

Schriftliche Übung
am Seminar für Filmwissenschaft

Titel der Lehrveranstaltung:
«Kurt Früh. Ein Schweizer Filmmacher zwischen den Welten»

Le statut du personnage dans POLIZISCHT WÄCKERLI (1955) et OBERSTADTGASS (1956)

Verfasserin/Verfasser: Jeanne Rohner

Matrikel-Nr.:

Studiengang: Filmwissenschaft MA-Netzwerk
Fächerkombination: Filmwissenschaft (120 KP)

HS 2013

Dozent/Dozentin: Prof. Dr. Margrit Tröhler

Abgabedatum: Dezember 2013

Introduction

Les fictions réalisées par Kurt Früh dans les années cinquante, tournées en dialecte, mettent en exergue certains problèmes sociaux de cette époque. Des problèmes, certes articulés autour du quotidien de la petite bourgeoisie de la ville de Zürich et spécifiquement centrés sur l'univers familial, les conflits de générations ou les crises conjugales, mais qui touchent malgré tout le public qui vient en masse voir les premiers films du cinéaste saint-gallois.

Prototype du film de petits-bourgeois¹, *Polizischt Wäckerli* (1955) est la deuxième adaptation² de la pièce radiophonique du même nom qui, diffusée en dix-sept épisodes du 14 janvier 1949 au 7 juillet 1950, connaît un énorme succès et fait la renommée de son interprète principal, l'acteur Schaggi Streuli, dans le rôle du gendarme Wäckerli. Celui-ci est donc au sommet de l'affiche lors de sa première collaboration avec Kurt Früh. Streuli rédige les dialogues et joue son propre personnage. Leur travail commun porte alors ses fruits, le film faisant une très belle recette.

Une année plus tard, *Oberstadtgass* (1956), également pièce radiophonique diffusée en dix épisodes en 1956, assure un nouveau triomphe pour le couple Streuli-Früh (et la maison de production Gloria Films). Après son rôle de gendarme, Streuli devient Jucker, facteur de l'Oberstadtgass qui côtoie quotidiennement les habitants d'un quartier zurichois. Ici à nouveau, le film « fait miroiter un univers paisible où règne un optimisme bon enfant, où sévissent psychologie moralisante et préoccupations d'ordre domestique »³.

Les personnages de ces deux films, plus particulièrement les principaux protagonistes dépeints par Früh, sont de passionnants objets d'analyse pour dégager une certaine compréhension de leur statut dans la fiction. Me basant sur l'article rédigé par Margrit Tröhler et Henry M. Taylor⁴, qui propose une grille de lecture partant du personnage de fiction, ainsi qu'un chapitre du livre de Jörg

¹ Selon Wider, qui prend comme prototype *Polizischt Wäckerli*, le film petits-bourgeois se caractérise par « l'art du conflit [...], le choix de ces conflits, leur exposition et la « solution » ainsi que le choix des personnes concernées par ces problèmes, le conflit générationnel étant le moteur de ce genre de film. (« die Art der Konflikte [...], die Auswahl dieser Konflikte, ihre Exposition und die « Lösung », sowie die Auswahl der von den Problemen Betroffenen [...] ») (Werner Wider, « Die heilige Familie des Kleinbürgerfilms », in: Werner Wider: *Der Schweizer Film 1929- 1964. Die Schweiz als Ritual*, Zürich, 1981, pp. 462-522).

² Un court-métrage basé sur ce feuilleton radiophonique intitulé *Der Geist von Allenwil* (Max Hauffler, 1950) a également été tourné à la même période.

³ Hervé Dumont, *Histoire du cinéma suisse : films de fiction 1896-1965*, 1987, p. 462.

⁴ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *Iris*, n°24, pp. 33-56.

Schweinitz dédié aux stéréotypes⁵, j'essaierai de mettre en évidence les caractéristiques immanentes à quelques personnages dépeints par Kurt Früh dans ses deux premiers longs-métrages de fiction.

⁵ Jörg Schweinitz, « Some aspects and levels of stereotypization in film », in *Film and Stereotype : A Challenge for Cinema and Theory*, Columbia University Press, 2011.

1. Les multiples facettes du personnage selon Tröhler et Taylor

Dans leur introduction, Tröhler et Taylor soulignent un point essentiel lié aux difficultés rencontrées par les théoriciens du cinéma à englober tous les aspects complexes induits à travers la notion de personnage :

Le personnage dans le film de fiction est tellement multiforme et dense que les niveaux du signifiant et du signifié se déplacent constamment selon le point de vue adopté par l'analyse. Il est un élément changeant, scintillant, dynamique, et en dernier lieu toujours fuyant⁶.

