

JERRY LEWIS





Jerry Ferris

Pour l'illustration de ce numéro, nous remercions Mr Eric
Losfeld et la Revue Positif.

Jean-Louis Leutrat + ^{Louis} ~~Paul~~ Simonci

Jerry Lewis

Sommaire

Introduction, 3.
Une œuvre construite en fonction d'un personnage, 5 —
The Bellboy, 9 — The Ladies' Man, 13 — The errand boy,
16 — The nutty professor, 18 — Le personnage, 24 —
L'univers Lewisien, 31 — La mise en scène, 56 — Le
gag, 66 — Le temps, 84 — The patsy, 88.
Filmographie, 105 — Bibliographie, 109.

Cet essai est dédié au Major Général Briggs.

Ecrire sur Jerry Lewis, et favorablement, n'est plus un acte d'audace ni une marque de liberté d'esprit. En sens inverse, le temps n'est pas encore venu (et il faut espérer qu'il ne viendra pas) où l'héroïsme sera de dénigrer ce cinéaste. Le silence seul, hic et nunc, aurait été l'attitude convenable, celle que nous n'avons pas adoptée.

Cet essai ne comporte pas de polémique — tout juste des ébauches — et, pour rassurer tout à fait les doctes esprits, il se veut prudent dans ses jugements et rhétorique dans sa démarche. Nous nous sommes volontairement consacrés à la seule étude des cinq films réalisés par Jerry Lewis. Si le nom de Tashlin apparaît plusieurs fois dans les pages qui suivent, c'est chose normale. Nous n'avons cependant nullement l'intention de résoudre le problème des influences possibles de l'un sur l'autre au cours d'une collaboration qui date de **Artists and Models** (1955) et se matérialise dans sept films.

On trouvera dans cet essai de nombreuses citations de Robert Benayoun et de Adriano Aprà ; c'est que ces deux critiques, et surtout le premier, ont écrit sur Jerry Lewis des pages indiscutables qu'il était impossible de ne pas retranscrire, quitte à abuser de ce procédé. On trouvera aussi quelques phrases extraites de **L'Attrape-Cœurs** de J.-D. Salinger, référence littéraire à laquelle nous invitait Jerry Lewis lui-même qui déclarait à Peter Bogdanovitch :

« Avez-vous lu **L'Attrape-Cœurs** ? Je suis un gars dans le genre de Holden Caulfield. »

Un point d'ordre pratique. Lorsque nous donnons les noms des films, ils sont dans le titre original suivi, entre parenthèses, du titre de l'exploitation française, — sauf les cinq films de Jerry Lewis dont on ne trouvera que le titre original. La pénible vulgarité des titres français des trois premiers est une excuse suffisante. Il est donc bien entendu que **The Bellboy** est **Le Dingue du Palace** ; **The Ladies'Man**, **Le Tombeur de ces Dames** ; **The Errand Boy**, **Le Zinzin d'Hollywood** ; **The Nutty Professor**, **Dr Jerry** et **Mr Love** et **The Patsy**, **Jerry Souffre-douleur**.

Nous n'avons adopté qu'un a priori, que nous pensons justifié par ces cinq films : Jerry Lewis est un créateur pleinement conscient ; par l'usage qu'il fait de la technique, par la conception qu'il a de l'auteur comique, par la construction de son œuvre qui souligne un dessein fondamental : assumer à travers une série de films l'évolution d'un personnage. Comme cette œuvre entière, et tout à l'intérieur d'elle, est conçue en fonction de ce personnage, nous avons jugé bon de débiter par lui.

Jerry Lewis

UNE ŒUVRE CONSTRUITE EN FONCTION D'UN PERSONNAGE.

Le personnage de Jerry Lewis est né dans tous ces films, mineurs le plus souvent, qu'il a tournés sous la direction d'autres que lui. Cette période, comme le remarque Adriano Aprà, constitue le stade des répétitions. Il s'agissait pour l'acteur Jerry de mettre au point un comique visuel, et de parfaire toutes les utilisations possibles de son corps et de son visage. Cela n'allait évidemment pas sans risque de typisation, dans le comportement et dans les situations mêmes qui étaient imposés au personnage naissant, d'autant plus que c'est son propre mythe d'acteur que le cinéaste tient à conserver. Adriano Aprà a très justement noté l'aspect « élaboré » de cette carrière.

« Si Jerry Lewis est arrivé à la mise en scène, et consécutivement à l'élaboration définitive d'un « caractère » et d'un « monde », seulement en 1960, c'est-à-dire après avoir été pendant onze ans acteur dans vingt-deux films, cela peut s'expliquer par l'influence déterminante de facteurs qui peuvent être considérés comme extérieurs à sa volonté. Il est vrai en effet que Lewis est parvenu à ce résultat à travers l'élaboration personnelle d'un comique initialement primaire mais cependant original, c'est donc lui-même qui doit avoir jugé opportune une période de maturation avant de s'aventurer sur un terrain qui présentait pour lui, bien qu'il ne fût pas un débutant (il avait déjà tourné avec des amis de nombreux pastiches de grands films à succès) une sérieuse responsabilité ; mais toutes ces années sembleraient

plutôt faites de répétitions que d'évolution, et cela se justifie si l'on tient compte d'une part du « handicap » constitué par Dean Martin et, d'autre part de l'influence de Frank Tashlin. »

La période de gestation est suivie d'une libération qui se réalise en deux temps. Tout d'abord la disparition du partenaire Dean Martin, l'élément séduisant du couple, qui figure dans les seize premiers films. Ensuite, l'accession à la mise en scène.

Du Stanley de **The Bellboy** au Julius Kelp de **The Nutty Professor**, il y a le temps d'une croissance, et le mot qui vient à l'esprit pour caractériser l'œuvre achevée de Jerry Lewis est celui d'évolution, mais d'une évolution, extrêmement concertée.

— **The Bellboy** représente dans tous les sens du terme une naissance. La larve humaine, le cordon ombilical rompu, se heurte au monde des grandes personnes. Le personnage entre dans le domaine des expériences. Muet, gauche, il ne connaît qu'une seule forme de langage : le sifflement. A la fin du film, lorsqu'il se met à parler, c'est pour affirmer sa personnalité.

— Dans **The Ladies'Man** il reste quelques sifflements, mais désormais le personnage s'exprime. Il entre dans le domaine des sentiments. Un problème va se poser à lui avec une particulière acuité, celui de la sexualité ; en s'y frottant, il assume une tentative d'accession à la maturité.

— Un élément prend soudain de l'importance dans **The Errand Boy**, le thème du dédoublement. **The Bellboy** n'offrait que la juxtaposition de deux emplois (l'acteur et le bellboy) tenus par deux personnalités étrangères l'une à l'autre, mais morphologiquement identiques. Le thème était d'ailleurs multiplié par deux puisqu'il concernait également un autre personnage du film. Dans **The Ladies'Man** les deux emplois (étudiant et valet) sont assumés par le même personnage. La nouveauté de **The Errand Boy** réside dans l'évolution d'une personnalité à une autre personnalité ; pour la première fois

les deux personnalités sont intégrées dans le même personnage.

Nous obtenons donc l'évolution suivante, parfaitement logique : **The Bellboy**, deux emplois, deux personnalités ; **The Ladies'Man**, deux emplois, un personnage ; **The Errand Boy**, deux personnalités, un personnage. Ce dernier accède à la célébrité ; il devient le surmâle accablé d'admirateurs déjà entrevu dans **The Bellboy**. Mais la fin de **The Errand Boy** nous révèle qu'il n'a pas entièrement assimilé son nouvel état, et tout à coup la personnalité première réapparaît. La film s'achève sur un plan montrant le double de Morty S. Tashman peintre et Morty S. Tashman grande vedette. Les données de **The Bellboy** sont restituées : deux emplois, deux personnalités.

— C'est qu'en fait ces deux personnalités sont incompatibles, comme le prouve abondamment **The Nutty Professor**, tentative plus achevée de les intégrer dans un personnage. Dans ce dernier film l'évolution de l'une à l'autre ne s'effectue pas, comme dans **The Errand Boy**, selon un processus « historique », inscrit dans la durée, mais sous forme d'une suite de ruptures symbolisées par l'absorption d'un liquide magique. **The Nutty Professor** fait éclater la caractéristique de Jerry Lewis : le dédoublement. Le Morty du début de **The Errand Boy** est un être dominé auquel échoit une éclatante revanche lorsqu'il devient une grande vedette, mais celle-ci est infatuée d'elle-même, paternaliste envers ses admirateurs ; **The Nutty Professor** est précisément là pour dégonfler ce Morty numéro deux en la personne de Buddy Love. Il demeure une nostalgie du Morty numéro un qui obtient une autre revanche, différente de celle de **The Errand Boy**, mais cependant ambiguë : Jules Kelp accède au bonheur, assume sa personnalité, mais dans les poches de Stella se trouvent, bien en évidence, deux bouteilles du Kelp tonic.

Ce thème du dédoublement, que nous venons de décrire rapidement tel qu'il apparaît au travers de l'œu-

vre, est également perceptible dans l'esprit même de son créateur. Il n'y a pas, cela est certain, un auteur et son personnage, mais bien : un auteur **jouant son personnage** avec une lucidité aiguë.

The Bellboy, à travers Stanley, est un film-manifeste sur, entre autres sujets, le gag, Stan Laurel et Jerry Lewis. Nous ne savons rien de Stanley, sinon qu'il s'agit de Jerry Lewis, celui que vingt-deux films avaient défini. **The Bellboy**, les coordonnées du personnage étant connues, aurait dû être un film où tout serait allé de soi, où tout aurait continué comme avant. Cependant il y a cassure de style et de conception avec ce que nous connaissions. Cassure soulignée par le premier dédoublement : comme un flash-back sur sa carrière passée, Jerry Lewis-auteur éprouve le besoin de montrer Jerry Lewis-vedette. Mais il n'y a pas rupture entre ce dernier et Stanley. Le film est en effet placé sous le signe de Stan Laurel dont on sait qu'il a toujours incarné un personnage en marge, à qui personne ne demandait son avis. Tout le problème de Jerry Lewis-acteur désirent tourner lui-même ses films se trouve posé. Ce dédoublement est sans doute la première réflexion de Jerry Lewis sur Jerry Lewis.

L'acteur est, dans **The Bellboy**, au service d'une idée qui n'est autre que la naissance d'un nouveau Jerry, le metteur en scène. Stanley, lui, veut s'affirmer dans le même temps que son metteur en scène est soucieux de ne pas rompre avec l'ancien Jerry Lewis. D'où un certain déséquilibre, sensible dans le film, que, sans fabriquer, nous pouvons tenter de décrire ainsi : un metteur en scène inconnu joue lui-même dans son film le rôle d'un personnage pâlot qui ne peut s'exprimer. Celui-ci rencontre une grande vedette, Jerry Lewis, qui, elle non plus, ne peut s'exprimer dans le film et dans la vie. Le metteur en scène inconnu sent la nécessité de faire jouer cette grande vedette dans ses prochains films. Le petit acteur, le metteur en scène et la vedette ne feront

alors plus qu'un. **The Bellboy** est à la fois une mort et une naissance.

Avec **The Ladies'Man** sera réalisée l'union de ces trois personnages en quête d'unité. C'est pourquoi le thème du dédoublement est absent de ce film. Seul **The Bellboy** présente un Jerry Lewis-vedette extérieur à l'action, contemplé par un Jerry Lewis acteur de son propre film ; il y a comme un regard étonné de Jerry sur ce qu'il a été jusqu'alors. Rien de tout cela dans **The Ladies'Man**, film équilibré s'il en fût.

The Errand Boy est à nouveau une réflexion de Jerry sur lui-même. Depuis **The Bellboy** la cause est entendue concernant le désir de s'exprimer ; il s'agit maintenant de montrer comment la vedette est devenue ce qu'elle est. La vedette, c'est Morty, et l'on peut penser que le Jerry traditionnel est celui qui colle l'affiche de **It could happen to you**, personnage créé une fois pour toutes et que le public saura toujours reconnaître. C'est à lui en fin de compte que Jerry Lewis accorde la primauté, et non la vedette. Il veut être reconnu comme celui-là et non comme celle-ci. C'est bien en fonction de ce personnage que son œuvre est construite ; d'autres points abordés plus loin le confirmeront.

THE BELLBOY.

Stanley n'est pas un être stupide, mais un étranger. Il n'est pas intégré à l'univers structuré dans lequel il doit vivre. Sans cesse il est animé du désir de bien faire : ainsi, il se précipite pour porter une lourde malle avant même de savoir laquelle il lui faut prendre. Cette inadaptation justifie l'hommage à Stan Laurel. François Mars, définissant le partenaire de Hardy, trace du même coup le portrait de Stanley :

« Séparé de son coéquipier, Laurel traverserait dans un somnambulisme coupé de puérils accès de curiosité

ce monde d'adultes où il est désarmé, protégé seulement par une passivité indolente et tenace. Il irait vite chercher refuge auprès des héros de livres d'images et de vieilles berceuses dont il possède la pureté de cœur, le sens du merveilleux, la poésie ingénue. »

La scène ambiguë de la cabine téléphonique éclaire le propos de Jerry Lewis : nous entendons off la petite voix de Stan Laurel, pris un instant pour une jeune fille, déclarant à sa mère, à l'autre bout du fil, l'état de solitude dans lequel il se trouve, et sa recherche ininterrompue de l'âme sœur.

