

universitas

DAS MAGAZIN DER UNIVERSITÄT FREIBURG, SCHWEIZ | LE MAGAZINE DE L'UNIVERSITÉ DE FRIBOURG, SUISSE

01 | 2025

Prägende Alma Mater 8
Alt-Bundesrat Deiss erzählt

Proches aidant·e·s 46
Un statut encore trop peu reconnu

Licht ins Dunkel 58
Historiker Vitus Huber erforscht die Nacht

**UNI
FR**
■

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG



Kino

Le monde sur grand écran



PARTICIPEZ AU CONCOURS
NEHMEN SIE AM WETTBEWERB TEIL

#AmbassadorUnifr

- ▶ **UNE PHOTO** | EIN FOTO
- ▶ **UNE ANECDOTE** | EINE ANEKDOTE
- ▶ **UNE HISTOIRE** | EINE GESCHICHTE



*Scannez le QR code et faites
rayonner l'Université!*

*Scannen Sie den QR-Code, bringen
Sie die Universität zum Strahlen!*

Impressum

universitas

Das Wissenschaftsmagazin der Universität Freiburg
Le magazine scientifique de l'Université de Fribourg

Herausgeberin | Editrice

Universität Freiburg
Unicom Kommunikation & Medien
Avenue de l'Europe 20, 1700 Freiburg
www.unifr.ch/unicom

Chefredaktion | Rédaction en chef

Claudia Brühlhart | claudia.bruehart@unifr.ch
Farida Khali (Stv./suppl.) | farida.khali@unifr.ch

Art Direction

Daniel Wynistorf | daniel.wynistorf@unifr.ch

Autor_innen | Auteur-e-s

Jean-Luc Brühlhart | jeanluc.bruehart@yahoo.com
Lovis Noah Cassaris | lovis.cassariss@unifr.ch
Christian Doninelli | christian.doninelli@unifr.ch
Matthias Fasel | matthias.fasel@unifr.ch
Pierre Jenny | pierrejenny@bluewin.ch
Pierre Koestinger | pkoestinger@gmail.com
Patricia Michaud | info@patricia-michaud.ch
Sophie Roulin | info@sophieroulin.ch
Ori Schipper | ori_schipper@sunrise.ch

Fotos | Photos

Aldo Ellena | info@editions-berra.ch
Julien Gremaud | cpg@centrephotogeneve.ch
Pierre-Yves Massot | pym@realeyes.ch
Stéphane Schmutz | info@stemutz.com

Korrektorat | Correction

Maria-Jo Buchs | marie-jo.buchs@unifr.ch
Jean-Luc Brühlhart | jeanluc.bruehart@yahoo.com

Titelbild | Image de couverture

Grand Prix FIFF 2021 | Philippe Lacôte, *La Nuit des Rois* |
France, Côte d'Ivoire, Canada, Sénégal

Illustrationen Dossier | Illustrations du dossier

FIFF | communication@fiff.ch
Getty Images | gettyimages.com

Sekretariat | Secrétariat

Marie-Claude Clément | marie-claude.clement@unifr.ch

Druck | Impression

Canisius SA
Avenue Beauregard 3, 1700 Fribourg

Auflage | Tirage

9'700 Exemplare | dreimal jährlich
9'700 exemplaires | trois fois par année

ISSN 1663 8026

Alle Rechte vorbehalten.

Nachdruck nur mit Genehmigung der Redaktion.

Tous droits réservés.

La réimpression n'est autorisée qu'avec l'accord de la rédaction.

Die nächste Ausgabe erscheint im August 2025.

La prochaine édition paraîtra en août 2025.

Die in dieser Publikation zum Ausdruck gebrachten Meinungen entsprechen nicht zwangsläufig der Haltung der Unifr.

Les opinions exprimées dans les articles d'*universitas* ne reflètent pas forcément celles de la rédaction.

Edito

Ich war letzten Sonntag im Kino – ein Vergnügen, das ich über lange Zeit vernachlässigt hatte. Es war wie ein Wiedersehen mit einer alten Freundin: vertraut, angenehm, voll freudiger Erwartung.

Kino kann so vieles. Es nimmt uns mit auf Reisen, lässt uns lachen und weinen, nachdenken, rebellieren oder auch aufhorchen. Kino ist Unterhaltung, es ist Aufklärung, Aufarbeitung und nicht zuletzt: Bildung. Und wo Bildung ist, ist Wissenschaft nicht weit.

Trotzdem schien uns ein Wissenschaftsmagazin zum Thema «Kino» zuerst ein etwas gewagtes Unterfangen. Würden sich auf diesen Aufruf tatsächlich Forschende mit Themenvorschlägen melden? Und ob sie das taten! Die vorliegende Ausgabe entführt uns nach China in die Welt der Science-Fiction und nach Afrika, wo Bollywood, Hollywood und Nollywood aufeinandertreffen. Das Themendossier zeigt, wie Kino in Hörsälen eingesetzt wird, welche zentrale Rolle die Filmmusik spielt und dass, am Beispiel des Massakers von Tibhirine, auch tragische Ereignisse auf der Leinwand dargestellt werden dürfen – und sollen.

Kino in besonders intensiver Art lässt sich im Rahmen von Filmfestivals erleben. Welche Rolle die vielen kleinen und grossen Festivals in der Kinolandschaft spielen, beleuchtet Thierry Jobin, der künstlerische Direktor des Internationalen Filmfestivals Freiburg (FIFF) im Interview, zusammen mit dem Historiker Cyril Cordoba und der Soziologin Muriel Surdez.

Das FIFF hat uns nicht nur die stimmigen Bilder zur Verfügung gestellt, die das Themendossier «Kino» illustrieren – es sind die Preisträgerfilme des Grand Prix FIFF der letzten 10 Jahre – sondern auch dafür gesorgt, dass «universitas» am Filmfestival dabei sein darf. Vielen Dank!

Herzlich,
Claudia Brühlhart
Chefredaktorin

**UNI
FR**

UNIVERSITÉ DE FRIBOURG
UNIVERSITÄT FREIBURG

Inhalt | Sommaire

News

- 6 **Les arts (des) mathématiques**
Des éléments de l'exposition à découvrir le 20 septembre à Explora

Portrait

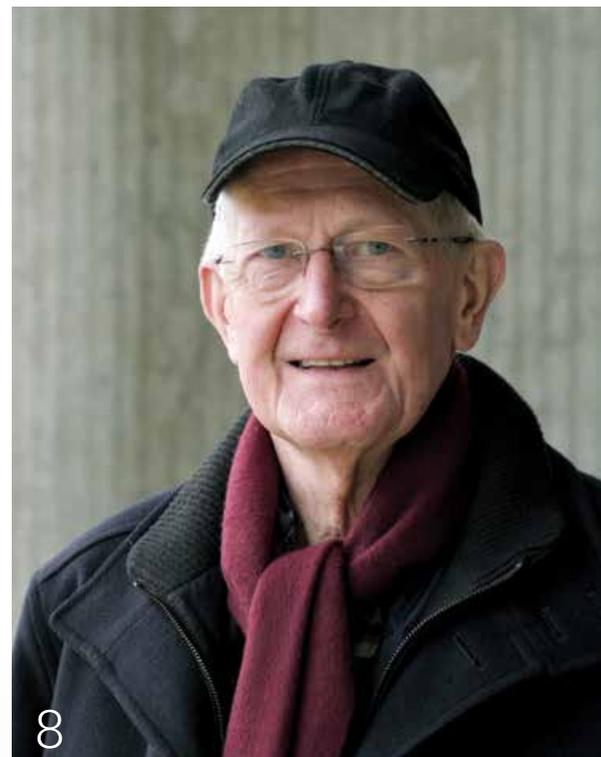
- 8 **Die Berühmtheit von nebenan**
Als Kind stand er vor den Vitrinen in den Gängen der Uni Miséricorde, als Professor lehrte er Volkswirtschaftslehre und Wirtschaftspolitik. Und heute trägt ein Auditorium der Alma Mater seinen Namen: Joseph Deiss

10 Dossier **Kino**

- 12 **Salles vides, festivals pleins**
Le rôle incontournable des festivals dans le monde du cinéma
- 17 **Les derniers monstres du Mont-Rose**
«Voir le glacier comme un écosystème charismatique»
- 19 **Wie China die Zukunft sieht**
Chinesische Sci-Fi als Spiegel der Gesellschaft
- 22 **L'esprit de Tibhirine**
L'affaire a fasciné, le film a ému
- 26 **Nollywood in Ostafrika**
Wie der nigerianische Film zum Vorbild wurde
- 29 **Cinéma de la décolonisation: le rôle des festivals**
Au-delà du Bien et du Mal
- 32 **Lernen mit Erin Brockovich**
Kino statt Hörsaal
- 35 **La musique de la peur**
Ces mélodies qui font grincer ou claquer les dents
- 38 **Leadership auf der Leinwand**
Vom toxischen Boss zum visionären Leader: Das Kino kennt sie alle
- 41 **«L'homme de montagne» au cinéma**
Déconstruction d'un mythe
- 43 **Les oubliées du cinéma**
Biopics: cherchez la femme, cherchez la créatrice



Grand Prix FIFF 2022 | Maryna Er Gorbach, *Klondike* | Ukraine, Turquie





10

Fokus

46 **Im Museum auf Zeitreise**

Das BIBEL + ORIENT Museum feiert sein 20-jähriges Bestehen. Mit Gründungsmitglied Othmar Keel und Stiftungsrat Thomas Staubli reisen wir durch die Zeit

Interview

50 **Soutenir sans s'oublier**

Se reconnaître et être reconnu-e dans le statut de proche aidant-e

Recherche & Enseignement

54 **Cancer: le salaire de la peur**

Peut-on se tuer à la tâche? Une étude plus complexe qu'on a voulu le faire paraître

Forschung & Lehre

58 **The Bright Side of Darkness**

Mit seiner Forschung taucht Historiker Vitus Huber tief ein in die Nacht. Besonders angetan haben es ihm die schönen Seiten der Dunkelheit

People & News

61 **Prix et nominations**

Quoi de neuf à l'Unifr?

Red & Antwort

62 **Sigrid Eder**

Professorin für Altes Testament am Departement für Biblische Studien



50



online | en ligne

www.unifr.ch/universitas





Les arts (des) mathématiques

Après quelques années à l'Université du Luxembourg, le Professeur Hugo Parlier est de retour à l'Unifr. Il marque son *come back* au sein du Département de mathématiques en co-signant une exposition, proposée en début d'année aux EPFL Pavilions. Jusqu'au 9 mars, *Shapes: Patterns in Art and Science* invitait les spectateurs·trices à découvrir les motifs naturels ou artificiels qui façonnent notre monde entre art et science. Vous n'avez pas eu l'occasion de la voir? Pas d'inquiétude, des éléments de ce voyage au cœur des structures géométriques seront présentés le samedi 20 septembre 2025 sur le campus de Miséricorde lors d'Explora, le Festival Culture, Science & Société de l'Unifr.

events.unifr.ch/explora

Die Berühmtheit von nebenan

Er war Bundesrat, Präsident der UNO-Generalversammlung und hat die Uni Freiburg ebenso geprägt wie sie ihn. Heute ist der 79-jährige Joseph Deiss leidenschaftlicher Wanderer und Autor. **Matthias Fasel**

«Die Uni Freiburg ist meine intellektuelle Heimat», sagt Joseph Deiss, bevor im Gespräch überhaupt die erste Frage gestellt wird. «Sie hat mich ein Leben lang begleitet.» Einen Steinwurf von der Universität Miséricorde entfernt aufgewachsen, kommt er schon als Kind ständig mit ihr in Berührung. «In den Gängen hatte es Glaskästen mit ausgestopften Tieren. Die schaute ich mir am Sonntag oft mit meinen Eltern an.» Als Primarschüler geht Joseph Deiss für den Sportunterricht in die Uni-Turnhalle; als er am Konservatorium Klavier spielt, findet die jährliche Audition in der Aula statt – und sogar das Skifahren erlernt er auf dem Uni-Areal.

Seine akademische Karriere ist später also ein Heimspiel; Student, Assistent, Professor, Dekan – Deiss durchläuft an der Uni Freiburg sämtliche Stufen. Nach seiner Zeit im Bundesrat kehrt er noch einmal zurück, unterrichtet Wirtschaftspolitik und hilft als Präsident des Stiftungsrats des Adolphe-Merkle-Instituts, das Kompetenzzentrum für Nanotechnologie aufzubauen. «Entsprechend viel geht mir durch den Kopf, wenn ich am Morgen jeweils an der Uni vorbeigehe, um meine 1000 Schritte zu machen», sagt Deiss, der heute wieder in der Nähe der Uni Miséricorde wohnt.

UNO und «South Park»

Dass beim Standort Pérolles sogar ein Auditorium nach ihm benannt ist, erfüllt ihn mit Stolz. «Es zeigt, dass geschätzt wird, was ich gemacht habe. Gleichzeitig bin ich fast erschrocken, so etwas bereits zu Lebzeiten zu haben. Am Anfang musste ich mich jeden Tag kneifen, um zu schauen, ob ich noch lebe.» Als sich Deiss während der Covid-Zeit impfen lässt, fragt ihn eine Studentin, die im Impfzentrum aushilft, ob er den Mann kenne, nach dem der Saal benannt sei, in dem sie jede Woche Vorlesungen besuche. Es ist eine von vielen Anekdoten, die Joseph Deiss im Gespräch erzählt.

Er entspricht damit so gar nicht dem Bild des farblosen Technokraten, das während seiner Zeit im Bundesrat insbesondere die Deutschschweizer Medien von ihm zeichnen. Unterhaltsam etwa auch die Geschichte, wie er davon erfährt, dass er als erster Schweizer in der amerikanischen Zeichentrickserie «South Park» vorkommt. «Ein Journalist rief mich an und wollte einen Kommentar von mir dazu. Allerdings hatte ich noch nie etwas von der Serie gehört. Wenn ich etwas nicht beantworten konnte, versuchte ich gegenüber Journalist_innen jeweils Zeit zu gewinnen, indem ich zum Beispiel sagte, ich sei gerade am Kochen», verrät Deiss. «Ich rief dann meinen Sohn an, um ein paar Informationen über die Serie einzuholen. Erst dann telefonierte ich dem Journalisten zurück.» Deiss kommt in «South Park» nur ganz kurz vor, als Vertreter der Schweizer Regierung. «Dennoch werde ich sehr oft darauf angesprochen. Das überrascht mich immer wieder. Eigentlich finde ich es dann doch wichtiger, dass ich für die Schweiz ein Jahr lang die UNO-Generalversammlung präsiidiert habe», sagt er und lacht.

Joseph Deiss ist es auch, der als Aussenminister die Schweiz in die UNO führt. Bis heute spricht er sich für einen EU-Beitritt aus. Woher kommt diese durch und durch bejahende Haltung gegenüber internationaler Zusammenarbeit? «Auch da hat mich die Universität mitgeprägt. Auf unseren Bänken sassens Studierende aus allen möglichen Ländern. Entsprechend hatte ich nie Berührungspunkte. Zudem bin ich ein überzeugter liberaler Ökonom.»

Bei Wind und Wetter

Was Joseph Deiss ebenfalls ist: ein leidenschaftlicher Autor. Er schreibt auch heute noch jeden Tag, wenn er einer Person besondere Aufmerksamkeit schenken will, gerne auch von Hand – dafür hat er eine ganze Sammlung Füllfederhalter.

Immer wieder gibt er zudem Bücher heraus, die Texte schreibt er selbst – auf Deutsch und Französisch. Nach einem letzten volkswirtschaftlichen Lehrbuch und einem Werk über seine politische Laufbahn sieht es vorübergehend nach einem Rückzug ins Private aus. Joseph Deiss veröffentlicht zwei Bücher darüber, wie er nach Canterbury beziehungsweise in alle Ecken der Schweiz wandert. Es ist nebst dem Schreiben seine zweite grosse Leidenschaft: Der 79-Jährige wandert bei Wind und Wetter, bei Hitze und Minustemperaturen. Meistens allein, nur so gibt es immer wieder auch unerwartete Begegnungen.

Das Feuer brennt noch

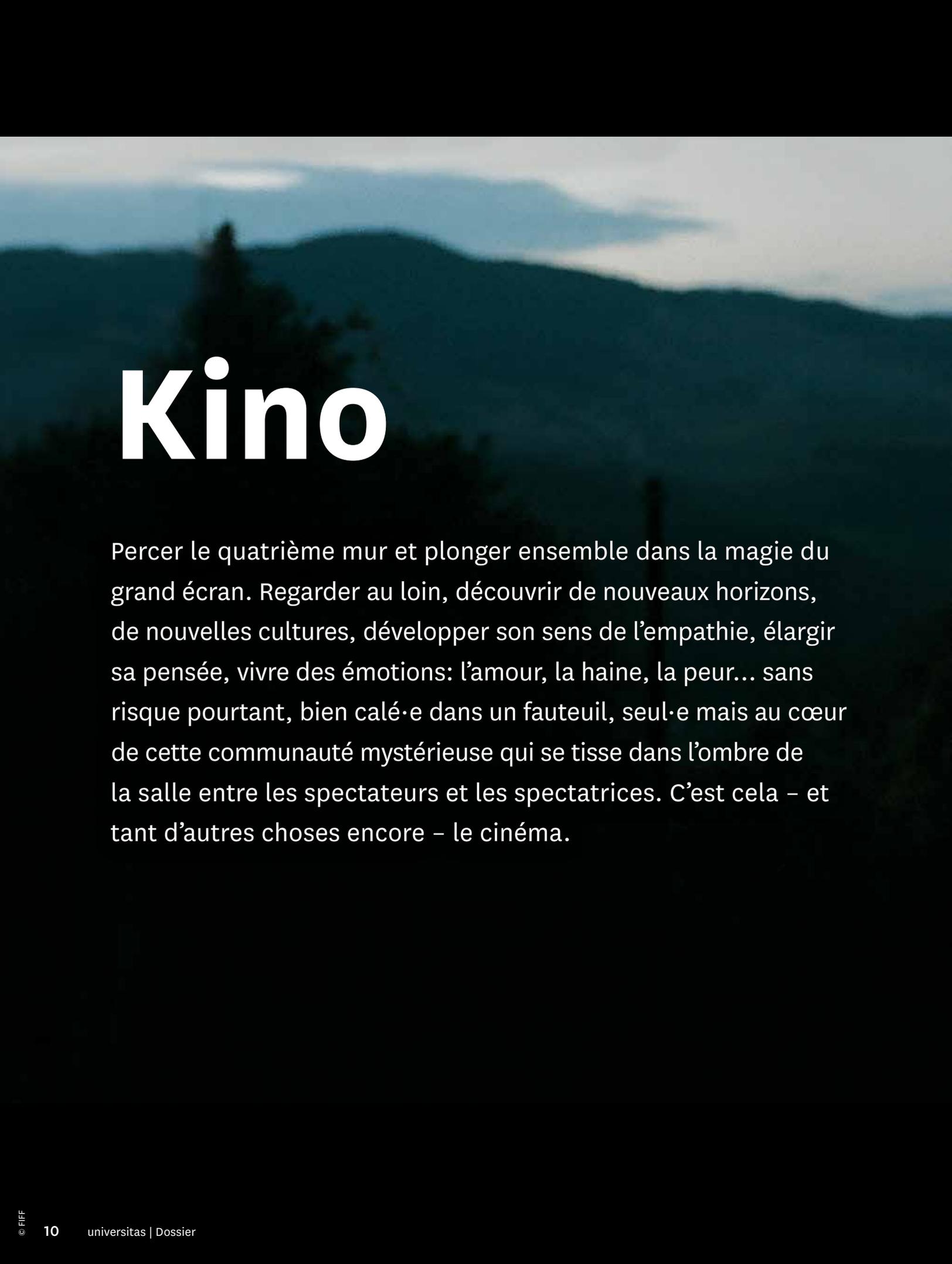
Als Russland die Ukraine angreift, ist es fürs Erste vorbei mit dem Rückzug ins Private. «Da wurde etwas Fundamentales zerstört. Das hat mich schwer beschäftigt.» Gleichzeitig fühlt sich Deiss machtlos, es ist deshalb auch eine Art Selbsttherapie als er «Brüche» schreibt, ein flammendes Plädoyer für eine «Eskalation des Friedens», wie er es nennt. Nun ist auch im Gespräch wieder sein Feuer für Politik zu spüren. Wenn er sich über Putin echauffiert, über Trumps Zollpolitik oder über Schweizer Politiker_innen, die das UNO-Hilfswerk für Palästinaflüchtlinge (UNRWA) nicht mehr unterstützen wollen.

Deiss gibt aktuell viele Interviews zu diesem Buch und hält Vorträge darüber; das nächste Projekt ist dann aber doch wieder ein Wanderbuch. Auf Deutsch trägt es den Titel «Im Bann der inneren Schweiz: vom Moléson via Napf auf den Säntis». Beide angefragten Verlage sagen sofort zu, das Buch wird noch dieses Jahr erscheinen. Joseph Deiss hat immer noch viel zu erzählen – und man hört ihm gerne zu.

Matthias Fasel ist Gesellschaftswissenschaftler, Sportredaktor bei den «Freiburger Nachrichten» und freischaffender Journalist.



Joseph Deiss studierte und promovierte an der Universität Freiburg im Bereich Wirtschafts- und Sozialwissenschaften. Ab 1984 war er als ordentlicher Professor für Volkswirtschaftslehre und Wirtschaftspolitik tätig; von 1996 bis 1998 als Dekan der Fakultät für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften. 1991 wurde Deiss in den Nationalrat gewählt, von 1999 bis 2006 war er Bundesrat. 2007 kehrte er noch einmal für mehrere Jahre als Professor an die Uni Freiburg zurück. Zwischen 2010 und 2011 war der Stadtfreiburger ein Jahr lang Präsident der UNO-Generalversammlung in New York. Joseph Deiss ist verheiratet und hat drei Kinder.



Kino

Percer le quatrième mur et plonger ensemble dans la magie du grand écran. Regarder au loin, découvrir de nouveaux horizons, de nouvelles cultures, développer son sens de l'empathie, élargir sa pensée, vivre des émotions: l'amour, la haine, la peur... sans risque pourtant, bien calé·e dans un fauteuil, seul·e mais au cœur de cette communauté mystérieuse qui se tisse dans l'ombre de la salle entre les spectateurs et les spectatrices. C'est cela – et tant d'autres choses encore – le cinéma.



Grand Prix FIFF 2023 | Chie Hayakawa, *Plan 75* | Japon, France, Philippines, Qatar

Salles vides, festivals pleins

Tandis que les salles obscures tirent la langue, les festivals de films connaissent un vrai boom. Zoom sur leur rôle passé et présent avec le Directeur artistique du Festival International du Film de Fribourg (FIFF) Thierry Jobin, la sociologue Muriel Surdez et l'historien Cyril Cordoba, de l'Unifr. **Patricia Michaud**

Quel est votre premier souvenir de sortie au cinéma?

Thierry Jobin: C'était en 1976, au cinéma Lido à Delémont. J'avais 7 ans et je découvrais le dessin animé *La Flûte à six schtroumpfs*. Pendant des années, j'ai prétendu que c'était *Sinbad et l'œil du tigre*, car je trouvais que ça en jetait plus (rires). Un jour, j'ai lu une interview du cinéaste danois Nicolas Windig Refn dans laquelle il expliquait que *La Flûte à six schtroumpfs* avait fait naître sa vocation. J'ai immédiatement retourné ma veste!

Muriel Surdez: Mon premier souvenir – même s'il ne s'agit sans doute pas de ma toute première virée au cinéma – concerne *E.T., l'extra-terrestre*, également au Lido de Delémont. Durant toute la séance, deux gamins assis derrière moi demandaient sans arrêt «Il est où E.T.? Il vient quand E.T.?» Cela m'a marquée.

Cyril Cordoba: Je suppose qu'il s'agissait soit d'un film du cycle pour enfants *La Lanterne Magique*, soit d'un dessin animé Disney du type *Le Roi Lion*.

Quel festival de films vous a particulièrement marqué?

Muriel Surdez: Celui de Locarno. Alors que je fréquentais le gymnase de Porrentruy, j'ai eu la chance de participer au programme Cinema & Gioventù, qui offrait la possibilité d'intégrer un jury de jeunes. Et surtout celle d'interviewer les acteurs-trices et réalisateurs-trices présent-e-s au Festival. Je me rappelle même entretenue avec Mireille Perrier.

Thierry Jobin: Les premiers festivals que j'ai fréquentés, ce sont ceux de Super 8 auxquels je participais avec mes potes. Nous bricolions vite fait un tourné-monté et embarquions un appareil cassettes pour le son. On passait du Klaus Nomi pour illustrer des nouvelles d'Alfred Hitchcock tournées à la cave chez mes parents.

Cyril Cordoba: Le Neuchâtel International Fantastic Film Festival (NIFFF) avec son ambiance particulière, les *running gags* qui se construisent jour après jour, séance après séance. Le public y est très remuant durant les teasers mais,

dès que le film commence, un silence religieux s'installe. C'est un mélange assez propre aux festivals de films, entre ambiance potache et respect pour la création. Le Courgemétrage est un autre bon exemple du genre. Le principe: un lieu un peu désaffecté est mis à disposition à Neuchâtel. Les participant-e-s y tournent leurs films, qui sont ensuite tous diffusés durant la même soirée. L'atmosphère est très particulière, à la fois festive et souvent gore.

Thierry Jobin: Ah oui, le Courgemétrage! Lorsque j'y officiais comme membre du jury, j'étais impressionné par l'influence qu'a le NIFFF sur le cinéma de la région. De façon plus générale, je pense qu'un festival a une réelle incidence sur les goûts cinématographiques d'une région.

