *Es Werde Licht* 1917

Anders als die Andern qui sort l'année suivante dans les salles témoigne d'une époque prospère culturellement et scientifiquement, ce moyen-métrage élabore la convergence entre science et cinéma. Mais comme nous le fait remarquer Beachy, la censure n'a fait qu'exacerber une tendance préexistante dans le cinéma allemand pendant la guerre. Il est important de constater que les films d'éducation sexuelle sont déjà connus du public, notamment, *Es Werde Licht* (*Que la Lumière Soit*), également réalisé par Richard Oswald en 1917 qui connaît un large succès. Développé en trois volets, tous au sujet de la syphilis et de la santé sexuelle, chaque volet met en scène un personnage différent dont le parcours de vie est perturbé par cette maladie.

Mais Oswald n'est pas le seul à profiter de cette nouvelle ère. Au lendemain de la guerre, les femmes se rassemblent et s'organisent en associations, elles réclament l'égalité des droits ainsi que le droit à l'avortement. Elles aussi utiliseront le cinéma comme moyen de diffusion de l'information, on note par exemple *Cyankali* de Hans Tintner, diffusé à Berlin pour la première fois le 28 mai 1930, le film traite du §218 du code pénal qui rend illégal l'avortement. Les films d'éducation dont on retrouve la trace légèrement avant Weimar, généralement depuis 1914, se font plus vindicatifs et plus politiques du fait de la suppression de la censure. Ils sont diffusés au grand public dans les salles, mais servent aussi à tenter d'éclairer un panel de spécialistes scientifiques ou politiques, comme ce fut le cas lors de la deuxième projection *Anders als die Andern*, parfois en vain. Oswald le raconte dans une correspondance avec Veit Harlan (Réalisateur de *Anders Als Du Und Ich* (*Le Troisième sexe*), 1957) :

«Pendant que le film était en cours, un monsieur s'est levé au milieu de la représentation et a crié: "Si vous voyez ce désordre..." J'ai immédiatement arrêté la projection en levant la main en criant: "Si quelqu'un qualifie ce film de gâchis, c'est bien un porc, professeur Brunner!" Brunner était un signe avant-coureur de l'ère nazie.»[43].

43▪ Traduit depuis l'original : « Während der Film lief, stand mitten in der Vorstellung ein Herr auf und rief: ‚Wenn man diese Schweinerei sieht …'. Ich stoppte sofort die Vorführung, indem ich meine Hand erhob und schrie: ‚Wenn einer diesen Film als Schweinerei bezeichnet, so ist er selbst ein Schwein, Herr Professor Brunner!' Brunner war bekanntlich ein Vorbote der Nazizeit.»

Précédemment les films se devaient de respecter un certain code moral pour espérer passer la barrière des censeurs. Par conséquent, les films d'éducation se contentaient de mettre en garde contre les maladies vénériennes et promouvaient la monogamie et la fidélité.

La fin de la censure permet alors un véritable bon en avant concernant les questions de genre et d'identité sexuelle, puisque les messages peuvent être délivrés de manière plus directe, mais surtout l'éventail des thématiques s'en trouve considérablement élargi et ouvre la voie à *Anders als die Andern*, malgré certaines prestations.

L'histoire du cinéma de Weimar se dessine alors en parallèle des avancées sociales et politiques d'une époque charnière d'après-guerre. La Grande Guerre a précédemment entrainé une véritable mutation pour l'Allemagne, elle a contribué à faire bouger les lignes entre les genres et a redéfini la place de l'homme et de la femme, surtout à Berlin. Qui plus est, la vie nocturne des années 20 favorise l'émergence des travestis, des homosexuels et des femmes qui s'émancipent au travers de la figure de la garçonne. Héritières de la première vague féministe de la fin du 19e siècle, les «*new Woman*»[44] états-uniennes qui arrivent en Europe inspirent à Berlin les «garçonnes» des années 20. Ces indices nous amènent à penser que le contexte historique est extrêmement favorable à la création de *Anders als die Andern*. Le choc de la guerre semble constituer alors une véritable défaite pour l'homme viril. Destitué de son rôle de patriarche, il se doit de partir pour se battre dans l'enfer des tranchées, dans ce qui sera la première guerre industrielle de l'histoire. Dans *La virilité est-elle en crise* ? Jean-Jacques Courtine dit que :

44▪ La «*new Woman*» (La Nouvelle Femme) est un mouvement féministe intellectuel et artistique, également associé à la Première vague féministe, trouvant son origine à la fin du XIXe siècle et qui a profondément influencé le féminisme jusque dans les années 1920.

«La guerre de 14-18 a été, de ce point de vue, un coup mortel – littéralement – porté à la virilité, car c'est le triomphe de l'acier sur la chair. Or la virilité, parmi ses éléments constitutifs et fondateurs, a sans aucun doute comme test ultime la présence au combat de l'homme viril. [...] Sur le terrain de la virilité guerrière, la défaite du corps masculin s'est jouée à ce moment-là. La guerre de 14-18 correspond à l'entrée de la vulnérabilité masculine dans la culture sensible, avec ses conséquences: la multitude des mutilés, des gazés, des gueules cassées, etc.»[45].

45▪ Courtine, J. (2012) *La virilité est-elle en crise : Entretien avec Jean-Jacques Courtine*. Études, tome 416(2), 175-185. https://doi.org/10.3917/etu.4162.0175

Déchiqueté, défiguré, traumatisé, l'homme martial est définitivement surpassé par la machine. À l'arrière, les femmes se sont organisées pour s'occuper des ménages sans eux, mais elles sont aussi sollicitées pour continuer à faire marcher l'économie allemande. Durant cette période, elles gagnent des postes à responsabilité dans l'administration et occupent la moitié des postes dans l'industrie chimique et métallurgique. Les limites entre les genres sont alors plus floues et indéfinies qu'auparavant. Dans un article pour France Culture, Hervé Mazurel précise : « Ce qui est intéressant c'est la façon dont la guerre bouleverse complètement les représentations de la masculinité et de la féminité. L'ordre des genres se trouve toujours transformé. L'apparition de la figure de la garçonne dans les années 1920 indique quelque chose d'une transformation du rapport des sexes. »[46]. La guerre contribue à redéfinir les identités et les sexualités. Sur le front il est indéniable que les hommes se retrouvent dans un entre-soi masculin bien loin des femmes et pendant des durées parfois très longues. Thomas Dodman historien des sensibilités et des émotions, maître de conférences à la Columbia University (New York) explique :

46▪ Mazurel, H. (2018, 8 novembre). *1914-1918 : quatre crises de la virilité*. France Culture. https://www.franceculture.fr/histoire/1914-1918-quatre-crises-de-la-virilite

«Différents liens d'amour peuvent se forger dans les unités des soldats, des relations homoérotiques, à un moment où le monde militaire reste imprégné de virilité et donc c'est quelque chose qui est absolument réprimé. Il y a aussi des relations maternelles avec des officiers qui prennent le rôle de mère pour certains soldats, des relations consentantes, mais aussi des relations pas du tout consentantes, le monde militaire est un monde de frustration sexuelle et du coup de déclenchement de violences sexuelles.»[47].

Deux hommes dormant ensemble dans les tranchées.

47▪ Lagarde, Y. (2018, 8 novembre). *1914-1918 : quatre crises de la virilité*. France Culture. https://www.franceculture.fr/histoire/1914-1918-quatre-crises-de-la-virilite

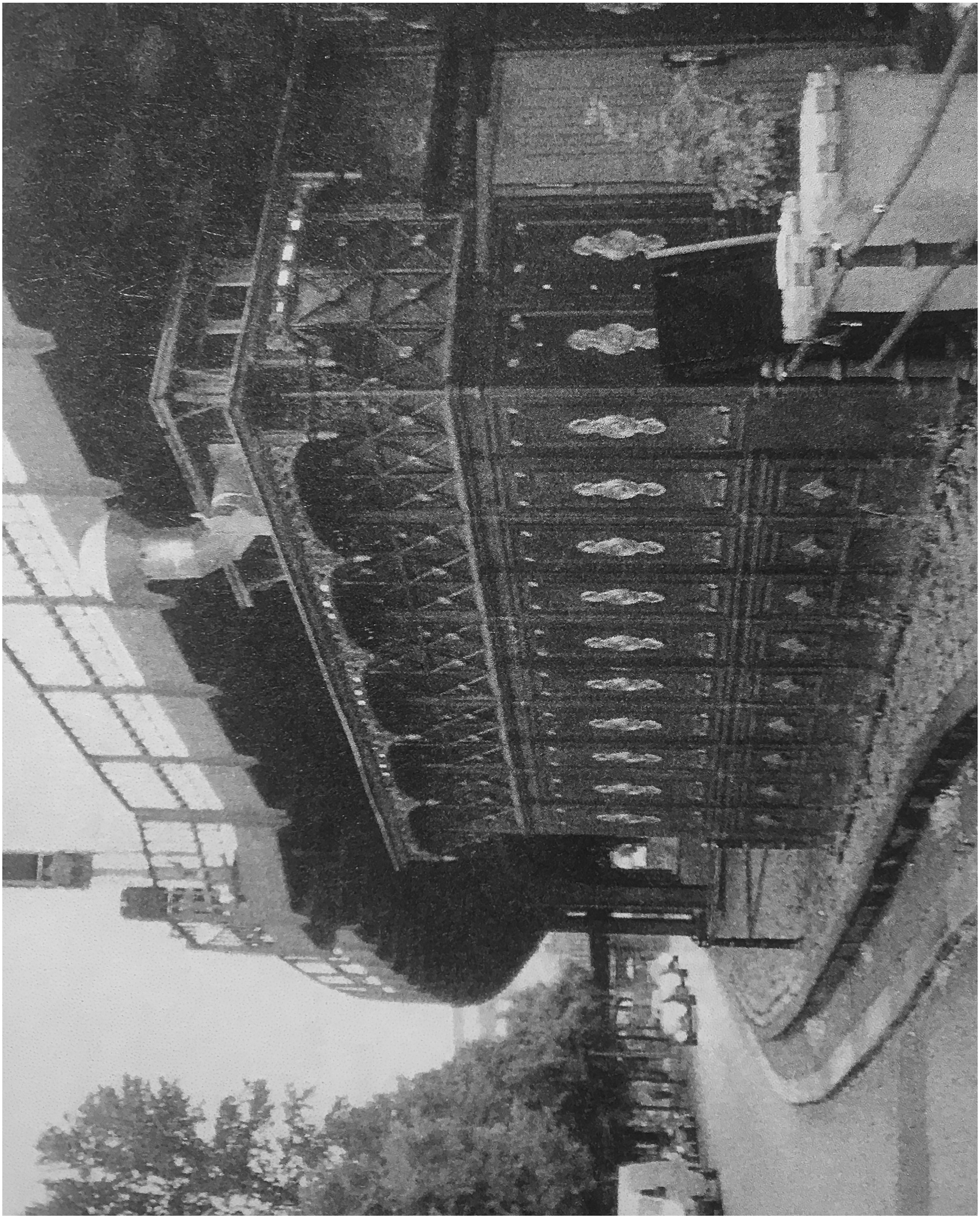
Les lieux du film : espaces publics et privés

Après la guerre, Berlin devient un haut lieu culturel, les cabarets, bars et bordels ne désemplissent pas et la métropole devient une plaque tournante de la drogue en Europe.
Le pouls de la ville se prend à même la rue. D'ailleurs, le motif de la rue est omniprésent dans nombre de créations de l'époque de Weimar ce qui donnera lieu à l'émergence du *Straßen film* au milieu des années vingt. Littéralement «le film de rue», le *Straßen film* prend la rue pour décor, les procédés de production sont plus minimalistes et réalistes que dans le style expressionnisme plus abstrait et grandiloquent, on note par exemple la production de Pabst, grand représentant de ce mouvement, avec *La Rue sans joie* (1925). Aussi présente dans *Anders als die Andern* de manière remarquable, bien que le film ne se déroule pas exclusivement à l'extérieur, la rue est le lieu de la fête, de la prostitution et des rencontres, mais aussi du danger et de l'incertitude.

Dans le récit, on remarque que l'espace extérieur - du moins celui qui est extérieur au domicile - est déterminant puisque c'est dans l'espace public, en l'occurrence un parc, que le couple est remarqué par Franz Bollek. C'est à partir de ce moment que le prostitué entend faire chanter le violoniste pour lui soutirer de l'argent.
La scène du parc est aussi révélatrice quant à l'esprit berlinois concernant les homosexuels puisque le couple peut s'y promener, bras dessus, bras dessous. Dans *Gay Berlin*, l'auteur met en évidence que certains espaces extérieurs constituent de véritables lieux de rencontre pour les homosexuels à l'abri des regards et semblent donc importants dans le milieu homosexuel berlinois de Weimar (comme les toilettes publiques par exemple)[48].
Dans le film, les décors extérieurs sont très marqués par l'esprit de l'époque, on y retrouve des maisons closes présentes dans le flashback de Paul Kornër lorsqu'il se revoit jeune. On observe aussi la présence d'un cabaret plusieurs fois dans l'œuvre. Ces cabarets sont présents dans tout Berlin et se développent dès 1880 grâce au désintérêt du commissaire de police Merscheidt-Hullessem pour le paragraphe §175[49].