Les auteurs ne manquent pas non plus de rappeler toute la complexité du « réseau » dans lequel est inclus un personnage : celui-ci ne doit donc pas être appréhendé seul, mais toujours dans le cadre du déroulement du récit puisque sa construction se fait en interaction avec les situations ainsi qu'en relation avec les autres personnages. Marc Vernet le concevait déjà de cette façon:

Ainsi, un personnage ne se définit jamais *per se*, non seulement en raison de l'hétérogénéité de ses éléments-attributs, mais aussi parce qu'il s'articule aux réseaux formés par les éléments des autres personnages. Décrire un personnage consiste donc à décrire le réseau dans lesquels sont pris ses éléments, c'est-à-dire à décrire tous les personnages⁷.

Du point de vue terminologique, les auteurs se sont basés sur les travaux d'André Gardies⁸ et de Stephen Heath⁹ pour approfondir les diverses facettes du personnage de cinéma. De plus, c'est en s'inspirant de l'analyse du texte littéraire rédigée par Philippe Hamon¹⁰ que Tröhler et Taylor décrivent les trois fonctions inhérentes au personnages, considérées alors comme des renvois intratextuels. La première est la fonction « référentielle » du personnage (qui est souvent dans ce cas une figure mythique, allégorique ou héroïque) qui « renvoie à un savoir extratextuel et institutionnalisé, à des rôles, des programmes préexistants et à des (stéréo-)types »¹¹. Les facettes distinguées par les auteurs entrent dans ce premier plan. La fonction « d'embrasseur » peut être remplie lorsque le personnage « renvoie à l'instance d'énonciation ou de narration, représentant

⁶ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid. cit.*, p.33.

⁷ Marc Vernet, « Le personnage au cinéma », *Iris*, n°7, 1986.

⁸ Voir André Gardies, « L'acteur dans le système textuel du film », *Etudes littéraires*, n°1, vol.13, Québec, 1980, pp.71-108, ainsi que *Le récit filmique*, Paris, Hachette, 1993, pp.66-81.

⁹ Voir Stephen Heath, « Body, Voice », *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

¹⁰ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », R. Barthes, W. Kayser, W. C. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-180.

¹¹ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid. cit.*, p.36.

d'une manière ou d'une autre le délégué de l'auteur ou, par le biais de celui-ci, du spectateur ou des deux à la fois »¹². Enfin, la fonction « anaphorique [...] renvoie vers l'amont ou l'aval du texte filmique dans son développement »¹³. Le personnage « anaphore » facilite la compréhension du récit en liant entre eux plans, séquences et blocs narratifs du récit.

Les auteurs distinguent alors quatre secteurs dans lesquels se répartissent quatorze facettes du personnage. Le premier secteur est référentiel : ce sont la *personne* et la *personnalité* (ou *célébrité*), qui existent dans le monde « afilmique »¹⁴. Puis, il y a l'*acteur* (ou *comédien*) qui a trait au « profilmique »¹⁵ et les facettes de *figurant*, de *corps filmé*, de « *performance* », de *caractère* et de *protagoniste* qui appartiennent au monde filmique. Pour finir,

les facettes du *héros*, du *type*, du *rôle*, de l'*image* et de la *star* appellent d'emblée les dimensions inter- et intratextuelles, si nous comprenons par intertextualité les renvois réciproques d'un film à l'autre, et par transtextualité la référence d'un film ou d'un personnage à d'autres produits culturels¹⁶.

Ainsi, passant en revue ses multiples facettes, comment peut-on caractériser les deux personnages joués par Streuli dans les films de Früh desquels il est la vedette?

1.1. Les diverses facettes du gendarme Wäckerli et du facteur Jucker

Les caractéristiques de l'*acteur*¹⁷ Schaggi Streuli, que ce soit au niveau de sa singularité morphologique (un peu bedonnant), de sa voix (timbre, diction), de sa stature, sa démarche ou ses expressions faciales, valent par elles-mêmes d'être analysées. Ainsi, les rôles endossés par Schaggi Streuli dans les films de Kurt Früh constituent un intéressant terrain d'« investigation ». Schaggi Streuli a effectivement apporté à ces personnages tout un ensemble de caractéristiques inhérentes à son attitude, voire à son physique – particularités qui devinrent par la suite familières pour beaucoup de spectateurs – qui font de chacune de ses interprétations une nouvelle variation à partir d'un type de personnage¹⁸. Comme le décrit Hervé Dumont,

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

¹⁴ Est « afilmique » ce « qui existe dans le monde usuel, indépendamment de tout rapport avec l'art filmique, ou sans aucune destination spéciale et originelle en rapport avec cet art » (Etienne Souriau, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953, p.7).