FIFF y compris?

Thierry Jobin: A plusieurs reprises, des cinéastes suisses en tournée dans les salles obscures du pays m'ont rapporté que le public fribourgeois semble très entraîné à poser des questions de fond comme de contenu sur les films. Peut-être que cela s'explique, entre autres, par l'accent que le FIFF met sur les séances scolaires, qui sont les plus importantes de Suisse. Depuis la création du Festival, plus de 200'000 jeunes sont passés par ces projections. Ici, à Fribourg, il y a une curiosité qu'on ne trouve peut-être pas ailleurs. Les gens préfèrent voir ce qu'ils ne connaissent pas plutôt que des films patrimoniaux.

Entraîner le public, est-ce justement le rôle d'un festival de films?

Thierry Jobin: Pas forcément. Certains festivals ont pour but principal de proposer de grosses avant-premières. Mais pour ce qui est du FIFF, la dimension éducative empreint toute la sélection, que ce soient les séances normales ou scolaires. Nous aimons montrer au public ce qu'il n'a jamais vu, ouvrir des fenêtres dans la tête des gens.

Cyril Cordoba: Dans une perspective historique, jusqu'à la

fin des années 1960, seule une très petite minorité de festivals voulaient éduquer le public, développer une culture cinématographique, affûter les goûts. Au début, que ce soit à Cannes, Venise, Berlin ou Locarno – et malgré ce que ces festivals veulent bien nous laisser entendre – les velléités étaient plutôt touristiques, politiques et/ou économiques, c'est-à-dire que les distributeurs-trices dévoilaient les films qui allaient sortir pour que les exploitant-e-s les achètent.

Quand les choses ont-elles changé?

Cyril Cordoba: Le tournant a eu lieu autour de 1968, sous l'impulsion des mouvements de contestation. On a commencé à placer de vrai-e-s directeurs-trices artistiques à la tête des festivals, et non plus des promoteurs-trices touristiques ou des personnalités politiques. Les festivals ont alors mis l'accent sur ce qu'on ne trouvait pas dans les salles traditionnelles. Ce virage s'est accompagné d'une orientation politique assez à gauche dans les années 1970. Un second tournant s'est produit dans les années 1980, dont le FIFF – qui s'appelait d'ailleurs Festival de films du Tiers-Monde à ses débuts – est l'héritier. Idem pour Nantes et son Festival des 3 Continents. Leur but était de montrer autre chose. Pas seulement des films d'avant-garde mais aussi des films issus de pays moins connus: des cinématographies dites émergentes, marginalisées. Ces deux tournants successifs ont vraiment fait prendre aux festivals de film une dimension plus culturelle. Du moins en ce qui concerne les grandes manifestations. Petit à petit est alors apparu un genre de «film de festival». A savoir un film d'auteur-e relativement long, au sujet un peu grave et au style austère, idéalement avec un angle social ou politique.

Thierry Jobin: Ce phénomène a d'ailleurs entraîné des dérives. Des réalisateurs-trices argentin-e-s m'ont par exemple rapporté que dans leur pays, à une époque, des milliers de réalisateurs-trices sortaient des écoles de cinéma chaque année, ce qui est complètement inutile. Ils apprenaient à faire des films «pour aller à Cannes».

Muriel Surdez: Je rebondis brièvement sur la question du nom du FIFF. On a certes quitté l'appellation Festival de films du Tiers-Monde (*ndlr:* en 1990, à la demande de cinéastes la jugeant trop connotée de misérabilisme). Mais désormais, on ne sait pas trop comment appeler ce genre de festival. Soit on fait référence à chaque pays séparément, mais on tombe dans la fragmentation totale, soit on utilise des périphrases. Actuellement, en sciences sociales, le terme consacré est «Sud global».

Est-ce ce genre de transformations que vous analysez avec vos étudiant-e-s en sociologie lors du séminaire lié au FIFF?

Muriel Surdez: En effet, c'est très intéressant! Au-delà des aspects historiques, je m'appuie aussi sur l'ADN du FIFF. J'essaie d'amener les étudiant-e-s à découvrir des choses

qu'ils ne verraient pas ailleurs. Car malgré tous les canaux et réseaux d'information à la disposition des jeunes, l'exploration et l'ouverture ne sont pas garanties. C'est justement en constatant que seule une petite frange des étudiant-e-s avait accès à ce genre de films que j'ai mis sur pied un enseignement qui leur donne l'opportunité d'aller au FIFF. Comme un ballon d'essai.

Thierry Jobin: Il est intéressant à ce propos de constater une tendance en augmentation au FIFF, celle des spectateurs-trices qui ne prennent pas un abonnement mais un billet unique, histoire de tester. Ma volonté en reprenant la direction du Festival était d'ailleurs de créer un contexte sécurisé, sachant que certaines personnes avaient «peur» d'y venir. Leur dire «viens voir un western bangladais» plutôt que «viens voir un cycle thématique bangladais», cela rassure, car on connaît les codes. Idem cette année avec la section «Meurtres et mystères». Sauf que l'action aura lieu en Inde ou en Corée du Sud. Cette stratégie a tellement bien fonctionné qu'en 15 ans, nous avons carrément doublé notre public. Et nous l'avons beaucoup rajeuni.

Cyril, vous avez abordé la question de la production de «films de festivals». Quel rôle les festivals eux-mêmes jouent-ils dans ce phénomène?

Cyril Cordoba: Dans le sillage de Rotterdam, plusieurs festivals européens se sont dotés de fonds de soutien à la production, comme Locarno et sa Fondation Montecinema-Verità. Un de leurs buts est d'aider des cinéastes qui ont moins de moyens à concrétiser leurs idées. Mais il s'agit bien sûr aussi pour ces festivals de pouvoir diffuser ces films en primeur et d'y apposer leur sceau.

Thierry Jobin: Je citerais aussi le fonds d'aide à la production Visions sud est, une initiative de trigon-film et du FIFF en partenariat avec Visions du Réel et Locarno, que la Direction du développement et de la coopération (DDC) a malheureusement décidé de supprimer dès 2026. La spécificité de cette structure, c'est que le soutien aux cinéastes n'implique pas de contrainte au niveau du lieu de tournage et de production. Les autres fonds – tels que l'Aide aux cinémas du monde en France ou le World Cinema Fund en Allemagne – exigent qu'une partie de l'argent soit dépensé dans le pays qui finance le film. Un cinéaste burkinabé qui reçoit 50'000 euros doit ainsi en dépenser 25'000 en France ou en Allemagne pour la post-production, ce qui fait exploser son budget. Autre problème: ces réalisateurs-trices passent de fonds en fonds, participent à des ateliers, sont coaché-e-s par divers spécialistes, etc. Leur projet, lui, se transforme – voire se déforme – petit à petit, jusqu'à ce qu'il soit considéré comme «prêt pour les festivals».

Cyril Cordoba: Ce que décrit Thierry, on l'observe clairement à Cannes: certains cinéastes ne vivent que grâce au circuit des festivals. Et même si, depuis les années 1970-1980, les grands festivals ne sont plus seulement

européens, le propos de leurs films est parfois calibré pour un public occidental, qui veut y retrouver tel ou tel élément. Le risque, c'est qu'elles et ils se détachent de leur propre contexte culturel, sans forcément qu'il s'agisse d'un cinéma de l'exil ou de la diaspora, qui est autre chose. Ils sont parfois complètement déconnectés du cinéma populaire que les gens apprécient dans leur pays.

Cela contredit-il le but originel de certains festivals de films, à savoir montrer des films «authentiques»?

Muriel Surdez: Voilà le cœur de ce que j'essaie de faire avec les étudiant-e-s: se demander si le film qu'on visionne adopte un regard occidental-centré, qui est dilué du fait que le film vient d'«ailleurs», ou s'y adapte. À noter que la réalité n'est jamais noire ou blanche. Cela aussi, les étudiant-e-s apprennent à l'analyser. Les cinéastes vont toujours intégrer dans leurs films des aspects de leur socialisation primaire. Il est donc intéressant de creuser, de discuter avec les réalisateurs-trices ou au moins de se pencher sur des entretiens qu'elles et ils ont donnés. De comprendre comment elles et ils essaient de déjouer les pièges, de ne pas juste être un rouage dans la machine. De se demander comment les spectateurs-trices arrivent à voir tout ça, quelle grille d'analyse elles et ils ont à disposition pour savoir si un film a été fait pour elles et eux ou s'il est «authentique».

Pourriez-vous donner un exemple?

Muriel Surdez: Le film bhoutanais *The Monk and the Gun*, projeté au FIFF en 2024, est un bon exemple. En le voyant, on peut être tenté-e d'encenser sa capacité à montrer que la démocratie ne peut pas être implémentée partout, qu'elle va à l'encontre de la culture locale. Or, l'anthropologie invite à prendre de la distance, à se demander quels sont les motifs, le contexte de production. Mais la dimension émotionnelle du cinéma, avec ses magnifiques images et sa musique prenante, peut nous emporter. Surtout si on ne connaît pas ses codes, qu'on n'a pas été entraîné-e à le décrypter. Ce matériau que nous met à disposition le FIFF est un terrain d'expérimentation fantastique, dans lequel je puise volontiers même si je ne suis en aucun cas une spécialiste des études cinématographiques.

Sur quel bagage les étudiant-e-s peuvent-ils s'appuyer pour analyser ces films?

Muriel Surdez: Je les encourage à se servir d'outils qu'elles et ils connaissent déjà – par exemple issus des enseignements en sociologie et en anthropologie – et à les tester sur ces films. Par exemple, la structure de la parenté dans le film péruvien *Cuadrilatero* (*ndlr:* également projeté au FIFF en 2024), l'histoire d'une famille de quatre personnes dans laquelle arrive un nouvel enfant. Malgré leur bagage académique en sociologie de la famille, certain-e-s étudiant-e-s sont tombé-e-s dans le piège. Elles et ils ont analysé le film

en partant d'une norme familiale occidentale, à savoir papa-maman-deux enfants. Or, cette norme prévaut-elle en Amérique latine? L'idée n'est pas de plaquer des outils sociologiques mais, à l'inverse, de les mettre à l'épreuve («Est-ce que ce que j'ai appris fonctionne?») et de les combiner/confronter avec des outils issus d'autres disciplines. *Thierry Jobin:* Pour en revenir à la question du soutien des réalisateurs-trices par les festivals: il est important de rappeler que le cinéma mondial a connu récemment un changement radical. En moins de 40 ans, on est passé du tout analogique au tout numérique, ce d'une manière forcenée. Encore présente il y a une quinzaine d'années, la pellicule a complètement disparu. Cette évolution a eu un gros impact, car elle a ouvert certains pays au cinéma. Notamment ceux dont le climat n'était pas compatible avec la pellicule, tels que les Caraïbes. En Inde, au Népal ou au Tibet, les films avaient presque toujours un rendu jaunâtre. En 15 ans, le nombre de longs métrages s'est probablement multiplié par cinq, voire dix. Devant tant de concurrence, imaginez la difficulté du chemin que doit parcourir un-e petit-e réalisateur-trice vietnamien-ne pour faire atterrir son film sur les écrans... Autrefois, on ne pouvait pas faire du cinéma sans budget. Aujourd'hui, on peut tourner avec son téléphone portable.

Dans ce contexte d'explosion de la production cinématographique, la mission des festivals évolue-t-elle?

Thierry Jobin: En Suisse, non seulement il existe de plus en plus de festivals de films, mais ils enregistrent tous une hausse du nombre de spectateurs-trices. À l'inverse, il y a moins de spectateurs-trices dans les circuits courants. Côté films, alors qu'il n'y en avait autrefois pas assez par rapport au nombre de festivals, aujourd'hui il y en a trop, même dans notre pays. Dans ce contexte, quelle est la mission des festivals? Si on prend l'image des tomates: il y en a qui sont cultivées sous serre, d'autres non. Il y a les locales, les bio, etc. Ce n'est pas Internet ou les plateformes qui dévoilent aux cinéphiles quelles sont les tomates les plus savoureuses, ce sont les festivals. Leurs responsables ont la possibilité d'aller dans tous les hangars à tomates du monde et de les goûter. Nous sommes des prescripteurs-trices dans la jungle de la production cinématographique.

De plus en plus, les festivals sont également mis en avant comme lieux de socialisation...

Thierry Jobin: Le plaisir d'être ensemble est fondamental! Les cinéphiles qui, après une semaine de FIFF, retournent dans une salle obscure, sont souvent un peu déprimé-e-s: tout à coup, le cinéma est à moitié vide. Les gens veulent une expérience, pas seulement voir un film. Aller boire un verre après la projection, discuter avec le réalisateur. Un vrai lieu de partage plutôt qu'un endroit où l'on achète son ticket sur une borne électronique à l'entrée et où l'on n'a besoin de parler à personne.

Muriel Surdez: Un festival, c'est une sortie de la temporalité quotidienne. On s'y prépare comme pour une fête. Ce n'est pas comme se dire «après le boulot, si j'ai le temps, j'irai voir un film».

Thierry Jobin: Les festivals recréent par ailleurs l'impression de rareté qui s'est perdue avec l'arrivée du streaming. Moi, j'ai dû attendre 14 ans pour voir *Sugarland Express* de Spielberg, que j'avais raté à sa sortie au cinéma. Aujourd'hui, je le trouverais en 3 minutes sur Internet. Or, sur Internet, si vous faites une recherche du type «meilleurs films de l'histoire du cinéma», ce sont toujours les mêmes qui ressortent. Les festivals proposent un autre regard, d'autres films, des pépites. D'ailleurs, l'un de nos slogans est «si tu ne le vois pas au FIFF, tu ne le verras jamais».

Cyril Cordoba: Je vous rejoins, Thierry: sur YouTube, la foule de décryptages et d'analyses à disposition concerne toujours les mêmes films, genres ou périodes. La plus-value des festivals, c'est vraiment cette curation. Ils permettent par ailleurs de sortir de l'uniformisation, d'éviter le piège des plateformes, dont les algorithmes s'adaptent à nos goûts et nous suggèrent toujours le même genre de contenus. Cela dit, certaines proposent une vraie curation. Je pense à Mubi, dont le catalogue assez limité est trié sur le volet.

Muriel Surdez: Dans la série «pépites de festivals», j'aime beaucoup le concept de la section Diaspora du FIFF, dans laquelle une personnalité (souvent suisse) issue de la migration choisit des films en lien avec son pays d'origine. Films qu'elle n'a pas forcément vus et qui présentent «ce qui est de chez elle mais pas vraiment de chez elle».

On l'a vu, les nouvelles technologies ont changé la manière de produire, mais aussi de consommer les films. Comment a évolué le rapport des gens à l'image?

Cyril Cordoba: Chez les plus jeunes, l'image devient la principale manière d'obtenir de l'information. On va sur YouTube ou Tiktok, on visionne des tutoriels ou on suit des streamers. Trop souvent, on considère ce qu'on voit comme de l'information au premier degré. Or, toute représentation est forcément mise en scène, construite. L'éducation à l'image est devenue absolument primordiale. Par ricochet, elle permet, lorsqu'on voit un film dans un festival, de réaliser qu'il n'est pas juste le reflet d'une société. Que le miroir est déformé, teinté.

Muriel Surdez: Ce que vous dites renvoie complètement au travail de la Faculté des lettres et des sciences humaines, au développement du fameux «regard critique». Même si, en soit, ce terme est souvent galvaudé. Pour rendre les étudiant-e-s attentifs-ives aux questions d'image, j'utilise par exemple les études qui montrent que, dans le cinéma hollywoodien, la pellicule rendait très bien les visages blancs mais pas les visages noirs, qui devenaient un peu jaunâtres ou verdâtres. C'est Spike Lee qui a trouvé une autre manière d'éclairer les visages des acteurs-trices de couleur.

Thierry Jobin: Le *male gaze* est une autre problématique typique d'Hollywood. Longtemps, rares étaient les actrices qui commençaient une scène de film. Et lorsqu'elles entraient dans le plan, c'était à travers le regard des personnages masculins. Des générations entières ont été abreuvées par cela!

Cyril Cordoba: Le *male gaze* naturalise aussi l'idée que le spectateur est un homme blanc hétérosexuel et cisgenre. Les festivals de films queer et LGBTQ+ apparus dès les années 1970 ont justement voulu montrer autre chose, avec un autre regard.

La recherche académique manifeste un intérêt grandissant pour les festivals de cinéma et non plus seulement pour les films. Pourquoi?

Cyril Cordoba: Peut-être justement en raison de la prise de conscience de leur multiplicité et de leur richesse. Un festival a une dimension touristique, économique, culturelle et sociale. C'est d'ailleurs pourquoi la meilleure façon d'aborder les festivals de film, c'est de façon interdisciplinaire. Muriel Surdez et moi espérons d'ailleurs pouvoir développer un séminaire commun autour du FIFF, à cheval entre l'histoire et la sociologie.

Patricia Michaud est journaliste indépendante.

Notre expert ► **Cyril Cordoba** est assistant-docteur au Département d'histoire contemporaine.
cyril.cordoba@unifr.ch



Notre expert ► **Thierry Jobin** est le directeur artistique du Festival International du Film de Fribourg (FIFF) depuis l'édition 2012. Auparavant, il était journaliste spécialisé dans le cinéma.
thierry.jobin@fiff.ch



Notre experte ► **Muriel Surdez** est professeure ordinaire au Département des sciences sociales. Depuis 2021, elle donne le séminaire «Sociétés plurielles en image: Immersion au FIFF».
muriel.surdez@unifr.ch



► immersionaufiff.squarespace.com
► archivesimmersionfiff.squarespace.com



Grand Prix FIFF 2015 | Christian Díaz Pardo, González | Mexique

Les derniers monstres du Mont-Rose

Saisir la réalité du glacier et de sa relation avec les humains dans toute son épaisseur anthropologique. C'est le projet du chercheur Benjamin Buchan, qui sillonne le massif suisse-italien caméra sur l'épaule. **Pierre Köstinger**

«On peut voir le glacier comme un écosystème charismatique», considère Benjamin Buchan, doctorant assistant diplômé en Géosciences à l'Université de Fribourg. Le chercheur valdôtain, qui a grandi dans un village italien du massif du Mont-Rose, en a fait son sujet de thèse. Formé en anthropologie visuelle à l'Université de Manchester, il arpente son terrain de recherche, son principal outil d'investigation, la caméra, sur l'épaule.

Si ces monstres de glace recèlent un potentiel cinématographique, le regard derrière l'objectif demeure celui d'un ethnographe. Plus que le glacier et sa couche de glace, c'est d'abord l'épaisseur anthropologique qui intéresse le chercheur. Il s'agit d'approcher le glacier dans son rôle culturel comme un écosystème complet, incluant l'humain et le non-humain. Un regard rare encore aujourd'hui, les glaciers étant essentiellement perçus par le grand public comme des signes visibles du changement climatique.

Trop souvent, on se borne à présenter des photos actuelles et passées du glacier afin de montrer sa diminution. Une démarche limitée pour le chercheur: «c'est comme si, pour faire connaissance avec une personne, on présente une photo d'elle aujourd'hui et une autre remontant à vingt ans en arrière». Rencontrer le glacier, pour Benjamin Buchan, revient à tenter de comprendre la co-vivance entre lui et les humains vivant ou travaillant à ses abords.

Dès les années 1920

Sujet culturel et identitaire, le glacier se démarque également par sa dimension esthétique. Et saisir cette dernière aide à voir dans ces formations glacées des sujets actifs dans leur écosystème. «Le cinéma permet de capter cet esthétisme», explique le chercheur. Le film ne représente plus ici un élément parmi d'autres d'une collecte de matériaux, il constitue en lui-même une donnée, disant la rencontre d'un regard avec un terrain.

En travaillant avec caméra, Benjamin Buchan s'inscrit dans une perspective ethnographique ancienne dans l'histoire de la branche, même si les chercheurs-euses ont souvent privilégié comme outils principaux le carnet et le stylo. «Dans les années 1920, l'ethnologue Bronislaw Malinowski recourait déjà aux films pour ses recherches», explique-t-il. Mais ce matériel visuel restera longtemps vu comme une source d'information complémentaire. Ce n'est que plus tard que l'image deviendra un langage propre pour les chercheurs-euses.

La place et la perception de cette approche visuelle évolueront avec la technologie. Au départ, on voyait la caméra dans son rôle objectif: elle permettait de recueillir des données que l'on pouvait ensuite analyser et archiver. «On pensait relativement peu au pouvoir du cinéaste sur son travail et sur le sujet filmé», fait remarquer Benjamin Buchan. Pour autant, les ethnologues avaient conscience du risque d'interférence sur le matériau de recherche que peut occasionner la prise d'image.

«On pensait relativement peu au pouvoir du cinéaste sur son travail et sur le sujet filmé»

Dans le Pacifique et l'Asie du Sud-est des années 1930-1940, les anthropologues américain-e-s Margaret Mead et Gregory Bateson recouraient abondamment à la caméra. Mead tentait de limiter ce risque en fixant la caméra dans un coin du village. Le caméscope devait se faire oublier des sujets filmés. L'usage de cette technologie a commencé à se modifier avec Timothy Asch. En précurseur, celui qui a travaillé avec Mead s'est mis à jouer avec le pouvoir de la caméra.

En Afrique, Jean Rouch a continué à jouer avec cette expérience du pouvoir du cinéaste sur le sujet, arpentant cette zone où se brouille la frontière entre le documentaire ethnographique et la fiction. Voyant dans son approche une «ethnofiction», le Français travaillait sur la perception et l'imagination des membres des communautés qu'il étudiait, leur demandant d'improviser leur propre rôle dans des récits fictionnels.

Comme une mouche dans la soupe

Même si Jean Rouch travaillait dans un esprit colonialiste (il est resté le seul directeur officiel de ses films), il a eu le mérite de faire bouger les lignes dans le rapport qu'entretenaient les ethnologues à l'objectivité. A partir des années 1980, dans sillage du *cultural turn* qui transforme les sciences humaines et sociales, «le but premier ne tient plus dans l'objectivité, mais dans la compréhension de l'expérience du monde», explique Benjamin Buchan.

C'est dans cette perspective que s'inscrit le travail de l'anthropologue David MacDougall. Il prend le parti non pas de limiter l'interférence de la caméra, mais au contraire de l'utiliser. «Pour prendre une image, on pourrait dire que Mead voyait la caméra comme une mouche sur le mur, observant sans se faire voir, alors qu'avec MacDougall, les participant-e-s réagissent à la caméra, qui devient comme une mouche dans la soupe», fait remarquer le chercheur.

«C'était un renversement de paradigme. Il s'agissait dès lors de faire du cinéma avec quelqu'un et non plus sur quelqu'un», continue Benjamin Buchan. Là où les ethnologues-cinéastes de premières générations comme Mead, Bateson et Asch dominaient fortement leur recherche en intervenant dans la conception et l'édition du film, on se met à impliquer les participant-e-s dans le projet d'édition. «Ce qui pose la question suivante: qui a le droit de faire de la recherche sur qui?»

Le charisme du glacier

Le *cultural turn* aura aussi pour conséquence de s'intéresser à la dimension sensorielle, à inclure dans la recherche les sujets plus qu'humains tels que la nature, les glaciers, les animaux dans la perspective de ce que l'anthropologue Clifford Geertz appelait la *thick description*, à savoir une description dans l'épaisseur de son contexte, qui tienne compte non seulement de l'humain, mais également du contexte tel qu'interprété par les actrices et acteurs.

Benjamin Buchan aborde le glacier dans cet esprit. Le focus de ses recherches ne se limite plus aux personnes, mais s'attache à comprendre un écosystème avec les personnes vivant dans cet endroit. Il nous présente un extrait vidéo: bruit des pales de l'hélicoptère s'élevant au-dessus des crêtes rocheuses et de la couche de glace, bruit des voix dans l'habitable... Soudain, le craquement des entrailles du glacier se

mêle à la vision des crevasses, autant de marques lacérant le dos de cette grosse bête qui dort sur la montagne.

«Le cinéma offre une expérience plus directe que le texte. Il aide à saisir les caractéristiques qui font du glacier un sujet vivant et qui le rendent ainsi charismatique», commente Benjamin Buchan. Pour mieux comprendre cet écosystème, le chercheur entremêle les points de vue (les subjectivités). D'abord celui des gens de la vallée, qui regardent le glacier d'en bas. Cette présence blanche constitue un élément important de leur horizon identitaire, observe le chercheur, qui cite les paroles d'un chant traditionnel du pays: «On est chez nous quand on voit le glacier».

«On est chez nous quand on voit le glacier»

Plus haut, à la cabane de Quintino Sella, au pied du glacier du Felik dans le massif du Mont-Rose, où il a travaillé quelques mois, il s'intéresse au regard des refugistes. Leur rapport au glacier se révèle d'abord pratique, ils le voient fondre de manière plus évidente et l'augmentation des crevasses, avec l'affaiblissement de la croûte, le rend plus dangereux à arpenter pour les guides. Conséquence: les expéditions comprennent moins de participant-e-s, ce qui a des conséquences économiques pour les guides et les refuges.

«Dans notre culture, nous abordons souvent le glacier de manière rationnelle, sous l'angle des ressources», fait remarquer le chercheur, mais il constate qu'à l'instar des représentations que l'on trouve chez les populations de la Cordillère des Andes ou de l'Himalaya, les glaciers alpins sont aussi des sujets culturels, identitaires, spirituels. Des sujets que le recours au langage filmé, outre le fait de nourrir la recherche, permet de donner à voir et ressentir au-delà du public académique.