48▪ Beachy, R. (2015b). [Pissoir Berlinois typique (aujourd'hui utilisé par un vendeur de fast-food), situé sous la ligne une de la U-Bahn]. Dans *Gay Berlin : Birthplace of a modern identity* (Vintage éd.). Photographie ci-après

49▪ Beachy, R. (2015b). Policing homosexuality in Berlin. Dans *Gay Berlin : Birthplace of a Modern Identity* (Reprint éd., p. 42-84). Vintage.



72

Jugeant l'application de la loi antisodomie quasiment impossible à appliquer (puisque les actes se déroulent principalement dans le cadre privé), il préfère surveiller la population homosexuelle de loin.

En se concentrant sur l'arrière-plan de la scène du cabaret, on remarque que les couples de danseurs qui occupent l'espace, ne sont constitués que d'hommes, ils dansent ensemble, se parlent, certains sont costumés et travestis.
La présence d'un tel établissement à l'écran n'est pas innocent, puisque ces lieux permettent aux homosexuels de se rassembler, d'échanger et de forger une communauté dans des lieux privés, dédiés et plus sécurisés. Cependant, des descentes de polices pouvaient mettre les occupants en danger, comme ce fut le cas en février 1885 dans un restaurant du centre de Berlin où douze hommes suspectés d'être homosexuels sont condamnés à des peines de prison[50].
De tels lieux sont largement constitutifs de l'identité homosexuelle .
Ces espaces semblent être appréciés par Bollek, puisqu'il y apparaît dans deux scènes différentes. Il me semble intéressant de relever que le personnage « du méchant » est associé au cabaret. Ces lieux de rencontres sont considérés comme des lieux de débauche par la population, Franz Bollek n'est jamais représenté chez lui, il traîne dans les parcs et les lieux de luxure, « la prostitution reste associée au monde de la nuit et des espaces urbains, généralement lugubres voire franchement glauques. »[51]. En se penchant sur les différents espaces représentés dans le film, on constate qu'ils fonctionnent comme des biotopes pour chaque personnage. Les lieux qu'ils fréquentent semblent les déterminer.

Franz Bollek, en tant qu'escroc et prostitué, hérite du rôle partial du méchant, on ne connaît presque rien de lui et il est le plus souvent représenté seul dans des espaces ouverts/publics, ici, des cabarets et des parcs. Lorsqu'il apparaît accompagné à l'écran, c'est pour accomplir ses méfaits. Il incarne l'homosexuel pervers, manipulateur, débauché et fêtard, il porte un large manteau dans lequel il cache ses mains, souvent enfouies au fond des poches. Le traitement visuel du personnage continue de distiller une vilaine impression de celui-ci, puisque son visage maquillé, marque ses paupières de vastes cernes noires, donnant à ses

50▪ Beachy, R. (2015b). Policing homosexuality in Berlin. *Dans Gay Berlin : Birthplace of a Modern Identity* (Reprint éd., p. 42-84). Vintage.

51▪ Filaire, M. (2008b). *Le prostitué. Dans l'ado la folle et le pervers* (p. 143). H&O.

Photogramme de *Anders als die Andern*, Körner au déguisé au cabaret

Photogrammes de
1, *Our Betters*, 1933
2,*Wonder Bar*, 1934
3, *Maltese Falcon*, 1941

52• Filaire, M. (2008a). La folle. *Dans La folle L'ado, la folle et le pervers - images et subversion gay au cinéma* (p. 175). H&O.

yeux, perdus dans l'ombre du fard, un regard vicié. En revanche, Paul Körner est majoritairement montré chez lui, dans un intérieur bourgeois, tout semble raffiné, le salon est très fleuri et il possède à son service du personnel de maison. Il est plus élancé, plus élégant, ses gestes plus maniérés, ses tenues sont plus raffinées, une redingote noire accueille un mouchoir dans la poche avant et cache ce qui semble être un complet. Le violoniste, comme le prostitué arbore un chapeau melon, mais l'artiste, dandy véritable, complète l'ensemble avec une canne.

Il représente une image masculine décalée et efféminée, mais pas encore complètement cliché tout de même, comme le remarque Bertrand Pilibert et Didier Roth-Bettoni : « Le constat s'impose : à ses origines, alors que peu d'images clichéiques existent encore, l'art cinématographique se pose comme subversif par apport aux normes sociales de son temps et n'hésite pas à défendre un certain raffinement masculin. »[52] ce « raffinement masculin » dont parlent les auteurs, est initié par la figure du dandy dès le début du XX^{e} siècle. Le documentaire *The celluloïd closet* (1995, Rob Epstein, Jeffrey Friedman) nous montre comment ces personnages, souvent ambigus, servent au cinéma pour introduire la figure de l'homosexuel à l'écran de manière dissimulée comme dans *Wonder Bar* (1934, Lloyd Bacon, Busby Berkeley), *Our Betters* (1933, George Cukor) ou encore *The Maltese Falcon* (1941, John Huston). Malheureusement, ces personnages revêtent généralement une importance secondaire dans l'histoire et servent, soit de caution humoristique au film, soit de victime ou de criminel à l'intrigue.

Dans *Anders als die Andern*, les lieux dans lesquels les personnages se trouvent campent non seulement leur statut social, mais reflètent aussi leur personnalité. Franz Bollek fréquente les cabarets, Paul Körner, les philharmonies. Deux lieux de spectacles s'opposent et montrent chacun une figure différente de l'homosexuel. L'une semble plus positive que la seconde, pourtant chacune possède ses qualités et ses clichés. Bien qu'il soit primordial de représenter les homosexuels à l'écran et qu'il est indéniable que la médiatisation des minorités sexuelles ait largement contribué à une certaine acceptation de ceux-ci (au moins dans le domaine des médias, des arts, mais aussi dans le champ des droits civiques), le recul de l'histoire

nous permet de remettre en question les schémas qu'Oswald et Hirschfeld nous proposent, c'est-à-dire : le prostitué manipulateur, bourreau exerçant son emprise diabolique sur l'intellectuel efféminé, victime.

Kurt Sivers lui, lorsqu'il n'est pas montré en compagnie du violoniste, est souvent représenté au sein de son cercle familial. Contrairement aux deux autres personnages dont on ne connaît presque rien de l'entourage, Sivers y semble souvent confronté, voire enfermé. La présence de sa famille révèle de lui qu'il n'a pas encore dit la vérité sur ce qu'il est, contrairement aux deux autres personnages, qui ont conscience de leur homosexualité et qui ne sont que peu mis en scène dans le cadre familial, ce qui dévoile, en filigrane du récit, que l'acceptation de son homosexualité constitue un motif de rupture avec la famille. Plus généralement, ces deux personnages semblent assez seuls et on ne leur connaît que peu de relations, ils semblent vivres cachés.

Photogrammes de *Anders als die Andern*, maquillage et grimaces de Bollek

Trois figures de l'homosexualité

En réalité, les figures d'homosexuels présentées dans *Anders als die Andern* se retrouvent dans nombres d'autres réalisations durant le XXe siècle. Les trois personnages centraux du récit, c'est-à-dire Paul Körner, Franz Bollek et Kurt Sivers représentent trois facettes de l'homosexualité qui seront fréquemment montrées au cinéma par la suite. Marc-Jean Filaire professeur agrégé à l'université de Nîmes, étudie les représentations homosexuelles dans le cinéma de la seconde moitié du XXe siècle, il remarque ces trois typologies récurrentes d'homosexuels qu'il appelle « l'ado, la folle et le pervers ». Dans notre cas, il est surprenant non seulement de constater que ces schémas étudiés par Filaire à partir des années cinquante sont déjà présents dans *Anders als die Anern* de 1919, qu'ils sont montrés tous les trois simultanément et ce, dans le premier film abordant ouvertement cette thématique. Le rôle de l'adolescent revient à Kurt Sivers, cette condition l'amène à surmonter l'épreuve du *coming out*, de la découverte de ses sentiments, du secret et du mensonge. Il représente le parcours initiatique typique du jeune homosexuel. Le pervers est incarné par Franz Bollek, véritable manipulateur, il traîne dans les cabarets et se prostitue, il exerce une emprise diabolique sur « la folle »[53], ici incarné par Paul körner puisqu'il est plus vulnérable, plus raffiné, plus intellectuel.

Un autre aspect de la narration retient particulièrement mon attention, puisque la relation montrée à l'écran représente le violoniste et son élève. Bien que la réalisation du film tente de montrer la normalité de l'homosexualité, son innéité et son inoffensivité pour la société, le choix de montrer une relation professeur-élève me paraît contrariante à plusieurs niveaux. Tout d'abord, il me semble qu'elle peut amener le spectateur à penser Körner comme un manipulateur, jouant de la fascination de son élève pour servir ses désirs, puisqu'il est explicitement énoncé dans les intertitres, que Sivers est fasciné par le travail du violoniste. En parallèle, cela renforce la représentation stéréotypée de l'adolescent manipulable, inconscient de sa propre sexualité et de ses propres désirs. Cela fait donc planer sur le récit l'ombre de la pédérastie[54] et contribue à véhiculer une image clichée et minoritaire de l'homosexuel. Il est plus étonnant encore de découvrir que Magnus Hirschfeld lui-même à conscience de cet aspect minoritaire puisqu'il écrit :

53• Termes péjoratif désignant un homosexuel efféminé. Ici, il est permis de penser que Filaire l'utilise à dessein, pour souligner l'aspect cliché des représentations d'homosexuels au cinéma et sa malheureuse mise en avant comme modèle standard.

54• La « pédérastie » (du grec ancien παῖς / païs, « enfant », et ἐραστής / erastés, « amant ») désigne, à l'origine, une institution morale et éducative de la Grèce antique bâtie autour de la relation particulière entre un homme adulte et un garçon plus jeune.

«En assimilant l'amour des hommes entre eux à l'amour qu'inspiraient aux Grecs les beaux adolescents, on a également fait usage du mot «pédérastie», mais, d'après nous, cette expression ne doit pas être confondue avec celle d'homosexualité. La pédérastie n'est, en effet, qu'une partie de l'homosexualité .»[55].

Hirschfeld reconnaît l'aspect minoritaire du désir pédérastique et ne semble pas juger sa représentation comme problématique, mais comme faisant partie intégrante de l'éventail possible des désirs homosexuels. Il faut dire qu'à l'époque il existe peu de traces positives et valorisantes de l'homosexualité à travers l'histoire. Hirschfeld convoque alors souvent la figure de Socrate et de l'« amour socratique », notamment dans son livre *Sappho et Socrate ou : comment expliquer l'amour des hommes et des femmes pour des personnes de leur sexe ?* (1896) pour légitimer l'homosexualité au cours du temps et comme un constituant inné des désirs d'un homme pour un homme.

On peut se rendre compte aujourd'hui, que cette réalisation originelle grossit les rangs d'un corpus de pédérastes qui se retrouvent dans bon nombre d'œuvres postérieures à *Anders als die Andern*, en commençant par le livre *La Confusion des Sentiments* de Stefan Zweig (1926), en passant par *Il Sapore del Grano* de Gianni da Campo (film, 1991) et on retrouve de nouveau l'héritage de cette thématique dans le plus médiatique *Call me by your Name* de Luca Guidagnino (film, 2017). Pour autant, bien que ce schéma de couple me semble risqué, il convient de regarder de plus près comment il est montré à l'écran par le duo Oswald-Hirschfeld.

55▪ Abraham, F. (1969). Homosexualité -amour lesbien, bisexualité. *Dans Les perversions sexuelles* (p. 186-240). Productions de Paris.

Séquence
4
L'oeil caméra,
regard sur le couple.

Montrer et dire

La réalisation d'un film porte sur une structure complexe demandant bon nombre de compétences et d'apports. Précédemment nous avons observé l'importance de l'écriture du scénario et des personnages, les lieux qu'ils fréquentent, les costumes qu'ils portent, dans le but de mieux comprendre ce que cela dit d'eux et des intentions des auteurs. Tout cela est généralement décidé en amont de la réalisation. Aussi, les décors doivent être pensés très tôt pour être construits et assemblés dans les studios avant le tournage. Nous avons déjà évoqué certains de ces points précédemment pour décortiquer les représentations proposées par le duo de réalisateurs. Bien qu'a priori certains points paraissent problématiques, comme la présence de relation pédérastique à l'écran, ainsi que le choix de personnages archétypaux, il est primordial de porter notre attention sur la manière dont ces schémas sont filmés, c'est-à-dire : que voyons-nous au travers de l'œil de la caméra, ou plutôt qu'est-ce que la caméra nous montre, nous laisse voir de ce couple ?