Divers détails révèlent la situation malaisée de Stanley dans la société : lors du premier rassemblement des grooms au garde à vous dans le rang, une place est libre qui devrait être la sienne, mais il est incapable de s'y glisser. (Dans *The Errand Boy* Morty sera placé d'office dans une file de figurants qu'il venait de couper difficilement pour aller à son travail.) Lorsque le captain des bellboys siffle, tous se précipitent vers une tâche précise ; Stanley, lui, court dans toutes les directions, désorienté, désoccupé. Ce souhait d'intégration se double naturellement d'un désir d'affirmer sa personnalité. D'où certains gestes, certaines réactions, révélateurs au plus haut point :

— la cigarette allumée avec ostentation, comme manifestation d'une virilité inhérente à l'état « d'homme ». Thurber et White voient là l'une des conséquences de ce qu'ils appellent la révolution sexuelle :

« La révolution sexuelle commença avec la découverte par l'homme qu'il n'avait rien d'attirant pour la femme en tant que tel. Le lion avait sa crinière, le paon son glorieux plumage, mais l'homme se voyait dans une veste à trois boutons du genre sac. Non seulement son apparence masculine n'arrivait pas à exciter la femme, mais, en de nombreux cas, elle l'ennuyait. Le résultat, c'est que l'homme trouva nécessaire de développer en lui des caractères attirants pour compenser sa morne apparence. Il apprit à dire des choses drôles. Il apprit

à fumer, et à faire des ronds de fumée. Il apprit à gagner de l'argent. Tout ceci aurait pu être une solution à ses difficultés, mais dans les efforts mêmes qu'il faisait pour se rendre séduisant auprès de la femme, il se développa mentalement, et devint par inadvertance un animal si intelligent, qu'il découvrit tout le comique de la situation. »

Notons au passage cette possibilité d'évolution du personnage.

— le modelage d'un buste, c'est-à-dire la modification du monde physique qui élève le gag à une dimension proprement psychanalytique : affirmation de soi par l'action pour qui ne peut se faire entendre.

— le plaisir éprouvé au contact des « hommes forts » que sont les gangsters : le chef demande même au sujet d'un règlement de comptes son avis à Stanley, celui-ci flatté l'approuve sans réserve.

— dans *The Ladies' Man* son prénom, Herbert, est systématiquement ramené au diminutif Herby par ses interlocuteurs, ce qui souligne le peu de cas que l'on fait de lui. Son insistance à rectifier va dans le sens d'une préservation de sa personne. Lorsqu'à la fin du film il est reconnu et accepté, il peut alors devenir Herby. Il faudrait également noter ici les nombreux moments où le personnage se voit couper la parole au beau milieu d'une longue phrase par laquelle le plus souvent il tente de se définir ou de s'expliquer : Katie dans *The Ladies' Man* l'interrompt chaque fois qu'il veut dire son nom, si bien qu'après de multiples essais du genre : « moi, c'est... », il doit hurler « Herbert H. Hebert !... ».

Cette situation devant le monde entraîne une double réaction :

— une gentillesse un peu mièvre qui ne fait que croître jusqu'à adopter dans les films suivants l'aspect de longues professions de foi. Chacun des films de Jerry Lewis comporte une défense ou une justification du malheureux héros. Bien souvent ce dernier plaide lui-

même ; parfois, un des personnages du film parle pour lui.

Stanley, à la fin de **The Bellboy**, prononce un discours devant l'assemblée des grévistes. Au directeur de l'hôtel qui s'étonne de ce que jamais jusqu'ici on ne l'ait entendu, il répond : « c'est que personne ne m'avait demandé ce que je pensais. »

Herbert a deux défenseurs dans la pension de Madame Wellenmelon. La fin de **The Ladies'Man** voit en effet la timide Fay affronter le tribunal des jolies filles et faire le panégyrique du gentil Herby, Katie, tout au long du film lui prodigue sa protection, elle prend même ouvertement sa défense devant Willard T. Gainsborough.

Morty S. Tashman laisse à Magnolia, l'autruche-mariionnette, le soin de s'attendrir sur lui dans la dernière partie de **The Errand Boy**. Lorsqu'il s'agira de chanter ses louanges, le jeune directeur new yorkais sera sollicité.

Julius F. Kelp, face à Stella et au monde, n'aura besoin de personne pour tirer la morale de **The Nutty Professor** ; il lui suffira d'abandonner la belle assurance de Buddy Love, et de rechausser les lunettes de l'insignifiant professeur.

— un aspect agressif, et, pour tout dire, méchant, qui le définit parfois comme un « sale gosse ».

Dans **The Bellboy**, Stanley offre à la belle cliente de l'hôtel une boîte de chocolats : est-ce une marque d'admiration ou le désir de la voir retourner à son état primitif de femme obèse ? Herbert dans **The Ladies'Man** brise une collection de verreries ; c'est là plus qu'une simple maladresse. Il n'y a pas suspense dans la destruction possible d'un objet manié par le personnage, mais bien destruction délibérée. Morty, après avoir donné « quelques conseils sur l'art du basket-ball » aux « globe-trotters » en herbe de **The Errand Boy**, s'empare de leur ballon, vexé de les voir jouer mieux que lui. C'est cependant aux enfants dépités qu'un quidam de passage fera la morale.

Lorsqu'il entre dans un local quelconque, les mains dans les poches, un sifflement aux lèvres, c'est une bêtise en puissance de réalisation. Diverses scènes en témoignent : la cabine d'avion de **The Bellboy**, la vitrine de papillons de **The Ladies'Man** et, dans le même film, les hésitations, puis l'entrée d'Herbert dans la chambre interdite. Dans **The Errand Boy**, c'est le passage de Morty dans le bureau des secrétaires où il apporte le changement de scénario de **The Gunfighters of the Prairie**, et le coup d'œil, distrait d'abord, mais vite curieux, qu'il jette sur la cabine de prise de son que les techniciens viennent d'abandonner. Souvent on ne voit pas l'action s'accomplir, tant il est vrai que, certaines conditions étant remplies, le personnage ne peut avoir qu'un seul comportement.

THE LADIES'MAN.

Ce film pose le problème particulier des rapports du personnage avec les femmes. Stanley était un être asexué. Il offrait des chocolats à la cliente gourmande, mais le faisait discrètement, en se cachant, et le geste demeurait ambigu. Il était aussi un peu troublé par la belle assoupie qui s'endormait sur son épaule, mais surtout déçu de se voir considéré comme un simple objet. (Entre lui et le divan sur lequel il est assis, quelle différence pour la jeune personne ?). Adriano Aprà se trompe quand, dans cette scène, il voit se révéler « le dégoût de Jerry Lewis pour toute forme de vulgarité ». C'est bien plus une affaire d'affirmation de soi qui préoccupe Stanley. Une autre scène de **The Bellboy** nous montre cependant un Stanley dégoûté : celle où il manipule le soutien-gorge d'une cliente. Il pose finalement le sous-vêtement sur un cintre, soulagé. Lorsqu'il traverse la chambre où se déshabillent les mannequins, il

est très pudique, et va même jusqu'à censurer la scène. La voix féminine de Stan Laurel l'intéresse, mais à nouveau la situation est ambiguë ; peut-être Stanley est-il un peu voyeur en cette circonstance, comme il l'est derrière le divan sur lequel un couple s'embrasse.

Robert Benayoun signale dans le personnage un complexe sadique-anal. Il conviendrait aussi de parler d'une phase de la sexualité dite pré-génitale. Toutes ces ingestions d'aliments qui nous sont montrées auraient été classées par Freud dans le chapitre de l'organisation sexuelle « cannibale », étudiée (et cela confirme la thèse) dans le cadre de la sexualité infantile. La scène du « repas de bébé » de *The Ladies' Man*, où nous voyons Herbert dans une chaise d'enfant, cependant que Katie s'obstine à lui bourrer la bouche d'aliments, est d'une telle énormité qu'il n'est pas pensable de n'y pas voir un appel à la psychanalyse la plus évidente et la plus primaire qui soit : organisation sexuelle « cannibale » doublée d'Œdipe-complexe. On ne peut donc exercer qu'une psychanalyse élémentaire sur un personnage déjà installé par son auteur (avec humour) sur le fameux divan rouge.

Holden Caulfield manifestait les mêmes troubles :

« Ma vie sexuelle est pourrie.

— Naturellement. Ton esprit n'est pas arrivé à maturité ».

The Ladies' Man apporte une grande nouveauté par rapport à *The Bellboy* : le personnage est amoureux. (Episode initial de Marthe). Le film s'ouvre sur une désillusion de collégien, se poursuit par une généralisation hâtive, puis par une misogynie absolue, qui sont des attitudes de l'adolescence. Quant à la sexualité réprimée, il faut considérer la crainte qu'inspire la mère et le complexe œdipéen qui lie Herbert à Katie. Au début du film, Jerry Lewis nous dévoile, dans un champ-contre-champ, le visage affreux de sa mère. Il joue lui-même le rôle et apparaît complètement grîmé. Herbert, à un autre moment du film, retourne contre le mur une

photo de cette atroce femme, après une légère hésitation, laissant derrière lui une pièce esthétiquement rangée. Katie, substitut de la mère dans le film, lui plaît parce que femme non séduisante ; il est en sécurité avec elle. Toutes les jolies personnes qui lui avaient ouvert leur porte avant elle n'avaient réussi qu'à le faire fuir ; cette dernière, examinée de bas en haut sur le seuil de la pension, n'aura qu'à tendre les bras pour qu'il s'y installe comme un nouveau-né. « Elles pourront regarder mais pas toucher », déclare-t-il à Madame Wellenmelon. C'est seulement à cette condition qu'il consentira à rester au milieu des charmantes pensionnaires. A l'issue de sa première tentative de fuite, il s'était réfugié dans sa chambre, bloquant la porte avec des meubles. La veille, avant même de savoir dans quel enfer il s'était fourvoyé, sur un clin d'œil complice de Katie, il fermait la porte à clé. Cette peur panique de l'adolescent face à la femme trouve son accomplissement dans la séquence de la femme-vampire. Cette dernière symbolise à elle seule toute la puissance d'agressivité féminine. L'imagination (au sens bachelardien de « mise en image ») de la femme en femme-vampire est symptomatique de l'évolution du personnage lewisien, qui passe de l'enfance à l'adolescence. Herbert est véritablement pris au piège dans cette chambre interdite : la Femme y est omniprésente. Il la fuit à gauche de l'écran, s'apprête à sortir du champ (et de la chambre) à droite, elle y est déjà. Le cauchemar est total. Fay, la fille empruntée, représente, elle, l'équilibre sentimental possible sur les bases d'un amour platonique ; mais il semble bien que Herbert éprouvera assez vite le besoin d'aller rendre la cagoule noire, puis, déçu ou inadapté, de rechercher la compagnie de Prosper, le poisson rouge.

Cependant, il faut également noter à l'actif d'une évolution vers la maturité, le fait que Willard T. Gainsborough voit en Herbert un rival possible. C'est bien la première fois que l'on fait au personnage cet honneur.

Un sort doit être fait ici à l'homosexualité, qui, si l'on en croit certaines critiques, caractériserait la carrière de Jerry Lewis. Adriano Aprà a remis les choses en place. « Quant aux rapports sentimentaux entre Lewis et les femmes, ils viennent en partie démentir les suppositions d'homosexualité avancées à propos des rapports (dans les films) avec Martin.

Que Lewis cherche la protection, le sein maternel où se réfugier, cela est évident, mais rien là de sexuel : c'est la puérilité même de Lewis qui le rend asexué ; et si nous cherchions dans les films de Lewis-Martin les composantes d'un rapport homosexuel, ce serait seulement comme explication d'une situation sociale confuse du mâle américain, mais en aucune façon comme un élément du personnage Lewis. »

THE ERRAND BOY.

Un progrès nouveau est sensible dans ce troisième film. Morty manifeste un intérêt certain pour les femmes qu'il croise dans la rue. Il paraît installé dans une sexualité normale. Dès le début du film, lorsque Paramount l'envoie chercher et qu'on l'entraîne, passe une fille en maillot de bain qu'il regarde s'éloigner en se retournant longuement. Une autre scène du film est tout autant révélatrice : avant d'entrer dans le magasin d'accessoires, Morty hésite, son attention étant accaparée par une fille se maquillant. Dans la dernière séquence, devenu une grande vedette, il appelle les employées et les figurantes par leurs prénoms, ce qui dénote au moins un embryon de fréquentation. Bien plus, il est permis de supposer que, lorsqu'il accompagne la vedette Serina chez elle et que la porte se referme sur eux, il tente un acte d'agression ; ce qui justifie l'expul-

sion au travers de la porte ; sans compter que Serina s'est aperçue qu'il n'est pas l'homme qui l'avait accompagnée ; mais, pour cela précisément, il était nécessaire que Morty se soit manifesté de façon tangible. Jusque là, Serina, comme la jeune personne qui s'endormait sur l'épaule de Stanley, ne voyait en lui dans le meilleur des cas, qu'un **objet utile**.