Pierre Koestinger est rédacteur indépendant.

Notre expert ► **Benjamin Buchan** est doctorant, assistant diplômé au sein du Département de géosciences. Il est spécialisé en anthropologie visuelle et en géographie humaine.
benjamin.buchan@unifr.ch

Wie China die Zukunft sieht

Anders als noch vor dreissig Jahren entspringen heute zahlreiche Science-Fiction-Geschichten aus dem Reich der Mitte.

Forschende an der Universität Freiburg deuten die schillernde Vielfalt – und legen so die in den Narrativen versteckten Absichten und Zukunftsziele offen. **Ori Schipper**

Zum Beispiel: «Die wandernde Erde». Die bisher grösste chinesische Science-Fiction-Filmproduktion stammt aus dem Jahr 2019 und steht auf Netflix einem weltweiten Publikum zur Verfügung. Der Plot ist ziemlich hanebüchen – und rasch erzählt: Im Jahr 2061 realisiert die Menschheit, dass die Sonne in wenigen hundert Jahren zu verglühen droht. Um ihrem Untergang zu entkommen, wollen die Erdbewohner_innen ihren Heimatplaneten verfrachten. Am Ende der langen Reise soll ein vier Lichtjahre entfernter Stern die Sonne ersetzen. Mächtige Triebwerke sorgen für den benötigten Schub. Die Erde bricht tatsächlich aus ihrer Umlaufbahn aus. Doch dann läuft schon zu Beginn der Reise etwas schief, die Erde kommt zu nah an Jupiter heran. Es gilt, den riesigen Planeten in die Luft zu jagen.

China rettet den Planeten

Wenn sich der Wasserstoff in Jupiters Atmosphäre entzündet, erfolgt eine Explosion, die die Erde wieder auf den richtigen Kurs bringen soll. Tatsächlich gelingt das, wenn auch nur äusserst knapp. Die Hauptfigur, der heldenhafte Astronaut Liu Peiqiang, muss für das Wohl der Menschheit sein Leben opfern. Kurz zuvor ist auch sein engster Kollege gestorben, der etwas tollpatschige, dem Wodka verfallene, aber im Kern trotzdem herzensgute russische Kosmonaut Maxim Makarov. Sowieso spannen im Film die Menschen aller Nationen zusammen, um unter der Führung Chinas die Welt zu retten. «In der technisch-wissenschaftlichen Bilderwelt, die «Die wandernde Erde» entwirft, spiegeln sich die offiziellen Bestrebungen Chinas, eine Weltmacht zu werden, die wie die anderen Grossmächte die Raumfahrt beherrscht», sagt die Forscherin Christine Bichsel.

Die Humangeografin und ihr Team interessieren sich im Rahmen eines vom Nationalfonds geförderten Forschungsprojekts für Science-Fiction-Werke aus China, die seit rund 15 Jahren zusehends internationale Anerkennung erfahren. Dabei beobachten Christine Bichsel, Lorenzo Andolfatto und Jueling Hu etwa, wie der Einparteiensstaat versucht, literarische und filmische Zukunftsvorstellungen aus China für Propagandazwecke zu vereinnahmen. Das zeigt sich beispielsweise in den zahlreichen Museen und Freizeitparks, die in den letzten Jahren in China errichtet wurden, um der Bevölkerung das Abenteuer Weltall oder die Verheissungen von Künstlicher Intelligenz näherzubringen. Oft seien in der Nähe solcher Einrichtungen auch Start-Up-Unternehmen angesiedelt, die sich schon heute mit solchen Themen beschäftigen. «Science Fiction beeinflusst eben nicht nur, was sich in den Köpfen abspielt, sondern wirkt sich auch ganz konkret im Realen aus: Science Fiction ist Weltenbau», sagt Bichsel.

Überhöhung der eigenen Nation

Noch vor dreissig Jahren gab es praktisch keine chinesische Science-Fiction. Doch dann ist – parallel zum rasanten technologischen Wandel, den China durchlaufen hat – eine international vielbeachtete Szene entstanden. So hat das weltweit grösste Branchentreffen, die «World Science Fiction Convention», im Jahr 2023 erstmals in Chengdu stattgefunden. Zu Beginn hat der Staat diese Entwicklung nach Kräften gefördert, um die Bevölkerung für Wissenschaft und Technologie zu begeistern, also für Wachstumstreiber, die für China sehr wichtig sind. Dementsprechend seien in vielen frühen chinesischen

Science-Fiction-Werken Elemente zu finden, die auf eine Überhöhung der eigenen Nation hinweisen. «In dieser Hinsicht sind diese Werke mit dem Afro-Futurismus vergleichbar», meint Jueling Hu.

Sie führt den Nationalstolz in den chinesischen Science-Fiction-Erzählungen auf die Zeit zurück, in der die Schriftsteller erwachsen wurden. Cixin Liu, der Autor von «Die wandernde Erde» wie auch der Vorlage für die im Westen bekannte Serie «3 Body Problem», war anfangs der 1980er-Jahre Teenager. «Damals war die kulturelle Revolution in China vorbei, und eine Reformperiode mit ersten Schritten hin zu einer Marktöffnung begann», sagt Hu. Die jüngere Generation von Science-Fiction-Autorinnen und -Autoren hingegen hätten ihre prägenden Jahre erst nach der Jahrtausendwende durchlebt. In ihren Werken sei deshalb eine Abkehr vom Nationalstolz auszumachen. «Stattdessen verfolgen sie einen persönlicheren und individuelleren Ansatz», sagt Hu.

Revolution auf dem Elektroschrotthaufen

Als Beispiel führt sie den Roman «Die Siliziuminsel» des Autors Chen Qiufan auf. Qiufan ist in der Provinz Guangdong im Südosten Chinas geboren und aufgewachsen. Bis noch vor einem Jahrzehnt wurde der Elektroschrott aus Europa und den USA nach Guangdong verschifft. In seinem Buch, das Kritiker als «Öko-Techno-Thriller» bezeichnen, schildert Qiufan die harschen Lebensbedingungen der Menschen, die auf den riesigen Schrotthaufen das Metall vom Plastik trennen. Und so mehr schlecht als recht ihr Leben fristen. Die Hauptfigur Mimi wird durch einen Unfall beim Verwerten von Altmetall aus kaputten Robotern zum allwissenden Cyborg. Und zettelt danach – in Zusammenarbeit mit Umweltaktivisten – eine Revolution gegen die wohlhabenden Besitzer der Recycling-Insel im südchinesischen Meer an. «Qiufans Werk spiegelt sowohl Chinas Umweltgeschichte als globale Abfallhalde als auch die technologischen Bedingungen des heutigen Lebens, das zunehmend von kybernetischen Systemen und digitalen Plattformen geprägt ist», sagt Hu.

«Heute ist das Leben in China hochdigitalisiert. Zum Beispiel ist es normal, sich das Essen per App zu bestellen und nach Hause liefern zu lassen», sagt Hu. «Dabei wirken sich die hektischen Arbeitsbedingungen der Kurierinnen auch auf ihr Selbstbild und ihre Würde aus.» Unter solch grundlegend veränderten Lebensumständen hat sich die Bedeutung von chinesischer Science-Fiction geändert. «Die allgegenwärtigen Apps erlauben der Regierung, die Bevölkerung recht feinmaschig zu überwachen», sagt Bichsel. Es gebe zwar einige Science-Fiction-Werke, die diesen Umstand thematisierten. Allerdings versuchen die Behörden, deren Verbreitung zu verhindern. «Offensichtlich ist das nicht ihr bevorzugtes Narrativ», meint Bichsel. Insgesamt jedoch hätte sich gezeigt, dass die chinesische

Staatsgewalt bei der Kontrolle der Inhalte von chinesischer Science-Fiction an ihre Grenzen stosse, sagt Hu. «Sie ist darin weniger erfolgreich als wir ursprünglich dachten», fügt Bichsel hinzu.

Vielfalt in der sinophonen Kultur

In ihren Analysen interessieren sich die Forschenden auch dafür, wie sich die Übersetzungen und Verfilmungen jeweils von den Originalwerken unterscheiden. Die englische Übersetzung von «Die drei Sonnen», die der Serie «3 Body Problem» zu Grunde liegt, beginnt etwa mit einem anderen Kapitel – und zeigt dem westlichen Publikum gleich am Anfang, wie brutal die kulturelle Revolution für einen grossen Teil der Intelligenzia Chinas war. Ken Liu, der Übersetzer, habe den Text auch in anderen Belangen an andere Vorlieben im Westen angepasst, sagt Hu. So habe er etwa für mehr Geschlechtergleichheit unter den Figuren gesorgt. Deshalb erstaune es sie nicht, dass das Personal der kommerziell erfolgreichen Serie aus einem Handbuch für Diversity Management zu kommen scheint.

Für ihre Doktorarbeit hat Hu mehrere Monate in Singapur und Malaysia verbracht. Sie hat vor Ort untersucht, welche Ideen und Geschichten in den chinesischsprachigen Gemeinschaften verhandelt werden. Dazu hat Hu mit Veranstaltern von Filmfestivals und Personen aus dem Verlagswesen gesprochen. Und vor allem ein Aha-Erlebnis mitgenommen, das Hu so umschreibt: «Für mich war es befreiend zu erfahren, wie heterogen die chinesische Identität ist.» Der sinophone Kulturbereich des globalen China umfasse nicht nur die Volksrepublik, sondern alle Menschen, die Chinesisch sprechen. «Autorinnen und Autoren aus Malaysia oder Taiwan reagieren anders auf die Gegenwart als Schriftsteller, die in China leben», sagt Hu. Es sei deshalb nur logisch, dass sie in ihren Werken unterschiedliche Themen behandeln – und dabei auch sehr vielfältige Vorstellungen von der Zukunft entwerfen.

Ori Schipper ist freischaffender Wissenschaftsjournalist.

Unsere Expertin ► **Christine Bichsel** ist Professorin am Departement für Geowissenschaften der Universität Freiburg.
christine.bichsel@unifr.ch

Unsere Expertin ► **Jueling Hu** ist Doktorandin am Departement für Geowissenschaften der Universität Freiburg.
jueling.hu@unifr.ch



Grand Prix FIFF 2016 | Yaelle Kayam, *Mountain* | Israël, Danemark

L'esprit de Tibhirine

Au milieu des années 1990, «l'affaire Tibhirine», toujours non élucidée, ouvre les yeux de la communauté internationale sur un conflit qui mine l'Algérie depuis de nombreuses années. Le film tiré de ce drame rencontre un succès sans précédent. Mais pourquoi Tibhirine a-t-il tant fasciné? Relecture. **Marie-Dominique Minassian**

En 2010, la projection d'un film au Festival de Cannes faisait sensation. Les spectateurs-trices ressortaient en larmes. Quelques jours plus tard, le Grand Prix lui était attribué. *Des hommes et des dieux* est inspiré de l'histoire de sept moines cisterciens-trappistes enlevés par un groupe armé dans leur monastère de Tibhirine, à une centaine de kilomètres au sud d'Alger, dans la nuit du 26 au 27 mars 1996 durant une guerre civile qui a ensanglanté l'Algérie. Ils sont assassinés quelques semaines plus tard et leurs têtes sont retrouvées à l'entrée d'un village voisin. L'attentat revendiqué par le Groupe Islamique Armé (GIA) initiait «l'affaire Tibhirine» et attirait subitement l'attention de la communauté internationale sur un terrible conflit qui a fait des milliers de mort-e-s.

Dès sa sortie en salle en France, c'est un véritable succès. En trois semaines, ce sont plus d'un million de spectateurs-trices qui ont déjà vu le film et plus de 100'000 exemplaires du DVD sont vendus la première semaine. Les droits sont achetés dans une cinquantaine de pays. Même phénomène observé au Royaume-Uni, en Allemagne, en Italie, en Espagne, en Norvège, en Suisse et même aux États-Unis. La presse s'en empare et s'interroge sur les raisons de ce succès. La critique est unanime et salue cette œuvre d'une grande sensibilité.

Genèse du projet

Le projet germe en 2006, en plein Festival de Cannes. Etienne Comar, producteur et scénariste, est touché par

le documentaire *Le testament de Tibhirine* d'Emmanuel Audrain, réalisé pour le 10^e anniversaire du martyre des moines et diffusé à la télévision. «Comme beaucoup, j'avais été très marqué par leur assassinat, en 1996. La presse avait énormément parlé de la prise d'otages, de la demande de rançon, des questions liées à leur décès. On s'était finalement assez peu demandé ce que faisaient ces chrétiens en terre d'islam, quel était le sens de leur engagement, pourquoi ils avaient décidé de rester dans un pays à feu et à sang.»

L'histoire saisit Xavier Beauvois, le réalisateur, qui est athée. Dans une interview parue le 18 mai 2010 dans le journal *La Croix*, il raconte: «Je me suis beaucoup documenté sur eux. J'ai cherché à savoir qui ils étaient. Les découvrant, j'ai été séduit, amoureux d'eux. Toute l'équipe par la suite, comédiens, techniciens, a éprouvé ce sentiment. [...] Ils ont eu un tel courage. Tenir tête à des kalachnikovs. Rester là, ne pas fléchir dans leur volonté de témoigner, de demeurer avec et parmi cette population, si proches de leurs voisins, de l'autre. Pour moi, ce sont des aventuriers, des artistes de l'amour, des contemplatifs, des intellectuels. Et ce don de soi: c'est ce qui manque le plus aujourd'hui. [...] On parle tellement et si souvent de ce qui tourne mal. J'étais heureux de filmer une cohabitation heureuse entre ces moines chrétiens et une population musulmane. [...] Sur ce tournage, j'ai passé parmi les deux plus beaux mois de ma vie. Dans un perpétuel état de grâce. Tout était simple, limpide, facile, évident, étrange et beau. Oui, l'esprit

de Tibhirine a soufflé sur nous. Il existe. [...] J'ai été touché par ce message et l'exemple de leurs vies. Je ne vois plus le monde de la même façon. Je me sens plus serein. Avant, je pensais qu'on ne pouvait rien changer. Les frères de Tibhirine m'ont appris qu'on peut toujours.»

La mise en scène est sobre et soignée. Une question traverse tout le film: rester ou partir? Chacun avait eu à y répondre au moment de l'ultimatum lancé par le GIA, le 1^{er} décembre 1993, sommant les étrangères et les étrangers de quitter le pays sous peine de s'exposer à la violence qui, jusque-là, n'avait visé que les Algérien-ne-s. Le choix de rester au nom de la fraternité et de l'amitié nouée avec les voisins et toute cette population aux prises avec la violence s'était imposé. Que dirions-nous d'un-e ami-e qui s'en va au moment où les choses tournent mal? Jusqu'où sommes-nous prêt-e-s à aller pour vivre nos valeurs?

«Si, j'ai le choix»

Le «jusqu'au bout» de leur choix de vie émeut et provoque. Leur cohérence questionne. Suicide pour certain-e-s, héroïsme pour d'autres, simple évidence pour celles et ceux qui sont resté-e-s à l'époque et qui sont encore là pour en témoigner... Rendu public par sa famille et publié par le journal *La Croix* le 29 mai 1996 au lendemain de l'annonce de leur mort, le testament bouleversant de frère Christian, prieur de la communauté, avait éclairé ce choix: «S'il m'arrivait un jour – et ça pourrait être aujourd'hui – d'être victime du terrorisme qui semble vouloir englober maintenant tous les étrangers vivant en Algérie, j'aimerais que ma communauté, mon Eglise, ma famille, se souviennent que ma vie était DONNÉE à Dieu et à ce pays.» L'une des scènes les plus saisissantes du film restitue le face à face, au soir du 24 décembre 1993, entre lui et Sayat Attya, chef d'un groupe armé qui fait alors irruption au monastère. Cet homme est responsable de l'égorgement de douze croates sur un chantier voisin dix jours auparavant. Avec un sang-froid inouï, frère Christian, refusant la présence d'armes dans cette maison de paix, va obtenir du groupe qu'il ressorte de l'enceinte du monastère. Il va ensuite opposer un triple refus aux exigences formulées. Et quand le djihadiste lui signifie qu'il n'a pas le choix, frère Christian lui rétorque avec une consistance troublante: «Si, j'ai le choix»... Alors que le groupe repart en promettant de revenir, frère Christian, pouvant s'estimer heureux d'être encore en vie ainsi que ses frères, se risque pourtant à une parole: «Nous célébrons Jésus, le Prince de la paix... et vous vous venez en armes...». L'homme revient alors sur ses pas... et s'excuse d'avoir troublé la fête. Force d'une parole de paix qui est allée chercher un frère perdu... Frère Christian donnera relecture des événements deux ans plus tard. «Non seulement [parce que] j'étais le gardien de mes frères, mais aussi parce qu'en fait, j'étais le gardien de ce frère qui était là en face de moi et qui devait pouvoir découvrir en lui autre

chose que ce qu'il était devenu», expliquera-t-il dans *L'invincible espérance* paru aux éditions Bayard en 1997.

Le film nous introduit dans leur point de vue de frères qui avaient refusé de prendre parti, à l'instar du frère médecin – incarné par Michael Lonsdale qui avait donné lecture de poèmes à l'Aula en décembre 2014 à l'occasion du vernissage de notre livre *De la Crèche à la croix* (Academic Press Fribourg) – qui soignait indistinctement dans son dispensaire les «frères de la plaine» (militaires) et les «frères de la montagne» (islamistes). C'est leur combat spirituel qui est porté à l'écran. Ils avaient pris à bras le corps cette violence qui les avait mis en demeure de chasser de leur quotidien mouvements d'humeurs, rétrécissements de vues et de cœurs.

Quinze ans après, le film et l'histoire de ces moines sont aujourd'hui méconnus des plus jeunes. C'est une ode à la fraternité et à l'authentique recherche d'une cohérence personnelle et communautaire: une traversée de soi et du monde qui n'en finit pas de nous faire signe, pleine de grâce, à l'image de la scène finale du film. Cette communauté lumineuse a laissé de très nombreux écrits qui font l'objet de nos recherches et que nous publions depuis 2018 dans les collections «Les études sur Tibhirine et les martyrs de la fraternité» (Academic Press Fribourg) et «Les écrits de Tibhirine». Ce dernier projet propose une coédition entre les éditions du Cerf, Bayard et Abbaye de Bellefontaine. Il a fait l'objet d'un soutien du Fonds National Suisse entre 2019 et 2023, débouchant sur la création d'un pôle de recherche sur les 19 martyrs d'Algérie dans notre Faculté de théologie.

Notre experte ► **Marie-Dominique Minassian** est collaboratrice scientifique au Département des sciences de la foi et des religions, philosophie.
marie-dominique.minassian@unifr.ch

Pour aller plus loin:

- Marie-Dominique Minassian, «Le succès d'un film: pourquoi Tibhirine fascine autant?», *Sources 6 / XXXVI* (2010) 321–322
- «Des hommes et des dieux, itinéraire d'un film rare», *La Croix*, 5.09.2010
- Site du pôle de recherche: projects.unifr.ch/tibhirine





Grand Prix FIFF 2014 | Lee Sujin, *Han Gong-Ju* | Corée du Sud

Nollywood in Ostafrika

Inspiziert von Nollywood und von dessen Problemen heimgesucht: Ostafrikas lokale Filmproduktionen zu Zeiten von Netflix und StarTimes. **Daniel Künzler**

Als ich im August 2004 das erste Mal in Kenias Hauptstadt Nairobi war, fiel mir schnell auf, dass nigerianische Videofilme vielerorts verkauft wurden und sehr beliebt waren. Sie wurden in der Regel als digitale Raubkopien auf Video Compact Discs (VCDs) angeboten, da dieses Format einfach und kostengünstig zu kopieren war. Diese VCDs hatten die VHS-Videokassetten abgelöst, auf denen die mit Digitalkameras gedrehten und digital geschnittenen Videofilme früher verkauft worden waren. Die digitale Produktionstechnik wiederum verbilligte und vereinfachte die Produktion von Videofilmen und hat den Boom von Nollywood überhaupt ermöglicht.

Erhältlich waren in Nairobi auch Filme aus Hollywood und dem indischen Bollywood, die bereits seit den 1930er-Jahren auf deutlich grössere Beliebtheit stiessen als die rassistisch-moralinsauren Erziehungsfilm, mit denen die Kolonialverwaltung und Missionare die afrikanische Bevölkerung dannzumal unterhalten wollte. Was Hollywood betrifft, so stiessen zu Beginn insbesondere Westernfilme auf grosse Beliebtheit. Das Interesse hat sich später verbreitert und deckt eine grosse Bandbreite von Genres ab. In den 1970er-Jahren kamen dann auch noch Actionfilme aus Hong Kong auf.

Diese Mischung von Nollywood, Hollywood, Bollywood und Actionfilmen aus Hong Kong fand ich später in städtischen Zentren quer durch Ostafrika, beispielsweise in Dar es Salaam (Tansania), Kampala (Uganda), Kigali und Huye (Ruanda), Bujumbura (Burundi), Lubumbashi (DR Kongo), Moroni (Komoren) sowie mit deutlich kleinerem Angebot in Juba (Südsudan) oder Pemba (Mosambik).

Filme erzählt und erklärt

Bei weiteren Aufenthalten in Nairobi in der zweiten Hälfte der 2000er-Jahre wurden mir dann Filme dieser und auch anderer Herkunft gezeigt, die mündlich in Lokalsprachen

übersetzt wurden. Diese Form der Remediation fand man zuerst in den Videohallen, einer Art Bretterbuden, in denen Videofilme gezeigt werden. Um das auf Holzbrettern oder Plastikstühlen sitzende Publikum noch besser zu unterhalten, begannen die Betreibenden, jemanden dafür zu bezahlen, diese Filme live zu übersetzen und zu kommentieren. In Kenia wird für diese Person der etwas missverständliche Begriff DJ gebraucht. Diese DJs begannen dann, sich aufzunehmen und diese Tonspur zusammen mit den gezeigten Videofilmen zu verkaufen. Ausgewählt wurden dabei Blockbuster ebenso wie wenig bekannte Filme und auch Filme, deren Originalsprache nicht beherrscht wird.

Auch die Praxis der Remediation hat sich in Ostafrika ungleich verbreitet. In einigen Städten (Bujumbura, Lubumbashi, Pemba, Juba) fand ich keine auf VCD erhältlichen lokalen Filmübersetzungen in diesem Stil. In anderen gab es vereinzelte Versuche, so etwa in Huye und in Moroni. Viel stärker verbreitet waren lokale Filmübersetzungen in Dar es Salaam (unter Namen wie *filamu zimezotafsiriwa*, *DJ version* oder *Swahili version*) und Kampala (*VJ movies*).

Little Nollywood

Der Erfolg von Nollywood war eine wichtige Inspirationsquelle für den Aufbau einer lokalen Videofilmindustrie in Nairobi. Zudem gab es mit gefilmten Auftritten von Stand-up-Comedians und Theatergruppen bereits seit den späten 1990er-Jahren lokale Vorläufer einer Videofilmproduktion. Daraus entstanden dann kenianische Videofilme mit Komödien und Dramen in verschiedenen lokalen Sprachen, die ich beim ersten und zunehmend auch bei weiteren Besuchen in Nairobi antraf. Diese Produktionen werden als *Riverwood* bezeichnet, was sich auf die River Road im Geschäftszentrum von Nairobi bezieht. Hier konzentrierten sich damals Verkaufsstände mit audiovisuellen Produkten und verschiedene Produktionsbüros.

Die kenianische Videofilmindustrie war deutlich kleiner als jene in Nigeria, greift aber deren Grundidee des Geschäftsmodells auf: Mit kleinem Budget werden Filme produziert, die häufig auf einem wenig detaillierten Drehbuch basieren und innerhalb weniger Tage mit begrenzten technischen Mitteln (Anzahl der Kameras, Tontechnik) gedreht werden. Sie werden schnell geschnitten, vervielfältigt und in möglichst grosser Zahl verkauft, um die Kosten zu decken und einen kleinen Gewinn zu erzielen, bevor Raubkopien auf den Markt kommen. Es bilden sich Genres und mehrteilige Filme heraus, was hilft, die Produktionskosten zu senken und als Möglichkeit gesehen wird, das Publikumsinteresse zu steigern. Das Starsystem um bekannte Schauspieler_innen ist in Kenia allerdings viel weniger ausgeprägt als in Nigeria, wo zudem erfolgreiche Geschichten häufig mehrmals in Videofilmen erzählt werden.

Wie gewonnen, so zerronnen

Ähnliche lokale Videofilmindustrien entwickelten sich auch in Uganda (Ugawood) und noch viel ausgeprägter in Tansania (Bongowood). Es gab auch in Kigali, Bujumbura und Moroni vereinzelt lokal hergestellte Videofilme, aber so wenige, dass nicht von einer lokalen Videofilmindustrie basierend auf dem Geschäftsmodell von Nollywood gesprochen werden kann. Ähnliches gilt auch für Lubumbashi, wobei hier eine grössere Tradition von gefilmten Theatervorstellungen anzutreffen war. Sehr explizit an Nollywood orientiert hat sich die Produktion des einzigen südsudanesischen Videofilms, den ich in Juba gefunden habe. Aber auch hier entstand keine nennenswerte Videofilmindustrie, ebenso wenig in Pemba.

Vor allem in Nairobi, Dar es Salaam und Kampala führte die aufkommende lokale Videofilmproduktion in den späten 2000er-Jahren zu einem Rückgang der Popularität von Nollywood auf diesen Märkten. Allerdings gehört zum übernommenen Geschäftsmodell auch die Bedrohung durch Raubkopien und genau das hat dazu geführt, dass es nach einem Boom von einigen Jahren in Riverwood, Ugawood und Bongowood ebenfalls zunehmend schwierig wurde, neue Filme zu finanzieren.