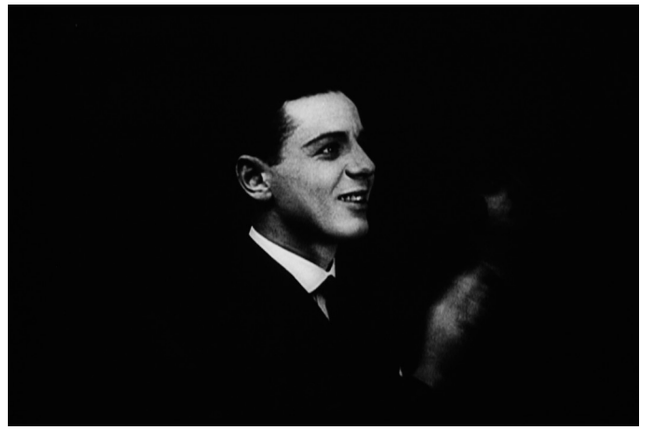
Mon attention se porte alors sur une scène-clé du film où les deux amoureux se prennent à jouer ensemble, l'un au violon, l'autre au piano. Au début de la scène, on voit le jeune élève entrer dans la pièce, souriant, il est accueilli par Körner dans le salon. Les deux protagonistes semblent très heureux, Körner enlace son élève pour le saluer. Chacun s'approche de son instrument et se met à jouer, on remarque quelques échanges de regards entre les personnages. Les corps sont très rapprochés l'un de l'autre, un sentiment de tendresse et de complicité se dégage de cette scène. Dans la trame de l'histoire, on peut placer cette scène comme le début de la relation entre les deux personnages. C'est un moment déterminant pour le couple, c'est à cet instant que l'on comprend leur attirance amoureuse. La scène correspond à un climax homoérotique entre les deux personnages. En se penchant sur le début du film, on remarque que les scènes où la musique est présente fonctionnent comme des symboles de leur attirance respective.

Une tension ambiguë se met en place lors de leur rencontre, puis disparaît peu à peu lors des leçons, pour finalement s'effacer et devenir manifeste lorsqu'ils jouent tous les deux ensemble. D'ailleurs, par la suite, on ne les reverra plus jouer de la musique dans la même scène. Bien que leur amour soit le sujet central du film, ici, la mise en scène et la manière de filmer permettent une lecture augmentée du scénario. Oswald met en place le sous-texte et transmet au spectateur des émotions. Il n'est plus besoin de dire, mais seulement de voir, ce qui est particulièrement habile dans un film muet.

La parabole mise en place à l'écran n'est pas le seul moyen d'interpréter les regards que la caméra pose sur la scène. Puisque dès le début du film on remarque une alternance de plans carrés et ronds, ainsi que de plans larges et serrés. Ces choix initiés par le réalisateur dans *Anders als die Andern* nous racontent souvent l'état intérieur des personnages sans qu'il ne soit nécessaire de les exprimer dans les intertitres. Lorsque Sivers rencontre Körner au concert, au tout début du film, une succession de plans très rapprochés nous permet d'observer les réactions des protagonistes, notamment l'admiration de Sivers pour le virtuose. Puis, lorsqu'il l'aborde, leurs deux visages sont également filmés dans un cercle, ils sont très proches, on observe les jeux de regards, l'émerveillement de l'adolescent et l'assurance du professionnel qui le surplombe légèrement.

La caméra fait totalement abstraction du reste, nous ne savons rien du décor, d'un éventuel orchestre, des autres spectateurs. Les cercles se focalisent sur les deux personnages et leurs interactions. La caméra est très proche des hommes et nous permet d'observer le langage des corps. Finalement, on remarque que des choix sont faits au niveau de l'image pour soutenir le propos et représenter au mieux l'amour entre les personnages. C'est de cela qu'il s'agit dans *Anders als die Andern* puisque l'image transmet une vision plus complète du scénario, moins partiale et nous permet en tant que spectateur d'interpréter au-delà des schémas.

Ici, on constate que le film gagne en intensité, puisque ces impressions, rendues à l'image en dehors de toute contextualisation textuelle, mettent le propos d'Hirschfeld en avant. L'intimité des deux amants est montrée de manière extrêmement classique, leur vie quotidienne est banale. Le couple n'est pas particulièrement magnifié, les corps ne sont pas sexualisés. Avec un peu de recul, et si l'on met à distance les péripéties que les personnages rencontrent, on remarque que le sujet du film relate l'histoire d'un couple qui cherche à vivre ensemble. Quelques scènes sont tout à fait opportunes pour observer cette liaison et la manière dont Oswald et Hirschfeld la rendent dans un quotidien le plus normal possible et par extension, nous démontrent que l'amour entre hommes n'est ni mauvais ni extraordinaire. On les observe tour à tour jouer de la musique, se balader, travailler et lire le courrier ensemble après l'avoir relevé. Rien n'amène le spectateur à fétichiser le couple.



Photogrammes de *Anders als die Andern*, première rencontre entre Paul et Kurt

De la nécessité d'être sage

Le thème du sexe est pourtant omniprésent dans le cinéma de Weimar, surtout grâce aux personnages de prostitués (principalement féminins) que l'on retrouve, par exemple dans *M le maudit* ou dans *La Rue sans joie*. Dans ces films, la marchandisation des corps n'est pas cachée, on sait que le personnage principal est une prostituée (ou un client), bien qu'aucune scène de sexe ne soit montrée. Parfois pourtant, les réalisateurs jouent avec les limites, comme dans la scène d'ouverture de *Die Liebe der Jeanne Ney* (1927) de Georg Wilhelm Pabst où la relation teintée de violence montre un contact corporel rapproché entre les prostituées et les clients. Dans *Anders als die Andern*, la sexualité des personnages ne prend finalement que peu de place, même quand il s'agit d'une transaction entre Körner et Bollek. On ne remarque aucun contact physique intime entre les personnages, semblable à ceux qui sont montrés dans *Die Liebe der Jeanne Ney*. Au contraire des films susmentionnés, le film d'Oswald met en avant une certaine idée de pureté, l'amour entre les deux hommes est montré sous le prisme du sentiment et de l'affection et ne suggère pas d'acte sexuel (ainsi, la démonstration contredit alors l'avis des médecins). On peut aussi arguer qu'il s'agit d'une conséquence inhérente au thème délicat de l'homosexualité, ne permettant pas au réalisateur d'être plus explicite. Pourtant, au travers un article du *Filmkurier* datant du 19 juillet 1919, on comprend l'intention d'Oswald.

Ci-contre, photogramme de *Die Liebe der Jeanne Ney,* scène d'ouverture, une prostitué sur les genoux d'un client dans une maison close.

«Le film «*Anders als die Andern*» est-il immoral?

Ces derniers temps, une incitation systématique à la haine a commencé à s'installer contre le film «*Anders als die Andern*», qui y associait intentionnellement de la propagande antisémite et n'avait pas peur de choisir des manifestants bruyants et puérils comme moyen de lutte. En signe de protestation, Richard Oswald, qui, comme chacun sait, a écrit et réalisé le film avec l'aide scientifique du Dr Magnus Hirschfeld, a organisé une projection spéciale au Prinzeßtheater, à laquelle ont assisté des représentants de la science, des médecins, des délégués des autorités, des artistes et des écrivains, dont le Dr Ludwig Fulda, le conseiller médical Prof Hirsdsberg, le conseiller de police Stüwer, Richard Schott et d'autres. Richard Oswald a accompagné la projection de quelques mots concis qui ont clarifié son point de vue factuel.
Cela a confirmé une fois de plus ce que des penseurs impartiaux ont écrit à ce sujet lors de la première sortie du film et ont déclaré que seules les personnes qui n'ont pas vu le film - et ce sont précisément ces personnes qui sont les pires crieurs - peuvent l'accuser de motifs immoraux, spéculatifs ou de présentation obscène.
Surgissant de la marée de pornographie désespérée déclenchée par les premiers films éducatifs, cette œuvre s'élève au-dessus du reste du monde en raison de sa tendance louable, de son sérieux scientifique et de son traitement tout à fait discret et sensible. Oswald se contente partout d'indices discrets qui n'excèdent jamais le cadre de la décence et du bon goût, et donne incidemment un film d'une «forte puissance dramatique». Avec l'auteur, les invités qui ont assisté à la projection spéciale étaient également d'avis qu'il s'agit d'une œuvre sérieuse de la culture cinématographique, qui ne peut être qualifiée d'indécente ou d'immorale ne serait-ce qu'un instant - ni dans l'intention ni dans les faits -. Il serait maintenant souhaitable et urgent que la ruée planifiée s'éloigne du film injustement ciblé et se tourne vers d'autres produits de la littérature cinématographique plus récente, qui donnent plus de grain à moudre à l'indignation morale. Dr. J. B.»[56].

56• Traduit depuis l'original : «Ist der Film „*Anders als die Andern*" unsittlich ?
In der letzen Zeit hat gegen den Film „*Anders als die Andern*" von gewisser Seite eine systematisch betriebene Hetze eingesetzt, die mit Absicht antisemitische Propadanda damit verband und sich auch nicht scheute, lärmende, bubenhafte Demonstrationen als Kampfmittel zu wählen. Als Protestkundgebung hat nun Richard Oswald, der bekanntlich unter wissenschaftlicher Mitarbeit von Dr. Magnus Hirschfeld den Film verfaßt und inszeniert hat, im Prinzeßtheater eine Sondervorführung veranstaltet, der Vertreter der Wissenschaft, Aerzte, Delegierte der Behörden, Künstler und Schriftsteller, unter ihnen Dr. Ludwig Fulda, Geh. Medizinalrat Prof. Hirsdsberg, Polizei. rat Stüwer, Richard Schott u. a. beiwohnten. Mit ein paar knappen, seinen sachlichen Standpunkt klarlegenden Worten begleitete Richard Oswald die Vorführfing, die wieder bestätigte, was unbefangen Denkende schon bei dem ersten Erscheinen des Films darüber schrieben und sagten Nur Leute, die den Film nicht gesehen haben, — und gerade diese sind die ärgsten Schreier — können ihm unsittliche, spekulative Motive oder obszöne Aufmachung vorwerfen. Aus der Flut wüster Pornographien, die die ersten Aufklärungsfilme entfesselt haben, hebt sich dieses Werk durch die rühmenswerte Tendenz, durch seinen wissenschaftlichen Ernst und die durchaus dezente und geschmackvolle Behandlung des heiklen Stoffes turmhoch empor. Oswald begnügt sich überall mit leisen. den Rahmen des Anstands und guten Geschmackes niemals überschreitenden Andeutungen und gibt im übrigen ein Filmdrama von 'starker dramatischer Kraft. Mit dem Autor waren auch die zur Sondervorführung erschienenen Gäste eines Sinnes, daß es sich hier uni eine ernste filmkulturelle Arbeit handelt, die auch nicht einen Augenblick — weder in der Absicht, noch in der Wirkung — undezent oder unmoralisch genannt werden kann. Es wäre nunmehr dringend zu wünschen, daß die planmäßige Hetze von dem ungerechterweise aufs Korn genommenen Film abläßt und sich lieber anderen Produkten neuerer Filmliteratur zuwendet, die mehr Ursadte zu sittlicher Entrüstung geben. Dr. J. B.»