Malgré tous ces signes de mûrissement, le personnage trouve plus de satisfaction dans ses relations avec les marionnettes qu'avec les individus réels qu'il est amené à côtoyer. Il n'est que de se rappeler la détente qui apparaît sur le visage de Morty pendant qu'il converse avec le « gentil clown ». Les rapports que, dans ses films, Jerry entretient avec les adultes sont généralement d'ordre professionnel. Ils s'établissent de supérieur à inférieur, de fort à faible. **The Errand Boy** présente Grumpy, le chef des garçons de course, un être gras, haïssant le bruit et très autoritaire. Grumpy demande à Morty de lui gratter le dos. « Si les copains nous voyaient on aurait l'air idiot », proteste à deux reprises celui-ci. Robert Benayoun écrit : « Il y a une plaisanterie de dos gratté un peu trop bas que seul Jerry peut se permettre et se permet d'ailleurs régulièrement. » Rappelons ici l'oiseau de **It's only Money** (L'Incrévable Jerry) qui se pose sur le derrière de Jerry ; l'ouvrier qui travaille sur un poteau télégraphique au début de **The Ladies' Man** et que la panique dans la rue de Milltown fait choir le long du poteau, jusqu'à s'empaler sur la grille de l'université ; dans le même film, la position de Herbert dans son lit, les fesses en évidence, puis, lors de la séquence télévisée, le gros plan sur la même partie de son individu, dispensé aux millions de spectateurs de l'émission « Sans vous déranger » ; dans **The Nutty professor**, Julius Kelp se contentera de gratter ses pieds à l'aide de mains, provisoirement dotées de bras allongés.

Les collègues immédiats du personnage n'ont avec lui que des rapports épisodiques ; ils le considèrent géné-

ralement comme un faible d'esprit, un imbécile, ce qui explique la surprise qu'il leur procure dans **The Bellboy** et dans **The Errand Boy** par l'intermédiaire de la télévision. Leur fonction est surtout d'opposition : ils font aisément ce que leur compagnon ne réussit jamais à mener à bien sans gâchis.

Tout en haut de l'échelle sociale, il y a le patron du palace, ou Paramutual, difficilement accessible. Pour Paramutual que Sneak aborde régulièrement par cette entrée en matière d'une belle constance : « Maître auguste du Film, Sultan vénéré du Cinéma, Lumière des Salles obscures », Morty ne peut être que « cette contrefaçon, cette imitation d'être humain. » Il arrive cependant que Jerry soit amené à remplacer ses chefs dans l'exercice de leurs fonctions, en exécution d'un ordre, ou parce qu'il y éprouve du plaisir. Dans **The Bellboy**, il doit prendre la place du captain au téléphone. **The Errand Boy** montre Morty en Grumpy qu'il parodie devant les garçons de course, comme font les collégiens de leurs professeurs. A un autre moment du film, Morty, cigare aux lèvres, dans le fauteuil directorial de Paramutual, imite ce dernier avec accompagnement de jazz, dans un enchaînement de gestes et de mimiques.

THE NUTTY PROFESSOR.

Dans ce film, si les collègues sont absents, Julius F. Kelp a des rapports directs avec le Docteur Warfield, son doyen. Les relations sont à nouveau de supérieur à inférieur, de fort à faible. Mais avec **The Nutty Professor** tout devient plus complexe.

— Il y a la subordination Julius F. Kelp-docteur Warfield : ce dernier donne des ordres à Julius, le réprimande : première scène dans le bureau du Doyen, au

cours de laquelle Kelp s'enfonce de plus en plus dans le fauteuil, ainsi que l'ordre écrit lu par Kelp dans son laboratoire : « Vous serez de service pour la surveillance de la fête de l'Université. C'est un ordre. »

— Mais aussi (et alors le sens est inversé), le rapport Buddy Love-docteur Warfield ; ou Buddy Love avec ses admirateurs ou ses détracteurs.

— Enfin, le rapport intériorisé Julius F. Kelp-Buddy Love. Tout d'abord Buddy Love est le fort et Julius F. Kelp le faible. Par la suite, cela devient beaucoup moins simple. Cette complexité est due au fait que Kelp est le créateur de Buddy Love ; mais aussi au fait qu'un personnage nouveau est introduit : Stella, qui représente dans l'œuvre lewisienne une innovation. Jusqu'ici il n'y avait jamais eu qu'un seul personnage, sur lequel reposait tout le film. A partir de **The Nutty Professor**, il y en a deux. Avec Stella un sentiment prend tout d'un coup une grande importance : l'amour. L'expérience Marthe dans **The Ladies' Man** avait échoué ; néanmoins elle se posait dans les mêmes termes que dans **The Nutty Professor** : le rival fort et séduisant contre l'avorton. Fay, l'autre jeune fille, n'était que le double féminin esquissé de Herbert, entre eux il n'existait qu'une sympathie due à la conformité de leurs caractères. La femme-vampire, elle, n'avait d'autre importance que symbolique ; elle représentait la projection d'un désir d'adolescent. Il convient aussi de noter que Kelp n'est plus le jeune homme à l'âge mental indéterminé que nous présentait les trois films précédents. C'est un homme installé socialement, bien qu'encore inadapté. Les humiliations qui lui sont imposées n'en paraissent que plus affligeantes.

Stella est le premier personnage autonome de Jeune Fille dans l'univers lewisien. C'est en fonction d'elle que se pose le thème du dédoublement dans **The Nutty Professor**. — c'est-à-dire en vue d'une séduction à opérer. Jusqu'à ce film, le dédoublement n'avait jamais eu de but précis, justifié par l'anecdote.

La séduction s'exerce à deux niveaux ; elle concerne Julius F. Kelp et Buddy Love.

— Julius F. Kelp, comme le Herbert de **The Ladies'Man**, est d'abord défini à la hauteur d'une psychanalyse élémentaire, parodique même (qui justifie a posteriori le titre de Robert Benayoun : « l'anti-James Dean », puisque la parodie atteint un film comme **Rebel without a Cause**) : sa mère envahissante écrase un père inexistant. Kelp-bébé, pourvu de canines vampireuses, murmure dans son parc : « Pauvre papa... pauvre papa... ». Stella opère un charme immédiat sur lui. — les réalités les plus physiques du personnage, ses jambes par exemple, que Julius regarde longuement, sont source de fascination. Lorsqu'il se fait chahuter par l'un des trois étudiants sportifs (Worfshefski), elle ne fait, en ce qui la concerne, que sourire. Il est en sa présence soulevé de terre, et coincé dans un placard. Il est humilié, et devant l'être aimé. Jamais auparavant dans l'œuvre lewiesienne l'infériorité du personnage n'avait été soulignée si cruellement. Les tentatives de virilisation de Julius sont d'autant plus justifiées : consommation de lait, fréquentation de l'institut Vic Tanny, consultation d'un médecin, lectures diverses. Ces tentatives sont autant de fiascos. — de nouvelles humiliations, sans rien de dramatique cette fois. Déjà dans les films précédents, le personnage avait été placé sous le signe du lait : Herbert dans **The Ladies'Man** est arrosé par le lait qu'il porte à Bébé. Morty dans **The Errand Boy** fait l'apologie de ce breuvage ; après en avoir goûté, il fait s'écrouler la statue de Samson. Les trois étudiants sportifs de **The Nutty Professor** en consomment ; Julius également, — mais lorsqu'il décidera d'abandonner le culturisme, il renversera son verre sur les notes qu'il rédigeait.

— Pour Buddy Love, le coup de foudre se produit également, mais en sens inverse, sur Stella. Il y a donc, au regard des buts poursuivis par Julius, dont Buddy Love est le double, réussite apparente. Mais, très vite, Julius est dépassé par sa créature. Pour lui, Buddy Love

représente la levée de toutes les impossibilités, la réalisation de tous les souhaits : c'est pourquoi il le devient aussi fréquemment et se transforme au moment précis où il en a besoin, lorsqu'il ne peut assumer ce qu'il voudrait dire. La scène de la composition rendue en retard est intéressante de ce point de vue : Kelp pénètre dans la salle de classe et y trouve Stella, qui l'attend pour faire sa composition ; elle n'avait pu la terminer le matin, troublée qu'elle était encore par la scène de la colline avec Buddy Love. Kelp, très intimidé, s'approche d'elle, s'énamourant insensiblement, puis il donne à Stella sa copie et lui demande de ne pas lui tenir rigueur s'il ne s'attarde pas. « Il y a quelques questions urgentes dont je dois m'occuper », dit-il. On le sent prêt à se déclarer, il se trahit d'ailleurs avant de se sauver précipitamment vers son laboratoire : « J'ai plus de bienveillance pour vous que tu ne le croirais, chérie... ». Il est temps de céder la place à Buddy Love ; lui seul saura donner un rendez-vous pour le soir, et surtout, lui seul saura prendre un baiser. Le plan suivant montre Kelp dans son laboratoire, composant la formule, puis l'action s'enchaînera sur Stella rédigeant sa composition. Un travelling arrière découvrira Buddy Love qui s'approche de Stella en se limant les ongles. Buddy Love dans cette scène est très nettement au service de Kelp.

Sur un plan purement physique, l'identité est parfaite entre Julius F. Kelp et Buddy Love : lorsque l'un boit un peu trop, l'autre est malade. Mais sur le plan psychique il y a dualité, conflits, désirs et répression. Cette dernière est souvent le fait de Julius qui, lorsque Buddy Love devient trop entreprenant, se manifeste dans la personnalité Buddy par l'intermédiaire de la voix, et contraint par ce moyen l'importun à fuir. (Scène sur la colline, le soir de la première rencontre Buddy-Stella).

— Dans le même temps, les sentiments de Stella évoluent. Buddy Love lui devient vite odieux et elle prend conscience de la double personnalité du profes-

seur, en particulier lorsque ce sont les signes Buddy Love qui interviennent chez Kelp dans l'exercice de ses fonctions : « C'est vachement swing », dit-il du bioxyde de carbone. Ces résurgences sont en fait des appels du pied à Stella ; Julius utilise certains artifices de la séduction de Buddy Love.

Mais Stella n'avait-elle pas perçu la nuit même de l'expérience, la possibilité d'une double personnalité en Julius ? La première scène de la Caverne Pourpre nous révèle une Stella songeuse. A un étudiant qui lui dit combien il imagine mal le professeur dans un tel cadre, elle répond : « Oh ! n'en sois pas si sûr. Le professeur Kelp pourrait bien vous étonner. Je parie qu'il aime bien sortir un peu lui-même... et que, en ce moment même, il est probablement en route vers quelque rendez-vous secret avec une mystérieuse femme brune. » Le plan suivant montre Kelp, dans le parc de l'université, courant vers son laboratoire. La transformation initiale est sur le point de s'accomplir.

C'est que le personnage de Stella, lui aussi, est double. Adriano Aprà note à son sujet : « Enfin, il faut ajouter pour éclairer le personnage de Stella, que, elle aussi, est conçue à **double face** ; mais de façon moins marquée de Julius-Buddy. Stella est de jour une quelconque étudiante, et de nuit une classique « Sophisticated girl ». Le contraste est visiblement réduit au niveau des costumes : de jour Stella porte des vêtements de petite fille, toujours différents, et des nœuds dans les cheveux qui rappellent la couleur prédominante de l'habit ; le soir, les cheveux sont coiffés de façon beaucoup moins ingénue, alors que les vêtements dénotent une grande recherche. Il faut noter que dans la scène du grand bal seulement, tous deux apparaîtront dans leur costume « nocturne » avec leur caractère « diurne ».

La scène du bal est capitale. Pour la première fois Kelp est avec Stella dans une situation jusqu'ici réservée à Buddy Love : ils dansent. Kelp va même jusqu'à

enlacer la jeune fille à la manière Buddy. C'est Stella cependant qui prend les devants :

« Kelp. Je vois. Alors..., évidemment, miss Purdy, euh..., quoi que ce soit que vous voyiez en ce jeune homme, ce doit être bien caché.

Stella. Je crois que vous y êtes.

Kelp. Alors..., peut-être, et cela n'est qu'une supposition, a-t-il choisi, euh..., d'enfermer sa profonde personnalité, afin de ne pas être blessé ?

Stella. Oh ! il devrait savoir que je ne lui veux pas de mal. Peut-être, un jour, pourrai-je le lui prouver... si jamais il délivrait ce pauvre prisonnier et que je puisse l'attraper et le garder.

Kelp. Je serais ravi. (Il a eu la voix de Buddy, mais se rattrape en toussant.) Oh ! je voulais dire que ce serait très bien. »

Buddy Love peut désormais disparaître, ce qu'il fait. Mais la véritable fin est autre. Le père de Julius, grâce au produit inventé par son fils, devient le maître en sa maison. Julius, lui, est introduit dans un couple dont il est l'élément inférieur. C'est Stella qui prend la situation en main, renversant les constatations de Holden Caulfield :

« L'ennui avec les filles, c'est que si un garçon leur plaît, peu importe que ce soit un grand salaud, elles disent qu'il a un complexe d'infériorité, et s'il ne leur plaît pas, peu importe que ce soit un brave type, ou qu'il ait un complexe d'infériorité, elles disent qu'il est prétentieux. Même les filles intelligentes font ça. »

Comme le prouvent les deux bouteilles de Kelp tonic qu'elle emporte dans ses poches arrière, c'est elle qui dote Julius d'une virilité. Cette fin est donc une pirouette destinée uniquement à pulvériser l'épilogue sentimental. Et le dernier geste de Jerry Lewis-Kelp-Buddy : il trébuche et casse l'objectif de la caméra, est bien un retour au personnage mythique.

LE PERSONNAGE.