Kurze Hoffnung

In der zweiten Hälfte der 2010er-Jahren haben die Produzent_innen in Kenia zwei Strategien verfolgt, um dennoch Filme finanzieren zu können. Die eine Strategie setzt auf aufwändigere Produktionen, die dann nach einem Premierenevent in teuren Multiplex-Kinos gezeigt werden. Es handelt sich dabei um eigenständige Filme mit internationaler Standardlänge. Dieses Modell ist riskant und nur wenige Filme erspielen einen Gewinn. Ein möglicher Kanal für die Weiterverbreitung dieser Produktionen und damit die Generierung zusätzlicher Einnahmen sind internetbasierte Download- oder Streamingdienste sowie

digitale Fernsehplattformen. Diese Dienste und Plattformen begannen nicht nur verschiedene afrikanische Inhalte zu verbreiten, sondern zunehmend auch selbst zu produzieren. Solche Produktionsaufträge zu bekommen ist die zweite Strategie für kenianische Produzent_innen.

Neue globale Player

Diese Download- und Streamingdienste waren zu Beginn teilweise in afrikanischem Besitz (z.B. iROKOTv), teilweise im Besitz von europäisch dominierten transnationalen Unternehmen (z.B. Canal+ bei Nollywood.tv oder Multichoice bei showmax). Die afrikanischen Dienste wurden allerdings zunehmend verdrängt, nicht zuletzt durch neue Dienste wie Netflix oder Amazon Prime. Auch die Fernsehplattformen sind teilweise in afrikanischem Besitz (z.B. Zuku), teilweise aber auch nicht (z.B. DStv). 2024 kam es zu einem drastischen Konzentrationsprozess durch den Kauf von Multichoice – zu dem auch DStv gehört – durch Canal+, das wiederum dem französischen Konzern Vivendi gehört.

Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, dies einfach als Beispiel eines kapitalistischen Kulturimperialismus zu interpretieren. Über die chinesische Plattform StarTimes verbreiten verschiedene chinesische Sender ebenfalls afrikanische Inhalte und in afrikanische Sprachen übersetzte chinesische Dramen. Es ist aber der ebenfalls gezeigte europäische Klubfussball, der das Publikum am stärksten anzieht und das Hauptinteresse dieser Plattform überdeckt: Soft Power und die Verbreitung von angenehmen Nachrichteninhalten. Weitere Forschung wird zeigen, ob dieses multipolare System Bestand hat. StarTimes ist jedenfalls im Stadtzentrum von Nairobi gut sichtbar, unweit der River Road. Auch wenn dort inzwischen wenig daran erinnert, weshalb es zum Begriff Riverwood gekommen ist, zeugt die Strasse doch davon, dass es auch immer wieder lokale Prozesse gibt, die den Videofilmmärkten mehr Heterogenität verleihen.

Unser Experte ► **Daniel Künzler** ist Lektor am Department Sozialarbeit, Sozialpolitik und Globale Entwicklung. Er forscht zu sozialpolitischen und populkulturellen Themen in Zentral- und Ostafrika. Im Frühjahrssemester 2025 unterrichtet er einen MA-Kurs zu «Digitalization and the Global South». daniel.kuenzler@unifr.ch



Grand Prix FIFF 2017 | Boo Junfeng, *Apprentice* | Singapour, Allemagne, France, Hong Kong, Qatar

Cinéma de la décolonisation: le rôle des festivals

La décolonisation a ouvert la voie à l'émergence de nouveaux cinémas.

En pleine guerre froide, de jeunes cinéastes du Sud global se sont formé·e·s· auprès des anciennes puissances coloniales ou dans des écoles affiliées au bloc communiste – Moscou, Prague, Lodz, Berlin. Leurs trajectoires racontent une autre histoire du cinéma et de sa mondialisation. **Matthieu Gillabert & Cyril Cordoba**

Cinéma et guerre froide: un couple inséparable et particulièrement fécond. Depuis *Le Troisième homme* (Carol Reed, 1949), les cinéastes ont puisé, dans la confrontation des mondes capitalistes et communistes, des ressorts narratifs aussi rudimentaires qu'efficaces. Cette mise en scène du Bien contre le Mal s'est traduite par l'émergence de héros – beaucoup plus rarement d'héroïnes – facilement identifiables, émancipés de leurs services d'espionnage ou de police, mais très fidèles aux valeurs qu'ils défendent. Le cinéma s'est également emparé de la bombe atomique et du futur menaçant de l'hiver nucléaire qui pèsent sur les sociétés du second vingtième siècle comme une apocalypse imminente, mais toujours évitée de justesse.

Certains acteurs politiques de la guerre froide ne se sont pas non plus privés d'utiliser le cinéma pour entretenir la peur d'une menace existentielle et protéiforme – savant fou, espion dépressif, tyran sanguinaire – pour les valeurs et la cohésion de la société. Une menace bien pratique pour justifier des mesures à l'encontre de quiconque remet en cause cet ordre moral. La puissance de l'image a également contribué à véhiculer des stéréotypes sur l'Autre, qu'il soit triste dans le socialisme à la fois réel et brumeux du bloc soviétique, opprimé dans une Chine mystérieuse et menaçante, ou vauté dans le capitalisme heureux et impérialiste de Manhattan.

Au-delà de l'opposition Est-Ouest

Nous connaissons bien cette histoire éculée. Or, la frontière idéologique ne se résume pas au *Bridge of Spies*

(Spielberg, 2015). Le Rideau de fer est en soi un obstacle, une mise à distance, voire un espace de mort (*Królik po berlińsku* de Bartosz Konopka, 2009). Mais il est aussi beaucoup plus poreux que ne le laisse croire cette cinématographie traditionnelle, comme en témoigne le Festival de Locarno. L'une de ses périodes cinématographiquement la plus faste n'est-elle pas celle de l'irruption des «nouvelles vagues» d'Europe centrale, en particulier tchécoslovaques (*Jiří Trnka*, Miloš Forman) et polonaises (*Janusz Morgens-tern*, Andrzej Munk)?

Hormis le fait que ces étiquettes doivent nous interroger sur leur caractère occidental-centré, ces «nouvelles vagues» montrent aussi que les blocs sont beaucoup plus hétérogènes qu'il n'y paraît; les chronologies, temporalités et rythmes politiques diffèrent selon les pays, voire selon les villes. A l'Est comme à l'Ouest.

Mais le conflit dépasse les frontières européennes. La guerre froide doit être prise dans son caractère global, s'articulant avec d'autres dynamiques sociopolitiques, comme le mouvement complexe et violent des décolonisations. Dès 1945, de nouveaux Etats s'émancipent des tutelles coloniales et s'insèrent partiellement dans le jeu de la guerre froide tout en proposant des alternatives plus ou moins provisoires.

Rejetant le cinéma «civilisateur» diffusé dans les territoires administrés par les puissances coloniales, ils commencent à produire leur propre cinéma, mais peinent à se faire reconnaître. Certain·e·s jeunes cinéastes continuent d'étudier dans les anciennes métropoles, mais d'autres se

tournent vers le bloc communiste. Dans cet espace du «socialisme global», entre l'Europe communiste et certains pays décolonisés, de nouveaux moyens existent (bourses, stages, festivals, rencontres) pour la formation et la diffusion des films et les «nouvelles vagues» suscitent un regain d'intérêt.

Enjeux politiques globaux

Cette double perspective sur la guerre froide «globale» et sur la prise en compte de la «fabrique» du cinéma dans les pays décolonisés offre une toute autre perception de cette période. Concrètement, elle interroge sur les conditions permettant à des films de circuler et de proposer d'autres représentations de ce contexte géopolitique et culturel. Et plus largement, sur les possibilités et les contraintes auxquelles ont fait face des cinéastes des Suds pour diffuser leurs films. Finalement, cette démarche invite à une réflexion sur la globalisation culturelle et à décentrer le regard sur des «formes alternatives de cette globalisation», pour paraphraser l'ouvrage *Alternative globalizations Eastern Europe and the postcolonial world* de Mark James, Kalinovsky Artemy M. et Marung Steffi, central dans notre réflexion.

► Solène Dubosson, étudiante MA:

Le Festival International du Film de Karlovy Vary, fondé en 1946 en Tchécoslovaquie, est un événement cinématographique majeur de catégorie A. Créé pour promouvoir le cinéma socialiste, il est devenu une plateforme internationale reconnue. Dès les années 1960, il se distingue par un symposium dédié aux cinémas du Sud global, offrant aux cinéastes de ces pays un espace de dialogue, favorisant ainsi les systèmes socialistes et anticoloniaux. Alternant avec le Festival de Moscou de 1959 à 1993, Karlovy Vary a joué un rôle diplomatique clé durant la Guerre froide, servant de pont entre l'Est et l'Ouest. La période 1960-1975, marquée par le Printemps de Prague, Mai 68 et l'ascension de la Nouvelle Vague tchécoslovaque, a influencé le Festival et sa perception médiatique. Mon étude explore ces évolutions à travers une analyse comparative de la presse suisse, est-allemande et d'un journal tchécoslovaque germanophone. Karlovy Vary reflète ainsi les dynamiques complexes de la diplomatie culturelle en pleine Guerre froide.

Dans le cadre du séminaire sur les «Cinéma du Sud global dans la Guerre froide», nous avons choisi les festivals comme points d'observation pour mesurer les circulations de films en provenance du Sud global. Nous avons croisé nos domaines de recherche pour réfléchir, avec les étudiant-e-s, sur la circulation des cinéastes et des films entre les pays décolonisés et le bloc de l'Est. Il s'agit d'un phénomène largement oublié, mais essentiel pour comprendre la guerre froide et l'histoire du cinéma.

Avant même la Guerre froide, les festivals internationaux de cinéma sont traversés par de profonds enjeux géopolitiques. La Mostra de Venise, née en 1932, se transforme en quelques années en vitrine de la propagande fasciste et nazie. C'est d'ailleurs pour faire pièce à cette plateforme de l'axe Rome-Berlin qu'est créé en 1939 le Festival de Cannes, qui ne connaîtra sa véritable première édition qu'au sortir de la Deuxième Guerre mondiale. A la même période, plusieurs manifestations apparaissent à Locarno (1946), Berlin (1951) ou San Sebastian (1953), qui rapidement deviennent des instruments de diplomatie culturelle et des moyens pour les régimes politiques d'assurer leur rayonnement international par la propagande.

► Samuel Thétaz, étudiant MA:

Faire rayonner l'Afrique et son cinéma, tel est le projet qui se cristallise en 1969 dans ce qui est encore appelé la Haute-Volta, lorsqu'un groupe de cinéphiles organise le premier Festival du cinéma africain de Ouagadougou. Dans un contexte marqué par la Guerre froide et les décolonisations, l'Afrique se questionne sur la place qu'elle doit occuper dans le monde. Alors que la planète se polarise entre l'Est et l'Ouest, nombreux sont celles et ceux qui voient dans le panafricanisme, une voie alternative. Le Fespaco en devient le tremplin culturel et s'efforce, par le cinéma, de libérer un continent bâillonné par l'histoire. Pourtant, ce panafricanisme célébré s'est confronté à de nombreuses limites: barrières linguistiques, influences néocoloniales, concurrences festivières... En intégrant dans une histoire globale le Fespaco, carrefour du panafricanisme, de l'anti-impérialisme et des circulations cinématographiques, nous avons exploré la concrétisation et les limites d'un projet d'existence.

Dans les années 1960 et 1970, avec les bouleversements liés aux mouvements de décolonisation, plusieurs festivals européens comme Pesaro (1965) ou Rotterdam (1972) participent à la circulation de cinématographies méconnues du grand public en Occident. C'est notamment le cas du tiers-cinéma latino-américain, expression calquée sur celle de Tiers-Monde pour désigner une production décoloniale qui s'oppose aussi bien à l'industrie du divertissement américaine qu'au cinéma d'auteur européen. Cette période voit également émerger de nouveaux festivals en Afrique, en Asie et en Amérique latine, qui permettent de construire de nouvelles identités collectives et d'encourager les circulations «Sud-Sud» et «Sud-Est».

Ousmane Sembène, écrivain sénégalais régulièrement désigné comme le «père» du cinéma africain, incarne bien les circulations que l'on peut observer à travers le circuit des festivals. Après plusieurs années passées en France au tournant des années 1940 et 1950, il part se former à l'Institut national de la cinématographie de Moscou au début

des années 1960. Assez rapidement, il se fait connaître à l'international avec des films dénonçant les ravages du colonialisme, l'impuissance de la bourgeoisie néocoloniale et le poids des traditions patriarcales. Son parcours, qui l'a mené à travers différents espaces géographiques, politiques et culturels, se reflète dans la circulation transnationale de ses longs-métrages, qu'on retrouve aussi bien au palmarès de Venise, Cannes et Berlin que dans les programmes de Carthage et Ouagadougou, ou encore sur les écrans de Moscou et Karlovy Vary.

► **Lucie Raemy, étudiante MA:**

Le Festival de la Havane, fondé en 1979, a pour but de promouvoir et diffuser le genre du nouveau cinéma latino-américain. Durant la Guerre froide, Cuba se trouve lié tant avec le bloc de l'Ouest qu'avec le bloc de l'Est et entretient également des relations avec le Sud global. Cette position internationale complexe transforme la Havane et son festival en un lieu de rencontres et un espace symbole du militantisme révolutionnaire. Mon travail tente de comprendre de quelles manières le Festival de la Havane se définit comme une alternative au cinéma hollywoodien et européen, et comment il tente d'unir son audience en transmettant un message révolutionnaire. Ce travail se concentre sur la période allant de 1979, l'année de sa fondation, à la fin du XX^e siècle afin d'englober ses moments de gloire et de succès, tout comme ses affaiblissements et ses difficultés rencontrées à la suite de la dissolution de l'URSS.

Au-delà du cas de Sembène, déjà bien connu, l'objectif de ce séminaire consistait à rechercher les traces de cette histoire connectée, échappant à la binarité des schémas «Est-Ouest» ou «Nord-Sud». Pour cela, les étudiant-e-s se sont d'abord penché-e-s sur des cinéastes provenant de pays anciennement colonisés qui ont effectué leur formation dans le bloc de l'Est, dont iels ont documenté de façon collaborative la circulation à l'aide d'une base de données en ligne (Geovistory). Ensuite iels ont étudié par le menu des festivals aussi différents que Mar del Plata (en Argentine), Pula (en Yougoslavie), Fribourg ou Istanbul, afin d'analyser quels types d'intersections ou de rencontres ceux-ci ont permis de médiatiser. Les étudiant-e-s ont mobilisé ici des sources de nature très diverse, dont la disponibilité dépendait notamment de l'ancienneté et des moyens de chacun de ces événements. Certaines fois, de vastes archives sont librement accessibles en ligne, tandis que d'autres fois, les seuls témoignages dont nous disposons se limitent à quelques articles de presse.

► **Malaury Quinodoz, étudiante MA:**

Fondé en 1976 et réunissant encore aujourd'hui de nombreux cinéphiles, le Festival International du Film

de Hong Kong, plus communément appelé HKIFF, était au XX^e siècle le festival international de film le plus important d'Asie. Il représentait donc la principale porte ouverte sur le monde pour le cinéma asiatique. Le HKIFF a comme ambition de réunir chaque année le meilleur du cinéma mondial, de promouvoir à l'international le cinéma asiatique et particulièrement les films hongkongais. Mon travail analyse la manière dont le HKIFF met en avant ce cinéma local. A partir de sources primaires, comme les programmes des éditions ainsi que les parutions annuelles du HKIFF, mon travail insiste sur la volonté du festival de promouvoir le cinéma asiatique, malgré la présence majeure d'un cinéma occidental. Il analyse aussi les divers moyens mis en place par le HKIFF afin de théoriser le cinéma hongkongais, faisant du festival un outil essentiel de la construction culturelle de Hong Kong au XX^e siècle.

Les étudiant-e-s du séminaire de Master en histoire contemporaine apporteront au FIFF un éclairage sur cette histoire méconnue des échanges cinématographiques entre le Sud global et le bloc communiste. Elles et ils animeront une table ronde dans le cadre du programme Décryptage «Africa beyond the Cold War» qui proposera trois films de cinéastes ayant voyagé entre «Sud» et «Est»: *Mandabi*, réalisé en 1968 par le Sénégalais Ousmane Sembène, *Sam-bizanga* (1972) de la réalisatrice angolaise Sarah Maldoror et *Chronique des Années de Braise* (1975), du réalisateur algérien Mohammed Lakhdar-Hamina.

Notre expert ► **Cyril Cordoba** est assistant docteur en histoire culturelle et politique. Il vient de terminer un ouvrage sur l'histoire du Festival de Locarno.
cyril.cordoba@unifr.ch

Notre expert ► **Matthieu Gillabert** est professeur d'histoire contemporaine. Il étudie depuis plusieurs années les politiques de coopération des pays communistes, en particulier de la Pologne, avec le «Sud global».
matthieu.gillabert@unifr.ch

Au semestre d'automne 2024, ils ont dispensé ensemble le séminaire «Cinéma du Sud global dans la guerre froide», aboutissant à une collaboration avec le FIFF en mars 2025.

Dans le cadre du FIFF 2025:

► Table ronde – Lundi 25 mars de 18h à 19h30:

Les festivals comme zones de contact

Participant-e-s: Liam Cinotti, Camille Chevalley, Xavier Mirailles, Laurina Cornaz

Moderateurs: Cyril Cordoba et Matthieu Gillabert

Lernen mit Erin Brockovich

Der Film kann ein Mittel zur juristischen Horizonterweiterung sein; das beweist die Universität Freiburg seit über einem Jahrzehnt mit der Veranstaltungsreihe «Recht im Film». Grosses Kino – und eine anhaltende Erfolgsgeschichte. **Matthias Fasel**

Horizonterweiterung. Es ist ein Wort, das sowohl Walter Stoffel als auch Michel Heinzmann verwenden, wenn sie über «Recht im Film» sprechen. Den Filmzyklus, den Stoffel 2013 gemeinsam mit Medienwissenschaftlerin Lucie Bader ins Leben rief. «Interdisziplinarität ist der Juristerei inne. Man kann Recht nicht betreiben, ohne sich für andere Fachgebiete zu interessieren», sagt Heinzmann, der zusammen mit Eva Maria Belser 2020 Stoffels Part übernommen hat.

Jurist_innen auszubilden bedeutet mehr, als ihnen Gesetzbücher und Paragraphen näherzubringen, das wird im Gespräch mit den beiden Rechtsprofessoren schnell klar. «Sich Fragen zu stellen, steht im Zentrum unserer Tätigkeit. Die Antworten sind vielfach umstritten, werden diskutiert», erklärt Heinzmann. Ähnlich läuft es beim Filmzyklus ab. «Auch da sind die Gespräche so angelegt, dass kontradiktorische Positionen eingenommen werden können. Die Besucher_innen gehen nicht mit der Meinung aus der Veranstaltung: «So ist es und nicht anders!» Sie sollen inspiriert werden, sich weitere Fragen zu stellen. Das ist der pädagogische Mehrwert.»

Diskussionen gehören dazu

«Recht im Film» läuft in der Regel immer ähnlich ab: Jeweils im Herbstsemester gibt es sechs Filmabende, die alle durch ein Thema miteinander verbunden sind. Wahrheit, Irrtum, Demokratie, Grenzen oder Identität sind einige der Themen, die der Filmreihe in den letzten Jahren den Rahmen gaben. Zu jeder Vorstellung gehören eine filmwissenschaftliche Einführung von Lucie Bader sowie eine anschliessende Diskussion. «Das wird geschätzt. Es diskutieren immer auch eingeladene Gäste mit. Informatiker_innen, Ärzt_innen, Soziolog_innen, Historiker_innen, Filmemacher_innen – wir hatten bereits Personen aus den verschiedensten Bereichen bei uns», sagt Walter Stoffel, der die Diskussionen früher moderierte. Die Liste ist lang und illustert, Alt-Bundesrätin Ruth Dreifuss steht genauso darauf wie der bekannte

Filmemacher Samir. Der Runde Tisch sei bereichernd – und keine Einbahnstrasse, sagt Michel Heinzmann, der mittlerweile abwechselnd mit Eva Maria Belser die Gespräche leitet. «Wichtig ist, dass auch das Publikum Fragen stellen darf, darauf legen wir viel Wert.»

Da ist er wieder, der Wunsch nach Austausch und Horizonterweiterung. Walter Stoffel war Präsident des Internationalen Filmfestivals Freiburg (FIFF), als er vor zwölf Jahren zusammen mit Lucie Bader, die ebenfalls im Komitee sass, auf die Idee kam, den Film als Mittel dafür zu benutzen. Es ging ihnen unter anderem darum, die Jus-Studierenden mit der Aussenperspektive auf die Justiz zu konfrontieren. «Wie wird das Recht dargestellt? Wie treten Jurist_innen auf? Welche Rolle spielen sie? Sind es sympathische Leute, oder gerade nicht? Diese Fragen wollten wir aufwerfen.»

Zu den natürlichen Filmkandidaten gehört das klassische Courtroom Drama. Bereits bei der ersten Ausgabe von «Recht im Film» wurde Stanley Kramers Werk «Judgment at Nuremberg» gezeigt, das sich 1961 mit den Nürnberger Prozessen gegen führende Repräsentanten Nazi-Deutschlands befasste. «Dieser Film hat die Wahrnehmung von rechtlichen Verfahren in der Bevölkerung entscheidend mitgeprägt», sagt Stoffel. Später folgten weitere Filme, bei denen der Prozess im Vordergrund steht. Etwa der Blockbuster «Erin Brockovich» von Steven Soderbergh, bei dem eine alleinerziehende Mutter eine Anwaltskanzlei aufmischt und es mit mächtigen Firmen aufnimmt. Oder das Drama «Anatomie d'une chute» von Justine Triet, das 2023 beim Filmfestival in Cannes mit der goldenen Palme ausgezeichnet wurde. «Interessant an diesem Film ist, dass er für einen sehr privaten Kontext, eine Paarbeziehung, das Prozessdrama als Form des Ausdrucks wählt», erklärt Stoffel.

«Grosse Courtroom-Filme sind ein rhetorisches Spektakel. Der Mehrwert, den wir als Jurist_innen bieten können, ist, in der Diskussion das Gezeigte zu relativieren, den

Leuten klarzumachen, dass gewisse Dinge aus dramaturgischen Gründen notwendig sind, in der Realität aber nicht so ablaufen würden», sagt Michel Heinzmann. «Es wird in einem wirklichen Prozess nie einen Zeugen geben, der kurz bevor der Entscheid gefällt wird, in den Gerichtssaal platzt, das Wort ergreift und alle umstimmt. Wir können kritisch hinterfragen und einordnen, die wahren Verfahrensabläufe aufzeigen.»

Werke, in denen das Justizverfahren explizit im Vordergrund steht, sind bei «Recht im Film» dennoch die Ausnahme. Eher kristallisieren sich im Verlauf der gezeigten Filme juristische Probleme heraus, werden rechtliche Fragestellungen nebenbei aufgeworfen und dabei ein bestimmtes Bild des Rechts und der Jurist_innen gezeichnet. Ein gutes Beispiel dafür sei «Der Kreis» von Stefan Haupt, sagt Walter Stoffel. Es geht dabei um die gleichnamige Organisation, die sich Mitte des vergangenen Jahrhunderts für die Rechte von Homosexuellen einsetzte. Im Film wird gezeigt, wie die Zürcher Polizei die Organisation administrativ belästigt. Hängengeblieben ist Stoffel insbesondere folgende Szene: «Ein Mann wird in einer Art verhört, die offensichtlich illegal ist. Plötzlich kommt ein anderer Polizist herein und sagt, der Anwalt der Organisation sei da. Sofort wird das Verhör beendet, das Blatt zerrissen und der Befragte nach Hause geschickt.» Das zeige gut das Bild des Filmemachers von dem Anwalt auf. «Dieser konnte der Polizei einen Schrecken einjagen und so für Gerechtigkeit sorgen. In diesem Fall wird also ein positives Bild von ihm gezeichnet – natürlich innerhalb eines problematischen Umfelds, weil das Verhör so gar nicht hätte stattfinden dürfen.»

Nicht nur westliche Filme

Es kommt vor, dass nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist, welche rechtlichen Fragen ein Film aufwirft. «Das Recht ist überall», lautet ein Bonmot, das auch für die Handlungen in Filmen gilt. «Manchmal geht es darum, juristische Fragen zunächst herauszuschälen. Das ist eine wichtige Arbeit für Jurist_innen, die wir an der Universität den Studierenden nicht immer genügend beibringen können», sagt Michel Heinzmann. «In der Praxis gilt es immer, Problemfelder zu definieren. Es kann helfen, dies anhand von Filmen schon einmal zu üben.»

Bei der Auswahl der Filme wird auf Diversität geachtet. Gerade auch, wenn der philosophische Ansatz im Vordergrund steht und es darum geht, wie Recht wahrgenommen wird, ist das unerlässlich. «Wir zeigen nicht nur Filme aus Europa und den USA. Zudem wollen wir Filme von Frauen, Filme, aus den verschiedensten Genres, vom Dokumentarfilm bis zum Thriller», sagt Heinzmann. Auch hier geht es wieder um den Perspektivenwechsel, denn die Wahrnehmung des Rechts hängt vom Milieu ab. «Im europäischen und amerikanischen Film wird Recht oft als Mittel

dargestellt, das zwar schwer zugänglich ist, aber nützlich, um den Schwachen zum Durchbruch zu verhelfen. In anderen Ländern ist das Recht aber ein gutes Mittel, um Repression zu verstärken», erklärt Walter Stoffel. Das spiegelt sich in den Filmen wider. Michel Heinzmann denkt da an «No Bears» des iranischen Regisseurs Jafar Panahi, der in dem Film geschickt aufzeigt, wie er vom Regime unterdrückt und in seiner Freiheit eingeschränkt wird.