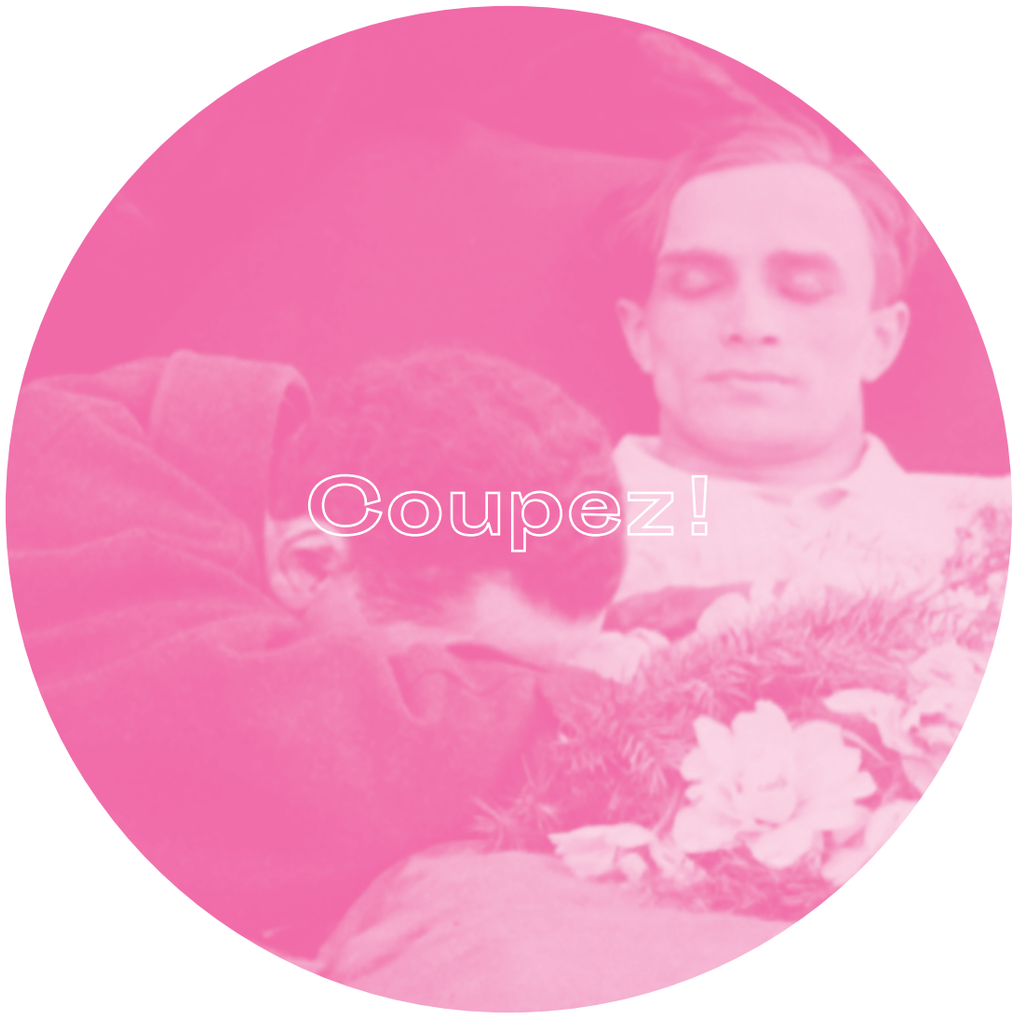
Il s'agit donc pour l'auteur de ne pas sexualiser les personnages pour ne pas provoquer le scandale, mais avant tout de rester le plus factuel et scientifique possible. Ainsi, Oswald espère faire passer au mieux son message et obtenir une large approbation du public. Cette représentation du duo homosexuel en 1919 semble alors fine pour un film précurseur de cette thématique, car l'absence de sexualité « choquante » ne fétichise pas le couple et ne crée pas de distance avec un couple hétérosexuel. En allant un peu plus loin, on peut dire qu'Oswald se place en opposition avec les représentations des couples au cinéma. Bien qu'il présente un couple homosexuel, il décide de le faire de la manière la plus normalisante[57] possible, quand la tendance dans le reste du cinéma semble alors s'attacher aux relations extra-conjugales comme le montrait déjà Oswald notamment dans sa tétralogie *Es Werde Licht* (1917) et jusqu'à la fin de la décénie dans *Loulou* (1929) de Pabst et/ou tarifées comme montrée dans *La Tragédie de la rue* (1927) de Bruno Rahn. Les triangles amoureux ont aussi leur place à l'écran comme dans *La Montagne sacrée* (1926) de Arnold Franck ainsi que les violences conjugales et tentatives de meurtre au sein du couple, comme le montre Jospeh Von Sternberg en 1930 dans *L'Ange bleu*.

Outre la normalisation du couple, le désir d'empathie envers les protagonistes vient compléter l'éventail d'outils que les auteurs souhaitent dresser. Ces deux points fonctionnent comme les deux faces d'une même pièce. Dans le film, plusieurs scènes nous montrent donc l'homosexualité comme normale (la scène de la conférence en étant le point le plus didactique et explicite), mais les péripéties du récit nous montrent ce couple toujours attaqué. Ils sont victimes de chantage, leur intimité est violée par Bollek, puis le violoniste doit répondre de sa sexualité devant une cour de justice. Cela contribue à créer une véritable tension dans le film, car nous nous attachons à des personnages toujours déstabilisés par le récit. L'ombre de la mort plane sur Körner tout au long de l'histoire. Finalement, le suicide de Paul Körner à la fin du récit démontre l'utilisation d'une dramaturgie forte qui ne peut laisser le spectateur indifférent, puisqu'il s'est logiquement attaché à ce personnage tout au long de la projection.

57• Les auteurs permettent de faire passer l'homosexualité du champ de fantasmé à celui du connu, via la monstration d'un couple « classique ». L'image de celui-ci est donc libérée des préjugés ostracisants et comble l'écart entre elle et l'image familière du couple hétérosexuel typique. De plus la distinction entre sexualité normale et anormale est très présente à l'époque.

Enfin, une dernière scène me surprend particulièrement et continue de distiller une vision tout à fait politique et engagée du film, elle entérine le point de vue des auteurs. La scène de la procession tente de faire sauter les derniers remparts des spectateurs les plus sceptiques. Cette scène nous montre un défilé de différentes personnalités marchant sous une bannière signée §175. Peter Tchaïkovski, Léonard de Vinci, Oscar Wilde (auteur du *Portrait de Dorian Gray*), le roi Frédéric II de Prusse et le roi Louis II de Bavière y sont représentés. Tous habillés en costume de leur époque, ils défilent dans la rue. Un homme porte une bannière où figure l'inscription « §175 ». Tous ces hommes sont représentés en martyres, victimes des préjugés entourant les homosexuels. Il s'agit ici de montrer une facette noble de l'homosexualité, mais aussi de la légitimer à travers les âges. Hirschfeld met en place une généalogie homosexuelle dans laquelle Paul Körner se reconnaît. Chaque figure peut alors servir de modèle d'identification forte, puisque le cortège est composé d'intellectuels, d'hommes de lettres, de musiciens, de scientifiques, mais aussi d'hommes de pouvoir, de rois et de militaires. L'homosexualité est alors montrée comme un cortège défini et reconnaissable formant ce que l'on désigne aujourd'hui comme une « communauté », mais étant pourtant composé d'individus tous différents déployant une palette infinie de personnalités et de compétences. Au travers de la scène (dont il ne reste plus qu'un fragment aujourd'hui), les auteurs provoquent l'acceptation de l'homosexualité non plus par les sentiments provoqués par les récits ou par le simple fait scientifique, mais par la démonstration historique que les homosexuels ont existé de tout temps et qu'ils ont réalisé de grandes choses.

Il est frappant de remarquer que les auteurs du film déploient tout un arsenal, autant du point de vue du scénario que du point de vue de l'image - l'un naturellement indissociable de l'autre au cinéma - pour faire pénétrer le spectateur au cœur du récit et lui délivrer un message de la manière la plus efficace possible. Mais il convient de garder à l'esprit que le film a subi une disparition partielle, puis une restauration en 1999. Il est évident que le montage disponible aujourd'hui n'est plus le même que celui de l'époque, impliquant de possibles changements (changements de plans, modification du rythme, choix quant à la mise en avant d'une intrigue sur une autre, effacement de certains éléments narratifs de second plan) qui pourraient influencer notre perception contemporaine de l'œuvre.


Coupez !

Arrivé au terme de cette réflexion, la présence de la sexologie dans *Anders als die Andern* paraît déterminante. Nous avons pu observer au travers de nombreux éléments que cette discipline pénètre les éléments de réalisations. La mise en forme du film se trouve alors bousculée par l'exigence scientifique du scénario, puisqu'elle éloigne stylistiquement le film du reste de la production germanique et elle impose des restrictions au récit qui se doit de coller au réel. L'apparition de ce film témoigne de l'émergence du « film d'éducation » comme un genre à part entière et dont Oswald se fait le maître en Allemagne. Pour autant, la dramaturgie de l'écriture est indéniable et permet au spectateur de se plonger dans le récit afin de s'identifier aux personnages, ce qui contribue à alléger l'aspect théorique du film et le rend plus divertissant. L'alliance de la science avec le cinéma permet une hybridité formelle qui dépasse les codes en vigueur et fait la qualité de ce film.

Intervenant dans un contexte tout à fait particulier pour l'Allemagne, cette réalisation témoigne d'une lecture fine des considérations de son époque, dans une société à peine sortie de la Première Guerre mondiale. Même si *Anders als die Andern* franchit un cap nouveau en traitant de l'homosexualité, il répond à une considération grandissante du public pour la question. A fortiori, le cinéma de Weimar peuplé de meurtriers, de vampires et de prostitués ne cesse de distiller à l'écran des figures monstrueuses, mais souvent touchantes, représentantes d'une altérité morale portée sur le devant de la scène.

Il convient de remarquer l'importance historique de ce film, puisqu'il intervient dans une société berlinoise qui se libère et attire des touristes homosexuels venus de toute l'Europe. Pour la première fois, ce film leur donne la parole, il contribue à les montrer sur grand écran et donc à les faire exister aux yeux de tous. Cet acte fort permet non seulement à Hirschfeld d'éduquer le public non averti, mais de représenter les homosexuels avec une certaine dignité.
Premier film homosexuel, il est indéniable que *Anders als die Andern* invente à l'écran beaucoup de référents et met en avant des typologies de personnages que l'on retrouve au cinéma jusqu'à aujourd'hui. Même si les schémas présentés peuvent nous sembler datés, la représentation de l'homosexualité est globalement

58▪ Aujourd'hui, la plupart des « films d'éducation » sont apparentés au documentaire, au docufictioin et au film éducatif principalement pour les enfants. En revanche certains téléfilms semblent plus proches de *Anders als die Andern*, comme *Baisers cachés* (Didier Bivel, 2016)

convaincante et parfois très précise. Les éléments étudiés mettent en lumière une véritable intention d'éduquer par l'image. Ainsi *Anders als die Andern* semble tout à fait révélateur du lien que tente d'établir Magnus Hirschfeld entre sexologie et image, à la fois comme méthode de recherche scientifique et moyen de communication.

Finalement, il a été très intéressant de me pencher sur ce film puisqu'il fait écho à beaucoup de questionnements qui secouent le monde du cinéma aujourd'hui. Oswald et Hirschfeld avaient compris l'importance de la représentation, autrement dit de la visibilité des minorités sexuelles dans la fiction grâce aux médias populaires tels que le cinéma. Bien que le cinéma ait beaucoup évolué et que les séries aient grignoté énormément de terrain depuis quelques années, on constate que les considérations n'ont que très peu changé. Ainsi *Orange is the New Black* (Jenji Kohan, 2013-2019), *Transparent* (Jill Soloway, 2014-2019) ou *Sense8* (Lilly Wachowski, Lana Wachowski, J. Michael Straczynski, 2015-2018) continuent d'aborder et de revendiquer ces thématiques-là dans la fiction. Le défi semble en effet être le même qu'hier, c'est-à-dire représenter au mieux les homosexuels à l'écran, abandonner les clichés mortifères et diffuser une image normalisante des communautés.

Le documentaire *The Celluloïd Closet*, *Visible : Out on Televison* (2020, Ryan White) mais aussi *Disclosure* (2020, Ava Benjamin) témoignent de l'importance que l'industrie accorde aux représentations cinématographiques des communautés gays, mais aussi lesbiennes et transsexuelles à l'écran. Dans notre époque où le médium cinéma est plus populaire que jamais, on constate de manière plus large que la représentativité de toutes les minorités sexuelles devient aujourd'hui un véritable enjeu.

Remerciements

L'ampleur de la tâche que représente ce travail d'écriture et d'édition n'aurait certainement jamais vu le jour sans le soutien indéfectible d'un entourage chaleureux. À la lecture de ces lignes je sais qu'ils se reconnaîtront, mais il convient tout de même d'en citer certains, en premier lieu ma mère, qui m'encourage et me supporte (dans tous les sens du terme) sans jamais faiblir. Je souhaiterais ensuite remercier Noemi Castella, Ana Iris Paris, Manon Manuguerra, Julia Pelichet, Lucie Vaussard, Kenny Villanueva, pour leur aide et leurs encouragements. Julia Guglielmetti pour m'avoir aidé dans la fabrication de cette édition avec talent et patience. Un grand merci aussi, à Alexandra Midal dont les références m'ont orienté dès la première heure. Enfin je souhaiterais tout particulièrement remercier ma tutrice Éléonore Challine pour m'avoir conseillé tout au long du processus de recherche et de rédaction, ses conseils éclairants, ses nombreuses relectures et sa disponibilité durant ces derniers mois, m'ont permis de mener ce projet à terme.

Générique

Sur le cinéma :

3, F. (2020, 12 juin). *Histoires 14-18 : le film «Es werde Licht»*. France 3 Grand Est. https ://france3-regions.francetvinfo.fr/grand-est/histoires-14-18-es-werde-licht-1297095.html

Barthes, R. (1980). *LA Chambre Claire : Note Sur LA Photographie* (Cahiers du cinéma Gallimard) (Prima edizione (First Edition) éd.). Midwest European Pub.

Brassart, A. (2009, 1 avril). *La représentation de l'homosexuel(le) dans le cinéma françai…* journals.openedition.org. https://journals.openedition.org/doublejeu/1570#ftn3

DER SPIEGEL. (2011, 8 juin). *Kampf der Frauen gegen Paragraf 218*. DER SPIEGEL, Hamburg, Germany. https://www.spiegel.de/video/wir-haben-abgetrieben-kampf-der-frauen-gegen-paragraf-218-video-1131847.html

Filaire, M. (2008). Le prostitué*. Dans l'ado la folle et le pervers* (p. 143). H&O.

Henric, L. (2018, 1 janvier). *Le docufiction entre création originale et documentaire*. journals.openedition.org. https://journals.openedition.org/rfsic/3537

Kracauer, S., Levenson, B. C., & Quaresima, L. (2019a). *De Caligari à Hitler : Une histoire psychologique du cinéma allemand* (édition revue et corrigée éd.). Les Belles Lettres.