Depuis **The Bellboy**, le personnage créé par Jerry Lewis s'achemine vers une autonomie toujours plus grande. Il réagit actuellement sur les œuvres tournées avec d'autres metteurs en scène. **Who's Minding the Store?** (Un chef de rayon explosif) a, sur certains points, toutes les apparences d'un film de Jerry Lewis. C'est que l'anecdote, de plus en plus, s'efface devant le personnage ; de la même manière que la mise en scène, insensiblement, est conçue en fonction de lui.

The Bellboy, une fois de plus s'impose à l'esprit, mais aussi Stan Laurel dont François Mars a écrit : « Laurel est l'« innocent ». Innocent à tous les sens du terme puisque irresponsable des catastrophes qu'il suscite. Demeuré au stade des premières années, Laurel partage avec l'enfant cette inexpérience émerveillée qui pousse à appuyer sur tous les boutons, à actionner tous les leviers, à déclencher tous les mécanismes et à poser toutes les questions. »

De l'innocence, le personnage de Jerry Lewis porte la couleur, sous forme de chaussettes blanches. Souvent, lorsqu'il revêt l'habit de cérémonie, ses pantalons trop courts les découvrent largement. Ainsi dans **The Ladies'Man**, où le costume se complète d'une ostentatoire pochette, également blanche. Herbert n'en arbore pas moins une allure très dégagée. Il est à noter, dans l'optique d'une continuité du personnage, que le professeur Kelp est fidèle aux chaussettes blanches (gros plan de ses pieds lorsque l'étudiant Worfsheski le soulève de terre, et scène du grattage de pieds avec les bras allongés). Les lunettes sont un autre accessoire, facultatif celui-ci, du personnage. Il en porte dans **The Ladies'Man** où elles sont prétexte à gags (Herbert se lave le visage sans les ôter, accommode sa vision avant d'être certain que la salle à manger est remplie de filles,

les remet en place sur son nez après les gifles répétées de l'une des pensionnaires), et dans **The Nutty Professor** où elles contribuent à accentuer la déficience de Julius. Dans les deux cas, elles définissent Herbert et Julius comme des intellectuels.

Mais le personnage est beaucoup plus complexe. Glauco Viazzi écrivait en 1953 : « Quel est le personnage de Lewis ? C'est un allergique, un dépaysé, un inadapté, un être sans proportion. Un garçon hypersensible, très excitable, névropathe. Il semblerait complètement stupide, sot, hors du monde, s'il n'avait parfois des résonances douloureusement humaines. »

« Jerry Lewis, personnage asocial, personnage en marge, est pourtant un être libre. Ses gestes, commente Adriano Aprà, ne doivent rien à la caricature ni à l'imitation ; ils sont une continuelle invention, la manifestation extérieure d'un caractère qui ne connaît pas, du fait de sa puérité, les interdictions de la société qui l'entoure ».

L'isolement du personnage concerne aussi la parole, instrument courant de communication, qui lui manque totalement dans **The Bellboy** où il ne sait que siffler. Il ne la possédera qu'à la fin du film ; mais ce n'est pas une conquête définitive. Julius Kelp dans **The Nutty Professor** a la voix hésitante. De plus, les autres l'empêchent de s'exprimer en l'interrompant, d'où ces innombrables mimiques qui le montrent prêt à parler : il remue les lèvres, désigne avec son bras un au-delà inespéré, se reprend, et finalement ne dépasse pas le stade du geste. Lorsqu'il peut parler, il se heurte tout de suite aux noms propres des gens qu'il rencontre, qu'on lui présente et qu'il doit présenter : Mr Babewoesentall, dans **The Errand Boy**, tente avec la meilleure volonté du monde de lui faire prononcer son nom, syllabe après syllabe ; de cette épreuve il sort avec brio, mais se refuse à prononcer le nom d'un coup. Les patronymes de Mrs Warbenlathney ou de M. Vermendnitting lui sont des obstacles insurmontables. Dans **The Ladies'Man** il

estropie le nom de M^{me} Wellenmelon. C'est là un gag classique, « péché mignon de Fields et de Groucho », rappelle Robert Benayoun. S'il réussit à prendre la parole, il n'est pas écouté : le moniteur du gymnaste Vic Tanny s'empare des lunettes de Kelp ; celui-ci entreprend de lui expliquer pourquoi il en porte, mais son interlocuteur a déjà changé de pièce. Lorsque ce dernier reviendra, les explications de Kelp toucheront à leur fin, mais elles n'auront pas eu d'auditeur. Toujours dans **The Nutty Professor** : lors du grand bal de l'université, Kelp, se méprenant, s'apprête à danser avec le Dr Warfield. Il s'aperçoit de son erreur et se lance dans des excuses embarrassées. Depuis un moment le docteur s'était tourné vers Miss Lemmon : nouveau soliloque de Kelp.

Parfois, c'est la mémoire qui fait défaut au personnage. Dans **The Errand Boy**, une secrétaire renvoie Morty à une seconde ; il se trompe de nom, et de même une troisième fois. Grumpy le charge d'apporter lettres et paquets aux bureaux indiqués ; Paramutual lui ordonne d'emmener sa femme en maison de repos et sa voiture au lavage. Dans ces moments, le personnage répète les consignes en même temps qu'on les lui donne, afin de montrer qu'il a bien compris, et de les inscrire dans sa mémoire. Rien n'y fait : M^{me} Paramutual a le plaisir de se faire laver en même temps que la voiture.

Le visage possède un jeu de physionomies assez étendu quoi qu'on en ait dit. (Il s'agit des fameuses grimaces qui ont occupé la critique française pendant un temps). Les déformations de son faciès sont pour lui le processus le plus normal pour faire connaître ce qu'il pense ou qu'il ressent. Pour réfléchir (**The Ladies' Man**) il doit nécessairement froncer les sourcils, loucher et se dépeigner consciencieusement en se passant la main dans les cheveux d'arrière en avant, car c'est là l'attitude normale du penseur.

« Lewis, dit Adriano Aprà, recourant au plus élémentaire des moyens comiques : la déformation du visage,

tendait à un salutaire retour aux sources : un retour au « burlesque », c'est-à-dire aux origines de l'art cinématographique. La réaction mécanique que les grimaces de Lewis provoquent sur le spectateur est en outre le premier signe de cette reconquête d'un langage direct, d'un rapport immédiat avec le public, qui le distingue des autres comiques contemporains. C'est aussi un retour aux origines du langage expressif. Lewis a ce grand don : il sait trouver dans le comique un moyen d'expression immédiat, parce qu'essentiellement visuel. Lewis n'est pas, et ne veut pas être, un comique « intellectuel. »

On ne parlera jamais assez des remarquables qualités de comédien de Jerry Lewis. Son visage peut se métamorphoser en Julius F. Kelp et en Buddy Love, deux excroissances du personnage, systématisées dans le sens de la laideur et de la beauté stéréotypée : coiffure gominée, voix chaude aux inflexions mâles. (On est loin de la voix idiote que lui prête la post-synchronisation. La voix de Lewis, dans les versions originales de ses films, est, la plupart du temps, tout à fait normale.)

The Nutty Professor est le premier film où Jerry Lewis n'a pas son visage naturel. Il le retrouve à la fin, mais les dents sont encore pourvues d'un appareil. Julius F. Kelp est outrageusement grîmé : fausses dents, perruque, myopie. Robert Benayoun signale que « Buddy Love est une totale composition : le visage de Lewis y apparaît abondamment truqué, ses yeux sont faits, sa coiffure est sculptée, son nez lui-même est habilement relevé par un effet de maquillage. »

Le corps est souvent aussi révélateur, il possède la même diversité d'attitudes que les muscles du visage. Si Julius F. Kelp développe l'aspect chétif du personnage, Buddy Love saute les balustrades comme Albertazzi dans **Marienbad**, et démolit les gorilles du bar. Stanley fumait une cigarette avec des gestes malhabiles ; Buddy Love tire de la sienne des volutes envoûtantes. Kelp voit les fauteuils se dérober sous lui ; Buddy

les plie sous son autorité de surmâle et s'assoit sur leur dossier. Kelp a beau choisir comme voiture une Jeep (la voiture virile par excellence), il demeure le « professeur timide et souffreteux, aux souvenirs freudiens catastrophiques » dont parle Benayoun.

Julius F. Kelp rappelle à Stella qu'il est « doué pour les maladresses ». Ses gestes sont malhabiles mais ceux de Herbert l'étaient aussi dans **The Ladies'Man** où il tombait brutalement, comme l'étaient ceux de Morty qui dans **The Errand Boy** trébuchait souvent. Dans ce dernier film, Morty, peintre, voit son balai lui échapper des mains et exécuter une belle trajectoire ; rencontrant des enfants à qui il propose des leçons de basket-ball, il se montre incapable de rattraper la balle. Pour Herbert (**The Ladies'Man**) rien ne vaut la position fœtale pour dormir, non pas allongé sur le côté, mais genoux sur le lit et séant en l'air. Particulièrement caractéristique du personnage, est sa fameuse marche hésitation : pas normaux, puis brusquement accélérés — pas tellement éloignés de la manière dont réagissent les voitures que conduisent Stanley et Morty

Cette marche nécessite en général un espace assez vaste pour s'exécuter, elle est souvent filmée de loin (scène des chaises dans **The Bellboy** ; scène de la piscine dans **The Errand Boy**).

C'est surtout lorsqu'il est seul, que le personnage devient maître du monde et de son propre corps. Comme Holden Caulfield :

« Après être resté assis un moment sur le lavabo, je commençai à m'ennuyer. Je m'éloignai de quelques pas et me mis à faire des claquettes. C'était juste pour m'amuser. Je ne m'y connais pas vraiment en claquettes, mais il y avait du carrelage dans les chiottes et ça rendait bien. Je me mis à imiter un de ces types, dans les films. Dans un de ces films musicaux... Tout ce dont j'ai besoin, c'est un public. Je suis un exhibitionniste. »

Les rapports du personnage avec les objets sont eux-mêmes ambivalents. Ils sont souvent la cause d'une

réaction d'opposition qui se manifeste diversement :

— l'objet est passif, c'est alors le personnage qui agit : dans **The Bellboy**, Stanley remodèle un visage sculpté dans la glaise encore fraîche, donnant là un magnifique exemple de paradoxal slow burn sur une statue ; il démonte par ailleurs le moteur d'une Volkswagen parce qu'à sa place aurait dû se trouver le coffre à bagages. Morty, dans **The Errand Boy**, fait s'écrouler la statue de Samson dont le seul tort était de se trouver là. L'exemple le plus remarquable est donné par Herbert, qui dans **The Ladies'Man** détruit en quelques secondes la collection de verres filés de M^{me} Wellenmelon.

— l'objet se dérobe, c'est une première forme d'antagonisme : les téléphones du bureau du capitain cessent de sonner au moment même où Stanley va les décrocher (**The Bellboy**), le lit de Herbert s'affaisse sous lui progressivement, les meubles qu'il a poussés contre la porte de sa chambre pour en interdire l'accès, prennent le parti de M^{me} Wellenmelon, et cèdent sous sa pression (**The Ladies'Man**). Dans **The Errand Boy**, le distributeur à boissons se vide lorsque Morty veut étancher sa soif. Les borborygmes de l'appareil ajoutent à son dépit. La machine à enregistrer du comptoir où il est appelé à faire un remplacement, ne fonctionne évidemment pas. Dans le bureau du docteur Warfield, le fauteuil sur lequel Julius F. Kelp s'assoit ne résiste pas à sa pression, ou ne veut pas remplir son office ; Kelp, insensiblement s'y enfonce. Mais un cahier qu'il interpose entre le siège et son séant, vient à son secours. Ici, l'objet est complice.

— l'objet est actif, car le personnage est souvent en danger à son contact, d'où son hostilité : Herbert essuie un tableau représentant M^{me} Wellenmelon ; il a la désagréable surprise de voir apparaître une trainée de rouge à lèvres derrière son chiffon (**The Ladies'Man**) ; dans le même film, des papillons naturalisés s'envolent s'il ouvre la vitrine qui les contient. Morty doit lutter dans **The Errand Boy**, contre : une affiche qu'il désire coller con-

tre un mur ; une machine à écrire qui s'attache à ses pas alors qu'il a les bras encombrés de paquets, et qu'il doit ouvrir et refermer une porte sans la faire claquer ; un train de plates-formes roulantes ; une pointeuse qui se refuse à marcher, il la détruit, elle lui pointe la main ; son transistor qu'il ne parviendra pas à arrêter et une bouteille de champagne géante dont le flot ininterrompu arrosera tout un studio.

Dans **The Nutty Professor**, les rapports de Kelp avec les objets sont tout différents ; c'est la faiblesse physique du professeur, et sa myopie, qui sont cause de l'antagonisme. S'il tire sur un extenseur, il est projeté en arrière par l'appareil. Il ne peut décoller de leur support les boules du bowling, et l'haltère qu'un athlète lui confie allonge ses bras jusqu'au sol. Une boîte à ordures est prise pour une boîte aux lettres, et une coupe de punch ne peut servir qu'à y mettre son bras. Les chaussures continuent à craquer quoiqu'ôtées.

Les portes, pas plus que chez Lubitsch, ne sont absentes. Il semble que le personnage éprouve quelque difficulté à les franchir. Il les reçoit souvent au visage, dans la meilleure tradition du burlesque. Parfois, leur passage est occupé, et changer de pièce devient un problème.