¹⁵ Est « profilmique », « tout ce qui existe réellement dans le monde, mais qui est spécialement destiné à l'usage filmique ; notamment : tout ce qui s'est trouvé devant la caméra et a impressionné la pellicule » (Etienne Souriau, *ibid.*, p.8).

¹⁶ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid. cit.*, p. 37.

¹⁷ En italique sont les facettes établies par Henry M. Taylor et Margrit Tröhler.

¹⁸ On verra plus loin comment Taylor et Tröhler distinguent le « type » des trois autres dimensions que sont le « héros », le « rôle », l'« image » et la « star ».

Schaggi Streuli symbolise [...] à lui seul l'idéologie d'une décennie. Il se complaît dans des rôles de chef de famille responsable, d'une honnêteté et d'une respectabilité démonstratives [...] ¹⁹

Le profil des personnages qu'il incarne ne varie donc pas beaucoup, du moins en ce qui concerne ses apparitions dans les films de Kurt Früh ²⁰. Dans le milieu familial, le gendarme Wäckerli dans *Polizischt Wäckerli* et le facteur Jucker, interprété par l'acteur dans *Oberstadtgass*, sont des pères autoritaires et des maris protecteurs. En société, ils ont le sens des responsabilités; droits et intègres, ses personnages symbolisent la « rigueur de la loi ». ²¹ Il est évident que ce ne sont pas uniquement les traits immanents au comédien Streuli qui ont fait de ses personnages des figures si marquantes dans le cinéma suisse des années cinquante. L'existence d'un personnage (et son rapport avec l'acteur) dépend aussi fortement de la réception par le public et, sa structure étant souvent très complexe, les interprétations des spectateurs peuvent être multiples ²². Pourtant, pour une analyse approfondie du personnage au cinéma, l'acteur reste l'unique porte d'accès vers sa compréhension. Ici, en raison de la particularité du jeu de Streuli ²³, l'intérêt d'analyser la manière dont sont représentés les personnages qu'il interprète est indéniable.

On peut sans doute d'ores et déjà affirmer que le *corps* imposant de l'acteur Schaggi Streuli apporte une certaine puissance à ses interprétations. Sa *performance* est bel et bien « intégrée », absolue, dans le sens où « la concordance entre la performance figurative de l'acteur (le jeu actoriel), la présence esthétique et la mise en scène du corps, et son intégration dans la narration » ²⁴ est parfaite. En effet, Streuli a su prendre partie de son physique colossal et de l'impression de bonhomie qui s'en dégage, – selon Eugene Vale, ce serait une caractéristique ou une « composante singulière qui [fait] son caractère » ²⁵ – et c'est le public qui forme à partir de toutes sortes d'éléments de communication (ses actions, ses répliques, mais aussi sa voix, son visage) ce *caractère* ²⁶. Celui-ci

¹⁹ Hervé Dumont, *ibid. cit.*, p. 453.

²⁰ Ayant endossé le rôle du gendarme Wäckerli dans le fameux feuilleton radio du même nom, Hervé Dumont souligne le fait que Streuli est le principal dialoguiste du film. De plus, connaissant parfaitement son personnage, il s'est lui-même mis en scène.

²¹ Werner Wider, *ibid. cit.*, p. 482.

²² « [...] nous sommes conscients que [le personnage] dépasse [le texte filmique] à ses deux pôles vers le monde extrafilmique, du côté de la production comme du côté de la réception » (Henry M. Taylor, Margrit Tröhler, *ibid. cit.*, p. 34.).

²³ Nous verrons plus loin si ces traits archétypiques sont assimilables à des attributs stéréotypiques.

²⁴ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid. cit.*, p. 39.

²⁵ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid.*, p. 40.

²⁶ Au sens de *caractère* donné par Tröhler et Taylor qui intègrent « les activités et les paroles, les facteurs biographiques [...], la relation du caractère avec les autres personnages, son intégration dans le contexte diégétique »

fait des deux personnages qu'il interprète la transposition dans le corps filmé d'une attitude que l'acteur épouse « naturellement ». Dans le cas de Streuli, on peut penser que, même si le spectateur n'infère pas le caractère de son personnage au moment de la projection, les connaissances qu'il a acquises au sujet de l'acteur (à travers sa voix) dans les deux feuilletons radiophoniques éponymes ainsi que son statut de célébrité qui en découle dirigeront son interprétation.