Larson, S. (2017, 6 décembre). *Carl Dreyer's «Michael» - Digitalization and the Rediscovery of a classic Kammerspiel-film*. Kosmorama. https://www.kosmorama.org/kosmorama/artikler/carl-dreyers-michael-digitalization-and-rediscovery-classic-kammerspiel-film

Linge, I. (2018, 1 octobre). *Sexology, Popular Science and Queer History in Anders als die Andern (Different from the Others)*. PubMed Central (PMC). https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC6282845/

Nicholson, B. (2016, 21 décembre). *Where to begin with F.W. Murnau*. British Film Institute. https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/where-begin-fw-murnau

Pradas, F. (2005). *Cinegay ; un siecle d'homosexualite sur grand ecran* (PUBLIBOOK éd.). PUBLIBOOK.

Ritzenhoff, K. A., & McAvoy, C. (2015). *Selling Sex on Screen : From Weimar Cinema to Zombie Porn*. Rowman & Littlefield Publishers.

Rudolf, K. (1986). *Expressionisme et cinéma*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.

Sakarovitch, C. (2019, 7 janvier). *Expressionnisme et Cinéma de Weimar*. Il était une fois le cinéma. https://www.iletaitunefoislecinema.com/expressionnisme-et-cinema-de-weimar/

Thompson, K., & Bordwell, D. (2016, 6 novembre). *Murnau before NOSFERATU*. Observations on film art. http://www.davidbordwell.net/blog/2016/11/06/murnau-before-nosferatu/

twotoo2two. (2019, 1 février). *The Celluloid Closet*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=I-TUF_GN_r8

Wikipedia contributors. (2019, 12 septembre). *Histoire du cinéma allemand de 1910 à 1930*. Wikipedia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Histoire_du_cin%C3%A9ma_allemand_de_1910_%C3%A0_1930

Wikipedia contributors. (2020, 4 octobre). *Nouvelle Objectivité*. Wikipedia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Objectivit%C3%A9

Wikipedia contributors. (2020a, août 5). *Docufiction*. Wikipedia. https://fr.wikipedia.org/wiki/Docufiction#cite_note-3

Yann, K. (2006, 12 février). *Le cinéma à la frontière du réel*. Sens public. http://sens-public.org/articles/224/

European film gateway. (s. d.). *Am 17. Juli 1919 fand im Prinzeß-Theater eine Vorführung des Films «Anders, als die Andern» als Protest gegen Anfeindungen derer, die den Film nicht gesehen, statt*. | European Film Gateway. europeanfilmgateway.eu. Consulté 18 octobre 2020, à l'adresse https://www.europeanfilmgateway.eu/detail

Sur Berlin et Weimar :

Beachy, R. (2015a). *Gay Berlin : Birthplace of a Modern Identity* (Reprint éd.). Vintage.

Gordon, M. (2008b). *Voluptuous Panic : The Erotic World of Weimar Berlin* (Expanded Edition) (NONE, Expanded éd.). Feral House.

Herzog, D. (2004). *Sexuality and German Fascism* (1re éd.). Berghahn Books.

Mildenberger, F. G. (2015). *Robert Beachy : Gay Berlin. Birthplace of a Modern Identity*. Academia. https://www.academia.edu/28043691/Robert_Beachy_Gay_Berlin_Birthplace_of_a_Modern_Identity?email_work_card=view-paper

Whisnant, C. J. (2016, 19 juillet). *A Peek Inside Berlin's Queer Club Scene Before Hitler Destroyed It*. Advocate. https://www.advocate.com/books/2016/7/19/peek-inside-berlins-queer-club-scene-hitler-destroyed-it

Ion, C. (2018). Christine Bard (dir.), avec la collab. de Sylvie Chaperon. *Dictionnaire des féministes*. France XVIIe-XXIe siècle, Paris, Puf, 2017. Cités, 75(3), 179-180. https://doi.org/10.3917/cite.075.0179

Della Street. (2009, 16 octobre). *Berliner Gassenhauer : Claire Waldoff - «es gibt nur ein Berlin»* (1932). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=OdW8OJ51w-I

Wikipedia contributors. (2020a, juin 7). *Affaire Harden-Eulenburg. Wikipedia*. https://fr.wikipedia.org/wiki/Affaire_Harden-Eulenburg

Sur Magnus Hirschfeld et ses recherches :

Mancini, E. (2010). *Magnus Hirschfeld and the Quest for Sexual Freedom : A History of the First International Sexual Freedom Movement* (Critical Studies in Gender, Sexuality, and Culture) (2010e éd.). Palgrave Macmillan.

Taylor, M. T. (2018). *Magnus Hirschfeld's Interpretation oft he Japanese Onnagata as Transvestites*. Academia. https://www.academia.edu/38216421/JHS_27_1_2018_Herrn_Taylor?email_work_card=view-paper

Delille, D. (2019, 1 juin). *Trans-archive. Magnus Hirschfeld et l'atlas visuel des sexualités…* journals.openedition.org. https://journals.openedition.org/genrehistoire/4215

Contributeurs wikipedia. *Magnus Hirschfeld* .qaz.wiki. Wikipedia. Consulté 15 octobre 2020, à l'adresse https://fr.qaz.wiki/wiki/Magnus_Hirschfeld

Sur richard Oswald :

Première. *Richard Oswald*. premiere.fr. Consulté 16 octobre 2020, à l'adresse https://www.premiere.fr/Star/Richard-Oswald

Larousse. *Archive Larousse : Dictionnaire du Cinéma - OSWALD (Richard Ornstein, dit Richard).* larousse.fr. Consulté 18 octobre 2020, à l'adresse https://www.larousse.fr/archives/cinema/page/1110

Sur la sexologie, l'homosexualité et les représentations masculines :

Abraham, F. *Les perversions sexuelles, d'après les enseignements du professeur Magnus Hirschfeld*. Productions de Paris, 1969

Baret, J. (2016, 13 juillet). *Quelle prise en charge des patients gays par la médecine générale* ? Têtu. https://tetu.com/2016/07/13/prise-en-charge-patients-gays-medecine-generale/

Barrattini, A., Mazoyer, A. & Bourdet-Loubère, S. (2013). *Compréhension de l'acte suicidaire chez des jeunes homosexuels*. Enfances & Psy, 61(4), 169-178. https://doi.org/10.3917/ep.061.0169

Corbin, A., Courtine, J., & Vigarello, G. (2011). *Histoire de la virilité, t. 1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières* (1) (Livres de référence-L'Univers historique) (French Edition) (SEUIL éd.). SEUIL.

Dose, R. *Magnus Hirschfeld : The Origins of the Gay Liberation Movement*. Monthly Revieew Press,U.S. 2014

Eribon, D. (2012b). *Réflexions sur la question gay* (Philosophie) (French Edition) (FLAMMARION éd.). FLAMMARION.

Ferenczi, S. *Psychanalyse II*. Payot, 1990

Gazalé, O. (2017). *Le Mythe de la virilité* (French Edition). Robert Laffont.

Hirschfeld, M. *Les homosexuels de Berlin*. Gay-Kitsh-Camp, 1993

Kervran, P. (2018, 28 août). *Sous le joug médical : l'invention d'un symptôme - Ép. 2/4 - Les transidentités, racontées par les trans*. France Culture. https://www.franceculture.fr/emissions/lsd-la-serie-documentaire/les-transidentites-racontees-par-les-trans-24-sous-le-joug-medical-linvention-dun-symptome

T, Laqueur. *La Fabrique Du Sexe* (2013-06-01). (1785). Gallimard.

Lagarde, Y. (2018, novembre 8). *1914-1918 : quatre crises de la virilité*. France Culture. https://www.franceculture.fr/histoire/1914-1918-quatre-crises-de-la-virilite

Pineau, A. (2018, 11 novembre). *11 novembre 1918 : quand l'homosexualité était qualifiée de « vice allemand »*. KOMITID. https://www.komitid.fr/2018/11/11/11-novembre-1918-quand-lhomosexualite-etait-qualifiee-de-vice-allemand/

Revenin, R. (2007). *Conceptions et théories savants de l'homosexualité masculine en France, de la monarchie de Juillet à la Première Guerre mondiale*. Revue d'Histoire des Sciences Humaines, 17(2), 23-45. https://doi.org/10.3917/rhsh.017.0023

Roellig, R. M. (2001). *Les Lesbiennes de Berlin, 1928*. GKC.

Sedgwick, E. K. (2015). *Between Men : English Literature and Male Homosocial Desire* (Gender and Culture Series) (Thirtieth anniversary edition). Columbia University Press.

Solomon-Godeau, A. (1999). *Male Trouble : A Crisis in Representation*. Thames & Hudson.

Wikipedia contributors. (2020c, septembre 21). *Pédérastie*. Wikipedia. https://fr.wikipedia.org/

Gross, T. (2014, 17 décembre). *Between World Wars, Gay Culture Flourished In Berlin*.NPR Choice page. npr.oprg. https://choice.npr.org/index.html?origin=https://www.npr.org/2014/12/17/371424790/between-world-wars-gay-culture-flourished-in-berlin?t=1600687070520

Tamagne, F. (2006). *Histoire des homosexualités en Europe : un état des lieux. Revue d'histoire moderne & contemporaine*, no 53-4(4), 7-31. https://doi.org/10.3917/rhmc.534.0007

Menahem, R. (2003). *Désorientations sexuelles. Freud et l'homosexualité*. Revue française de psychanalyse, vol. 67(1), 11-25. https://doi.org/10.3917/rfp.671.0011

Chambre de commerce gaie du Québec. (2014). *CCLGBTQ*. https://cclgbtq.org/. https://cclgbtq.org/wp-content/uploads/2015/12/Lexique-LGBT