Die Studierenden sollen das Recht durchaus auch inhaltlich zu hinterfragen lernen. «Die Nazis haben innerhalb des Rechts regiert – trotzdem waren sie ein Unrechtsregime», sagt Heinzmann. Genau das thematisiert der Film «Akte Grüninger» von Alain Gsponer. Es ist die Geschichte des St. Galler Polizeihauptmanns Paul Grüninger, der das Gesetz bricht, um jüdischen Geflüchteten zu helfen. «Recht brechen für einen guten Zweck, das führt stets zu schwierigen Diskussionen – die wir aber immer wieder führen sollten.»

Gemeinschaftserlebnis als Trumpf

Mitgeschaut und mitdiskutiert haben bei «Recht im Film» schon mehrere Generationen von Studierenden. 50 bis 80 Personen sind pro Abend in der Regel anwesend, die erste Vorstellung ist oft eine Vorpremiere und wird im Kino gezeigt, die übrigen im Kinosaal der Universität. Die Fachschaft Jus hilft bei der Organisation tatkräftig mit. Studierende aus anderen Bereichen und Gäste ausserhalb der Uni sind bei der Veranstaltung aber genauso willkommen, schliesslich ist sie nicht in das ordentliche Jus-Studium integriert, es werden derzeit keine Credits vergeben.

Die Besucherzahlen sind stabil. Dass Filme durch Streamingdienste mittlerweile allgegenwärtig und überall verfügbar sind, macht sich nicht bemerkbar. «Durch das Gemeinschaftserlebnis und die einordnenden Diskussionen sind die Leute erfüllter, als wenn sie den Film zu Hause im Halbschlaf auf ihrem Handy konsumieren», sagt Heinzmann.

Matthias Fasel ist Gesellschaftswissenschaftler, Sportredaktor bei den «Freiburger Nachrichten» und freischaffender Journalist.

Unser Experte ► **Walter Stoffel** ist emeritierter Professor am Departement für internationales Recht und Handelsrecht. Er rief 2013 mit Medienwissenschaftlerin Lucie Bader den Filmzyklus «Recht im Film» ins Leben, der in dieser Form bis heute einzigartig ist.
walter.stoffel@unifr.ch

Unser Experte ► **Michel Heinzmann** ist Professor am Departement für internationales Recht und Handelsrecht der Universität Freiburg. Seit 2020 organisiert er gemeinsam mit Rechtsprofessorin Eva Maria Belser «Recht im Film».
michel.heinzmann@unifr.ch



Grand Prix FIFF 2018 | Valentyn Vasyanovych, *Black Level* | Ukraine

La musique de la peur

La musique est indissociable du cinéma d'horreur. Mais quels sont les ingrédients d'une bande-son qui accompagne, voire provoque, la peur? Décryptage avec Dany Kaenel, président de la Fachschaft de musicologie. **Patricia Michaud**

C'est l'été, il fait nuit et une jeune femme profite de la douceur de la mer pour prendre un bain de minuit. Elle effectue des mouvements de crawl lascifs, auréolée par la lumière de la lune. Une mélodie instrumentale, douce mais légèrement intrigante, rythme sa progression dans l'eau. Soudain, la musique se transforme: elle s'accélère et devient plus grave, laissant résonner deux notes, un mi et un fa, qui forment un intervalle paraissant incomplet. La musique s'accélère encore. La tête de la baigneuse disparaît brusquement sous l'eau.

La scène d'ouverture des *Dents de la mer*, film d'angoisse culte de Steven Spielberg sorti en 1975, n'a pas seulement marqué l'histoire du cinéma. Elle a également contribué à propulser le compositeur de la bande originale, John Williams, au rang d'icône. Un exemple parmi d'autres qui montre que la musique – qui joue de façon générale un rôle important au cinéma – est carrément indissociable des scènes qui font peur. «Avez-vous déjà essayé de regarder un film d'horreur en coupant le son? L'expérience n'est pas du tout la même!», commente Dany Kaenel.

Cet étudiant en master à l'Unifr et président de la Fachschaft de musicologie est un fervent adepte de cinéma. Assez naturellement, son intérêt s'est tourné vers la musique de films, «qui présente une vaste palette stylistique et porte aussi bien sur la musique savante, dite «classique», que sur les musiques actuelles». En marge de la réalisation d'une série de vidéos axées sur les liens entre musique et peur, il s'est demandé «comment on compose la peur». Il précise en riant qu'il n'est «pas en soi un fan de grands frissons». Mais que la musique anxiogène a cela de passionnant pour un-e chercheur-euse qu'elle «contient de nombreuses couches, qui doivent être abordées de façon pluridisciplinaire», notamment à travers la sociologie de la musique, la psychologie et la musicologie.

Pour comprendre le traitement de la peur par le cinéma – et, par ricochet, par la musique de films – il vaut la peine de revenir deux cents ans en arrière. Et de faire une analogie avec la peinture. «*Le voyageur contemplant une mer de nuages* de Friedrich (1818) illustre bien ce qui prévaut à l'époque romantique: il s'agit d'observer un phénomène potentiellement effrayant sans se mettre en danger.» Dans le même ordre d'idée, «le cinéma d'angoisse permet de ressentir – volontairement – des émotions négatives en toute sécurité». Bref, de jouer à se faire peur. Dany Kaenel souligne qu'il faut faire la différence entre les films comportant certaines scènes inquiétantes et les purs films d'horreur, «dont le but est de faire peur de A à Z».

Dans ces derniers, «la musique guide les spectateurs-trices, les avertissant lorsque l'intrigue s'apprête à devenir angoissante ou, à l'inverse, les invitant à se détendre quand le danger est écarté». Tout aussi importants que les sons, et même parfois davantage, «les silences sont des outils pour créer une ambiance, donner des informations au public». Or, «pour que les silences aient un impact, il faut logiquement qu'ils soient entrecoupés de sons, de musique».

Mais pourquoi donc les spectateurs-trices doivent-elles et ils être guidé-e-s au long d'un film qui fait peur? Est-ce une manière de les aider à tenir le coup, à ne pas subir l'angoisse de plein fouet? «Dans certains cas, la musique et le silence servent en effet de préparation; mais dans d'autres cas, ils amplifient à l'inverse l'effet de choc.» Dany Kaenel cite les fameux *jump scare* (ou coups d'effroi), soit le passage brutal d'une scène silencieuse à une scène bruyante.

Carotte et bâton sonores

Parfois, les responsables de l'habillage acoustique d'un film optent pour une autre technique, à savoir le «détournement» d'un air connu qui n'a pas été initialement conçu

pour faire peur. Ce décalage, qui déstabilise le public, permet lui aussi de renforcer l'effet d'anxiété. «Un exemple célèbre est celui du film d'horreur *Halloween 2* (1981), dans lequel le standard de jazz doux Mr Sandman est intégré à la bande son.» *La Toccata et Fugue en ré mineur* de Bach a pour sa part été reprise dans de nombreux longs métrages pour évoquer la figure de Dracula, ou tout simplement pour faire peur.

Une recette, quatre ingrédients

Si le cinéma a recours à une multitude de techniques sonores pour générer l'angoisse, il est néanmoins possible de mettre le doigt sur quelques ingrédients qui reviennent quasi systématiquement. «J'en nommerais quatre principaux, note Dany Kaenel. Le premier est l'utilisation de dissonances par les compositeurs-trices de musique de films.» Autant de sons auxquels l'oreille n'est pas habituée, car ils sont peu utilisés dans la musique tonale conventionnelle. Et qui créent une sensation de malaise. «Il s'agit d'accords tendus, en suspens, qui cherchent à se résoudre mais ne le font jamais.»

Outre l'ouverture des *Dents de la mer* précitée, l'étudiant donne l'exemple célèbre de la scène de la douche dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), dont l'horreur est sublimée par le *Herrmann chord* du compositeur Bernard Herrmann. «La tension de cet accord mineur avec une septième majeure est due à l'addition de deux intervalles dissonants: une seconde mineure et une quarte augmentée, parfois nommée «intervalle du diable».

Deuxième ressort récurrent de la musique qui fait peur: la répétition. «Faire tourner à l'infini un ou deux accords, par exemple en y ajoutant un peu de réverbération, rend l'assistance un peu folle! Surtout si ces accords sont dissonants.» Les films de John Carpenter, l'un des maîtres du cinéma fantastique, ont abondamment recours à cette technique. L'étrange est le troisième élément mis en avant par Dany Kaenel. «Les bandes originales des films d'angoisse font la part belle aux sonorités particulières ou aux bruits déformés; ils sont générés soit par des synthétiseurs, soit par des instruments eux aussi un peu étranges.» Le mega marvin, sorte d'assemblage de ressorts et de cordes montés sur une caisse de résonance triangulaire, est l'un d'entre eux.

La psychologie en renfort

Pour terminer, le président de la Fachschaft de musicologie évoque l'utilisation par le cinéma d'angoisse «de ce qui est soudain, qui a un effet d'électrochoc». En tête de liste figurent sans surprise les *jump scare*. Ces sursauts acoustiques sont généralement provoqués par un cri strident ou une musique suraiguë. «Plus simplement, il peut s'agir d'une hausse brutale du volume de la musique au milieu d'une scène calme.» A noter que le recours à cet effet est en

vogue. «Tandis que dans les années 1930-1950, on comptait en moyenne 2,6 *jump scare* par film d'angoisse, ils sont désormais au nombre de 10.»

Outre ces quatre ingrédients de base, la recette d'une musique de film d'angoisse efficace en comporte bien évidemment d'autres. Le rythme est l'un d'entre eux. Dans *Les Dents de la mer*, on joue sur une accélération des deux fameuses notes répétées en boucle pour faire monter la peur. «La psychologie a montré que l'être humain a tendance à caler son rythme cardiaque sur celui de la musique», relève Dany Kaenel. Dans les années 2000 est venu s'ajouter un nouvel outil, les *low-frequency effects* (LFE). «Il s'agit de sons d'ambiance très bas, généralement omniprésents durant le film.» Difficiles à percevoir, ces sons peuvent produire des effets de malaise, d'anxiété, de troubles ou de terreur.

Moins c'est plus

On l'aura deviné, la musique du long métrage *Les Dents de la mer* est considérée par les spécialistes, aux côtés de celle de *Psychose*, comme faisant partie des plus marquantes du genre. «Ces longs métrages représentent deux tournants successifs dans le cinéma d'horreur; leurs bandes-son respectives comportent de nombreuses caractéristiques que l'on retrouvera ailleurs.» Dans *Psychose*, on quitte l'omniprésence de la musique au cinéma. «Bernard Herrmann a opté pour une musique d'ambiance, qui varie, voire disparaît.» Selon l'étudiant en musicologie, cette pratique s'est par la suite imposée sur les écrans. En ce qui concerne *Les Dents de la mer*, Dany Kaenel met en avant la révolution qui a consisté «à pousser le minimalisme jusqu'à l'extrême, à faire de très peu – en l'occurrence deux notes dissonantes – quelque chose d'entêtant, de lourd, de terrorisant».

Et Dany Kaenel, sur quelle musique de film joue-t-il le plus volontiers à se faire peur? «Celle de *Psychose!*», répond sans hésiter le musicien et cinéophile. «J'apprécie aussi beaucoup les ambiances sonores créées par Danny Elfman pour les films de Tim Burton, notamment *Beetlejuice* (1988).» Autre pépite mise en avant par l'étudiant de l'Unifr, *Sans un bruit: jour 1* (2024). «Dans ce film, dès qu'un personnage fait le moindre bruit, des monstres peuvent le détecter.» Dès lors, toute la bande sonore est paradoxalement construite... autour du silence.

Patricia Michaud est journaliste indépendante.

Notre expert ► **Dany Kaenel** est étudiant de master en musicologie et il préside la Fachschaft Musico. Il est par ailleurs pianiste amateur et chanteur au sein du groupe Mad Mondays.
dany.kaenel@unifr.ch



Grand Prix FIFF 2019 | Alejandra Márquez Abella, *The Good Girls* | Mexique

Leadership auf der Leinwand

Was uns das Kino über Führungsleitbilder und -stereotypen erzählt.

Eric Davoine & Markus Gmür

Führungsbeziehungen sind eine allgegenwärtige Erscheinung in unserer Gesellschaft: in Politik und Wirtschaft, in der Verwaltung und im Militär, am Arbeitsplatz und im Verein. So kommt auch der Kinofilm nicht umhin, Inszenierungen von Führung zu zeigen. Manchmal tut er das fokussiert, manchmal eher beiläufig, gelegentlich werden historische Persönlichkeiten mit ihrem Führungsverhalten porträtiert, aber meistens sind es fiktive Figuren. Stets stehen sie in einem bestimmten historischen Zusammenhang, und vor allem auch in einem (landes-) kulturellen Kontext. Daraus ergibt sich eine grosse Varianz in der Darstellung.

Le cinéma est un miroir de la vie sociale. Il est aussi un miroir de la vie dans les organisations, des relations sociales et des rapports de pouvoir. Pour la pédagogie des cours sur le leadership et les pratiques managériales, les films offrent de nombreux exemples de personnages et de situations qui illustrent certains concepts-clés de la littérature.

Wir haben vier Filme ausgewählt, die aus verschiedenen Jahrzehnten und landeskulturellen Kontexten (USA, Frankreich, Spanien und Deutschland) stammen. Sie beleuchten ausgewählte Aspekte des Führungsphänomens: Überzeugungskraft und Manipulation, Männer- und Frauenrollen, Freiheit und Herrschaft.

Le leader toxique qui envoûte et dévore ses collaborateurs-trices – *Une étrange affaire* (1981)

«Alors Monsieur Coline, il paraît que je ne vous aime pas?»

Il ne suffit pas d'une position hiérarchique pour assurer l'autorité d'un manager. Ceux et celles-ci doivent convaincre, séduire, flatter, négocier pour que leurs collaborateurs-trices fassent ce qu'ils et elles souhaitent leur faire faire (Kotter, 1982). La littérature sur le leadership rappelle que les leaders sont ceux qui entraînent les followers derrière eux sans user de leurs ressources hiérarchiques. Les leaders charismatiques sont souvent à la limite de la manipulation et de l'aliénation. Ils et elles peuvent amener leurs collaborateurs-trices à atteindre un niveau d'implication supérieur, mais peuvent aussi représenter une menace pour leur libre arbitre.

Michel Piccoli joue le rôle d'un PDG mystérieux et manipulateur qui impose un style de management oscillant

entre fascination et terreur. Ce thriller psychologique explore les mécanismes d'influence et de domination qui peuvent s'exercer au sein d'une organisation et montre comment un employé va progressivement sacrifier sa vie privée à son patron. Le PDG n'élève jamais la voix et ne donne jamais d'ordre direct. Il va s'imposer par une attitude et des remarques laconiques et menaçantes qui vont créer un climat de tension et d'incertitude. Puis, il va flatter sa victime, l'intégrer à son équipe de fidèles, l'isoler de ses anciens collègues, utiliser son besoin de reconnaissance jusqu'à épuisement, pour finalement l'abandonner complètement.

Le film offre une bonne illustration du leadership charismatique en entreprise mais aussi de ses limites et de ses risques. Il pousse à réfléchir sur la manière dont un leader peut inspirer, mais aussi asservir, et sur l'importance de préserver un équilibre entre engagement professionnel et vie privée.

Visionäre Persönlichkeiten überwinden Grenzen – «Sushi in Suhl» (2012)

«Wenn es für Sushi kein Thunfisch oder Lachs gibt, geht Vater eben Barsch fischen.» (paraphrasiert)

Eine ausserordentliche Gabe von Führungskräften in Organisationen ist ihre Fähigkeit, Ängste und Vorbehalte, institutionelle Grenzen oder politische Widerstände mithilfe visionärer Ideen, kreativer Umgehungsmanöver und unerschütterlicher Beharrung zu überwinden. Diese Gabe wird insbesondere dann wichtig, wenn sich eine Organisation in einer Krisenphase befindet oder wenn eine Innovation in einem Umfeld realisiert werden soll, das durch starre Strukturen gekennzeichnet ist. Das Kino porträtiert solche Führungskräfte vorzugsweise als selbstbewusste Heldenfiguren der Geschichte von Staaten, Armeen, Unternehmen oder zivilgesellschaftlichen Bewegungen. Seltener sind die Porträts solcher Führungspersönlichkeiten mit leiserer Stimme und feineren Nerven.

Der Film ist inspiriert durch die Geschichte von Rolf Anschütz, der 1966 die erste japanische Gaststätte in der DDR eröffnete. Dieser entdeckte eine Faszination für die japanische Koch- und Genusskultur, obwohl er dazu nur auf Bücher und eine Zufallsbegegnung mit einem japanischen

Handelsreisenden zurückgreifen konnte. Die sozialistische Mangelwirtschaft und der Ost-West-Konflikt setzten seinen Visionen anfangs enge Grenzen und verlangten viel Improvisation, bis seine wachsende Bekanntheit ihm Mitte der 1970er-Jahre sogar den Zugang zu den knappen Devisen des Landes und später eine Japanreise eröffneten.

«Servant Leaders», wie sie die Führungsforschung in den letzten Jahren entdeckt hat, zeichnen sich zum einen durch selbstlose Verpflichtung auf eine Idee aus; zum anderen erkennen sie ebenso selbstlos die Potenziale ihrer Mitstreiter/innen und geben ihnen den nötigen Raum zur Entfaltung. Dafür bietet der Film ein anrührendes Anschauungsbeispiel.

Comment construire une autorité légitime – *La méthode* (2005)

«C'est la raison pour laquelle je ne te choisirai pas pour ce poste.»

Dans les débats sur l'autorité et les différences de styles de leadership, les tenants du leadership authentique (Goffee, Jones, 2015) défendent la réflexivité et la capacité des leaders à communiquer sur leurs valeurs, leurs compétences, leurs forces et aussi leurs faiblesses. Ils défendent aussi l'idée que l'autorité se construit dans le processus d'interactions entre leaders et followers.

Le film *La Méthode* (2005) met en scène sept candidat-e-s participant à une sélection pour un poste de cadre supérieur dans une grande entreprise multinationale. L'entretien, organisé selon la mystérieuse méthode Grönholm, devient un huis clos intense, où les postulant-e-s sont confronté-e-s à des tests psychologiques destinés à évaluer leurs compétences et leur capacité à s'imposer comme leader. Dès le début du film, il est clair que l'autorité n'est pas prédéfinie, mais qu'elle se construit au fur et à mesure du processus de sélection. Aucun manager ou responsable RH n'est présent dans la salle pour superviser les épreuves: ce sont les candidat-e-s elles et eux-mêmes qui doivent s'auto-organiser et prendre des décisions collectives.

Une des missions leur impose d'élire un leader à l'unanimité. Puis, il leur est demandé de déterminer qui, parmi eux, devrait être éliminé en premier. Au fil des épreuves, les candidat-e-s démontrent des stratégies variées pour prendre l'ascendant sur les autres. Le film met ainsi en exergue les différents modes d'exercice du pouvoir: le charisme, la ruse, l'intimidation ou encore la complaisance. Au-delà de cette illustration de différents styles de leadership, le film montre aussi comment des (prétendant-e-s) managers acceptent de se soumettre et d'obéir aux règles inconnues et peu éthiques d'un dispositif de gestion pour acquérir de l'autorité.

Dominante Frauen in Führungsrollen – «The Devil Wears Prada» (2006)

«Details of your incompetence do not interest me. [...] Please bore someone else with your questions.»

Führungspositionen in Unternehmen waren lange Zeit eine männliche Domäne. Frauen waren die Ausnahme. Zweifel an ihrer Befähigung zur Führung waren bis Ende des 20. Jahrhunderts in weiten Teilen der Bevölkerung tief verankert. Die Forschung zeigt, wie stark Führungsvorstellungen mit männlichen Stereotypen (z.B. rational, dominant oder kompetent) verbunden sind und dementsprechend mit weiblichen Stereotypen (z.B. emotional, kooperativ oder fürsorglich) kontrastieren. Auffällig ist, dass solche stereotypen Differenzierungen im deutsch- oder englischsprachigen Raum stärker ausgeprägt sind als im romanischen Kulturkreis. Auch jüngere Studien bestätigen deren Wirksamkeit für die Selbst- und Fremdwahrnehmung im Management.

Die Filmkomödie aus dem Jahr 2006 porträtiert die Chefredakteurin einer tonangebenden Modezeitschrift aus der Perspektive ihrer frischgebackenen Assistentin. Diese erlebt ihre Chefin als nicht nur anspruchsvolle, sondern rücksichtslos und zynisch agierende Person, die erst am Ende der Geschichte eine mehrdeutige Loyalitätsgeste für ihre Mitarbeiterin zeigt. Die Persönlichkeit erscheint äusserlich im Einklang mit traditionellen weiblichen Stereotypen im Berufskontext: Kostümierung, Kosmetik, Schmuck und High Heels. Ihr Habitus wird im Film hingegen hybrid in Szene gesetzt. Er komplementiert zwar das Erscheinungsbild durch eine entsprechend weibliche Mimik und Gestik, ergänzt sie aber mit Elementen eines stereotyp männlichen Dominanzgestus: Sie verbreitet mit grossem Pathos Leistungsdruck und Versagensangst. Ihr Führungsstil ist ausgeprägt aufgaben- und ergebnisorientiert und in Beziehungen distant. Er wird aber noch zugespitzt, indem sie sich für die Mitarbeitenden unberechenbar gibt und einen Wettbewerb um ihre seltene Gunst befeuert.

Dem Publikum wird damit eine attraktive, geradezu verführerische Frauenfigur präsentiert, die in der Ausübung der Führungsrolle aber abstossend wirkt. Damit wird die Inkompatibilität zur Frauenrolle demonstriert.

Notre expert ► **Eric Davoine** est professeur au Département des sciences du management.
eric.davoine@unifr.ch

Unser Experte ► **Markus Gmür** ist Professor am Institut für Verbands-, Stiftungs- und Genossenschafts-Management.
markus.gmuerm@unifr.ch



Grand Prix FIFF 2020 | Amjad Abu Alala, *You Will Die at 20* | Soudan, France, Egypte, Allemagne, Norvège, Qatar

«L’homme de montagne» au cinéma

La montagne et ses sommets enneigés offrent à la fois une esthétique magique et une narration humaine propice au récit cinématographique. Des histoires qui font de «l’homme de montagne» une figure mythique, mais qui laissent bien peu d’espace à la femme. **Lucia Leoni**

Le genre du film de montagne a plus de cent ans d’histoire et commence avec le concept allemand de *Bergfilm*. Depuis ses implications initiales dans la construction de la nation sous le régime de Weimar jusqu’à une manière de documenter les premières ascensions importantes en ascensionnisme, l’idée de ce qu’est un film de montagne a évolué. En Allemagne, le *Bergfilm* a rapidement été associé à la propagande du régime nazi et le genre a *de facto* été rattaché au fascisme pendant des décennies. Ces films, bien que portant principalement sur les montagnes elles-mêmes, avaient souvent des protagonistes humains fréquemment dépeints comme des hommes germaniques idéaux de l’après Première Guerre mondiale, à la fois ascensionnistes et combattants. Tout au long du XX^e siècle, les films de montagne ont progressivement pris leurs distances par rapport au *Bergfilm* original et aux implications fascistes des images. Cependant, ils sont restés une représentation visuelle de ce que les montagnes incarnaient pour les différents pays et de ce qu’était l’ascensionniste idéal, comme le souligne la chercheuse Julie Rak dans le livre *False Summit: Gender in Mountaineering Non-Fiction* (2021, traduit librement):

«Les centaines de livres écrits sur les expéditions classiques en haute altitude vers les plus hautes montagnes du monde ont également une fonction culturelle: ils permettent aux ascensionnistes de se parler les uns des autres et de définir ce qu’est un «bon» ascensionniste»

Ce même raisonnement peut s’appliquer aux films et documentaires de montagne. En montrant ce qui a été accompli et ce que signifie être un ascensionniste à une certaine époque, ils remplissent une signification sociale dans le monde de l’ascensionnisme. Les écrits sur la montagne, les films et la photographie sont quelques-uns des

moyens par lesquels, au cours du XX^e siècle, l’ascensionnisme est devenu de plus en plus une activité sociale. Julie Rak précise également l’importance des festivals de films et de livres d’ascensionnisme en tant que «clé[s] pour comprendre comment l’identité de l’ascensionnisme est liée à l’acte d’escalade». Démontrer l’évolution du film de montagne en tant que genre et l’importance des festivals dans l’espace de l’ascensionnisme constitue l’un des objectifs de ma thèse de doctorat. Ces deux aspects seront développés à travers l’analyse de deux des plus importants festivals de films internationaux de montagne: le Festival international du film alpin des Diablerets (FIFAD) et le Festival du film de montagne de Banff. Dans le cadre de mes recherches, j’ai passé six mois au Canada, entre le Whyte Museum de Banff, dans les Rocheuses, et l’Université de l’Alberta à Edmonton, où j’ai pu collecter de nombreux documents inédits et de précieux témoignages.