En partant des critères émis par Tröhler et Taylor, comment définir Wäckerli et Jucker? Ils sont en premier lieu difficilement assimilables à des *héros* (dans le sens que l'on peut prêter à ce mot dans les récits classiques²⁷). On l'a vu, ils sont bien l'incarnation de certaines valeurs patriarcales, voire de vertu, mais leur portée ne va pas vraiment au-delà de ces deux films. Ils sont pourtant bel et bien les *protagonistes* respectifs des deux premiers films réalisés par Früh, tout d'abord en raison de leur importance dans le récit ; puis, dans la mesure où l'attention du spectateur est dirigée principalement sur les actions de ces deux personnages (« [le protagoniste est] le caractère le plus élaboré qui concentre sur lui l'implication spectatorielle »²⁸). Il ne sont par contre pas « le centre perspectif et intentionnel pour la représentation et pour le récit »²⁹ puisque les événements sont perçus par le public du point de vue zéro³⁰. Mais la hiérarchie des personnages est souvent plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Dans le cas de *Polizischt Wäckerli* et de *Oberstadtgass*, une grande variété de *personnages secondaires* nous sont présentés. Tröhler et Taylor distinguent les personnages secondaires des personnages d'*assistance* et de ceux purement *fonctionnels*. « Les premiers possèdent encore un caractère individualisé »³¹ ; aussi, une belle palette de personnages secondaires entoure le gendarme Wäckerli et le facteur Jucker. Citons par exemple, dans *Polizischt Wäckerli*, les enfants Wäckerli : ces personnages ont chacun leur caractère propre et tiennent un rôle important dans le récit. S'il n'y avait le titre du film qui sous-entend le rôle prépondérant que le gendarme va jouer dans l'intrigue et si le charisme de Streuli n'était pas si puissant, on pourrait admettre que les enfants puissent être également des protagonistes³². Les auteurs de l'article font d'ailleurs cette précision: « la hiérarchie qui découle du statut du personnage [...] est d'emblée

(Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid.*, p. 40).

²⁷ « L'attitude héroïque dépasse le film singulier et inscrit le personnage dans une dimension archétypique telle que l'a décrite Edgar Morin : le héros désigne un "caractère supérieur et idéal "muni de valeurs morales et de vertus" » (Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid.*, p. 44). Or, les actions de Wäckerli et Jucker ne transcendent pas l'oeuvre de Kurt Früh et n'ont pas vraiment de dimension mythique.

²⁸ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid.*, p. 42.

²⁹ *Idem.*

³⁰ Selon Gérard Genette, le point de vue (ou focalisation) est « zéro » lorsque le narrateur en sait plus que les personnages (voir André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, 2005).

³¹ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid. cit.*, p. 43.

³² On peut les regrouper dans la catégorie des *protagonistes secondaires*.

relationnelle et doit être réajustée pour chaque film »³³. Dans le cas de l'épouse Wäckerli, sa personnalité ne nous est dépeinte que superficiellement ; pourtant, bien qu'elle semble souvent effacée derrière les actions de son mari, elle tient un rôle primordial, celui de confidente. Frau Wäckerli a donc tendance à tenir le rôle d'un personnage d'assistance. Quant aux personnages fonctionnels, ceux-ci « n'ont pas de profondeur psychologique, pas d'identité propre »³⁴ : ce sont les personnages qui ornent le récit de par leur fonction sans que leur caractère ne soit approfondi (par exemple, le laitier ou le chauffeur de Mary).

Dans *Oberstadtgass*, Jucker est le protagoniste car il est le personnage-épicerie des événements qui se déroulent dans le quartier. Or, de même que les enfants Wäckerli, le jeune Mäni, en tant que protagoniste secondaire, joue un rôle crucial dans le déroulement du récit ; la rencontre entre Jucker et Mäni va changer non seulement la relation de couple des Jucker, mais va aussi bouleverser les habitudes de quelques autres personnages-clés. Frau Jucker, contrairement à Frau Wäckerli, est un personnage à part entière. Bien que secondaire, son rôle est assez étoffé et sa personnalité très dense : son côté acariâtre et fragile est facilement perceptible, même compréhensible aux vues du passé douloureux du couple. D'autres personnages secondaires, pourtant moins élaborés, sont à citer, tels que le garçon Winterswiller et son père.