La phobie de Jerry Lewis pour les ascenseurs est bien connue, surtout depuis l'aller et retour au treizième étage de **The Errand Boy**.

Les chapeaux l'attirent, celui de Willard T. Gainsborough, dans **The Ladies' Man**, est une pièce de choix. Morty, (**The Errand Boy**) joue avec ceux qu'il trouve dans le magasin d'accessoires ; il en écrase un et malaxe le deuxième, à la façon de celui de Buddy Lester. Buddy Love, quant à lui, fait assez vite un sort au couvre-chef du docteur Warfield.

— il arrive que les objets deviennent complices. Si Stanley ne sait pas conduire une voiture, un avion, piloté par lui, décolle et se pose sans accroc. Les chaises qu'il doit ranger dans une salle de cinéma, en un

temps record se trouvent disposées à la perfection. Les papillons quittent leur vitrine, mais il suffit à Herbert de siffler pour qu'ils la réintègrent. A ces moments, les rapports qui s'établissent entre le personnage et les objets touchent à la magie. La complaisance des choses dans ces instants privilégiés et la grande souplesse du corps, jointes au contrôle parfait des gestes, contribuent à créer un univers féerique.

L'UNIVERS LEWISIEN.

Le monde filmique de Jerry Lewis n'existe qu'en fonction du personnage ; de rapides inventaires suffisent pour s'en convaincre.

Personnages masculins.

— les chefs (l'un est une femme : M^{me} Wellenmelon), instaurent le rapport fort-faible.

— les collègues : ils sont des faire-valoir, des Dean Martin peu encombrants.

— les hommes virils (étudiants sportifs, gangsters) n'ont de signification qu'au regard des complexes du personnage, ou en référence précise à un univers cinématographique.

Personnages féminins.

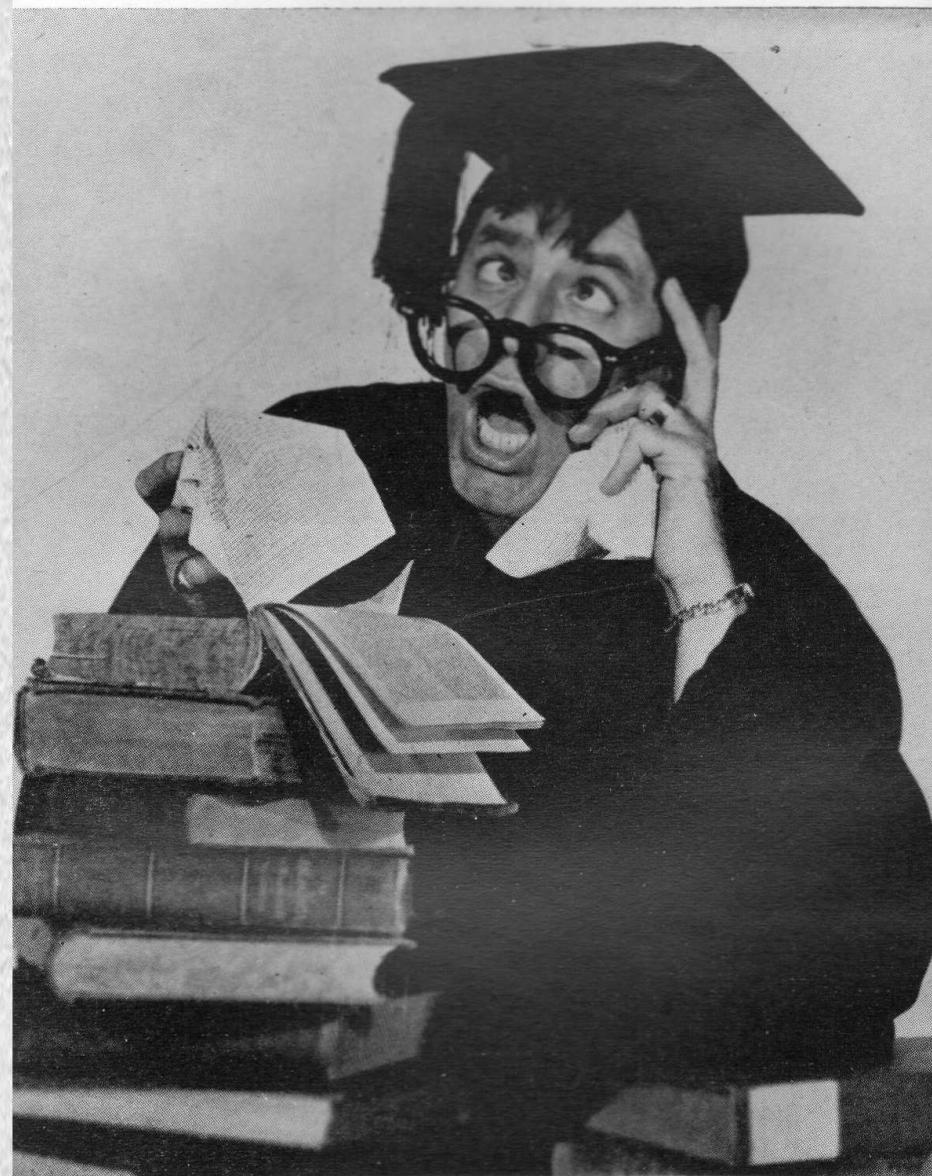
— Kathleen Freeman. Une place particulière doit lui être réservée. Elle apparaît en effet dans trois films : **The Ladies' Man** (rôle de Katie), **The Errand Boy** (rôle fugitif de M^{me} T.P.) et **The Nutty Professor** (Miss Lemmon). Elle est incontestablement le personnage le plus proche de Jerry, le plus en sympathie avec lui. Dès qu'il la voit, il lui saute dans les bras. Elle se montre émue au récit de ses malheurs, et elle ne refuse pas le certificat de travail : « il travaille comme un déména-

geur ». C'est elle qui l'installe, qui le fait manger et qui s'efforce de dissimuler les dégâts qu'il cause. De plus, elle le surveille et l'empêche de pénétrer dans la chambre interdite, domaine de la femme-vampire. Miss Lemon découvre Julius sous la porte de la salle de sciences, et semble affolée. Lorsqu'il danse seul, sur la musique de Les Brown, dans la scène du bal de l'université, elle le regarde en souriant. Pendant la pénible confession de la fin, un plan nous la montre pleurant (**The Nutty Professor**). Il y a en elle quelque chose de protecteur, mais aussi une certaine forme de complicité qui la range « du côté » de Jerry Lewis.

— la femme obèse est issue du burlesque traditionnel. Il semble difficile d'en faire une arme de misogynie. Quelle misogynie y a-t-il à se moquer d'une femme élephanterque, dans une œuvre par ailleurs si riche en filles séduisantes ? Elle fait surtout peur parce qu'elle est forte.

— la jeune fille-fiancée. C'est Marthe (**The Ladies' Man**) première désillusion de Herbert, dont le rôle consiste essentiellement à définir le personnage du jeune homme brouillé avec le beau sexe. Après elle, l'univers féminin de la pension Wellenmelon est encore plus terrifiant, et, par contraste, la gentillesse de Fay se trouve soulignée. Mais, c'est surtout Stella (**The Nutty Professor**) qui prend une importance particulière du fait de l'influence qu'elle a sur Kelp. C'est elle qui laisse tomber la revue « Allure », celle-ci décide le professeur à la pratique du culturisme et le pousse à devenir « un autre ».

— les phalanstères féminins (monde des mannequins ; réunion arbitraire de jolies filles dans un lieu déterminé : pension de M^{me} Wellenmelon ; monde des dactylos et des starlettes, etc.). Ils sont la situation idéale pour mettre un personnage timide au sein d'un groupe de jeunes personnes troublantes. D'autre part, ils permettent toutes les variations stylistiques possibles sur ces univers. Holden Caulfield s'émerveille :



UN PITRE AU PENSIONNAT DE TAUROG - 1955



ARTISTES ET MODELES DE TASHLIN - 1955

UN VRAI CINGLE DE CINEMA DE TASHLIN - 1956



LE KID EN KIMONO DE TASHLIN - 1958

CENDRILLON AUX GRANDS PIEDS DE TASHLIN - 1960





L'INCROYABLE JERRY DE TASHLIN - 1962



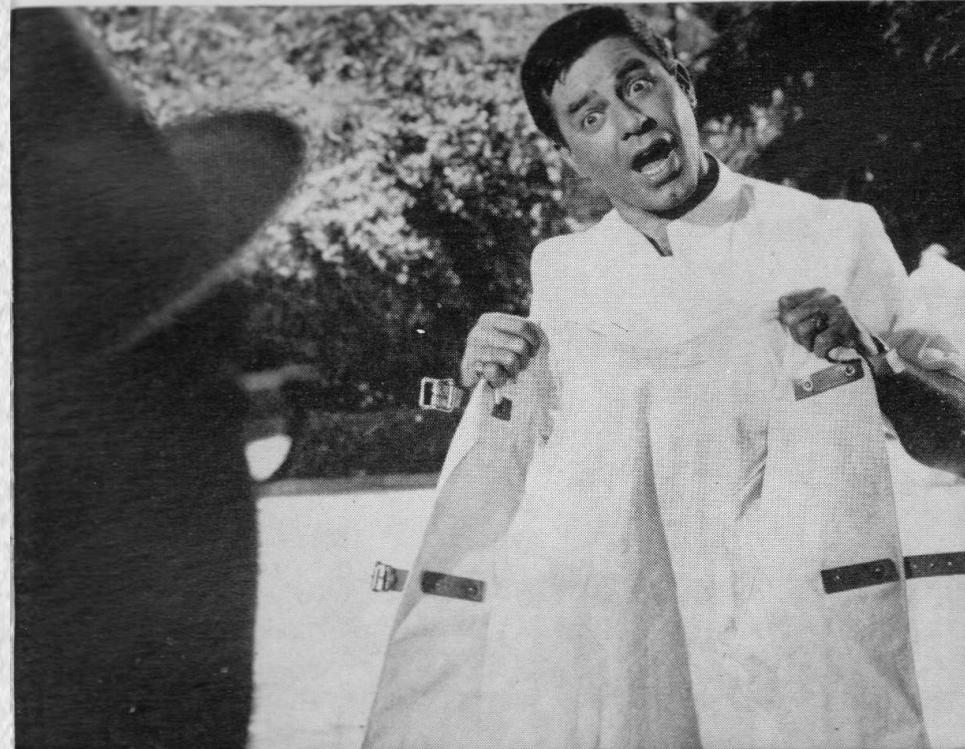
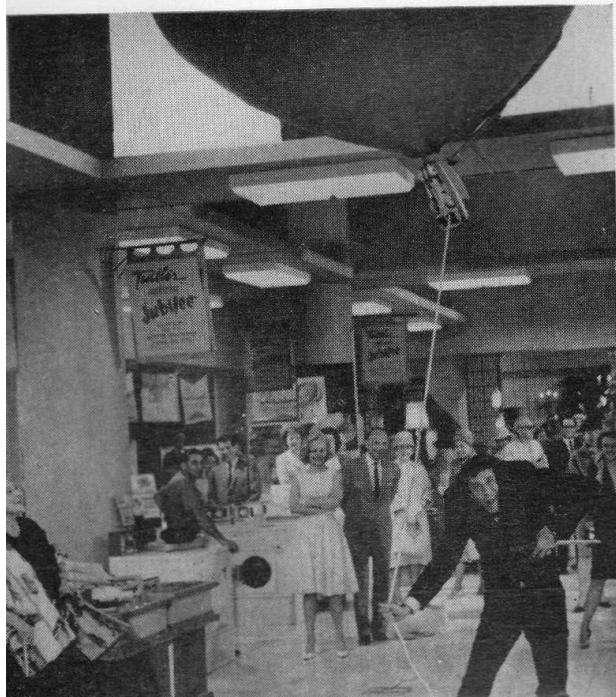
UN CHEF DE RAYON EXPLOSIF DE TASHLIN - 1963



UN CHEF DE RAYON EXPLOSIF



JERRY CHEZ LES CINQUES DE TASHLIN - 1965





JERRY CHEZ LES CINOQUES DE TASHLIN - 1965



« Beaucoup d'écoles étaient déjà en vacances et il y avait près d'un million de filles, assises ou debout, un peu partout, qui attendaient que leurs rancards veuillent bien se montrer. Des filles aux jambes croisées, des filles aux jambes terribles, des filles aux jambes moches, des filles qui avaient l'air d'être de gentilles filles, des filles qui, sans doute, étaient des chiennes pour qui les connaissait, Vrai, c'était un joli spectacle, si vous voyez ce que je veux dire. »

Les parents sont à rattacher aux complexes du personnage. Il faut cependant remarquer la manière dont la mère est caricaturée. Dans *The Ladies' Man*, Herbert va même jusqu'à retourner son portrait contre le mur. Le père, lui, est toujours insignifiant. *The Nutty Professor* nous montre, sous forme d'un flash-back sur l'enfance de Kelp, la mère tyrannisant un père chétif. Le Kelp-tonic inversera les rôles à la fin du film. Jerry Lewis se livre à une psychanalyse amusante, dans un but évident de démystification.

Les enfants.