Annexes

Affiches

Ivan Koschula
1917

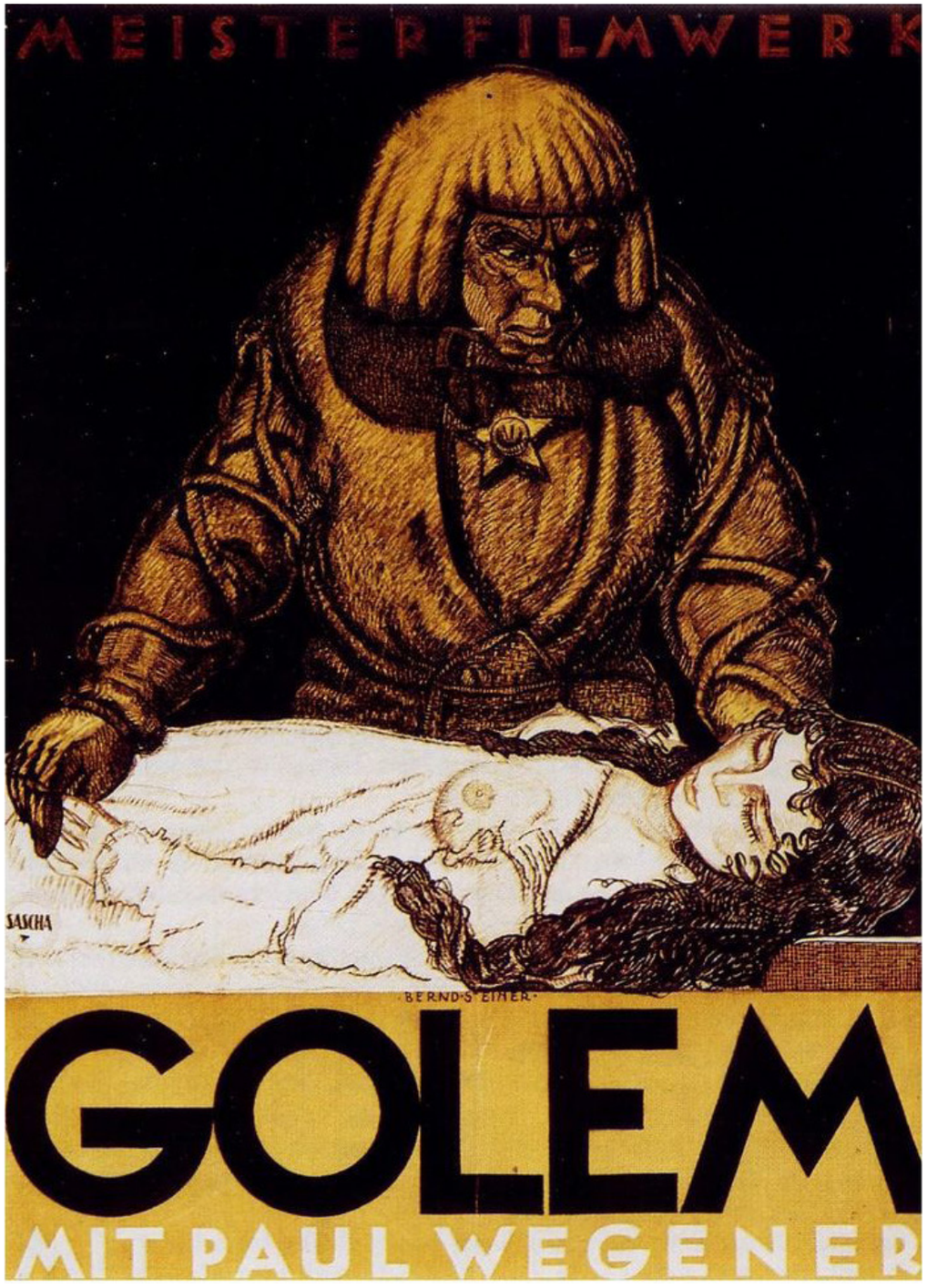
Richard Oswald

Richard-Oswald-
Produktion

1919
Die Prostitution

Richard Oswald

Richard-Oswald-Produktion



1920
Der Golem

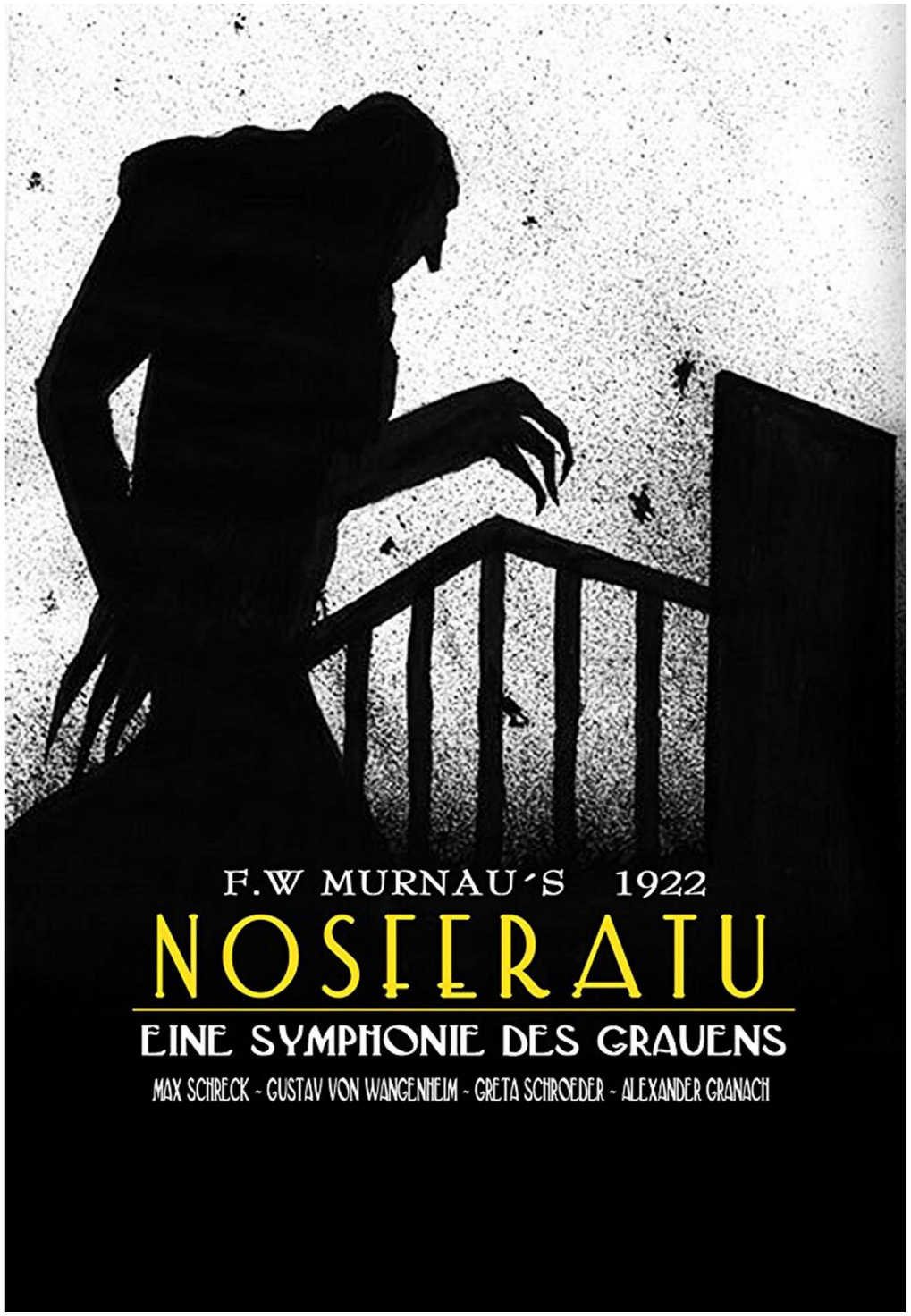
Paul Wegener
Carl Boese

Projektions-AG Union

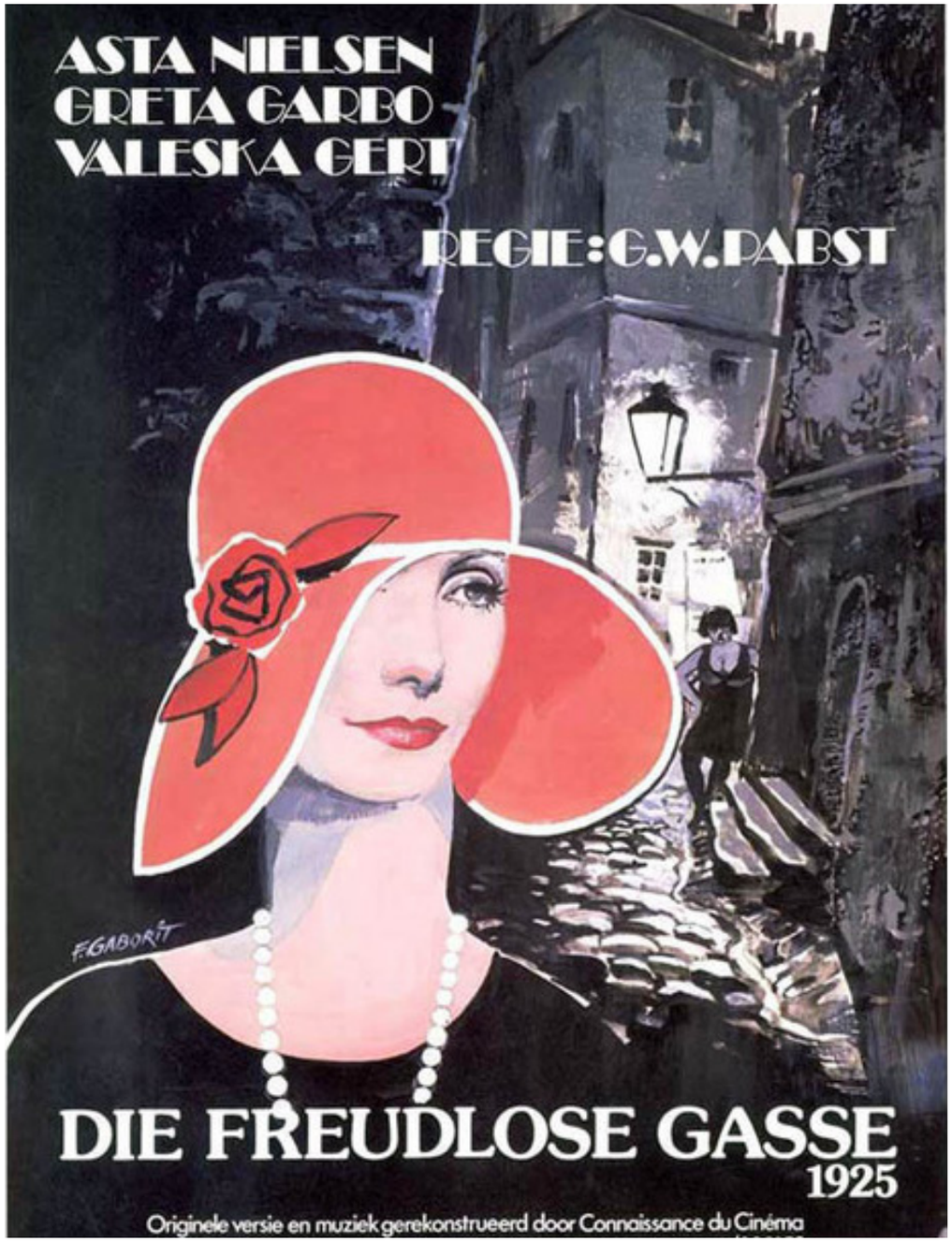
120

1920
Das Cabinet des Dr. Caligari — Robert Wiene — Decla-Bioscop

121



1922
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens — Friedrich Wilhelm Murnau — Prana Film Berlin GmbH