En ce qui concerne le *type* d'un personnage, toujours selon ces mêmes auteurs, celui-ci renvoie aux « caractéristiques physiques individuelles de l'acteur, caractéristiques chargées de connotations et qui apparaissent d'emblée aussi comme des traits culturels »³⁵ dont les références sont extrafilmiques (« liées à un corps concret et à travers ce corps, à un contexte historique »³⁶). Ainsi, le physique de Streuli, plutôt fort, de carrure impressionnante, le visage débonnaire, connote le mari et le père protecteur mais aussi dominateur (« muflé au bon coeur [...], il se montre doux et paternel envers ceux qui se soumettent, brutal et tranchant face à ses contradicteurs, empressé avec ses supérieurs »³⁷). Le type peut aussi « incarner une idée abstraite »³⁸, induisant à partir de cette conception, un *rôle* (qui concerne « l'agir du personnage »³⁹). Tröhler et Taylor citent comme exemple celui du rôle de la femme fatale qui correspond à divers types tels que la femme blonde dans les films noirs ou la diva italienne des années dix.

³³ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid. cit.*, p. 43.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid.*, p. 46. Le type, tout comme le héros, le rôle, l'image et la star se situent dans la dimension inter- (qui renvoie d'un texte à l'autre) et transtextuelle (qui fait référence à d'autres produits culturels).

³⁶ *Idem.*

³⁷ Hervé Dumont, *ibid. cit.*, p. 453.

³⁸ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid. cit.*, p. 46.

³⁹ *Idem.*

Le rôle que joue Streuli – celui de patriarche exigeant et responsable – est en lien avec les signes extérieurs que son physique et son attitude laissent transparaître (sa façon de s'adresser aux autres, sa posture, sa corpulence, etc.). En outre, on peut affirmer que les caractéristiques de l'acteur lui-même (et non pas seulement celles du personnage) se fondent dans le type. Tröhler et Taylor différencient deux sortes de *rôles* : les « rôles déterminés sur le plan transtextuel ou intertextuel »⁴⁰ et ceux qui « sont plus proches de la réalité »⁴¹ ; le rôle qu'affiche Streuli est caractérisé par son ancrage dans la réalité et a donc un « effet référentiel »⁴². En effet, c'est celui du père de famille, patriarche suisse un peu vieux jeu. On peut donc en déduire que Wäckerli, mais aussi Jucker, sont des pères et des maris bien avant d'être respectivement gendarme et facteur (bien que les titres puissent suggérer l'idée contraire). Hervé Dumont aborde cet aspect lorsqu'il développe le côté « petits-bourgeois » de ces deux films (« *Le gendarme Wäckerli* ne s'attarde pas à la vie professionnelle du héros, mais uniquement à son univers familial [...] »⁴³).

L'image – et la *star*, une fois l'acteur mythifié – sont deux autres facettes spécifiquement filmiques, conceptions forgées dans l'esprit des spectateurs qui « se prolongent [...] à travers tout un imaginaire social »⁴⁴, d'où leur dimension transmédiatique.

« Dans un film, le personnage incarné par une star dessine souvent un caractère fort et épais [...] et domine les autres personnages en tant que protagoniste et/ou héros ou héroïne »⁴⁵. Streuli, déjà célèbre grâce à ses feuilletons radiophoniques, reprend le même rôle dans la version cinématographique ; protagoniste (dans le sens de personnage principal), son personnage domine les autres. Dans ce sens, en regard de l'ampleur du rôle qu'il joue et de toute l'aura qui l'entoure, Streuli est une star emportant avec lui le film en entier. Il est par ailleurs intéressant de noter que la star laisse transparaître des bribes de son individualité (« L'individualité et la particularité [de la star] permettent d'intégrer et de surmonter les schématismes du type et du rôle »⁴⁶). Le comédien a en effet déjà construit une certaine image de lui-même à travers ces précédentes performances (d'acteur et d'auteur) et le public alémanique connaît très bien son interprétation de Wäckerli. L'image transmise à travers ses performances dans la peau du fameux gendarme était déjà bien

⁴⁰ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid.*, p. 48. Certains rôles traversent en effet d'autres « textes » ou médias (« intertextuels » alors que d'autres sont plus cinématographiques (« transtextuels »).

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Idem.*

⁴³ Hervé Dumont, *ibid.cit.*, p. 453.

⁴⁴ Margrit Tröhler, Henry M. Taylor, *ibid. cit.*, p. 49.

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

ancrée dans l'imaginaire avant son adaptation cinématographique. Sur un écran de cinéma, Wäckerli prend corps et le spectateur n'est pas surpris de voir Streuli lui-même l'incarner, poursuivant ainsi le processus d'assimilation de son personnage.