Construction d’un mythe

Le cœur de ma recherche consiste à étudier la façon dont le concept de «l’homme de montagne» (*mountain man* en anglais) a été construit visuellement par la photographie et le cinéma dans les Alpes et dans les Rocheuses, et comment il s’est développé et a évolué tout au long du XX^e siècle en Suisse et au Canada. Pour les besoins de cet article, je m’appuierai sur *Everest unmasked*, un film réalisé en 1978 par Leo Dickinson sur l’une des expéditions les plus importantes de la seconde moitié du XX^e siècle. Le documentaire suit Reinhold Messner et Peter Habeler alors qu’ils effectuent avec succès la première ascension du Chomolungma (l’Everest en népalais) sans utiliser d’oxygène, le 8 mai 1978. Cette expédition a été très médiatisée, car les conséquences de cette tentative étaient encore inconnues. Les scientifiques pensaient soit que c’était impossible, soit que les ascensionnistes souffriraient de lésions cérébrales

dues à l'éclatement de leurs vaisseaux sanguins. Ce pronostic ne s'étant pas révélé exact, l'ascension sans oxygène est devenue une pratique «normale» de nos jours, même si elle reste étonnante. Mais dans les années 1970 et 1980, l'ascension des 8'000 mètres sans oxygène était le nouveau défi en vogue, à tel point qu'un autre film sur une expédition similaire a été réalisé quelques années plus tard, en 1984, par le cinéaste français Jean Afanassieff: *Himalaya, 8'000 m. sans oxygène* (qui a remporté un «Diable d'or» au FIFAD en 1985). *Everest unmasked* a, quant à lui, obtenu le deuxième prix (*Genziana d'argento*) au Festival du film de Trente en 1979 et le Prix du jury pour le meilleur film d'expédition au Festival du film de montagne de Banff en 1980. Il a également été projeté au FIFAD en 1979, lors d'une soirée spéciale sur l'Himalaya, sans prix à la clé. Ces projections témoignent de la bonne réception de ce documentaire dans le monde entier et la circulation de ces films entre les différents festivals de films de montagne.

Everest unmasked offre plusieurs aperçus de la dynamique de l'ascensionnisme à la fin du XX^e siècle. Le premier que nous examinerons concerne la relation entre les ascensionnistes du nord global et les populations indigènes. Le film s'ouvre sur une déclaration très intéressante: «Les sherpas y vivent et y travaillent comme s'ils étaient au niveau de la mer. La façon dont l'oxygène est lié à leurs capsules de sang rouge est différente de celle des Européens. Peut-être que le fait d'avoir vécu des milliers d'années à plus de 10'000 pieds d'altitude a entraîné une adaptation génétique qui explique leur extraordinaire forme physique à haute altitude. Pour les Européens, il n'y a pas de solution facile. C'est le tapis roulant de la condition physique extrême et de l'acclimatation progressive à la haute altitude».

Alors que plusieurs études de cas ont démontré qu'il existe des différences génétiques et métaboliques entre des individus nés en haute ou en basse altitude (comme une quantité réduite de globules rouges et des niveaux plus élevés d'oxyde nitrique), l'ouverture du documentaire discrédite les accomplissements de la population locale. Il semble que, puisque les Européens n'ont pas l'avantage génétique – ce qui n'est pas un fait vérifié pour chaque individu – leur exploit pour atteindre le sommet serait plus ardu.

Qui est l'ascensionniste?

La vénération d'hommes de montagne considérés comme légendaires est un phénomène récurrent dans le monde de l'ascensionnisme, accentué par le vocabulaire choisi pour décrire ces hommes tant dans les films que dans la littérature de montagne. Il est ensuite propulsé par des événements tels que les festivals de Banff et des Diablerets, où ces ascensionnistes sont invités à s'adresser à leurs communautés, qui deviennent alors leurs «fans». Une fois de plus, le déséquilibre des pouvoirs est accentué. On peut le constater dans les derniers mots du documentaire, où les

réalisations de Messner et de Habeler sont décrites comme suit: «Ils avaient prouvé de manière concluante qu'il n'y avait pas d'endroit sur terre trop haut pour être atteint par des hommes forts et intelligents, capables de supporter la douleur et prêts à tout risquer.»

Cette première ascension sans oxygène du plus haut sommet du monde a finalement été menée par des «hommes forts et intelligents» capables de «supporter la douleur» et prêts à «tout risquer». Cela renvoie à ce qu'était l'ascensionniste idéal à la fin du XX^e siècle: un homme blanc physiquement apte et éduqué, qui ne craignait pas la douleur, même extrême, et qui n'avait pas peur du risque, même lorsque celui-ci pouvait être synonyme de mort. Si le danger d'une ascension était potentiellement accompagné d'une découverte ou réalisation majeure, alors aucune conséquence n'était trop grave. Le monde de l'ascensionnisme était donc souvent considéré comme plus important que la vie personnelle d'un ascensionniste. Le film ne mentionne pas si Messner et Habeler avaient un-e partenaire ou des enfants, mais il est légitime de supposer qu'ils avaient au moins des ami-e-s et des parents. Ils étaient toutefois très conscients des risques potentiels auxquels ils feraient face lorsqu'ils tenteraient l'ascension du sommet de l'Everest sans oxygène: de lésions cérébrales permanentes à la mort. Les conséquences des pratiques de ces ascensionnistes de haute altitude sur leur vie personnelle ne sont que rarement thématiques dans les films ou les récits. Par exemple, dans *Everest unmasked*, le seul aperçu de la vie privée de Messner est montré à la fin: lorsque les deux ascensionnistes arrivent au camp de base, Messner étreint et embrasse une femme, vraisemblablement sa compagne. Il est marquant de souligner que c'est la seule femme qui apparaît pendant les 50 minutes du documentaire et qu'elle n'est ni nommée, ni présentée formellement. Dans ma thèse, j'essaierai de déconstruire la façon dont les ascensionnistes sont décrits dans les films de montagne: quels adjectifs, quels verbes, quelles images sont utilisés. Ces images et représentations ont-elles influencé les individus ayant cherché à pénétrer l'univers de l'ascensionnisme au XX^e siècle? Aujourd'hui, bien que les festivals de films de montagne s'efforcent de raconter des histoires nouvelles et diversifiées, il reste encore beaucoup à accomplir pour que l'ascensionnisme devienne un espace véritablement inclusif.

Notre experte ► **Lucia Leoni** est doctorante FNS au Département d'histoire contemporaine.
lucia.leoni@unifr.ch

Les oubliées du cinéma

Si le nombre de biopics consacrés à des compositeurs classiques est important, rares sont les adaptations mettant en lumière des compositrices. Le cinéma cantonne ces femmes dans des rôles d'épouses, de sœurs ou d'interprètes, ne reconnaissant que rarement leur talent de créatrices. **Pierre Jenny**

Une plume qui dessine à l'encre noire des notes de musique sur un parchemin. Une musique d'inspiration divine qui résonne dans la tête d'un compositeur. Des spectateurs-trice-s qui suivent chaque étape de la création artistique d'un homme présenté comme un génie... Ces images sont devenues des passages presque obligés lorsque la vie d'un célèbre compositeur classique est portée à l'écran. Certaines de ces scènes sont même devenues des références du septième art à en juger par le succès d'*Amadeus* (1984). Si la filmographie vantant les œuvres de compositeurs comporte plusieurs centaines de titres, rares sont les films mettant à l'honneur le talent des femmes. «Mes recherches se sont appuyées sur de nombreuses sources comme l'ouvrage de Charles P. Mitchell, qui ne cite aucun biopic de compositrices, et la base de données Internet Movie Database. S'il n'est évidemment pas possible de prétendre à l'exhaustivité, j'ai comptabilisé dix-sept longs-métrages de fiction qui comprennent le nom de compositrices dans leurs génériques. Cela représente une minorité de films face à la riche filmographie consacrée aux compositeurs», explique Delphine Vincent, professeure titulaire au Département de musicologie.

Epouses avant d'être compositrices

Delphine Vincent a visionné quatorze des dix-sept films répertoriés, trois longs-métrages étant inaccessibles. Dans la majorité de ces œuvres, les femmes sont cantonnées au rôle d'épouse ou de sœur d'un compositeur célèbre. Leur présence dans le film est légitimée par le personnage masculin qui tient le haut de l'affiche. Pour la musicologue, le constat est donc amer: «Rien qu'en lisant les titres des films ou éventuellement les résumés, on se rend vite compte que ce n'est pas le personnage féminin qui est le protagoniste

principal et qu'il n'est parfois qu'un rôle très secondaire. Mais le plus choquant réside dans le fait que, fréquemment, ces femmes ne sont pas présentées comme des compositrices. Par exemple Clara Schumann et Pauline Viardot sont souvent mises en scène en tant qu'interprètes, ce qu'elles étaient aussi. Mais refuser de les montrer comme des compositrices, c'est nier une part de leur activité créatrice, évidemment la plus prestigieuse, qui est laissée aux seuls hommes.» A cela s'ajoute que, lorsqu'elles endossent le rôle d'interprète, les scénaristes les confinent souvent dans une figure d'épouse et de mère. «Dans *Träumerei* et *Song of Love*, Clara Schumann est présentée comme une pianiste virtuose qui renonce volontiers à sa carrière pour s'occuper de sa famille. La vision sexiste qui ressort de ces films tend à démontrer qu'on ne peut pas être concertiste et bonne mère de famille. Dans *Song of Love*, elle donne un concert où elle joue un morceau de son mari. Elle accélère et coupe volontairement des parties, car son bébé pleure en coulisse et elle veut terminer son concert plus rapidement pour l'allaiter.»

Tromperie musicale

Finalement, seules huit compositrices ont les honneurs d'une biographie cinématographique. Mais, là encore, la réalisation de certains longs-métrages pose problèmes, puisque plusieurs films occultent volontairement l'activité créatrice de ces femmes. «Par exemple, dans le film *Nannerl, la sœur de Mozart*, le public entend un menuet présenté comme une composition de Maria Anna Mozart. En réalité, aucune partition de cette compositrice, exceptés quelques exercices, n'a subsisté. Le menuet que les spectateurs-trices entendent est l'œuvre de Marie-Jeanne Serero, également autrice de la bande originale du film. C'est

extrêmement choquant, car le public croit entendre l'œuvre de Maria Anna Mozart et n'a aucune raison de penser le contraire puisque rien n'indique cette supercherie. D'une certaine manière, on cache la vérité, on engage une compositrice pour faire un pastiche alors que l'intérêt du film était justement de montrer qu'il est difficile de réaliser le biopic d'une artiste dont les œuvres ont disparu. C'est d'autant plus regrettable que c'est un des rares films qui peut être considéré comme une vraie biographie et qui dénonce aussi le sexisme de l'époque et les difficultés pour une femme d'être reconnue en tant que compositrice.»

«La réception par le public de l'art en général est conditionnée par cette idée qu'une œuvre est la création d'un génie»

Dans le film *Mahler* de Ken Russell, consacré à la vie du compositeur Gustav Mahler, une scène met en avant le travail de compositrice de sa femme, mais dans une volonté claire d'infantilisation. «On y voit Gustav Mahler et une cantatrice déchiffrent un *Lied* composé par Alma Mahler. Ils se moquent du travail de la compositrice, considéré comme naïf. C'est vrai que la musique jouée à ce moment-là est simple, voire simpliste. Mais ce n'est pas l'œuvre d'Alma Mahler, qui écrivait dans un style complexe, très chromatique, qui correspond à cette époque. La musique a été spécialement composée pour le film par Dana Gillespie dans un style voulu simple. C'est d'une violence rare, car le réalisateur dépossède Alma Mahler de son travail de composition alors qu'il aurait pu puiser dans le corpus des œuvres de cette compositrice dont seize *Lieder* nous sont parvenus.» Quant aux célèbres scènes où l'on voit l'artiste en plein travail de composition, seuls trois films sur quatorze mettent en lumière des femmes en phase de création.

Le mythe du génie

Pour Delphine Vincent, le peu d'intérêt porté aux compositrices par le cinéma est un reflet plus large de notre société dans laquelle règne toujours un sexisme structurel. «La réception par le public de l'art en général est conditionnée par cette idée qu'une œuvre est la création d'un génie. Cette idée romantique a été créée par des hommes blancs pour des hommes blancs. C'est donc une construction idéologique qui vise à favoriser un certain groupe social au détriment d'autres, comme les femmes et les personnes racisées. Regardez la façon dont est présenté Mozart: un

artiste qui attend que l'inspiration arrive. Ce n'était pas le cas, Mozart travaillait beaucoup. Le mythe du génie revient donc à idolâtrer l'inspiration et, surtout, à occulter le travail artistique». Selon Delphine Vincent, cette rhétorique ne se retrouve plus dans un grand nombre de recherches musicologiques académiques. «Toutefois, elle domine encore les discours de vulgarisation et ne laisse malheureusement aucune place aux femmes.» La quasi-absence de biopics consacrés aux compositrices en est une conséquence directe. Il est difficile, voire impossible, de réaliser un film sur la vie d'une compositrice si celle-ci reste inconnue non seulement des réalisateurs-trices, mais aussi du grand public.

Eduquer pour changer

Si certains des quatorze films présentent une valeur esthétique et que plusieurs dénoncent le sexisme dont ont été victimes les compositrices à leur époque, tous ces longs-métrages ont une réelle utilité. C'est en les analysant et en dénonçant les stéréotypes véhiculés que l'on peut casser les préjugés et les clichés. Un travail que Delphine Vincent juge essentiel à une bonne formation en musicologie. «Nos étudiant-e-s vont, notamment, devenir journalistes, enseignant-e-s, programmateur-trices de concerts. Il est important qu'elles et ils aient conscience de ces discriminations, sinon elles vont perdurer. Mon travail consiste, entre autres, à favoriser cette prise de conscience pour rendre les compositrices plus visibles et plus audibles.» Car, au-delà du septième art, la place offerte aux compositrices dans des festivals ou des programmations de concerts reste marginale. «En moyenne suisse, les femmes représentent moins de 3% de ces programmations. C'est un très mauvais bilan. En France, on arrive à 7%, 10-11% les bonnes années. Puis ça retombe. Il est donc indispensable de promouvoir la musique des compositrices dans tous les domaines, non seulement dans les programmations, mais aussi au cinéma. Ainsi, on démontre que l'histoire de la musique ne comprend pas que des hommes et on peut aussi créer des vocations auprès des jeunes filles qui peuvent s'imaginer devenir compositrices. Pour y arriver, il faut changer les manuels, il faut un réel engagement sociétal.» Un message que Delphine Vincent considère comme résolument optimiste et qui, s'il permet de changer les mentalités, pourrait bien mettre en lumière la vie de compositrices dans les salles obscures.

Pierre Jenny est journaliste indépendant.

Notre experte ► **Delphine Vincent** est maîtresse d'enseignement et de recherche au Département de musicologie. delphine.vincent@unifr.ch



Grand Prix FIFF 2024 | Chen Yanqi, *Day Tripper* | Chine



Im Museum auf Zeitreise

Mit der Gründung des BIBEL+ORIENT Museums vor 20 Jahren
wurde Forschung zu altorientalischen Kulturen einer
breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Und noch heute beschäftigt sich das Museum mit der Frage:

Was hat die Bibel mit uns zu tun? Jean-Luc Brülhart



Wer Bibel hört, riecht Weihrauch und Myrrhe. Für viele ist das Heilige Buch des Christentums nicht von der Kirche zu trennen. Doch die Bibel ist mehr als das, sie ist Zeugin der Geschichte.

«In unserem Kulturkreis sind Bibel und Religion oft untrennbar miteinander verbunden», sagt Thomas Staubli, Delegierter des Departements für Biblische Studien im Stiftungsrat des BIBEL+ORIENT Museums und bis 2012 dessen Direktor. «In der Schule haben wir die Bibel nie ausserhalb des religiösen Kontextes gelesen – nicht als Teil des Weltkulturerbes. Das ist bedauerlich.» Viele der Vorstellungen, die wir heute von Recht und Gerechtigkeit haben, stammen aus der Bibel und den damit verbundenen alten Kulturen. «Die Bibel ist jung geblieben, auch wenn sie Jahrtausende alt ist», betont Staubli. Unsere Literatur sei zu einem grossen Teil biblische Rezeptionsliteratur, Anspielungen und Verweise auf biblische Erzählungen und Konzepte fänden sich in vielen grossen Werken der westlichen Tradition.

Back to the future

Das Museum betrachtet die Bibel nicht nur als religiöses Buch, sondern als ein Kulturgut. «Wir müssen uns bewusst machen, dass unsere Kultur starke Wurzeln in dem Kontext hat, in dem die Bibel entstanden ist», so Staubli. Die Exponate des Museums ermöglichen es, diese Verbindungen sichtbar zu machen. «Die ausgestellten Objekte helfen, Brücken zu schlagen und zu zeigen, dass die Bibel auch heute noch von grosser Bedeutung ist – sie ermöglicht uns, unsere eigene Geschichte besser zu verstehen.»

Die Einzigartigkeit des Museums besteht darin, dass es Bibel und Orient verbindet

Die Verbindung zwischen den biblischen Texten und unserer Gegenwart ist viel tiefer, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Und genau diese Zusammenhänge möchte das Museum wie eine Zeitmaschine

erlebbar machen. Ein Beispiel ist unser Kalender, der eng mit der jüdischen und christlichen Zeitrechnung verbunden ist. Oder das Alphabet und das Vertragswesen, zwei Errungenschaften, die auf Erfindungen der Kanaanäer zurückgehen und unsere moderne Zivilisation immer noch prägen. Die Einzigartigkeit des Museums besteht darin, dass es Bibel und Orient verbindet. «Das Plus ist mir persönlich sehr wichtig», so Staubli. Die Bibel könne nicht gelesen werden, ohne den kulturellen Kontext zu verstehen.

Wissenschaft für alle

Eine wichtige Rolle im Bestehen des BIBEL+ORIENT Museums spielt seit jeher die Universität Freiburg als Mitbegründerin. «Diese Partnerschaft ist eine Lebensquelle», erklärt Staubli. Für Studierende sei es besonders wichtig zu erkennen, dass hier nicht nur abstrakte Textwissenschaft, sondern Forschung mit und an Objekten betrieben wird. «Die Verbindung zur Wissenschaft macht das Museum interessant», ist Staubli überzeugt. Früher wurden die Objekte im Unterricht zur besseren Veranschaulichung eingesetzt. Heute ist dies aus versicherungstechnischen Gründen nicht mehr der Fall. Doch Ausstellungsmacher Staubli hatte auch hier eine Idee: Auf 81 Infotafeln sind die wesentlichen Motive der neuen Ausstellung «700 Skarabäen: Die Sammlung Keel» mit Hintergrundinformationen zusammengetragen und so für den Unterricht aufbereitet. «Ausstellungen zu konzipieren, das inspiriert mich. Denn hier kann ich eine Verbindung zwischen der Wissenschaft und dem Museum herstellen – und so auch mit der Öffentlichkeit», so Thomas Staubli.

Forscher und Entdecker

Das BIBEL+ORIENT Museum ist untrennbar mit dem Lebenswerk und der Forschung von Othmar Keel verknüpft. Einem Mann, der sich nicht nur als Forscher, sondern auch als passionierter Entdecker versteht. Er empfängt «universitas» zu Hause in seinem Büro, einem Raum wie eine Bibliothek. Regale voller Bücher, einige schon ein wenig abgegriffen, als ob sie Zeugen zahlloser gedanklicher Abenteuer

wären. Von 1969 bis 2002 war Keel Professor für Altes Testament und Biblische Umwelt an der Universität Freiburg. Besonders prägend für ihn ist eine seit seiner Jugend ungebrochene Neugierde, die Bibel im Kontext der altorientalischen Kulturen besser zu verstehen. Keels langjährige Verbindungen nach Palästina und Israel führten ihn zu seiner privaten Sammlung von Skarabäen, die mittlerweile als eine der weltweit bedeutendsten gilt. Der 87-Jährige hat rund 40 Bücher verfasst, im Gespräch und zur Veranschaulichung seiner Erzählungen greift er oft ins Regal.

Schon in der Gymnasialzeit entdeckte er seine Liebe zur Bibel und zur Theaterkunst, verwebte biblische Zitate in seine sieben Theaterstücke und las die Heilige Schrift zuerst auf Deutsch und später auch auf Hebräisch. 1960 begab sich der damals 22-Jährige erstmals nach Israel. Er durchstreifte das Land zu Fuss und mit dem Bus, begegnete Menschen, knüpfte Verbindungen, die sein Leben und seine Forschung massgeblich beeinflussen sollten. Doch das war erst der Anfang. Mit einer Vespa und einer unstillbaren Neugier auf die Welt des Alten Orients reiste Keel 1964 nach Ägypten. «Ägypten auf diese Weise zu entdecken und sogar den Bau des Assuan-Staudamms zu erleben – das blieb damals den meisten Touristen verborgen.»

Die Kraft der Bilder

In den Tempeln des Landes entdeckte er die symbolische Bedeutung der Bilder und Reliefs, die für viele seiner Zeitgenossen noch ein Geheimnis waren. Diese Erlebnisse führten zu seiner ersten Publikation «Die Welt der altorientalischen Bildsymbolik und das Alte Testament am Beispiel der Psalmen» (1972). Das Werk erschien in fünf Auflagen und wurde in mehrere Sprachen übersetzt, zuletzt, 38 Jahre nach der Originalpublikation, noch ins Japanische. Doch Keel wollte mehr – er wollte die Bilder verstehen, die von den alten Kulturen des Orients hinterlassen wurden. Mit der Gründung der «Freiburger Schule» verfolgte Keel seine Vision weiter: Das Kompetenzzentrum für altorientalische Ikonographie strahlte weit über Freiburg hinaus. Er kämpfte für das Recht der Bilder, gesehen

zu werden – als gleichwertiges Medium neben dem Wort. Denn Bilder haben, wie er betont, «genauso viel zu sagen wie Texte».

«Bilder haben genauso viel zu sagen wie Texte»

Othmar Keel

1975 reiste Othmar Keel mit seiner Familie und seinem weissen Renault 4 nach Jerusalem. «Damals gab es noch keine Intifada, und mit dem Auto konnten wir uns frei bewegen», erinnert er sich. Zu dieser Zeit arbeitete er am Buch «Orte und Landschaften der Bibel», gleichzeitig führte ihn ein israelischer Ägyptologe in die Welt der Skarabäen ein – kleine Amulette oder Stempel aus Steatit, die Geschichten von Menschen und Kulturen der Antike erzählten. Diese kleinen Objekte wurden für Keel zu einem wichtigen Zeugnis der Vergangenheit, ähnlich wie Briefmarken, die Geschichten über die Welt und ihre Menschen vermitteln. Und er begann, selbst Skarabäen zu sammeln. «Sammeln ist eine urmenschliche Beschäftigung», sagt Keel. In seiner Skarabäen-Sammlung, die vor 50 Jahren in Jerusalem ihren Anfang nahm, fand er einen Weg, die Erinnerungen an diese alten Kulturen festzuhalten. Keels Leidenschaft und Neugier leben heute in den Exponaten des BIBEL+ORIENT Museums weiter. Mit dem Jubiläum und der neuen Ausstellungsfläche wird auch sein Lebenswerk gewürdigt. «Da bin ich schon stolz», sagt Othmar Keel etwas schüchtern, «und vor allem dankbar all jenen, die zum Entstehen und Fortbestehen der Sammlung und des Museums beigetragen haben und beitragen werden.»

Alte Welt trifft neue Welt

Es brauchte viel Begeisterung und Engagement, bis das Museum schliesslich gegründet und später eröffnet werden konnte. Sage und schreibe zehn Jahre vor der formellen Gründung ist bereits eine erste Sitzung mit Protokoll dokumentiert. In der Zwischenzeit fanden zahlreiche Ausstellungen statt, in Vitrinen und Schaufenstern, aber auch in

Kommunikationsmuseen im In- und Ausland, in naturhistorischen und in Diözesanmuseen. «Wir sprechen und sprachen unterschiedliche Zielgruppen an», erklärt Staubli. Das Museum, ein echtes Start-up, erhielt in den Anfängen Unterstützung von der Gebert-Rüf-Stiftung – eine Anschubfinanzierung, die eng mit einer Innovation verbunden war: der Digitalisierung jedes Objekts. «Der globale Zugang zu diesem Kulturerbe war mir von Anfang an ein Anliegen. Damals war das Internet noch jung, zusammen mit dem Zentrum Paul Klee waren wir Pioniere», so Staubli. Die daraus entstandene Datenbank legte schon früh den Grundstein für die enge Verbindung zwischen Museum, Wissenschaft und Öffentlichkeit.

Wünsche für die Zukunft

Das Museum ist 20 Jahre alt und damit erwachsen. Thomas Staubli: «Es ist auch dank der guten Beziehung zur Uni voll im Saft und wird als ausgewachsene Persönlichkeit, als etablierte Institution wahrgenommen. Das Museum ist aus der Freiburger Kulturlandschaft nicht mehr wegzudenken.» Sein Wunsch: Auch in 100 Jahren soll das Museum modern und relevant sein. Und die Brücke schlagen zu den Ursprüngen der Bibel, diesem Buch der Bücher, in dem Geschichte und Gegenwart miteinander verbunden werden.

Jean-Luc Brühlhart ist freischaffender Redaktor.

700 Skarabäen

Die Feierlichkeiten zum 20-jährigen Bestehen des Museums starten mit der neuen Ausstellung «700 Skarabäen: Die Sammlung Keel». Dank der Universität erhält das Museum dauerhaft zusätzlichen Ausstellungsraum, wodurch sich die Fläche nahezu verdoppelt. Gezeigt wird die Bildwelt von 700 Siegelabdrücken, die ein Fenster in die kulturelle und religiöse Welt Kanaans öffnet.