1925
Die Freudlose Gasse — Georg Wilhelm Pabst — Sofar-Film

1926
Faust - Eine deutsche Volkssage — Friedrich Wilhelm Murnau — UFA - Universum-Film Aktien Gesellschaft

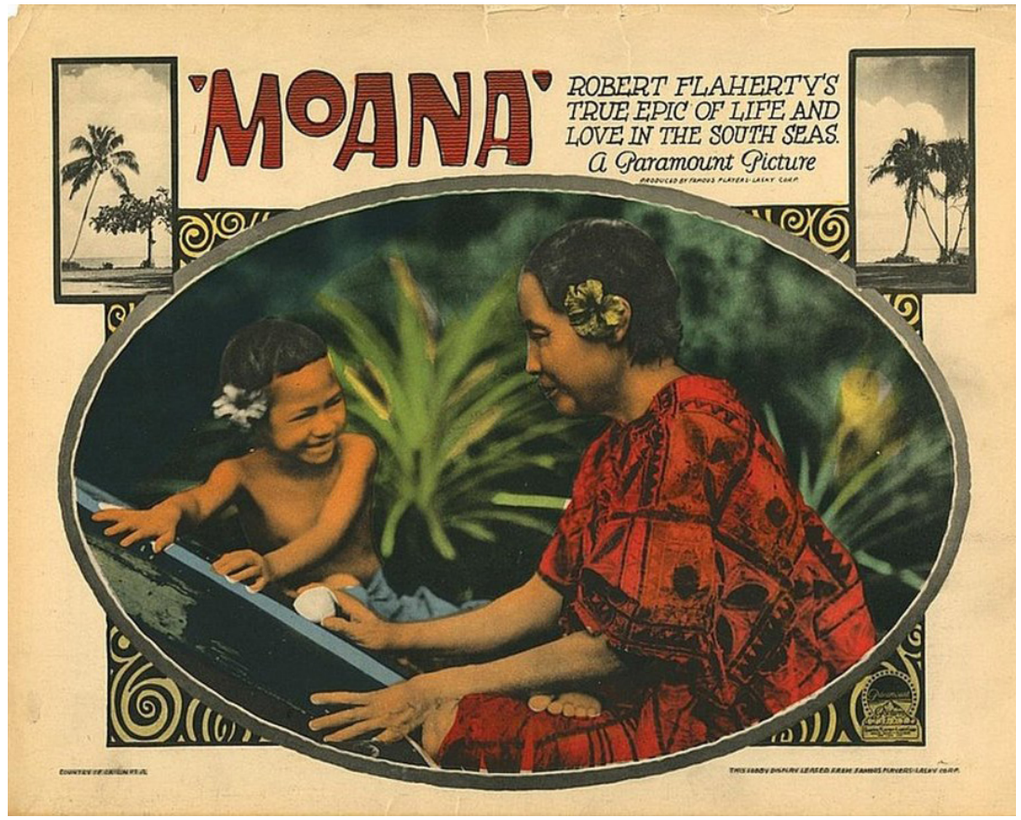
124

1926
Der heilige Berg

Arnold Fanck

UFA - Universum-Film Aktien Gesellschaft

125

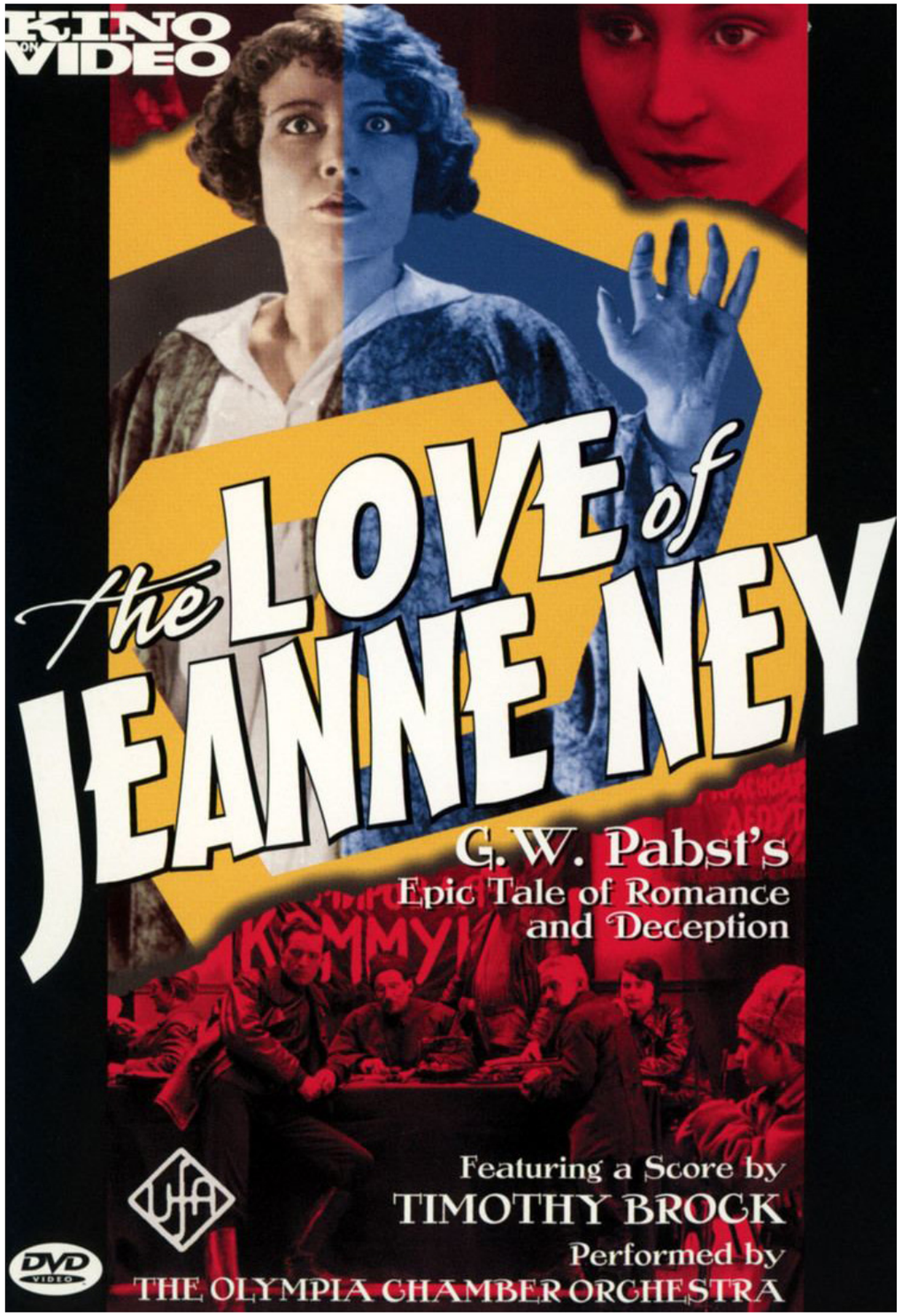


1926
Moana

Robert Flaherty, Frances Flaherty, Monica Flaherty

Famous Players-Lasky Corporation

1927
Gesetze Der Liebe — Richard Oswald — Richard-Oswald-Produktion



1927
Die Liebe der Jeanne Ney — Georg Wilhelm Pabst — UFA - Universum-Film Aktien Gesellschaft

1927
Dirnentragödie
Bruno Rahn
Pantomim-Film AG

1927
Metropolis
Fritz Lang
UFA - Universum-Film
Aktien Gesellschaft

130

1929
Die Büchse der Pandora — Georg Wilhelm Pabst — Süd-Film

131

1930
Cyankali — Hans Titneere — Atlantis Film

1930
Der blaue Engel — Josef von Sternberg — UFA - Universum-Film Aktien Gesellschaft

1931
M – Eine Stadt sucht einen Mörder — Fritz Lang — Nero Filmgesellschaft

1932
Vampyr
Carl Theodor Dreyer
Tobis Filmkunst

1933
Our Betters
George Cukor
Tommy Atkins
RKO Radio Pictures

136

1933
Wonder Bar — Lloyd Bacon — First National Pictures

137

1941
The Maltese Falcon — John Huston — Warner Bros

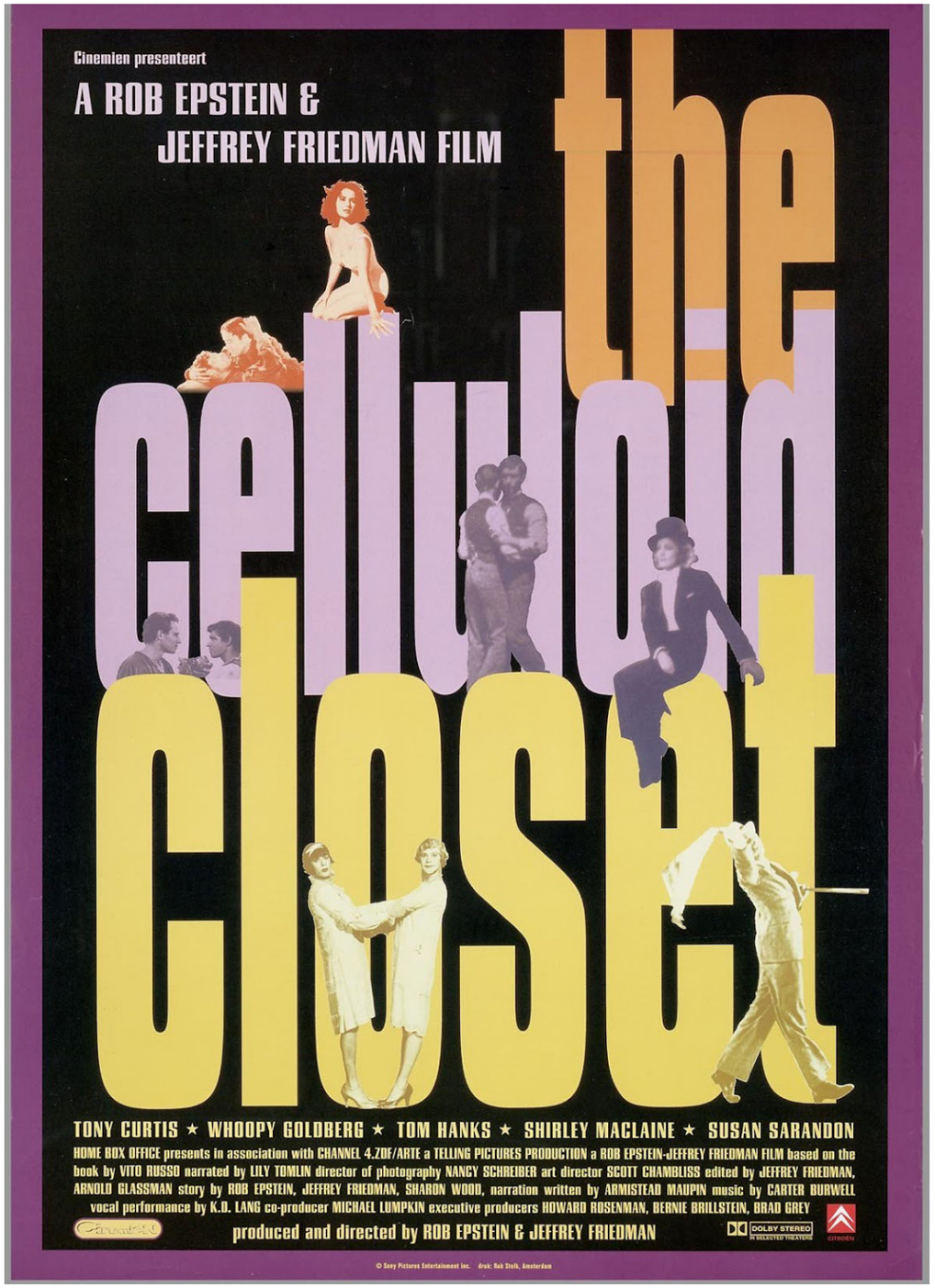
1957
Anders als du und ich Veit Harlan Arca-Filmproduktion