Les diverses facettes décrites plus haut ont donc permis d'élargir notre perception des personnages joués par Schaggi Streuli. Evidemment, que ce soit au niveau profilmique, filmique ou afilmique, définir précisément et avec affirmation leurs fonctions relève presque de l'impossible. Pourtant, l'outil proposé par les auteurs a permis de mettre en évidence le côté répétitif des rôles qu'il endosse ainsi que le poids de son statut extratextuel puisque Wäckerli et Jucker proviennent originellement d'un autre média, celui de la radio. Ces références expliquent en partie l'image qu'il affiche vis-à-vis du public ainsi que le phénomène de sa starification. Or, on peut se demander si ses apparitions répétées en un même type de personnage aux caractéristiques très prononcées permettent de situer ces figures dans la catégorie du stéréotype et par conséquent d'éventuellement clarifier leur dimension socio-culturelle.

2. Les stéréotypes au cinéma selon Jörg Schweinitz⁴⁷

Jörg Schweinitz, considérant le stéréotype au cinéma, analyse cette notion déterminée en regard du personnage, du jeu de l'acteur, de l'intrigue, de l'image, du son ainsi que de sa relation avec le concept de genre. En ce qui concerne les personnages, l'auteur applique la définition qu'en fait la sociologie, la psychologie sociale et l'ethnologie : sur ce plan, le stéréotype concerne en premier lieu les groupes ethniques et sociaux. On parle alors d' « image de l'Autre » ou d' « image de Soi ». Au cinéma, il est nécessaire que les personnages d'un film de fiction soient construits au plus proche des croyances existantes dans la réalité quotidienne ; on se réfère alors aux stéréotypes. Le rapport entre réalité et stéréotype fonctionne aussi dans l'autre sens: les médias populaires ont également un impact sur l'imagination du public⁴⁸. Certaines chercheurs parlent alors de stéréotype comme modèle socio-psychologique; celui-ci peut être appliqué aux personnages de films, signifiant ainsi que les personnages stéréotypés,

non seulement correspondent à la teneur des conceptions stéréotypiques vis-à-vis des membres d'un certain groupe, mais aussi, comme constructions *narratives et esthétiques* et *artefacts conventionnels*, sont réduits à un nombre limité de caractéristiques visibles caractérisées par de multiples répétitions intertextuelles en masse⁴⁹.

De plus, le stéréotype comme « mode de caractérisation dans la fiction »⁵⁰ va bien au-delà du champ de la psychologie sociale, impliquant des stéréotypes décrits comme « éléments d'automatisation ou de conventionnalisme, d'une part, et, d'autre part, de schématisation et de réduction de complexité »⁵¹. Abordant les figures narratives, les théoriciens font la distinction entre « personnages individuels » et « types » ; une différenciation qui correspond à l'opposition entre

⁴⁷ Voir Jörg Schweinitz, « Some Aspects and Levels of Stereotypization in Film », *Film and Stereotype : A Challenge for Cinema and Theory*, Berlin, 2006, pp. 42-95.

⁴⁸ En citant comme exemple l'étude de Irmela Schneider qui conclue que la représentation des américains chez les allemands est significativement influencée par les séries tv américaines, Schweinitz en déduit que l'on peut certainement en tirer les mêmes conclusions partant des films montrés au cinéma. Voir Irmina Schneider, « Zur Theorie des Stereotypes », *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, 1992, pp. 129-147, cité par Jörg Schweinitz, *ibid.*, p. 43.

⁴⁹ « [...] not only correspond to the content of stereotypical conceptions about members of certain groups, but, as *narrative or aesthetic* constructs and *conventional artifacts* in and of themselves, they are reduced to a limited number of conspicuous characteristics with multiple intertextual repetitions en bloc ». Schweinitz, *ibid.cit.*, p. 44, notre trad.

⁵⁰ Voir Richard Dyer, « Stereotyping », in *Gays in Film*, Londres, 1977, pp.27-39. Voir aussi Richard Dyer, *The Matter of Images : Essays on Representation*, Londres (cité par Jörg Schweinitz, *ibid.*, p. 44).

⁵¹ « [...] elements of automatization or conventionalization, on the one hand, and schematism and reduction of complexity on the other ». *Idem*.

d'une part, observations précises, libres de préjugés et patientes de l'Autre, et d'autre part, le rapide recours à des images conventionnelles déformées qui fonctionnent comme préjugés ou préconceptions supplantant les observations à proprement parler⁵².