Wie alles begann

Am 23. Februar 2005 gründeten der Kanton Freiburg, die Universität Freiburg und der Verein «Projekt BIBEL+ORIENT» die Stiftung BIBEL+ORIENT zum Zweck der Aufwertung und Entwicklung der Sammlungen und dem Ziel der Schaffung eines Museums. 2014 wurde das Museum in den heutigen Räumlichkeiten der Universität Freiburg offiziell eingeweiht. Die Sammlung umfasst heute rund 15'000 Objekte. Sie wurde durch Schenkungen und Ankäufe stetig erweitert und besteht u.a. aus Amuletten, Rollsiegeln aus dem Vorderen Orient und ägyptischen Stempelsiegeln in Form von Skarabäen. Es ist nach dem Ägyptischen Museum in Kairo und dem Britischen Museum in London die drittgrösste Skarabäen-Sammlung der Welt. Die Sammlung umfasst aber auch zahlreiche grössere Objekte, wie z. B. bemalte Gefässe, Reliefs, Terrakotta- und Bronzefiguren, Handschriften sowie Repliken bedeutender Werke aus anderen Museen und Sarkophag-Fragmente.

bible-orient-museum.ch

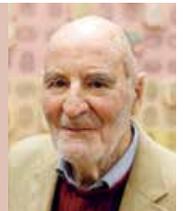
Unser Experte ► **Thomas**

Staubli ist Oberassistent an der theologischen Fakultät. Von 2005 bis 2012 war er Leiter des BIBEL+ORIENT Museums. Heute ist er Stiftungsrat und damit Bindeglied zwischen dem Departement für biblische Studien und dem Museum. thomas.staubli@unifr.ch



Unser Experte ► **Othmar**

Keel ist emeritierter Professor für Altes Testament und Biblische Umwelt. Er lehrte von 1969 bis 2002 an der Uni Freiburg. Keel war massgeblich an der Gründung des Museums beteiligt. othmar.keel@unifr.ch





Soutenir sans s'oublier

En Suisse, plus de 600'000 personnes assument un rôle de proche aidant·e. Une tâche reconnue d'utilité publique, mais qui mérite d'être encore mieux identifiée et soutenue. **Sophie Roulin**

Petit à petit, ou soudainement, on se retrouve à prendre soin de sa mère, de son frère ou de son conjoint. Une mission rarement planifiée et qu'il faut souvent mener en plus d'une vie familiale et professionnelle déjà bien remplie. Maillons importants de la chaîne

de soins, les proches aidant·e-s ont-elles et ils les outils nécessaires pour faire face? Quelle place leur accorde l'entourage médical?

Professeure de psychologie clinique et de santé à l'Université de Fribourg, Chantal Martin Sölch en discute avec une chercheuse

de son équipe, la Docteure Isabelle Auray, et avec Alessandra Keller Gerber, lectrice au sein du Département de plurilinguisme. Elle intervient ici en tant que témoin, puisqu'elle soutient depuis trois ans son mari qui souffre d'un grave cancer.



Est-ce qu'il existe une définition officielle, voire juridique, de la personne proche aidante?

Chantal Martin Sölch: Il existe une définition très large. Conceptuellement, est proche aidant toute personne, quel que soit son âge, qui prodigue des soins ou un soutien à une personne dépendante de sa famille. Après, il faut distinguer le concept de proche aidant-e du statut de proche aidant-e, qui offre, lui, une reconnaissance et certains soutiens, mais qui peut être défini de manière différente d'un canton à l'autre.

Avec une difficulté supplémentaire, les proches aidant-e-s ne sont pas forcément conscient-e-s de l'être...

Chantal Martin Sölch: Oui, c'est assez insidieux, parce que ça commence parfois par un peu d'aide pour faire les courses et, petit à petit, on se retrouve coincé-e dans une

situation beaucoup plus prenante. Il y a une gradation qui n'est pas claire et les gens ne se rendent pas compte du moment où ils deviennent proches aidant-e-s. Mais aussi parce qu'elles et ils se disent que c'est normal d'aider son parent, son frère, sa fille...

Le choix existe-t-il vraiment pour la personne proche?

Alessandra Keller Gerber: A l'annonce de la maladie, on est inconditionnellement là pour supporter l'autre, physiquement, moralement. On se dit: si je pouvais être à sa place... Il n'y a pas de limites, ni au niveau du corps ni au niveau de l'esprit, avec la personne qui souffre. Et progressivement, malgré tout, des barrières reviennent et nous permettent d'être quelqu'un d'autre. Après trois ans de soutien à mon mari, je vois apparaître ce choix. Et j'essaie de me débattre contre le fait d'être «placée» dans cette situation... au niveau social.

Voulez-vous dire que vous avez senti ou que vous sentez une pression sociale?

Alessandra Keller Gerber: Au début du traitement, on n'y pense pas. Je t'aime à la folie. Si tu meurs, je meurs. Il y a une sorte de «romantisme» – je ne sais pas si c'est le bon mot – qui fait qu'on va se mettre dans cette situation de soutien inconditionnel, mais au bout d'un moment on se sent piégée. On assume cette fonction et finalement les autres, même des proches, reprennent leur vie et se trouvent confortables, réconfortés, parce que vous êtes là et que vous assumez. Au bout de trois ans, c'est cela que je commence à refuser. J'ai déjà assisté récemment à deux chimios et là une opération s'annonce. Qui d'autre dans notre entourage peut accompagner mon mari? Parce que moi je ne peux pas être partout... Alors j'envoie des messages pour solliciter d'autres proches, mais on aimerait qu'elles et ils soient proactifs-ves.

Est-ce que vous avez trouvé de l'aide ou des conseils dans l'entourage médical de votre mari?

Alessandra Keller Gerber: On nous a aidés à mettre en place des soutiens, notamment psychologiques. Mais c'est notre réseau personnel qui a fonctionné, ce n'est pas venu



© STEMUTZ.COM

Chantal Martin Sölch est professeure de psychologie clinique et de santé et vice-rectrice de l'Université de Fribourg.
chantal.martinsoelch@unifr.ch

de l'institutionnel. Une amie psychologue a compris avant moi cette place que j'allais devoir occuper. Elle m'a tout de suite proposé une prise en charge, qui se poursuit. Et c'est effectivement nécessaire. De même pour nos enfants.

Chantal Martin Sölch: Idéalement, il faudrait qu'un soutien soit proposé dans le cadre de la prise en charge médicale. Ce qui est le cas dans certaines situations: par exemple, lorsqu'une personne souffre de troubles psychiques, le réseau médical est désormais conscient de la charge mentale et des risques pour l'entourage. Il existe des programmes de soutien pour les familles. Sur le site internet du Réseau fribourgeois de santé mentale (RSFM), par exemple, on trouve une liste de contacts, des groupes de paroles ou de formation spécifique, une ligne téléphonique, etc. Car on sait que ces personnes sont à risque de développer un burnout, par exemple, en lien avec la

charge de proche aidant-e. Mais dans les cas somatiques, le milieu médical est focalisé sur le ou la malade. Il faut lui sauver la vie, mettre en place les traitements, etc. Si on s'inquiète de l'entourage, c'est généralement pour savoir s'il arrivera à assumer le quotidien avec un malade à la maison. On s'inquiétera plus rarement de la personne aidante et de son ressenti.

Vous avez d'ailleurs mené des recherches dans ce domaine...

Chantal Martin Sölch: Le projet que nous avons mené portait plutôt sur l'accès aux informations. La personne malade est généralement bien informée, mais, dans le domaine oncologique, par exemple, les consultations sont en général courtes et laissent juste le temps de poser les questions centrales sur la prise en charge et le traitement. Les questions annexes, sur les effets secondaires, les conséquences d'un traitement, etc., pourront peut-être faire l'objet d'une discussion avec une infirmière si un réseau de coordination des soins existe. Quant aux proches, il y a rarement quelqu'un pour répondre à leurs préoccupations. Notre projet visait d'abord à mieux connaître les besoins en lien avec les informations ainsi que l'accès à des informations de qualité. Dans un deuxième temps, l'ambition est de mettre en place une plateforme pour des informations médicales qui sont ensuite évaluées selon des critères de qualité et par les utilisateurs et utilisatrices. Sur un espace protégé, les proches, les personnes concernées, mais aussi les professionnel-le-s de la santé pourront s'orienter, indiquer par un système d'étoiles les informations les plus utiles, etc.

Est-ce qu'une telle plateforme vous aurait été utile ou le serait dans votre parcours?

Alessandra Keller Gerber: Notre situation est tellement difficile que presque à chaque fois qu'on voit un oncologue il risque de nous dire qu'il n'y a plus rien à faire. J'assiste donc très régulièrement aux consultations et je n'ai pas ressenti de manque d'informations. Mais voilà, quand je l'accompagne une journée au CHUV, à Lausanne, il faut organiser aussi ce qui va se passer à Fribourg quand les enfants rentrent de l'école, qu'ils ont la

natation ou autre. Bien sûr que la maladie et les soins ont la priorité, mais on ne peut pas oublier la gestion du quotidien.

Isabelle Auray: La charge mentale est extrêmement importante pour beaucoup de proches aidant-e-s. Nombre d'entre elles et eux sont dans ce qu'on appelle communément la génération sandwich. C'est-à-dire qu'ils et elles sont à la fois aidant-e-s de leurs parents, mais aussi en charge d'une famille avec des enfants, tout cela en assumant une activité professionnelle. La personne se retrouve avec un cumul de charge organisationnelle, mais aussi mentale. D'où l'importance de la reconnaissance de cette fonction de proche aidant-e par la société et par la personne elle-même. La prise de conscience de ce rôle est nécessaire, parce que très souvent ce rôle s'inscrit dans la durée et qu'en être conscient permet d'aller chercher des ressources pour soi-même le plus tôt possible.



© STEMUTZ.COM

Isabelle Auray est docteure en psychologie à l'Université Lumière Lyon 2 et chercheuse senior et assistante auprès du Département de psychologie.
isabelle.auray@unifr.ch

Les proches pourraient y être sensibilisés par l'entourage médical, non?

Chantal Martin Sölch: Ce que nous avons remarqué durant nos recherches, c'est que les proches impliqués sont très occupés par tout ce qui tourne autour de la prise en

charge de son proche malade, de son enfant souffrant d'un handicap ou d'une autre situation. Or, on compte encore sur la personne aidante pour qu'elle s'auto-identifie comme proche aidante et qu'elle fasse les recherches et les démarches pour obtenir les aides dont elle pourrait bénéficier. Tout repose sur elle et, souvent, c'est trop. Pour Madame Keller, le soutien psychologique a été proposé par une amie. Elle l'a accepté. Est-ce que la démarche aurait existé sans cette proposition? C'est clairement là que nous pouvons améliorer la situation de l'entourage. Il manque une strate de coordination et nous devons former les professionnel-le-s dans ce sens.

En 1990, le Canton de Fribourg faisait office de pionnier en allouant une indemnité forfaitaire aux proches aidant-e-s. Depuis début 2024, le forfait journalier est de 35 francs. Cela paraît dérisoire, non?

Chantal Martin Sölch: Les indemnités sont cantonales et Fribourg se classe parmi les «bons cantons». Mais si on doit arrêter de travailler ou baisser son temps de travail pour accompagner un proche, alors le montant peut paraître faible. Mais la valeur est surtout dans la reconnaissance du statut. Cela permet l'accès à certaines ressources et soutiens. La personne peut aussi obtenir quelques jours de congés payés par an.

Une démarche que vous avez entreprise, Madame Keller?

Alessandra Keller Gerber: Non, pour moi, c'est encore compliqué de dire, et notamment de dire à mon mari, que je suis proche aidante. Lorsque Unicom m'a proposé de prendre part à un Café scientifique sur ce sujet en février, cela a été difficile de lui en parler. Et, jusqu'à ce que je monte sur la scène, je me demandais si j'étais bien légitime d'être là. Mais, contre toute attente, cette prise de parole m'a fait du bien. Depuis trois ans, on traverse un désert social. On a le sentiment d'être vus comme des pestiféré-e-s, parce que, en tant que famille, l'image miroir est tellement dure... A ce Café scientifique, j'ai pu m'exprimer et je n'ai pas eu l'impression qu'on me regardait comme la pauvre qui vit un truc terrible. En termes de reconnaissance, ça m'a fait un bien fou.

Pourquoi est-ce si difficile de se reconnaître comme proche aidant-e?

Isabelle Auray: Parce que, dans le cas présent, avant d'être proche aidante, Madame Keller est une épouse. Admettre ce statut de proche aidante, c'est faire disparaître celui d'épouse. La relation de couple devient une relation d'aidant-e à aidé-e. Ce n'est pas simple à gérer ni pour l'un-e ni pour l'autre. Mais on retrouve aussi de



*Alessandra Keller Gerber est lectrice au sein du Département de plurilinguisme de l'Université de Fribourg, proche aidante de son mari atteint d'un grave cancer.
alessandra.keller-gerber@unifr.ch*

telles confusions de rôles entre les générations: quand on a des parents âgés dont il faut s'occuper, on perd son rôle d'enfant pour endosser celui de soutien. Les rôles s'inversent: on devient le parent de son parent. Psychologiquement, ce n'est pas toujours facile à accepter.

Quid de la culpabilité?

Chantal Martin Sölch: Elle apparaît souvent quand la personne n'y arrive plus ou que la maladie se prolonge. Quand on commence à penser que c'est tellement difficile que ce serait un soulagement que la personne meurt. Il y a alors des sentiments très contradictoires qui ne sont pas forcément exprimés, parce qu'on peut le penser, mais il peut être difficile de le dire...

Alessandra Keller Gerber: Personnellement, je n'ai pas à composer avec la culpabilité. Dès le début, on nous a dit que ça pouvait se terminer très vite. Donc, j'ai été obligée d'explorer les deux scénarios. Bien sûr, on garde espoir et on imagine la guérison, la vie qui reprend ses droits sur la maladie. Mais, de l'autre côté, on se projette aussi dans ce que pourrait être une vie à trois, où on retrouverait des week-ends, où on prendrait un chat... Ça peut paraître terrible de le dire, mais j'assume.

Isabelle Auray: Le suivi psychologique de l'entourage peut vraiment aider à exprimer les angoisses, les craintes et les sentiments, aussi contradictoires soient-ils.

Notre système de santé s'appuie vraiment sur cette présence des proches aidant-e-s. Est-ce que ce n'est pas un biais dangereux?

Chantal Martin Sölch: Ces dernières décennies, il y a eu une vraie prise de conscience à différents niveaux. La Confédération a mis en place un plan et a reconnu le rôle d'utilité publique des proches aidant-e-s. Un rapport publié en 2020 estime qu'ils et elles sont plus de 600'000 à œuvrer en Suisse et qu'ils et elles permettent une économie de 3,7 milliards de francs aux collectivités publiques. Le fait qu'on reconnaisse ce rôle de proche aidant-e est un premier pas.

Isabelle Auray: Ce qui serait important ensuite, c'est de pouvoir évaluer ce que le ou la proche aidant-e est en mesure de faire ou non. Toutes les personnes ne sont pas en capacité d'assurer la toilette de leur proche ou de changer une protection. On ne peut pas demander à tout le monde de faire ces gestes. Prendre en compte ces capacités permettrait de mettre en place les bonnes mesures pour soutenir le ou la proche aidant-e. Pour cela, il faut aller à sa rencontre, l'interroger sur ses besoins et tenir compte de ses réponses, car parfois les besoins de l'aidant-e ne sont pas toujours ceux que nous pourrions imaginer.

Chantal Martin Sölch: Cette strate de coordination évoquée plus haut permettrait de connaître les capacités de la personne proche aidante et ses besoins. Et donc de l'accompagner mieux, sans imposer.

Sophie Roulin est journaliste indépendante.



Cancer: le salaire de la peur

Médiatiquement, pour un coup d'essai, c'était un coup de maître. Parue en 2024, la vaste étude de Rose Van der Linden sur les liens troublants entre taux d'occupation et cancer a fait la une d'innombrables médias. L'heure est-elle venue pour vous de réduire votre temps de travail? **christian Doninelli**



«Les femmes qui bossent à 100% ont un risque accru de développer un cancer» titrait le *Blick*, «Le travail à plein temps augmente le risque de cancer» renchérisait *24 Heures*. Au mois d'octobre dernier, les médias du pays s'en sont donné à cœur joie, eux qui ont allègrement relayé les conclusions de l'étude de Rose van der Linden et de ses collègues du Laboratoire de santé des populations (#PopHealthLab) de l'Université de Fribourg. Celle-ci révélait une corrélation troublante entre le type de parcours professionnel et les risques de cancer. De quoi défrayer la chronique puisque, selon la fameuse «loi du mort-kilomètre», plus un événement survient proche de chez nous, plus il nous intéresse! Là, en tant que travailleuses et travailleurs, nous nous sommes toutes et tous retrouvé-e-s au kilomètre zéro de l'événement, dans l'œil du cyclone même! Passé ce tsunami médiatique, l'épidémiologue de l'Unifr a accepté de décortiquer pour nous ces résultats, en précisant d'emblée – afin d'éviter tout vent de panique – que, bien que fiables, ils sont à prendre avec des pincettes.

Trajectoire de vie

Les scientifiques le savent depuis longtemps: le contexte socio-économique amplifie les inégalités face au cancer puisque, selon que vous soyez riches ou misérables, vous ne serez pas exposé-e-s aux mêmes facteurs de risque ni ne disposerez des mêmes possibilités d'accès aux soins. Ainsi, en 2018 déjà, notre spécialiste avait pu démontrer que grandir dans un contexte défavorisé est associé à un risque plus élevé de cancer colorectal chez les hommes. En revanche, il n'existait jusque-là que peu d'analyses portant sur l'ensemble d'une carrière et ses conséquences sur l'occurrence du cancer. Avec cette étude intitulée «Lifetime employment trajectories and cancer», c'est désormais chose faite. «Le défi de l'épidémiologie du parcours de vie, telle que nous la pratiquons, c'est de réussir à inclure toutes les données provenant de domaines aussi divers que la santé, la vie professionnelle, familiale ou encore les loisirs», relève Rose van der Linden.

Avec ses collègues, la post-doctorante néerlandaise a eu recours à une immense

enquête sur le vieillissement nommée «Survey of Health, Ageing and Retirement in Europe» (SHARE). Après un long travail de préparation des données, l'équipe de scientifiques a gardé un échantillon de plus de

«Le défi de l'épidémiologie du parcours de vie, telle que nous la pratiquons, c'est de réussir à inclure toutes les données provenant de domaines aussi divers que la santé, la vie professionnelle, familiale ou encore les loisirs»

13'000 individus provenant de 14 pays européens, allant de l'Espagne à la Pologne en passant par la Suisse. «Nous avons retracé pour chacune de ces personnes, dont l'âge moyen dépasse légèrement les 70 ans, une histoire de leur carrière depuis l'âge de 16 ans jusqu'à 65 ans, année après année.» Les scientifiques ont ensuite défini deux types de parcours professionnels pour les hommes (salarié ou indépendant) et huit pour les femmes, en fonction notamment de l'articulation entre vie privée (foyer, garde des enfants) et vie professionnelle (temps partiel ou temps plein). Et c'est cette approche, teintée de sociologie, qui a permis de montrer, et ce de manière univoque, qu'il existe un lien entre trajectoires professionnelles et risques de cancer.

Se tuer à la tâche

Venons-en aux faits! Pour résumer à l'extrême, il ressort deux tendances lourdes. Du côté des hommes, il apparaît que ceux qui ont travaillé en tant que salariés ont un risque plus grand, de l'ordre de 35 %, de développer un cancer par rapport à ceux qui ont travaillé en tant qu'indépendants au cours de leur vie professionnelle.

Du côté des femmes, dont le parcours de vie s'avère souvent plus complexe, puisque nombre d'entre elles ont concilié travail à domicile et emploi salarié, l'équipe de scientifiques a remarqué que celles qui ont eu un taux d'occupation élevé présentent un risque sensiblement plus grand de développer un cancer que celles qui se sont consacrées principalement à leur foyer, de l'ordre de 73%!

Voilà des résultats qui pourraient laisser entendre que l'expression «se tuer à la tâche» ne doit plus être prise uniquement au sens figuré. Mais pas de panique! Il s'agit là d'un raccourci trompeur qu'il convient d'éviter.

Corrélation n'est pas raison

«Nous aurions préféré que les journalistes ne titrent pas que travailler à plein temps provoque le cancer, déplore Rose van der Linden, car notre étude établit certes une association troublante entre ces deux variables, mais il s'agit là d'une corrélation, pas d'un lien de causalité.» Et cette différence aurait dû figurer en préambule de chaque article paru dans la presse car, loin d'être ténue, elle est fondamentale. Voici un exemple pour mieux comprendre ces deux notions: il y a une corrélation positive entre la consommation de cornet à la vanille et les noyades, puisque lorsque la première variable augmente, la seconde a tendance à augmenter également. Il n'y a pourtant aucun lien de causalité entre les deux, puisque la vente de cornet à la vanille ne provoque pas les noyades.

Hypothèses en attendant mieux

Aussi, lorsque l'étude montre que les hommes salariés ont plus de risques de développer un cancer que ceux travaillant en indépendants, Rose van der Linden insiste sur le fait qu'il faut tenir compte d'autres variables: «Malheureusement, il existe encore peu d'études qui nous permettraient d'expliquer péremptoirement pourquoi les seconds sont en meilleure santé et nous devons nous contenter d'émettre des hypothèses: premièrement, compte tenu de leur autonomie, les hommes travaillant en indépendants peuvent sans doute avoir un meilleur contrôle sur leur environnement

de travail et sur la charge de travail, ce qui affecte positivement leur niveau de stress. Deuxièmement, on peut supposer qu'ils arrivent à gérer leurs horaires avec une plus grande flexibilité, ce qui leur permet d'avoir des activités physiques, de manger sainement et de prendre soin de leur principal capital: leur santé!». Avant même de laisser le temps à son interlocuteur de remettre en doute cette explication, l'épidémiologue

Voilà des résultats qui pourraient laisser entendre que l'expression «se tuer à la tâche» ne doit plus être prise uniquement au sens figuré. Mais pas de panique! Il s'agit là d'un raccourci trompeur qu'il convient d'éviter

concède que ces hypothèses restent fragiles: «Je n'ignore bien sûr pas ce que la gestion d'une entreprise implique comme risques et responsabilités, et donc comme stress, ce qui réduit la portée de notre explication.»

Femmes à tout faire

Pour en revenir aux femmes, il serait tout aussi faux, ou du moins précipité, de conclure que travailler à plein temps provoque le cancer. L'équipe de scientifiques avance trois hypothèses pour expliquer cette étrange corrélation: premièrement, il est possible que les femmes qui travaillent aient plus souvent recours au dépistage du cancer, d'où la plus grande fréquence de cancers; deuxièmement, il se peut que les femmes travaillant à temps plein soient plus susceptibles d'occuper des emplois manuels, pénibles, ou à faible valeur ajoutée. Enfin, le travail génère du stress et le stress est une «voie biopsychosociale du développement

du cancer», pour reprendre l'expression utilisée par Rose van der Linden.

Date de péremption de l'étude

En plus de ces «précautions d'usage», cette étude, qui se base sur des données de personnes actives durant la seconde moitié du XX^e siècle, pourrait bien ne pas être transposable aux individus nés ultérieurement. «A l'époque, l'égalité entre hommes et femmes était encore très limitée, souligne Rose van der Linden. Je tiens aussi à préciser que le diagnostic de cancer est basé sur les déclarations des participant-e-s, pas sur des registres. Or, on sait que près de 40% des cas réels de cancer ne sont pas déclarés par les participant-e-s, délibérément ou par oubli, ce qui peut bien évidemment biaiser les résultats du sondage!»

Selon l'épidémiologue du #PopHealthLab, il faut donc creuser plus profondément et voir ce que cachent les données utilisées: Est-ce que les personnes qui travaillent plus fument plus? Quelles sont leurs conditions de travail? «Nous sommes précisément en train d'explorer cette dernière piste, notamment en rapport avec le travail de nuit, explique Rose van der Linden, puisqu'on le soupçonne d'être à l'origine d'une plus grande fréquence des cancers du sein. Toutefois, je dois avouer que nos dernières observations ne semblent pas aller dans ce sens.» Dans le même ordre d'idée, et afin d'aller au-delà de ce que les données de SHARE peuvent révéler, Rose van der Linden et ses collègues viennent de découvrir que les femmes dont le travail a une composante physique ont un risque moins grand de cancer que celles qui ont un travail plus sédentaire. «C'est très intéressant, car les recherches sur les problèmes cardiovasculaires arrivent à la conclusion opposée!».