Ils représentent l'univers idéal vers lequel tend sans cesse le personnage, comme le souligne la conversation de Morty et de Magnolia (l'autruche-marionnette) dans *The Errand Boy* : il faut croire ce qu'on voit, croire en l'existence d'une marionnette qui parle : « Je vous aime et je crois en vous », conclut Morty. Ce monde est celui de la poésie, où les objets se mettent à vivre d'une vie autonome. Le sens du merveilleux, propre à l'enfance, Stanley, Herbert et Morty le possèdent encore ; Julius Kelp a conservé une montre et une pie peu ordinaires.

D'enfants, il n'en apparaît que dans *The Errand Boy* (séquences des berlingots et du basket-ball). Il est remarquable que dans ces deux contacts, Morty voit son infériorité soulignée.

Les animaux.

Si l'on tente de déterminer le bestiaire lewisien, on s'aperçoit que le poisson rouge y occupe une place de choix (Prosper, le défunt poisson d'Herbert dans **The Ladies'Man** ; le poisson dans l'aquarium qui orne le bureau du docteur Warfield dans **The Nutty Professor**), bien évidemment en fonction des rapports de cet animal et de l'enfance. Depuis **Hollywood or bust** (Un vrai cinglé de cinéma), les chiens sont présents, mais ils sont plus souvent une sujétion qu'un plaisir : Stanley doit promener ceux des clientes du palace (**The Bell-boy**) puis il se retrouve conduisant des lévriers au départ d'une course ; Herbert sert ses repas à Bébé qui le terrorise (**The Ladies'Man**) ; Morty porte le chien de Serina, la Star de la Paramutual (**The Errand Boy**) et Tashlin à nouveau, dotera le Jerry de **Who's minding the store?** (Un chef de rayon explosif) d'un énorme chien, puis d'une meute qui rappelle celle de **The Bell-boy**.

Ajoutons quelques chevaux de western, des papillons sous verre, un chat démoniaque (plan flash restituant l'atmosphère des films d'épouvante dans la scène de la métamorphose de **The Nutty Professor**), un lion (qui pourrait bien être celui de la M.G.M., à la fin de **The Ladies'Man**), et une pie qui sans cesse fait des reproches à Julius : « je te l'avais dit, Julius, je te l'avais dit », lui répète-t-elle. Il est possible que Jennifer (Joséphine dans la version française) représente la conscience de Julius, jusqu'à adopter l'apparence d'un clergyman. On remarquera toutefois que Jerry prend bien soin de la mettre en cage. Elle n'en dévore pas moins le précieux carnet du professeur, sur lequel est inscrite la formule infernale.

Les univers « sociaux ».

— musiciens et monde du music-hall. C'est un milieu que Jerry Lewis connaît bien, puisqu'il a débuté comme

chanteur dans les orchestres de Jimmy Dorsey et Ted Florita et qu'ensuite, avec Dean Martin, il a fait du cabaret. **The Bellboy** nous présente un excellent trio de musiciens burlesques, que Jerry a mis là parce qu'il l'admirait, sans plus. **The Ladies'Man** nous offre un intermède Harry James et **The Nutty Professor** permet à l'orchestre de Les Brown d'interpréter quelques airs de danse, cependant que Eddie Cano et ses musiciens créent l'ambiance à la Caverne Pourpre. Que Jerry se mêle à ces musiciens pour danser à leur rythme (**The Ladies'Man**) ou danser et chanter (**The Nutty Professor**), ne doit pas surprendre, c'est une des formes de son activité passée et présente. Herbert H. Heebert s'en souvient dans **The Ladies'Man**, où il improvise pour l'émission télévisée « Sans vous déranger », un petit show du meilleur effet qui lui permet de se produire : en danseur à claquettes avec une partenaire, puis en danseur classique dans un ballet romantique, qu'il sabote pour n'avoir su doser la résine dont il a enduit ses chaussons.

— monde universitaire. Il n'est intéressant que dans la mesure où on y rencontre l'étudiant sportif. Le début de **The Ladies'Man** présente la remise des titres à l'université de Milltown : Herbert est promu Révérend. Quelques instants plus tard, il apercevra sa fiancée, Marthe, dans les bras d'un splendide athlète. **The Nutty Professor** étend à tout un film ces données initiales. Notons également cette phrase de Morty à Magnolia (**The Errand Boy**) : « Il n'est pas nécessaire d'avoir des diplômes, quoique ce soit parfois bien utile ».

— monde du cinéma. Jerry Lewis y trouve matière à démystification et à satire. Sur ce point, nous renvoyons au texte capital de Robert Benayoun sur **The Errand Boy**. Rappelons simplement que ce film est aussi un hommage aux obscurs techniciens des coulisses, à tous ceux qu'on ne voit pas.

— la télévision. C'est un autre milieu dans lequel Jerry est à l'aise. Il a été la vedette de nombreux shows télévisés, ses biographies nous apprennent qu'il fut élu

en 1950 « Most Promising Male Star in T.V. », Robert Benayoun indique que « son train de vie habituel inclut deux mois par an de cabaret à Las Vegas, et trois semaines à Chicago, (plus) deux grands shows télévisés annuels... » Jerry Lewis se sert de la télévision, plus qu'il ne s'en moque. Dans **The Ladies'Man**, il lui suffit de faire pivoter ses caméras de 180 degrés, pour découvrir tout le matériel TV duquel Herbert tire les variations que l'on sait.

On voit que le champ de vision de Jerry Lewis est peu étendu ; tout « réalisme » se trouve éliminé du même coup. On s'en convaincra définitivement si l'on veut bien constater que :

— dans cet univers, l'argent n'a aucune place (Morty déclare à Paramutual que l'argent ne l'intéresse pas). Aucun problème pratique n'est donc abordé.

— ce monde est sans sanctions. Jamais le personnage ne se fait expulser pour les fautes qu'il commet. La seule fois où cela lui arrive (fin de **The Errand Boy**), c'est en fait pour une éclatante victoire, une ascension fulgurante, comme seuls les U.S.A. en connaissent. Julius F. Kelp peut faire sauter l'université, il semble qu'il ne recevra jamais que des menaces, en aucun cas exécutées. Morty imite Grumpy, Herbert transforme en débâcle une émission de télévision. Rien ne vient les châtier. On aura remarqué que le monde des films de Jerry Lewis est jusqu'ici l'un des rares univers comiques qui n'accorde au « flic » aucune place (il n'y en a que deux : **The Bellboy**, lorsque la voiture conduite par Stanley arrive à l'aérodrome ; **The Nutty Professor**, lors de la première apparition de Buddy Love. Ce dont deux « flics » entièrement inoffensifs, ce qui vaut quand même la peine d'être souligné). C'est un univers complètement irréaliste, sans implication sociale. La grève finale de **The Bellboy** est des plus fantaisistes.

Chez Lewis, l'agressivité initiale de Tashlin par rapport au mode de vie américain a disparu ; tout au plus, s'exerce-t-elle sur les objets : téléphones, voitures, ascen-

seurs, distributeurs d'eau, etc. **The Ladies'Man** est un film sur le matriarcat, a-t-on écrit. Cela est certain. « L'homme vivrait peut-être seulement de pain, de cocktails et de surbouts. La femme pas. Quelque agrément qu'elle trouve aux jeux de l'adolescence, sa vie très rapidement s'oriente dans une direction précise. Et comme tout en Amérique commence par une course, la femme américaine prend le départ de la course au mari. » (Chris Marker. **L'Amérique rêve**).

Herbert, lâché dans la grande ville, cherche du travail. De toutes les portes auxquelles il frappe sort une fille qui se précipite dans ses bras. Mais ce problème devait nécessairement se poser au cours de l'évolution du personnage. A la limite, ce déploiement de forces féminines est plus caractéristique de l'obsession de l'adolescent Herbert que de l'American Way of Life. Raymond Durnat ne s'y trompe pas ; il restitue sa juste proportion au « message » de Jerry Lewis : « En ce qui concerne la signification sociale de l'œuvre lewisienne, laissez-moi, aimable lecteur, jeter le voile sur les implications des scénarios dont le thème principal est la crainte de la Mère et l'effort pour devenir le partenaire du Père, et remarquez seulement que **The Ladies'Man** emprunte chacun de ses thèmes à l'ouvrage de David Reisman, **The Lonely Crowd**. »

Se pose dans les mêmes termes, le thème du chanteur crooner. Robert Benayoun, décrivant Buddy Love, actualise le portrait : « un adonis à la voix d'or, une super-idole aux vêtements de prince ès-rock et une incarnation du sex-appeal 63. » Toujours selon Robert Benayoun, « Julius Kelp représente l'intellectuel américain brimé et ridiculisé, que maltraitent les sportifs, et dont le génie est matière à plaisanteries perpétuelles. Buddy Love, son Hyde, est une caricature féroce de l'agressive vulgarité, de l'ignorance crasse et de l'apparente brutalité de certaines stars d'outre-Atlantique. Il est tout à la fois Elvis Presley, Frank Sinatra (une allusion précise est faite au leader du Clan) et peut-être

Dean Martin lui-même, dont Lewis se venge et s'exorcise. » À nouveau, il y a transformation d'un problème général en un problème personnel.

S'il est une leçon que l'on puisse dégager de l'œuvre de Jerry Lewis, c'est celle, très classique, de la protestation de l'individualisme contre la société. Néanmoins son véritable intérêt n'est pas là.

Les critiques françaises et étrangères consacrées aux films de Jerry Lewis, ont souvent mis l'accent sur la notion de « merveilleux » qui les caractérise : Lewis s'y voit transporté « au pays de Carrol », « au pays des merveilles », ou bien est étudié dans son « merveilleux monde ». C'est chaque fois un univers qui est défini. De quoi est-il fait ?

Il tend vers ce qu'on ne saurait nommer autrement que la légèreté. C'est-à-dire un état particulier où toute chose prend, de par son caractère impondérable, une saveur tonique. Sur ce point, **The Ladies'Man** offre un exemple remarquable. Herbert H. Heebert s'y trouve plongé dans un monde féminin composé d'un certain nombre de jolies filles que le célèbre misogyne qu'est Jerry Lewis s'est plu à réunir. Le thème du sérail aux tentations multiples (même s'il doit d'abord effrayer) était déjà ébauché dans **The Bellboy**. On voit en effet dans ce film, Stanley traverser une pièce où des mannequins fraîchement arrivés dans l'hôtel où il officie comme Bellboy, se déshabillent. Il n'est pas exagéré de considérer **The Ladies'Man** comme le développement de cette scène ; de même qu'on peut voir un écho de **The Ladies'Man** dans les nombreux plans de **The Errand Boy** qui montrent une figurante traversant le champ, quitte à attirer l'attention de Morty. Le monde clos dans lequel évoluent les filles sophistiquées de **The Ladies'Man** évoque irrésistiblement celui des magazines de mode, mais, bien plus, c'est un monde féérique. La qualité de légèreté est proche de celle d'irréalité. Il est très facile, après tout, de traverser le miroir. La pension de M^{me} Wellenmelon est à elle seule déjà un won-

derland. — un pays des merveilles. Merveilles agressives ou complaisantes quand elles sont extérieures au personnage ; complices lorsqu'il les suscite autour de lui.

Il dialogue avec des marionnettes (**The Errand Boy**) ; évolue dans une piscine sans avoir besoin de faire surface et, si l'on ose dire, en se noyant avec grâce (**The Errand Boy**) ; extrait de son gilet, avec le plus grand naturel, une montre qui joue l'Hymne des Marines (**The Nutty Professor**). Les objets, qui souvent lui résistent, parfois se transforment en partenaires. Il a sur eux des pouvoirs exorbitants. A d'autres moments, les objets absents naissent de gestes précis. Les séquences mimées constituent toujours au cours de la vision d'un film de Jerry Lewis, un moment privilégié. Cet univers irréel débouche sans contradiction dans le fantastique. L'imitation minutieuse des gestes de la vie quotidienne, ou des gestes professionnels, suffit à faire naître de l'absence un orchestre. Il y a dans Jerry Lewis quelque chose de ces personnages qui séduisaient le jeune Rousseau, Bâcle et Venture : une prodigieuse faculté de mimétisme. Et si Rousseau (qu'on ne s'attendait pas à trouver en cet endroit) avait été Jerry Lewis, le concert de Lausanne en eût été tout différent. Un fruit invisible croqué sans discrétion est présent tout autant qu'une pomme charnue au creux de la main (**The Bellboy**). Stan Laurel évolue au fond d'une piscine (**The Bellboy**), et, au détour d'une pièce, Herbert fait la connaissance d'une femme vampire (**The Ladies'Man**). Le point de départ de **The Nutty Professor** est un thème fantastique très connu : le changement de personnalité à l'aide de produits chimiques absorbés par voie buccale. Rappelons ici le contrôleur de **It's only money** (L'Increvable Jerry) de Frank Tashlin, qui apparaît dans la pièce où Jerry écoute des enregistrements de trains, pour poinçonner son ticket. (Gag que Robert Benayoun attribue à Jerry lui-même).

Cette fantaisie, cette liberté dans l'invention, sont très proches de la comédie musicale. Mais aussi la

grande importance accordée à la couleur, aux décors, à la musique et à la danse.