En ce qui concerne les *personnages individuels*, ceux-ci se développent en lien avec les événements de l'intrigue ; leur profil psychologique est multi-facettes, s'enrichissant au fil du récit. À l'opposé, les *types* sont des personnages reconnaissables à travers quelques traits caractéristiques qui n'évoluent que très peu au cours de l'intrigue, ce qui facilite l'assignation de valeurs ainsi que l'apport d'un sens à leurs actions. Schweinitz propose que le type est, chez de nombreux théoriciens, souvent apparenté au stéréotype. Or, selon lui, le processus de stéréotypisation survient seulement en un deuxième temps. Prenant l'exemple de la vamp, son origine proviendrait de la tradition de la diva italienne, puis ce type aurait été conventionalisé à travers des apparitions répétées dans le cinéma muet pour ensuite devenir « symbole d'une imagination narrative audiovisuelle »⁵³ proche de l'allégorie. Reprenant les résultats des travaux d'Umberto Eco⁵⁴, de E. M. Forster⁵⁵ et de Stanley Cavell⁵⁶, Schweinitz en vient à la conclusion que les stéréotypes ne reviennent pas seulement à des manifestations des « images de l'Autre ». Il propose deux aspects, interconnectés et se chevauchant partiellement, de stéréotypisations concernant la relation entre les personnages filmiques (et autres personnages fictifs dans tout type de narration) et la réalité : il s'agit tout d'abord du *concept socio-scientifique du stéréotype* dont l'intérêt porte sur la représentation et l'influence en termes sociologiques des « images de l'Autre » (nationalités, professions, minorités, groupes sociaux) que l'on peut trouver dans les films. Ce premier concept s'appuie sur la réalité et a des conséquences sur la vie quotidienne. La deuxième stéréotypisation porte sur le « *mode narratif* dans lequel les personnages fictifs sont rendus »⁵⁷ ; on peut y inclure, entre autres, les constructions de personnages communes à un genre (par exemple, au western⁵⁸) et celles « valides dans le contexte des mondes imaginaires de narration »⁵⁹. Dans ce cas, l'idée est que le stéréotype est « une construction

⁵² « [...] accurate, unprejudiced, and patient observations of the Other, on the one hand, and the rapid recourse to reductive and distorted images, which function as prejudices or preconceptions supplanting actual observations, on the other hand ». Jörg Schweinitz, *ibid. cit.*, pp. 43-44.

⁵³ « [...] *symbol of an audiovisual narrative imagination* ». Jörg Schweinitz, *ibid.*, p. 47.

⁵⁴ Voir Umberto Eco, « Die praktische Anwendung der literarischen Person », in *Apokalyptiker und Intergrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt am Main, Fischer, 1986, cité par Jörg Schweinitz, *ibid.*

⁵⁵ Voir E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, San Diego, Harcourt Brace, 1985, cité par Jörg Schweinitz, *ibid.*

⁵⁶ Voir Stanley Cavell, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1979, cité par Jörg Schweinitz, *ibid.*

⁵⁷ « [...] the *narrative mode* in which fictional characters are rendered ». Jörg Schweinitz, *ibid.*, p. 49.

⁵⁸ Le western est un parfait exemple, justifiant à lui seul la nécessité de différencier ces deux modes de stéréotypes. En effet, alors que le western classique dépeint la réalité historique d'une certaine période, le western spaghetti fait appel à l'imaginaire d'un monde conventionalisé, loin de toute réalité, les personnages étant stéréotypés à l'extrême.

⁵⁹ « [...] *the context of the imaginary worlds of narration* ». *Idem.*

conventionnelle relativement autonome servant les *mondes intertextuels de l'imagination* »⁶⁰. Il est à noter qu'il est parfois difficile de faire une distinction nette entre ces deux modes : il peut même arriver qu'un personnage réunisse ces deux aspects.

Pour finir, l'auteur précise que « les mécanismes de la stéréotypisation prennent en compte un large éventail de phénomènes affectant le monde des personnages dans la narration (filmique) populaire »⁶¹, tels que les personnages qui sont dépeints davantage à travers leur individualité que leur stéréotypie (par exemple Sherlock Holmes ou James Bond). Il s'agit en fait d'un processus de personnification d'un type narratif, personnification qui se répète à travers différents textes (ou films) et se conventionalise pour devenir une figure modèle pour la construction de personnages similaires existant dans le même genre de productions. Dans le même sens, le concept de *star* s'appuie sur des éléments stéréotypés puisque son apparition forme une image mentale chez le spectateur – *l'imgo* – formée à partir de narrations intertextuelles, de ses divers personnages, ses différents rôles, sans oublier les médias publicitaires.