1958
Cat on a Hot Tin Roof Richard Brooks Metro-Goldwyn-Mayer

1986
Il sapore del grano

Gianni da campo

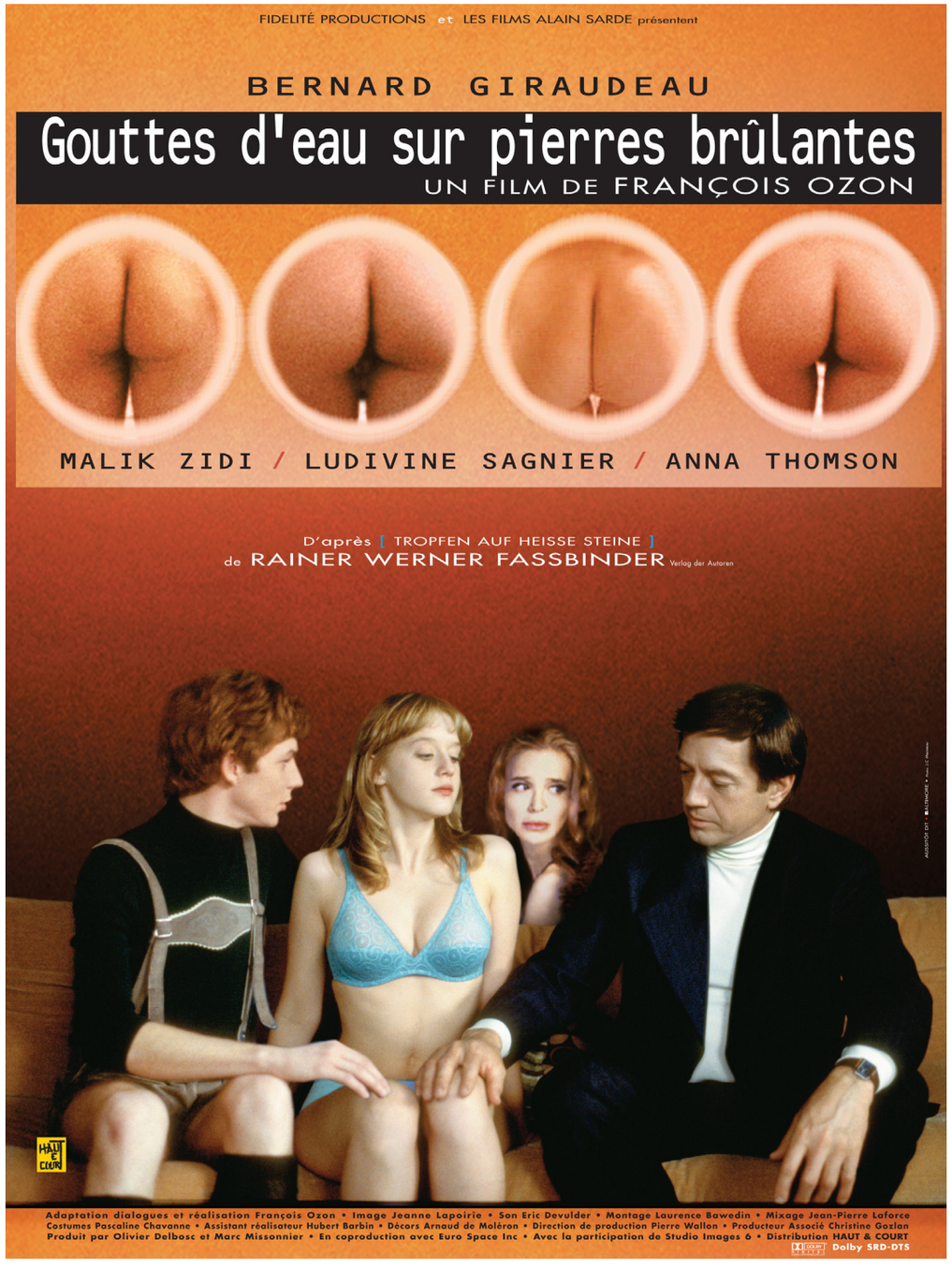
Rai,
Antea Cinematografica



1995
The celluloid closet

Rob Epstein,
Jeffrey Friedman

Channel Four Films,
HBO Pictures



2000
Gouttes d'eau sur pierres brûlantes — François Ozon — Les Films Alain Sarde, Eurospace Inc

2005
Sauf le respect que je vous dois — Fabienne Godet — K-Films Amérique

2013 - 2019
Orange is the new black

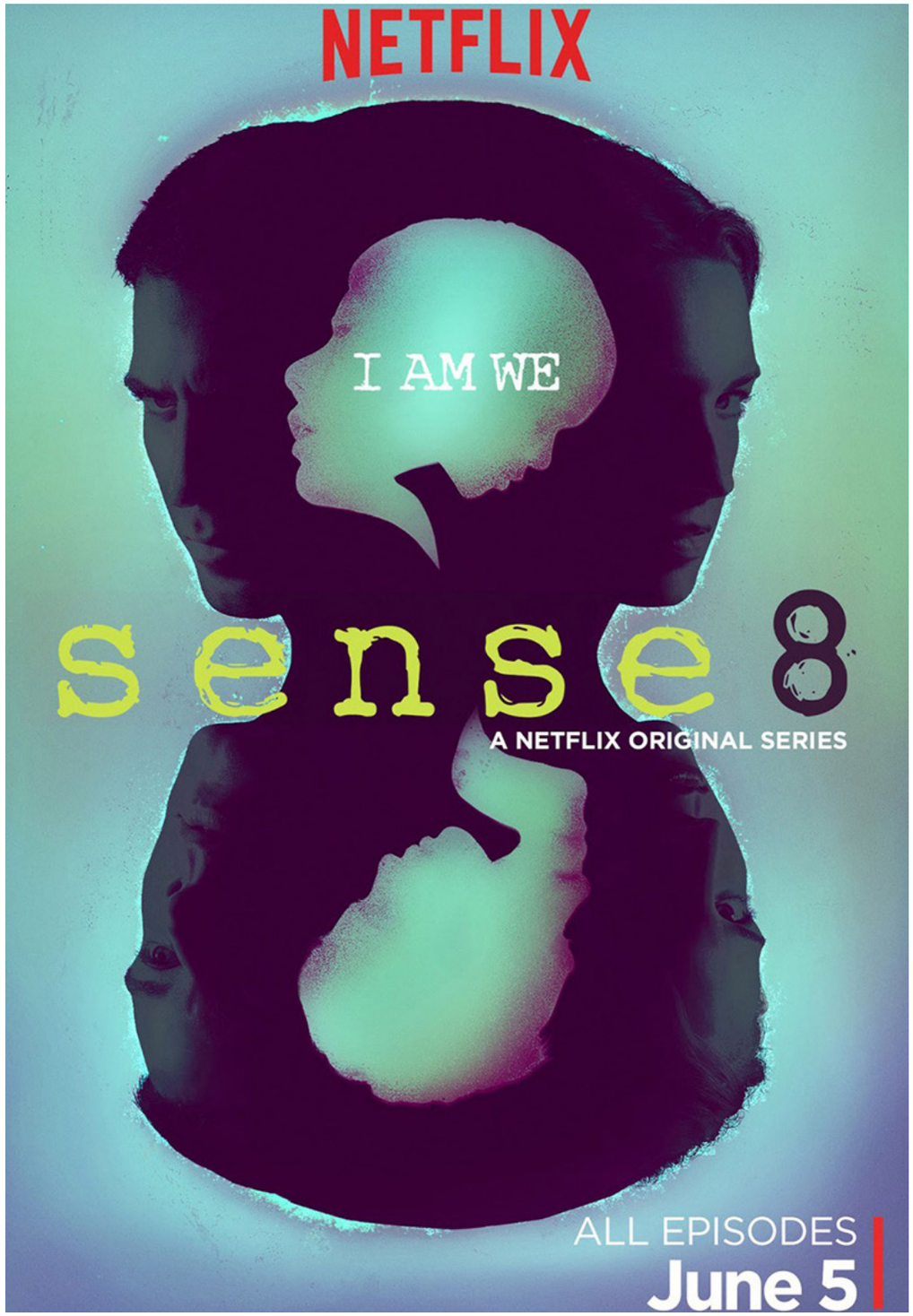
Jenji Kohan

LTilted Productions, Lionsgate Television

2014 - 2019
Transparent

Jill Soloway

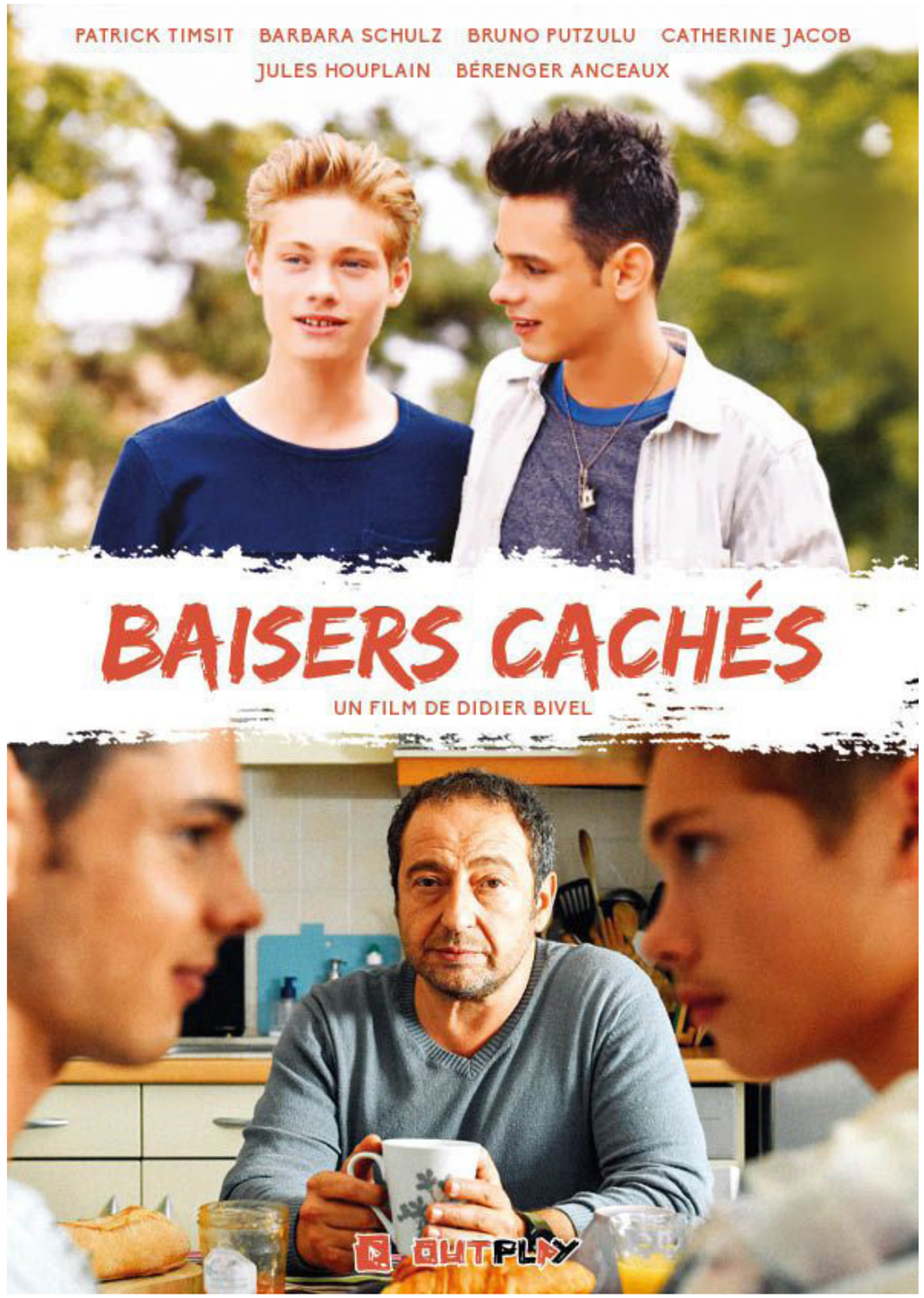
Picrow, Amazon Studios



2015 - 2018
Sense 8

Lana Wachowski,
Lilly Wachowski

Anarchos Productions,
Javelin Productions,
Studio JMS,
Georgeville Television,
Venus Castina LLC,
Elizabeth Bay
Productions



2015
Baisers cachés

Didier Bivel

Lizland Films

2017
Call me by your name — Luca Guadagnino

Frenesy Film Company,
La Cinéfacture,
RT Features
Water's End Productions

2020 - en cours
Visible: Out on Television — Ryan White — Apple Inc.

2020
Disclosure: Trans Lives on Screen

Sam Feder

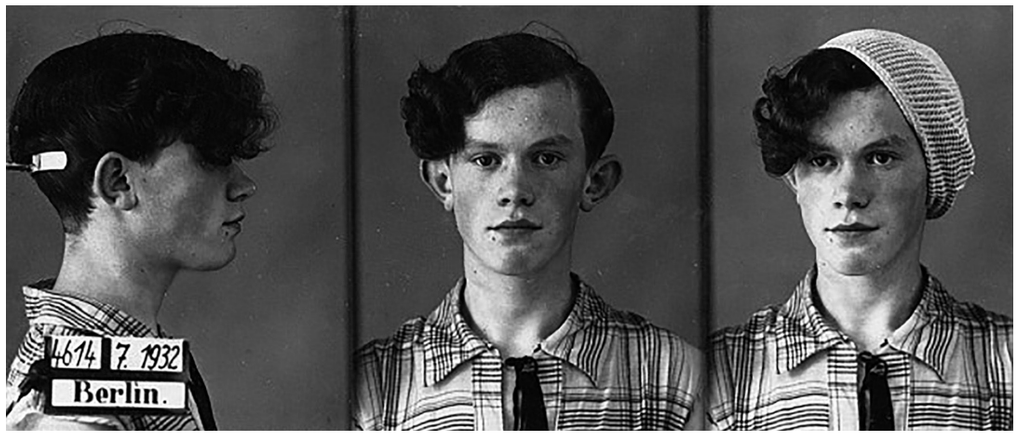
Field of Vision, Bow and Arrow Entertainment, Level Forward,

Images d’archives

154

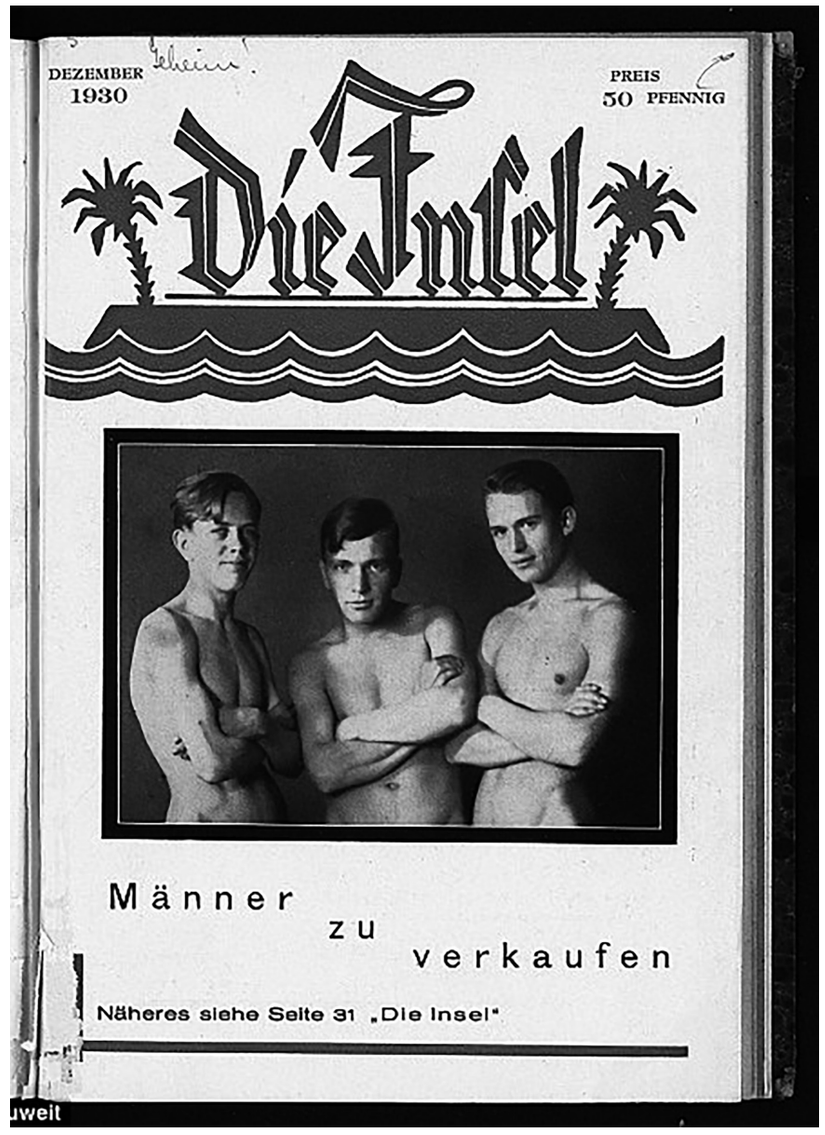
155

Couple d’homme dansant ensembles



Magnus Hirschfeld et ses patients dans le parc de l'institut de sexologie

Photos prises par la police de la prostituée berlinoise Johann Scheff, arrêtée en juillet 1932.



Couverture de Die Intel, décembre 1930

L'Eldorado, cabaret incontournable des soirées gays berlinoises

160

161

Travestis accoudés au bar de l’Eldorado

Des prostituées travesties assis sur les genoux d'hommes homosexuels dans le bar gay populaire de Berlin Marienkasin.

Travestis prenant un verre dans le club Eldorado qui n'était pas caché mais célébré à l'âge d'or des bars et clubs gay à Weimar.

Hansi Sturm, a remporté le concours de travestis Miss Eldorado en 1926.

Homopolis
Sexe, drogue et charleston

Format 180 x 270mm
Papiers :
- Digi finesse gloss 115g/m^2
- Rebello ange bleu 80g/m^2

Typographie :
- Akzidenz-Grotesk BQ
- Sporting Grotesque

Imprimé à la HEAD – genève
2020

Texte et conception graphique
Thomas Lopes

En 1919, le film *Anders als die Andern* fait son apparition dans les salles de cinéma allemandes. Pour la première fois, une histoire d'amour entre deux hommes est portée à l'écran. Ce moyen métrage pionnier de la thématique est le résultat d'une collaboration inédite entre un réalisateur (Richard Oswald) et un sexologue (Magnus Hirschfeld), il intervient dans un contexte tout particulier pour l'Allemagne puisque le pays sort tout juste de quatre années d'une guerre destructrice. Dans cette époque poussée par un vent de liberté, ce film bouscule les idées reçues que subissent les homosexuels et met en valeur l'énorme pouvoir du cinéma comme force de conviction et de communication.