La couleur est utilisée pour des effets très précis. Symboliques : ce sont toutes les variations autour de la chanson « Black magic » qu'interprète le ténébreux Buddy Love. Kelp, en effet, porte habituellement deux bagues en or : une à l'auriculaire de la main droite, l'autre à l'annulaire de la main gauche. Buddy Love exhibe des bagues aux mêmes doigts, mais celles-ci sont serties d'une pierre noire. Par ailleurs, tous les costumes de Buddy Love comportent un détail noir : cravate, pochette, revers du veston ou bordure des revers et des poches. Dramatiques : le professeur Kelp lors de sa transformation (**The Nutty Professor**) renverse à terre des poudres et des liquides colorés dans lesquels il se traîne ; sa blouche blanche est maculée de rouge, de jaune, d'orange et de bleu. Comiques : essuyant le majestueux tableau représentant M^{me} Wellenmelon en pied, Herbert (**The Ladies'Man**), passe un vigoureux coup de chiffon sur les lèvres ; après quoi, il constate la présence toute fraîche d'une immense trainée rouge sur le tableau. Toujours dans le même film, la couleur joue un grand rôle au niveau du décor : le fameux escalier rouge avec, en bas, les plantes vertes ; les lits roses, bleus, des pensionnaires. Dans **The Nutty Professor**, les exemples les plus frappants de décor sont fournis par la salle de sciences : cornues et éprouvettes multicolores, tableaux verts, murs aux couleurs vives : le cabaret étudiant La Caverne Pourpre, (Diabla Pourpre dans la version française ; Oignon Pourpre dans la réalité), aux dominantes mauve et rose ; et le gymnase Vic Tanny dont les tons pastels contrastent ironiquement avec la virilité des athlètes qui y façonnent leurs muscles.

Relèvent aussi de la comédie musicale, ou de son influence, les travestis et les changements de costumes totalement irréalistes. Dans une séquence qui rappelle **Singin' in the rain** (Chantons sous la pluie), Stella Ste-

vens (**The Nutty Professor**) sous le regard du professeur Kelp subit quatre métamorphoses : la première de style classique, robe du soir collante jaune et fourrure blanche à la main ; la seconde : en tenue de tennis très courte, nœud blanc dans les cheveux, une raquette sur l'épaule (style sportif et mutin) ; puis le style vamp et sexy : nouvel éclairage, robe rouge fendue haut sur le côté, enfin, maillot de bain une pièce bleu foncé et nœud bleu dans les cheveux. (On aura remarqué que le choix de ces costumes vérifie la thèse de Adriano Aprà concernant la double personnalité de Stella : deux costumes de collégienne avec un nœud dans les cheveux ; deux costumes de femme, avec coiffure apprêtée). Les costumes de Buddy Love sont eux d'une recherche à faire pâlir le plus vulgaire des dieux du rock. Il apparaît sept fois dans le film, arborant six costumes des plus voyants.

Le générique de **The Ladies'Man** consiste en une série de travestis parodiques représentant des personnages historiques célèbres pour leurs démêlés avec les femmes : Jerry en Samson, Jerry en Napoléon, Jerry en Henri VIII, etc. Dans le même film, Herbert change assez souvent de costume à l'intérieur d'une scène, d'un plan à l'autre.

Toujours dans **The Ladies'Man**, une séquence particulièrement remarquable rend bien compte de tout ce qui précède — la fameuse séquence de la femme vampire, monde merveilleux à l'intérieur d'un monde merveilleux. Tout y est concerté : le décor avec ses lieux magiques (le rideau, l'alcôve, l'espace vide qui attend le spectacle) ; les couleurs (tonalité blanche qui règne dans ce monde « à part » et sur laquelle se détachent les personnages et surtout la cagoule noire de la femme vampire) ; les changements de costumes de Herbert (il pénètre dans la pièce en chemisette bleue, puis, lorsque le rideau se lève et qu'entre en scène l'orchestre de Harry James, lui et la femme sont habillés différemment ; elle, style Cyd Charisse, longues jambes gainées de

noir ; lui, smoking. A la tombée du rideau, ils reprennent leur costume originel, soulignant ainsi ce que la scène peut avoir de commun avec une « représentation », un spectacle dans le spectacle).

La séquence entière se déroule dans une atmosphère fantastique non dépourvue d'humour. Elle introduit aussi un élément nouveau qui rapproche encore plus près de la comédie musicale : l'irruption d'un orchestre accompagnée d'un passage à la danse.

La musique a en effet sa place dans tous les films de Jerry Lewis. Dans **The Bellboy**, sont introduits des numéros de cabaret (la nuit où le captain s'enivre). Dans la séquence de la femme vampire (**The Ladies'Man**), l'orchestre de Harry James fait une apparition irréaliste : il est introduit par un poste radiophonique dont la femme tourne le bouton. La présence de l'orchestre de Les Brown, elle, est justifiée par le bal de l'université (**The Nutty Professor**). L'univers de la chanson est aussi représenté : une jeune femme interprète « Un air de Paris » dans **The Ladies'Man** ; une autre chante et danse un charleston dans la scène de tournage d'un film 1925 (**The Errand Boy**), Morty reprend au refrain, enchaîne par des cris, amorce même quelques pas de danse, puis, toujours en chantant, quitte le plateau cependant que l'on continue à entendre sa voix off.

Ce qui est musical dans les films de Jerry Lewis concerne également l'art du geste. Sur ce point, Robert Benayoun a écrit : « La précision de plus en plus contrôlée de ses gestes acquiert désormais une structure musicale. Jerry dans chacun de ses films mime une scène sur un accompagnement d'orchestre : ici, c'est une conférence de table ronde, où chaque intervention, chaque geste, et surtout chaque mot prononcé épouse une forme musicale identifiable. J'ai vu moi-même Jerry Lewis, au Birdland de New York, présenter Count Basie et son orchestre, et en réalité, le mener pendant deux heures d'affilée, au cours desquelles chaque note apprise par cœur lui inspirait un discours muet ».

La scène que Benayoun évoque est extraite de **The Errand Boy**. On en trouve d'identiques dans **The Bellboy** (Stanley dirige un orchestre invisible), et jusque dans le dernier Tashlin-Lewis **Who's minding the store ?** (Un chef de rayon explosif), où Jerry tape une abondante correspondance sur une machine à écrire inexistante. Ces scènes mimées ont une structure musicale, certes, et elles tendent vers une sorte de danse, de ballet. Aussi peut-on trouver diverses étapes depuis le pas de danse esquissé jusqu'à la danse proprement dite.

Dans **The Ladies'Man**, Herbert regarde évoluer deux filles puis essaie d'apprendre ce qu'il a vu à Fay. Au cours du show « Herbert et sa troupe », il donne une exhibition de claquettes avec une partenaire, puis danse un ballet romantique parodique. Dans **The Nutty Professor**, Kelp entendant l'orchestre de Les Brown se met à danser sur place. Jerry Lewis avait déjà donné dans **The Bellboy** le ballet des grooms : tous sont figés sur un rang duquel se détachent tantôt l'un tantôt l'autre ; il se trouve que l'un d'entre eux est appelé par le captain, mais ils ne savent lequel ; d'où leur ballet hésitation.

C'est cependant **The Ladies'Man** qui fournit les deux exemples les plus caractéristiques et les plus proches de la comédie musicale. Le réveil des pensionnaires : réveil musical, puisqu'il débute sur quelques notes jouées au trombone à coulisse par une fille assise sur son lit, et qui n'est fait que de mouvements : mouvements d'appareil, mouvements des filles qui se lèvent, font leur toilette, leur culture physique, — le tout aboutissant au final où toutes sont réunies : elles marchent dans les couloirs et descendent l'escalier, au rythme d'une musique syncopée. Le décor aussi, qui permet l'organisation dans l'espace d'un ensemble de mouvements à structure dansée, rythmés comme un ballet, est un décor de comédie musicale. L'autre scène est la fameuse séquence avec la danse poursuite (Herbert poursuivi par la femme vampire) au milieu des musiciens de Harry James.

Nous remarquerons en passant (le plan d'ouverture du « réveil » nous y invite) le plaisir que semble éprouver Jerry Lewis à filmer des belles filles jouant d'instruments de musique à embouchure. **The Ladies'Man** nous offre plusieurs échantillons de trombone à coulisse, — Herbert donne même des leçons à Fay dans la partie du film où il est son initiateur.

Dans **The Nutty Professor**, les deux entrées de Buddy Love à la Caverne Pourpre sont placées sous le signe d'une fille jouant de la flûte.

Un autre héritage de la comédie musicale — mais aussi de Tashlin, ce sont les parodies, les pastiches, les private jokes.

Roger Tailleur a écrit de Tashlin : « La référence au monde est d'ailleurs bien souvent indirecte, déjà réfléchie à travers un autre univers, de pure représentation, qu'il soit du cinéma (...) celui de la publicité, ou celui des éditeurs de comic-books ou de musique populaire. Tashlin, qui connaît bien ces mondes, a peine à s'en détacher pour redécouvrir la « vraie vie ». « Et (ajoute Tailleur) il y a aussi, éparpillés dans le dialogue à notre nez, à notre barbe, des jokes encore plus private, des astuces faites en famille, en équipe, entre amis. Voilà qui s'applique à merveille à Jerry Lewis. Monde de la télévision dans **The Bellboy**, (retransmission du match de golf), dans **The Ladies'Man** (émission « Sans vous déranger »), dans **The Errand Boy** (reporter à la Première Mondiale). S'il a goûté à la parodie à travers Tashlin, il n'en reste pas moins qu'il montrait des prédispositions pour ce monde. L'univers parodique est chez lui bien antérieur à l'accession à la mise en scène proprement dite. Il avait en effet déjà réalisé, avec l'aide d'amis acteurs, des courts métrages dans lesquels il pastichait des films à succès. Parodie qui est une constante du personnage, et qui figure dans les films qu'il a tournés aussi bien avec Tashlin qu'avec d'autres. Dans **Don't give up the ship** (Tiens bon la barre, Matelot !), parodie de **The Caine Mutiny** (Ouragan sur le Caine) ;

parodie de **The Bridge on The River Kwai** dans **The Geisha Boy** (Le Kid en kimono). Tashlin fait réciter à Lewis à l'endroit comme à l'envers le générique de **Strategic Air Command (Hollywood or Bust — Un vrai cinglé du cinéma)**. Au début de **The Errand Boy** (les premiers plans du film : Hollywood vu d'avion, sont déjà une parodie des documentaires style « Fitzpatrick »), nous assistons sous forme de petites scènes, au tournage de divers films qui sont autant de parodies : western, jolies filles, suspense, violence-film noir, histoire d'amour. Toutes ces situations sont ensuite démythifiées, sauf une : les jolies filles.

Buddy Love et Stella près de la voiture, la nuit sur la colline (**The Nutty Professor**) évoquent sans hésitation le style douceâtre, guimauve, en usage dans les comédies sentimentales made in Hollywood. Dans **The Ladies'Man**, la scène de la fiancée traîtresse parodie le jeu Actor's Studio.

Private jokes sur les noms également : ainsi dans **The Errand Boy**, Morty S. Tashman renvoie à Tashlin, et Paramutual à la Paramount. L'usage qui consiste à intercaler entre le prénom et le nom l'initiale d'un deuxième prénom, est régulièrement respecté par Lewis depuis **The Ladies'Man**. Souvent, cette initiale est l'objet de commentaires subtils. Herbert, (**The Ladies'Man**) explique longuement à Katie pourquoi il s'appelle « H » Heebert. Dans le même film, le gangster balafre Willard T. Gainsborough donne à Herbert des précisions inquiétantes : « T. c'est pour tueur ! ». « C'est ce que je craignais ! » répond Herbert. Dans **The Errand Boy**, note Benayoun, « Le S. de Morty S. Tashman signifie **scared** parce que, dit Morty avec une touchante franchise, je suis un grand froussard. Dans **The Geisha boy** (Le Kid en kimono), le Fuji Yama se voit auréolé d'étoiles à la façon du symbole de la Paramount (mais Tashlin reprenait un gag déjà utilisé).

Des acteurs sont aussi évoqués : **The Bellboy** rend hommage à Stan Laurel ; deux références sont faites à

Marilyn Monroe dans *The Ladies' Man*, où une jeune femme lui ressemblant étrangement entretient Herbert des charmes d'un joueur de base-ball, puis chante « Un air de Paris » digne de *Some like it hot*. Cela dans un décor de symboliques ballons multicolores que Wilder ne renierait pas. George Raft fait une apparition dans *The Ladies' Man*, et l'allusion habituelle à *Scarface* n'est pas omise. Mais elle est ici dépassée, puisque c'est Herbert qui demande à Raft de jongler avec la pièce de monnaie afin d'être certain, lui dit-il, qu'il a bien à faire au fameux acteur. Celui-ci, qui veut absolument être reconnu, s'exécute. La pièce ne retombe pas et Herbert triomphe. Raft ne s'avoue pas vaincu et propose de danser ; il invite Herbert, et tous deux évoluent sous le faisceau d'un projecteur, au rythme d'un tango. Nouvelle parodie, de *Some like it hot* (Certains l'aiment chaud) cette fois. La scène rappelle en effet l'interminable tango de Jack Lammon et Joë Brown. Parodie de la parodie donc, puisque le film de Wilder usait déjà de la référence à *Scarface*.

The Errand Boy (comme le veut le sujet) fourmille d'allusions au monde du cinéma : figurants, doublures, techniciens, producteurs, metteurs en scène. On y remarque le « Grand » réalisateur européen.