Il reste donc beaucoup à défricher pour y voir plus clair, le sujet étant éminemment complexe! Rose van der Linden n'étudie d'ailleurs pas uniquement les causes de la maladie, mais aussi ses conséquences sur l'intégration professionnelle des personnes qui en sont atteintes. «Grâce à un financement de la Ligue suisse contre le cancer, nous cherchons à savoir si les conditions de travail ont un effet sur le risque du cancer du sein, notamment en termes d'incidence,

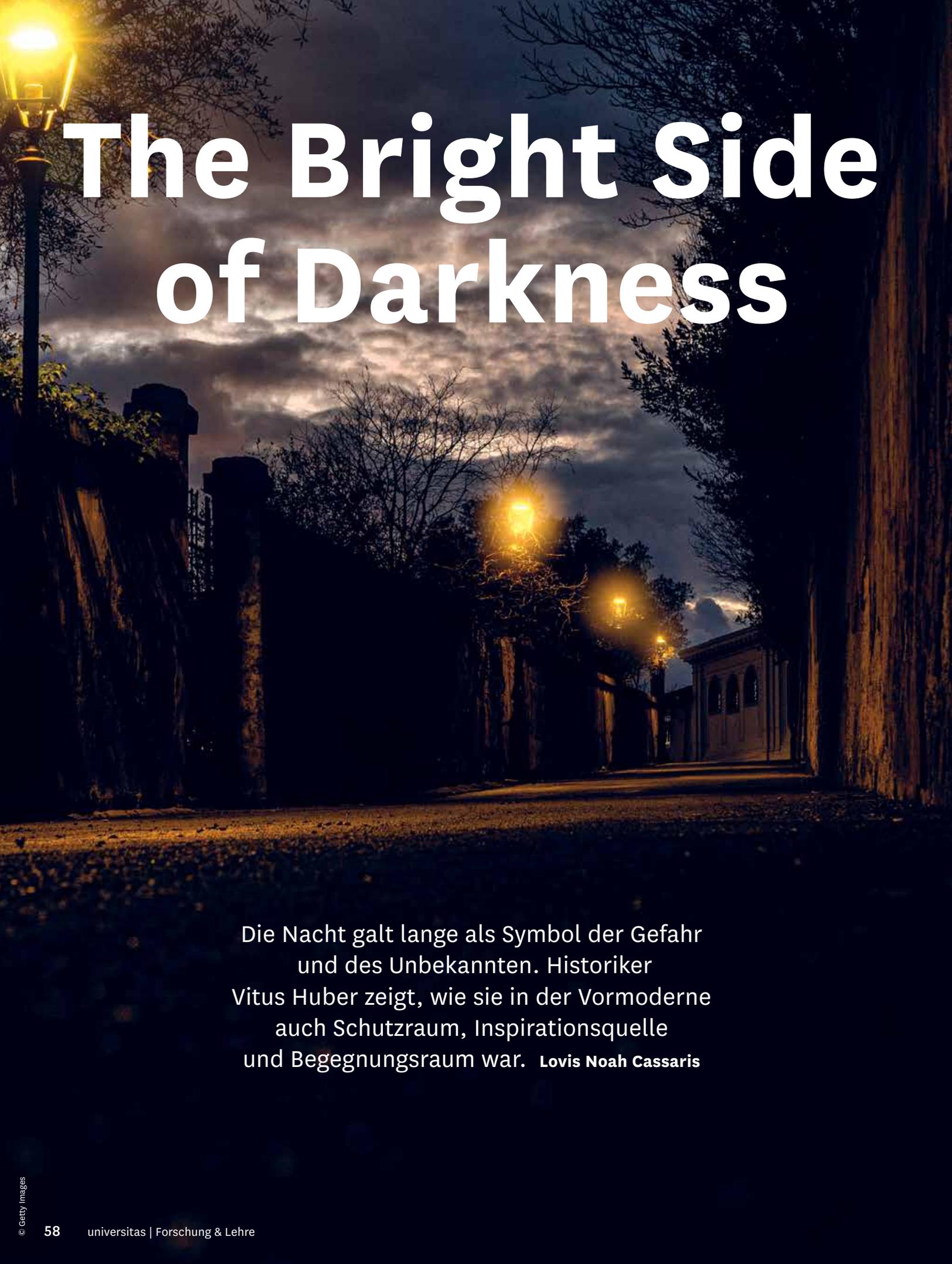
de mortalité et de survie. Nous souhaitons également déterminer dans quelle mesure les conditions de travail et le mode de vie avant le diagnostic affectent la réinsertion professionnelle des survivantes. C'est un champ d'investigation passionnant!»

Description pas prescription

En tant que femme hautement éduquée et en tant que travailleuse salariée, Rose van der Linden figure doublement parmi les personnes à risque. Se mijoterait-elle un cancer? «Non, je ne nourris aucune crainte, rigole-t-elle, puisque, comme je vous l'ai expliqué, les causes sont à chercher ailleurs.» Il n'empêche que son étude a fait grand bruit et que la chercheuse a reçu de nombreuses sollicitations: «Après le battage médiatique, un syndicat a même cherché à me joindre, mais, pour l'heure, le seul conseil que je puisse donner, c'est de financer de nouvelles recherches!»

Christian Doninelli est rédacteur à Unicom.

Notre experte ► **Rose van der Linden** découvre l'épidémiologie en étudiant les sciences de la santé à Maastricht. Après des détours par Edimbourg, Madrid, Genève et Philadelphie, elle pose ses valises en 2021 à l'Université de Fribourg où elle a entamé son post-doctorat au #PopHealthLab
bernadette.vanderlinden@unifr.ch

A dark, atmospheric street scene at night. The sky is filled with dark, heavy clouds, with a faint light source behind them, possibly the moon or a distant light. Several streetlights are visible, casting a warm, yellow glow. The street is lined with trees and buildings, their silhouettes dark against the night sky. The overall mood is mysterious and somewhat somber.

The Bright Side of Darkness

Die Nacht galt lange als Symbol der Gefahr
und des Unbekannten. Historiker
Vitus Huber zeigt, wie sie in der Vormoderne
auch Schutzraum, Inspirationsquelle
und Begegnungsraum war. **Lovis Noah Cassaris**

Vitus Huber, wovor haben Sie sich als Kind in der Dunkelheit gefürchtet?

Ich erinnere mich an eine Szene in einem abgedunkelten Raum, in dem mein Cousin meinen Geschwistern und mir Gruselgeschichten zu erzählen begann. Wir sollten ihm Bescheid geben, sobald wir Angst hätten, dann würde er ein Streichholz anzünden. Irgendwann hat tatsächlich jemand von uns etwas gesagt. Als Kind löste die Dunkelheit ein gewisses Gefühl der Bedrohung aus, doch es waren keine spezifischen Monster, Drachen oder bösen Männer, vor denen ich mich gefürchtet habe.

Und heute?

Grundsätzlich fürchte ich mich nicht, aber in der Dunkelheit ist man immer eingeschränkt in seiner Sicht. Die Wahrnehmung verändert sich, und auch die Geschwindigkeit der Bewegungen nimmt ab. Es entsteht eine gewisse Vorsicht, die man automatisch walten lässt.

Sie erwähnen in Ihrer Forschung, dass die Nacht kulturell ambivalent war. Warum ambivalent?

Die Nacht hatte je nach kulturellem Kontext unterschiedliche Bedeutungen. Im westlichen, christlichen oder jüdischen Raum war sie häufig negativ konnotiert, das Helle stand für Gott und die Wahrheit, das Dunkle für das Diabolische und damit potenziell Gefährliche, während sie in polynesischen Kulturen etwas Sakrales hatte. Dort galt die Nacht als die Zeit, in der Geister dominierten, und war somit ein heiliger Zeitraum.

Die Ambivalenz zeigt sich auch in der Perspektive einzelner Akteur_innen. Für die Gesellschaft insgesamt konnte die Nacht mit Gefahr und Unsicherheit verbunden sein, beispielsweise durch die Möglichkeit von Einbrüchen. Für den Einbrecher, der einen Hühnerstall ausräumen wollte, brachte die Nacht jedoch Vorteile. Ebenso bot die Dunkelheit Schutz für unerlaubte Liebschaften, die bei Tageslicht nicht verborgen geblieben wären.

In unserem Sammelband «The Bright Side of Night. Nocturnal Activities in Medieval and Early Modern Times» legen wir den Fokus besonders auf die positiven

Aspekte der Nacht, da die Forschung bisher vor allem die negativen Seiten betont hat.

Wie hat die Erfindung der Strassenbeleuchtung unsere Beziehung zur Nacht beeinflusst?

Ich beschäftige mich genau mit solchen Fragen aus der Frühen Neuzeit. Die Strassenbeleuchtung entstand in Europa im späten 17. und im 18. Jahrhundert und ermöglichte eine intensivere Nutzung der Städte während der Dunkelheit. Zur eigenen Sicherheit musste man sich jedoch bereits früh auf den Strassen kenntlich machen, etwa durch das Mitführen von Laternen. Die Einführung öffentlicher Strassenbeleuchtung diente schliesslich auch der besseren Kontrolle der Bevölkerung. Diese Entwicklung ist ambivalent: Aus Sicht des Staates bzw. der Obrigkeit war die gesteigerte Kontrolle ein positiver Effekt, während sie in Bezug auf die individuelle Freiheit auch als Einschränkung wahrgenommen werden konnte. Ein Vorteil war jedoch, dass die öffentliche Nutzung der Nacht gefördert wurde, etwa durch abendliche Theaterbesuche, Versammlungen, Umzüge oder Bankette.

Was war so toll an der Nacht?

Die Nacht ist nicht zwangsläufig ein Ort des potenziell Bösen, sondern ermöglicht auch viel Positives. Dunkelheit hat eine essenzielle Bedeutung, zum Beispiel in der Astronomie, wo sie notwendig für Beobachtungen ist. Aber auch in religiösen und spirituellen Kontexten spielt die Nacht eine besondere Rolle. Menschen, die ihrem Glauben oder spirituellen Idealen nachstreben, nutzen Techniken wie den Schlafentzug, um ihre Hingabe zu demonstrieren. Wenn jemand behauptet, den ganzen Tag wach gewesen zu sein, beeindruckt das kaum jemanden. Doch nächtlicher Schlafverzicht wird oft als aussergewöhnliche Leistung gedeutet. Fasten und Schlafentzug gelten als Werkzeuge, um die eigene Spiritualität zu intensivieren.

In der Gelehrtenkultur der Antike und darüber hinaus existierte das Phänomen der «Lucubratio» – die Praxis, in der Nacht konzentriert zu schreiben oder nachzudenken. Das Arbeiten in der Dunkelheit wurde in bestimmten Gelehrtenkreisen als etwas

Positives angesehen. Die Idee dahinter war, dass die Nacht eine besonders ruhige und störungsfreie Zeit für intellektuelle Tätigkeiten bietet, da äussere Ablenkungen minimiert werden.

Nacht und Dunkelheit sind nicht dasselbe?

Es ist wichtig, zwischen «Nacht» und «Dunkelheit» zu unterscheiden. Während die Nacht einen bestimmten zeitlichen Rahmen beschreibt und je nach Breitengrad oder Jahreszeit dunkler oder heller ist, kann Dunkelheit unabhängig von der Tageszeit auftreten. Doch wann steht der Zeitraum «Nacht» im Mittelpunkt, und wann sind es die Eigenschaften der Dunkelheit selbst, die positive Wirkungen haben?

Gibt es ein historisches Beispiel, wo die Nacht eine wichtige Entdeckung oder Idee begünstigt hat?

Das berühmteste Beispiel ist vermutlich Galileo Galilei mit seinen Mondbeobachtungen, die zur kopernikanischen Wende beigetragen haben, also vom geozentrischen zum heliozentrischen Weltbild.

Was begeistert Sie an Ihrer Forschung?

Ihr Potenzial. Mit unserem Sammelband wollten wir zeigen, dass die Nacht bereits vor der Erfindung der Strassenbeleuchtung in der Frühen Neuzeit aktiv genutzt wurde. Das Projekt ist interdisziplinär angelegt – mit Literaturwissenschaftler_innen, Kunsthistoriker_innen und einem Neurologen, der zum Thema Schlaf forscht. Diese Vielfalt macht grosse Lust, noch tiefer in das Thema einzutauchen.

Generell finde ich es sehr begrüßenswert, über Disziplinengrenzen hinauszugehen – aber auch transepochal zu arbeiten, um bestimmten Narrativen entgegenzuwirken.

Wie zum Beispiel?

Zum Beispiel der Vorstellung, dass es in der Geschichte stets heller und damit besser geworden sei. Die Einführung der Strassenbeleuchtung wurde keineswegs überall positiv aufgenommen. Vielmehr gab es massiven Widerstand aus der Bevölkerung – aus ganz unterschiedlichen Gründen. So waren beispielsweise die Anwohner_innen

oft verpflichtet, die Strassenlaternen selbst zu bewirtschaften und für Kerzen oder später Öl aufzukommen. In Gerichtsdocumenten finden sich zahlreiche Hinweise darauf, dass Laternen mit Steinen oder Knüppeln demoliert wurden – als Protest gegen diese zusätzlichen finanziellen Belastungen. Auch der Lärm von Gaslampen spielte eine Rolle. Solche Debatten kennen wir heute etwa bei Windrädern. Zudem gab es ästhetische Einwände: Manche empfanden die Laternen als Verschandelung des Stadtbildes oder störten sich am Licht, das den Schlaf beeinträchtigte, oder am unangenehmen Geruch von Öl und Kerzen.

Es war also keineswegs so, dass technischer Fortschritt immer linear verlief. Vielmehr gab es auch Rückschläge. In manchen Städten scheiterte die Einführung der Strassenbeleuchtung am Widerstand und der Weigerung der Bevölkerung, mit den Behörden zu kooperieren. Solche Dynamiken werden erst sichtbar, wenn man die historischen Aspekte mitberücksichtigt.

Hatten Menschen in der Vormoderne Ihrer Meinung nach eine andere emotionale oder spirituelle Verbindung zur Dunkelheit als wir heute?

Viele sakrale Rituale spielen mit dem Licht. Damit das möglich ist, braucht es Dunkelheit. Beim Maya-Tempel gibt es ein Spiel mit der Sonne, bei den Kelten wurden Zeiten der Sonnenwende genutzt, um Kultstätten mit Lichtspielen zu bauen. Heute kann man das alles messen, aber damals hatte man weniger Mittel, um so was zu bauen. In der Vormoderne hatte man viel weniger Farben zur Verfügung, deswegen waren die farbigen Fenster der Kathedralen die Special Effects von damals.

War mehr Sicherheit für Frauen auf der Strasse durch mehr Beleuchtung schon immer auch ein Anliegen, z. B. auch im Mittelalter?

Nach meinen Kenntnissen wurde dieses Argument im 19. und 20. Jahrhundert hervorgebracht. In der vormodernen Gesellschaft sollten Frauen nachts nicht allein auf die Strasse gehen. Wenn überhaupt, betraf dies eher Männer.

Natürlich gab es Frauen aus der Oberschicht, die zu Bällen oder Banketten gefahren wurden und danach wieder nach Hause mussten. Wenn sie keine Kutsche nehmen konnten, wurden sie von einem Fackelträger begleitet – aber sie waren meistens in männlicher Begleitung. Über Frauen aus der Unterschicht, die nachts arbeiten mussten, weiss man hingegen weniger.

Eine Ausnahme bildeten Prostituierte, die oft nachts arbeiteten – allerdings meist in Innenräumen. Unerlaubte Liebschaften spielten sich typischerweise so ab, dass Männer Frauen besuchten. Grundsätzlich stellte die Dunkelheit für die unteren Gesellschaftsschichten jedoch ein grösseres Problem dar, weil ihnen die Mittel fehlten, um Kerzen zu kaufen oder sich einen sogenannten *link boy* – so wurden die Fackelträger auf Englisch genannt – zu mieten, der sie nach Hause begleitete. Sie waren daher eher ungeschützt im Dunkeln unterwegs. Auch zuhause standen ihnen weniger Ressourcen zur Verfügung, um abends bei Kerzenlicht oder am Feuer noch gemeinsam Karten zu spielen, zu lesen oder sich zu unterhalten. Es war also eine ökonomische Frage, eine Frage der verfügbaren Ressourcen.

Die wohlhabenden Schichten hatten hingegen ein starkes Interesse an der Einführung der Strassenbeleuchtung – unter anderem aus Gründen der Wiedererkennung und des sozialen Status: Wer ist das Gegenüber, wie muss es begrüsst werden? Zudem sollte das Risiko von Strassenräubern durch die Beleuchtung verringert werden.

Sie plädieren dafür, die Nacht neu zu denken. Was können wir von der vorindustriellen Nacht lernen?

Das soll nicht konservativ klingen, aber Dunkelheit und Ruhe haben einen eigenen Wert. Heutzutage wird das wieder vermehrt betont – etwa durch Meditation, Retreats und andere Praktiken. Ein Blick in die Geschichte der Nacht zeigt ihre Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit. Die Nacht ist keine einfache Dichotomie von Licht und Dunkelheit, nichts, das es zwingend zu überwinden gilt, sondern etwas, das Möglichkeiten eröffnet. Zudem kommt die historische Dimension in den Night Studies bisher

noch zu kurz. Interdisziplinäre Ansätze in der Erforschung der Geschichte der Nacht helfen, von der Vorstellung eines überlegenen Westens wegzukommen, der die Dunkelheit vor allem als etwas Negatives betrachtet. Diese Perspektive ist tief in unserer Kultur verankert – dabei gibt es weltweit ganz unterschiedliche Sichtweisen auf die Nacht.

Eine letzte Frage: Was ist eigentlich mit der Dämmerung?

Das ist ein guter Punkt. Die dichotome Sicht auf Tag und Nacht ist schon deshalb unzutreffend, weil sowohl der Beginn als auch das Ende der Nacht längere Übergangsphasen der Dämmerung mit sich bringen. Diese Zwischenzeiten sind Schwellenräume, die in der Kunst und Literatur häufig behandelt werden, aber auch für Religionen eine bedeutende Rolle spielen. Der Tagesanbruch kann etwa als Symbol für neue Hoffnung erscheinen – oder als etwas Bedauerliches, weil Liebende, die gemeinsam die Nacht verbracht haben, wieder voneinander scheiden müssen. Auch hier zeigt sich: Einfach nur Schwarz-Weiss gibt es nicht.

Lovis Noah Cassaris ist Wissenschaftsredaktor bei Unicom.

Unsere Experte ► **Vitus**

Huber ist Professor für Geschichte der Frühen Neuzeit am Departement für Geschichte. Er forscht zur sogenannten Eroberung Amerikas, zur Geschichte des Körpers, der Nacht und zu autobiographischem Schreiben. vitus.huber@unifr.ch



Vitus Huber, Romedio Schmitz-Esser und Maria Weber (Hg.), «The Bright Side of Night. Nocturnal Activities in the Middle Ages and Early Modern Times», Florenz: Sismel Edizione del Galluzzo, 2024, mirabileweb.it/edgalluzzo/miscellanee-/m/1326

People & News

L'Université de Fribourg se réjouit que le **transitional arrangement** mis en place à partir du 1^{er} janvier 2025 par la Commission européenne permette aux chercheurs·euses et innovateurs·trices suisses de participer à presque tous les appels à propositions d'Horizon Europe et du programme Euratom, en tant que *beneficiaries* à partir de l'année de programme 2025. Les scientifiques peuvent ainsi soumettre des propositions de projets en tant que coordinateurs·trices. La participation de la Suisse aux appels à propositions dans les domaines considérés comme stratégiques par l'UE (y compris le quantique et l'espace) fera quant à elle l'objet de discussions techniques avec la Commission européenne.

L'Unifr soutient la prise de position commune de swissuniversities, des Académies, du Conseil des Ecoles polytechniques fédérales (EPF), du Fonds national suisse et d'Innosuisse contre le **programme d'allègement des finances fédérales 2027**. Les différentes institutions soulignent que les économies prévues dans la formation, la recherche et l'innovation vont renforcer la pénurie de main-d'œuvre et nuire à l'économie suisse.

Le 5 février 2025, **Jean-Claude Simonet**, chef de l'Office social cantonal, et la Rectrice de l'Unifr **Katharina M. Fromm** ont signé la Convention **Hérodote**. Cette étape importante souligne l'engagement de l'Unifr d'offrir des opportunités de formation aux réfugié·e·s. Les candidatures pour les programmes Hérodote et Hérodote Plus sont par ailleurs ouvertes pour la prochaine année académique jusqu'au 30 avril 2025.

La start up Neuria, fondée à l'Université de Fribourg et opérant sur les sites de Blue Factory à Fribourg et du Biopôle à Lausanne en collaboration avec le Laboratoire des sciences de la neuroréhabilitation de l'Hôpital cantonal, a obtenu un **Venture Kick** de 150'000 francs suisses pour développer des thérapies numériques

permettant d'implanter des habitudes de consommation plus saines en redéfinissant l'approche des fringales et de la suralimentation. Grâce à sa plateforme thérapeutique digitale gamifiée, l'entreprise propose une solution scientifique pour aider les individus à reprendre le contrôle de leurs habitudes et à améliorer leur santé. Dirigée par le CEO **Frederik Plourde** et le CSO Prof. Dr **Lucas Spierer**, la société Medtech fait progresser la santé publique, avec l'expertise des Dr **Maurizio Rigamonti**, Dr **Hugo Najberg** et MSc **Malika Taparel**.

Sarah Baumann a reçu le Prix scientifique d'Unia pour sa thèse de doctorat retraçant les conditions de travail des prostituées dans les années 1950 à 1980.

Jörn Dengjel et **Claudio de Virgilio**, professeurs au Département de biologie, ainsi que **Clément Dallard**, maître assistant au Département d'informatique, ont obtenu des actions Marie Skłodowska-Curie de la Commission européenne dans les domaines Réseau de doctorant·e·s et Staff Exchange.

La **Handelzeitung** a placé l'Université de Fribourg au 2^e rang de son classement national des employeurs·euses dans le domaine Enseignement et Recherche.

L'Unifr se réjouit de l'ouverture de son nouveau **Welcome Center for Academics** (WCA) qui a pour objectif d'accompagner les chercheuses, les chercheurs ainsi que les employé·e·s rejoignant l'Université de Fribourg depuis l'étranger. Les personnes qui arrivent et départements qui les accueillent bénéficient du soutien du WCA dans la préparation des séjours à l'Unifr et tout au long de leur déroulement, aussi bien pour les visites de courte durée que pour les longs séjours.

Le 10 mars 2025 s'est tenue l'assemblée générale constitutive du nouveau **Réseau de femmes professeures** à l'Unifr. Celui-ci s'engage à cultiver une communauté

universitaire prospère en encourageant la collaboration, le mentorat et la visibilité des femmes dans le monde universitaire. Il vise à relever les défis, à libérer le potentiel et à créer une culture universitaire plus inclusive et intersectionnelle où les femmes s'épanouissent en tant que leaders, innovatrices et mentores. Ses objectifs sont de favoriser la collaboration et l'échange, de renforcer les liens interdisciplinaires, d'améliorer la visibilité et la reconnaissance et d'inspirer et encadrer les générations futures. Les quatorze membres fondatrices sont:

Selma Aybek, Patricia Boya, Talitha Cooreman-Guittin, Alke Fink, Esther González Martínez, Regula Hänggeli Fricker, Diana Ingenhoff, Anna Jazwinska, Chantal Martin-Sölch, Sarah Progin-Theuerkauf, Barbara Rothen-Rutishauser, Esther Schwarzenbach, Anne von Philipsborn et Joëlle Vuille.

L'Unifr était présente à **START! Forum des métiers**. Elle est allée à la rencontre des élèves du Canton en leur proposant un stand commun avec la Haute Ecole pédagogique Fribourg, avec un focus sur la formation des enseignant·e·s. Du 14 au 18 mai 2025, l'Unifr sera également présente à la **Seislermäss** à Tavel. En étroite collaboration avec la HES-SO Fribourg, elle présentera l'offre de l'enseignement supérieur du Canton de Fribourg.

Le 6 mai 2025, à partir de 17h15, le **Centre Suisse Islam et Société** vous invite à une célébration festive pour marquer son 10^e anniversaire. L'équipe du CSIS se réjouit d'accueillir de nombreux participant·e·s pour revenir ensemble sur une décennie de collaboration intense et de projets novateurs, échanger et découvrir les domaines clés de travail de l'Institut à travers différents ateliers. Les inscriptions sont possibles jusqu'au 20 avril 2025 sur le site du CSIS.



© STEMUTZ.COM

Sigrid Eder

Professorin für Altes Testament am Departement für Biblische Studien

Was langweilt Sie? Möbel einkaufen

Worin sollten Sie sich üben?

In Gelassenheit vor wichtigen Events

Was bereuen Sie in ihrem Leben?

Dass ich aufgehört habe, Klavier spielen zu lernen

Wovon haben Sie keine Ahnung?

Vom Zeichnen. Wer mit mir im Team Activity spielt, verliert garantiert!

Ihre wichtigste Charaktereigenschaft in Bezug auf Ihre Arbeit?

Begeisterung hinsichtlich der Erforschung neuer Inhalte, Perspektiven und Methoden und Engagement, die erforschten Inhalte didaktisch spannend aufbereitet weiter zu vermitteln

Welche Frage stellen Sie sich immer wieder?

Wie kann Neues entstehen und das ganz andere gedacht werden?

Was bringt Sie zum Weinen?

Erlebnisse und Ereignisse, die mich traurig machen; Filme, die mich berühren

Eine Fähigkeit, die Sie gerne hätten?

Sich im freien Gelände in der Natur und in Grossstädten ohne Hilfsmittel orientieren können

Woran glauben Sie?

An Gott, an das Gute und an das Heile in der Welt. Es gibt keine heile Welt, aber es gibt viel Heiles in der Welt, auch wenn dies gegenwärtig nicht den Anschein hat

Haben Sie einen Tick?

Das weiss ich nicht. Aber ein Stück Apfel muss vor dem Frühstück gegessen und ein Buch vor dem Einschlafen gelesen werden

Wovor haben Sie Angst?

Vor langen Querungen entlang steil abfallender Berghänge, vor der Zunahme rechtspopulistischer Regierungen und der Dialoglosigkeit in der Gesellschaft

Möchten Sie lieber sterben oder als Tier weiterleben?

Ich lebe gerne, daher würde ich lieber als Delphin weiterleben

Ihre liebste Tageszeit?

Der Abend

Explora | 20.09.25



unifr.ch/explora