2.1. Les personnages incarnés par Schaggi Streuli : des rôles stéréotypés ?

Comme déjà évoqué, le gendarme Wäckerli et le facteur Jucker renvoient tous deux à une image dévoilée à la radio puis apparue de façon sérielle par l'intermédiaire de ce même médium. En ce sens, leurs incarnations au cinéma réaffirment leur statut de personnage fortement « typé » en le pourvoyant de (nouvelles) caractéristiques, cette fois-ci visuellement identifiables. Ainsi prend forme le « type » personnifié par Wäckerli et Jucker, reconnaissable par ses caractéristiques récurrentes et stables à mesure que se développe l'intrigue. En effet, loin d'être des « personnages individuels » aux traits multiples et changeants, ces personnages ont des caractéristiques qui n'évoluent que très peu au cours du récit. Au niveau sociologique (si l'on se rapporte au *concept socio-scientifique* du stéréotype), leurs traits résultent de l'influence de la perception d'un groupe social (les policiers et les facteurs), précisément de « l'image de l'Autre » forgée souvent inconsciemment à travers les expériences de chacun ; ce sont donc des caractéristiques existant dans la réalité, en tout cas perçues ainsi vis-à-vis d'un certain groupe social (tels que l'inflexibilité, le sens du devoir, la rigidité ou encore le côté protecteur assimilables au gendarme), puis légèrement amplifiées.

La deuxième sorte de stéréotype citée par Schweinitz, celle liée à son *mode narratif*, souvent commun à un genre, est ici plus difficile à cerner. Certes, on peut rapprocher *Polizischt Wäckerli* et

⁶⁰ « [...] relatively autonomous conventional constructs serving the *intertextual worlds of the imagination* ». *Idem.*

⁶¹ « [...] mechanisms of stereotypisation factor into a whole range of phenomena affecting the world of characters in popular (film) narrative ». *Idem.*

Oberstadtgass du genre du « Heimatfilm » ; mais ce « monde imaginaire conventionalisé » ne suffit pas à définir un type de personnage proche du gendarme ou du facteur. Davantage construits à partir de notions d' « images des autres » sociologiquement ancrées, la relation de ces deux personnages avec la réalité reste donc plutôt forgée sur ce premier concept. Finalement, malgré le fait que Schaggi Streuli a interprété une série de personnages similaires, on ne peut parler de personnification d'un type narratif puisque Wäckerli et Jucker ont en commun des traits typés (stéréotypés jusqu'à un certain point) et ne sont pas vraiment des figures modèles qui vont être dans le futur reprises au cinéma ou dans d'autres médias. Pourtant, Streuli fut rapidement starifié, ce qui implique des attentes de la part du public construites sur la base de ses multiples performances dans ce genre de rôle (stéréo)typé ; l'image qui l'auréole, formée par le spectateur, se conventionalise pour « coller » parfaitement à l'acteur.

Conclusion

Le but de cette analyse était d'apporter un éclairage sur le statut des personnages dans les deux premières productions de Kurt Früh. Par leurs apparitions répétées et leurs caractéristiques notoires, les rôles joués par Schaggi Streuli en particulier rendent l'exercice fort intéressant. Les travaux de Tröhler et Taylor, par leur apport descriptif à propos de notions rattachées aux personnages, ainsi que le chapitre rédigé par Schweinitz, qui se penche sur un concept souvent un peu trop hâtivement utilisé – celui du stéréotype –, ont permis d'une part de mieux situer comment les récits *Polizischt Wäckerli* et *Oberstadtgass* ont été élaborés, d'autre part de mettre en perspective l'application de telles notions définitives. Au final, sans que l'on puisse parler de personnages « stéréotypés » en ce qui concerne les rôles incarnés par Schaggi Streuli, les valeurs que l'acteur véhicule transcendent ces deux films par le biais d'une image populaire quasi inaltérable.

Bibliographie

Dumont, Hervé, *Histoire du cinéma suisse: films de fiction 1896–1965*, Lausanne, Ed. Cinémathèque suisse, 1987.

Passek, Jean-Loup, *Dictionnaire du cinéma*, Larousse, 1998 [1998].

Schweinitz, Jörg, « Some aspects and levels of stereotypization in film », *Film and Stereotype : A Challenge for Cinema and Theory*, Columbia University Press, 2011, pp. 42-95.

Souriau, Etienne, *L'univers filmique*, Paris, Flammarion, 1953.

Tröhler, Margrit, Taylor, Henry M., « De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction », *Iris*, n°24, pp. 33-56.

Vernet, Marc, « Le personnage au cinéma », *Iris*, n°7, 1986, pp. 81-110.

Wider, Werner, « Der Schweizer Film im Kalten Krieg », *Der Schweizer Film 1929–1964. Die Schweiz als Ritual*. Zürich, Bd. I: Darstellungen, 1981, pp. 449-611.