Morty, armé d'une gigantesque bouteille de champagne, défigure par ailleurs une star vieillissante, et ruine du même coup tout un cinéma mélodramatique et fardé, sous les yeux attristés d'un très représentatif « fils du cheik ». L'adieu d'Anastasia au « portrait », est bien le dernier. C'est devant un portrait en tout point identique, que Jerry Lewis joue la grande scène du désespoir de Herbert, lorsque Katie lui conseille de ne pas rester célibataire. (*The Ladies' Man*).

The Nutty Professor est également une parodie du film d'épouvante. Après l'explosion du générique, Kelp, enfoui sous la porte renversée se trouve dans la même posture que Dracula dans son cercueil. Parodie du docteur Jekyll certes, mais en notant toutefois que dans le

pastiche de la transformation du savant en monstre, la dramatique précision des angles de prise de vue et les mouvements de caméra font qu'il faudrait peu de chose pour que nous soyons véritablement dans un film d'épouvante.

Ces parodies, ces private jokes témoignent tout simplement de la part de Jerry Lewis d'une grande connaissance du cinéma. On trouve dans ses films des références à divers univers cinématographiques américains.

Référence au monde réfléchi à travers un univers de pure représentation, comme chez Tashlin, mais il y a autre chose. L'œuvre de Jerry Lewis est totalement régie par la collusion auteur-metteur en scène-personnage, d'où son égocentrisme parfait.

Tous ces éléments trouvent leur parfaite justification en Jerry Lewis. Ils cessent d'être des private jokes pour prendre une signification.

La connaissance profonde du cinéma est doublée d'une connaissance extrêmement étendue de la technique, si bien que, pour définir le monde lewisien et l'œuvre lewisienne, nul mot ne convient mieux, peut être, que celui du maniérisme. Si l'on entend par maniérisme une manière concertée de raffiner sur la règle et d'abuser des procédés normaux d'expression. André Pieyre de Mandiargues, grand maniériste devant l'Éternel, écrivant l'éloge de Charles-Albert Cingria, dit que ce dernier connaît « ce luxe de l'usage original du langage » qui abonde en « fréquentes inversions », en « brisures », en « trouvailles phonétiques ». Il faudrait ici distinguer deux sortes de maniérisme cinématographique. L'un représenté par le Losey actuel (langage tentant d'épuiser toutes ses possibilités). L'autre, (et Jerry Lewis relèverait plutôt de ce dernier) qui serait précisément une manière concertée de raffiner sur la règle : raffinement des gags, de la technique, etc. Jerry Lewis, de la façon la plus consciente, joue avec la règle et demande la participation du spectateur. Et ces pri-

vate jokes, ces parodies, ce n'est que le cinéma qui se retourne sur lui-même.

LA MISE EN SCENE.

Depuis **The Ladies' Man**, la critique française dans son ensemble reconnaît les qualités de metteur en scène de Jerry Lewis. **The Nutty Professor** a rallié les quelques suffrages qui manquaient encore, et Georges Sadoul lui-même (Lettres Françaises N° 1.012) ne cache plus son admiration pour ce film, dont il écrit : « il est à l'échelle du comique mondial actuel, une œuvre admirable. » Si **The Bellboy** et **The Errand Boy** plaisent pour d'autres raisons, ils n'en sont pas moins solidement construits et d'une mise en scène élégante.

La vraie qualité d'une technique réside dans le fait qu'elle ne se voit pas, ou qu'on l'oublie. Au simple niveau de l'exposition d'une séquence ou d'une scène, Jerry Lewis donne la preuve qu'il se sert d'un langage dont il connaît parfaitement tous les éléments. Les mouvements d'appareil sont toujours insérés dans l'action de la manière la plus fluide et la plus efficace ; les cadrages, la mise en place des personnages dans le décor, le montage enfin, témoignent d'une singulière maîtrise. C'est peut-être dans les scènes qui ne recherchent pas l'effet, qu'apparaît le mieux l'assurance du cinéaste.

The Bellboy est sobrement filmé. Robert Benayoun rappelle les conditions de tournage de ce film : « Ayant débuté dans la mise en scène par une sorte d'accident (il fallait produire du néant un film d'été pour Paramount, Jerry voulant faire sortir **Cinderfella** pendant les fêtes de Noël), il fit les preuves de sa compétence en improvisant sur place, à l'hôtel Fontainebleau en Floride, où il était censé se reposer, un film de long métrage sans histoire et pratiquement sans paroles, qui, ayant coûté 900.000 dollars, en gagna 8 millions. C'était un tour de

force, mais pour Jerry une simple entrée en matière, un hommage à la forme la plus pure du gag, un Ziegfeld Follies du slapstick muet. » Il fallait de sérieuses qualités professionnelles pour réussir ce prodige.

The Bellboy est presque un film muet, — comme tel, il fait confiance à l'image. La scène des chaises est notable : Stanley reçoit l'ordre de ranger les chaises d'une salle de spectacle en un temps limité — travail apparemment impossible — ; il est filmé en plan général pendant tout le temps qu'il met pour traverser cette très grande salle. Le cadrage, par l'impression d'immensité qu'il donne, souligne à lui seul tout ce que la mission donnée par le captain peut avoir de dérisoire. Morty, filmé de loin devant son verre de lait, au restaurant de **The Errand Boy**, voit ainsi son insignifiance soulignée. Dans les deux cas, Jerry Lewis choisit avec précision le plan et le cadrage.

Dans **The Ladies' Man**, toutes les qualités du metteur en scène éclatent au grand jour. La façon dont Jerry Lewis joue avec la technique sera abordée plus loin ; il n'est pas moins intéressant de voir comment il s'en sert du point de vue d'une histoire à raconter.

— La première séquence (muette) à Milltown est un modèle de description. Les mouvements de grue utilisés pour présenter la rue principale, le long travelling qui accompagne une vénérable dame marchant comiquement le long d'un trottoir, jusqu'à la catastrophe, se passent de commentaire. L'enchaînement d'accidents secondaires qui suit est annoncé par la calme promenade de la caméra dans une rue trop tranquille.

— La séquence où Herbert, assis sur un banc rouge, consulte un journal pour rechercher un emploi, procède d'un dépassement des méthodes habituelles de narration. Jerry Lewis utilise les arrêts et départs d'un autobus pour dissimuler ou dévoiler le banc sur lequel Herbert s'installe après chaque tentative d'embauche. Entre l'arrivée ou le départ de ces autobus, un certain temps s'est écoulé que divers détails révèlent (journal déchiré,

position différente sur le banc, accablement accru). Les autobus se substituent au classique fondu enchaîné, procédé habituel pour signifier l'écoulement du temps, mais ils sont aussi une astuce de montage qui permet d'insérer de façon originale deux courtes scènes qui éclairent le personnage et font progresser l'action. Herbert, entre temps, a sonné à deux portes. Chaque fois, une jeune femme s'est jetée à son cou, provoquant sa fuite. Le passage des autobus invite à penser que les essais négatifs furent plus nombreux.

— Au cours de la réalisation, chez M^{me} Wellenmelon, de l'émission télévisée en direct « Sans vous déranger », Herbert se livre à des sabotages répétés qui compromettent sérieusement l'interview à laquelle la maîtresse de maison se soumet cependant de bonne grâce. Toujours inconscient de la perturbation dont il est la cause, Herbert débranche finalement le micro dans lequel minaudait l'ex-cantatrice. Le désastre est total, l'émission doit être interrompue. Jerry Lewis filme les dernières secondes d'enregistrement sur un téléviseur de contrôle, soulignant ainsi l'ampleur de la débâcle provoquée par Herbert. La notion de téléspectateurs étend à une partie de l'Amérique, des gaffes qui jusqu'ici semblaient n'affecter que M^{me} Wellenmelon et les techniciens.

Le public reconnaît **The Nutty Professor** comme le « grand » film, parce qu'il lui restitue ses points de repère habituels : un scénario linéaire, une vedette féminine, une fin apparemment classique. La technique du narrateur est de plus en plus efficace. Pour la première fois, elle s'exerce sur une histoire dont le prétexte n'est plus l'exploitation de toutes les ressources d'un lieu privilégié. L'action déborde souvent le cadre de l'université : la Caverne Pourpre n'a pas moins d'importance que la salle de sciences, et le gymnase Vic Tanny que le laboratoire. Jerry Lewis révèle son art dès le générique. On se rappelle le bel ensemble décoratif que constituent les cornues multicolores au premier plan, avec, derrière, les costumes aux couleurs vives

des étudiants attentifs. En amorce, justifiant l'ensemble, les bras du professeur Kelp combinent un dangereux mélange.

Se remarque également la construction de nombreuses scènes :

— l'utilisation des mouvements d'appareil dans les scènes du gymnase et de la Caverne Pourpre. Dans cette dernière, le plan débute sur la grande photo murale qui représente un pianiste : un mouvement de grue arrière révèle Buddy, pianotant. Stella est accoudée à l'instrument et écoute. Ils sont seuls dans la salle, la soirée est très avancée. Divers plans découvrent le décor. Stella est vue à travers la fumée de la cigarette de Buddy. Les déplacements de la caméra, le montage, les éclairages et le décor, donnent au spectateur un sentiment de lassitude, que ne peuvent que renforcer la fausse note de Buddy et sa déclaration, sur laquelle se clôt la scène : « La fatigue ! ».

— La mise en place des acteurs et surtout l'utilisation des accessoires, dans la scène entre le docteur Warfield et Buddy Love :

— une chaise sur laquelle Buddy s'assoit, le transforme en metteur en scène de théâtre en action ; puis, sur le même siège, il figure le public.

— le docteur Warfield monte sur une table ; il est sur une scène.

— un lustre habilement orienté remplace la rampe.

— un manteau fait office de cape.

— un parapluie dote Hamlet d'une épée.

— un canotier défoncé lui sert de couronne.

— Le long travelling dans la salle de bal, décrit le rang des professeurs et de leurs épouses. Tout au bout se trouvent le docteur Warfield et Miss Lemmon, puis, détaché, Kelp.

— La scène de la transformation finale de Buddy en Kelp, peut-être la plus belle du film du point de vue technique. De nombreux plans de coupe sur Stella et l'assistance permettent à Jerry Lewis de réaliser, sans

heurts et sans truquage, une métamorphose subtile. Kelp apparaît insensiblement sous les traits de Buddy, pendant que se poursuit la pénible confession. Le travail de montage joint au talent de comédien de Jerry Lewis, confère à cette scène un caractère très pénible. Le registre du film change brusquement, révélant tout ce que la quête de Julius pouvait avoir de douloureux.

Le montage des films de Lewis est toujours extrêmement soigné. Il y travaille personnellement. Robert Benayoun nous apprend que : « Jerry possède une salle de montage perfectionnée attenante à son bureau, a inventé deux systèmes inédits de contrôle technique : l'un consiste à utiliser sur le set quatre récepteurs de télévision synchronisés avec ses caméras qui lui permettent en plein tournage de confronter à la seconde ses propres rushes, et un complexe de soixante micros dispersés dans le studio qui avance de plusieurs heures le réglage du son pour chaque scène envisagée. »

Dès **The Bellboy**, Jerry Lewis met le montage au service du gag. Stanley est filmé regardant la cabine de pilotage d'un gros avion. Le plan suivant montre le bureau du directeur du palace où Stanley est employé. La pièce est secouée comme par un cataclysme ; c'est l'avion piloté par Stanley qui survole l'hôtel. Nous n'avons pas vu l'appareil décoller.

The Errand Boy fournit également quelques exemples de montage original.

— Morty, mains dans les poches, entre dans la cabine de prise de son. Il se cogne le front sur une lampe, qu'il dirige ensuite en direction de la caméra — donc sur le spectateur — :

— ironie sur l'ellipse : le spectateur ébloui ne verra pas les agissements de Morty.

— équivalent d'un fondu au noir ou enchaîné : le décor disparaît.

— montage analogique avec le plan suivant, qui montre les projecteurs de l'avant-première.

— Montage sur l'idée de porte : Morty est expulsé

par Serina à travers une porte, l'enchaînement se fait sur Sneak ouvrant celle du bureau de Paramutual.

The Nutty Professor reprend, en les intégrant totalement à l'action, les procédés déjà apparents dans les films précédents. Le montage cut, l'ellipse, acquièrent désormais une valeur dramatique.

Lorsque Stella invite Kelp à la Caverne Pourpre, elle trace de l'endroit un tableau flatteur et idyllique, et conclut : « Et tout compte fait, c'est même assez banal ». Jerry Lewis monte cut sur ces paroles un plan général du cabaret, suivi de nombreux plans descriptifs. Tous les aspects de la salle sont ainsi montrés, en opposition avec l'image qu'en donnait Stella.

La scène qui suit la transformation de Julius est un des grands moments du film. L'ultime image de cette métamorphose est une vision d'épouvante : les cheveux très longs du professeur encadrent un visage blanc ; la bouche s'ouvre sur des dents monstrueuses. La main droite de Julius (il est cadré en gros plan), velue comme celle d'un singe, s'approche de sa gorge, comme pour l'étrangler. Il s'écroule sur le sol, où il reste étendu au milieu d'un désordre indescriptible. Un long mouvement de grue vers l'arrière cadre le laboratoire en plongée. Montage cut sur le visage d'un tailleur, en plan rapproché, qui parle à quelqu'un, hors champ. Plan d'une femme stupéfaite qui regarde l'inconnu que l'on ne voit toujours pas. Bruit des pas de ce dernier. Des passants, hommes et femmes, ébahis, suivent des yeux son déplacement. Un agent qui posait une contravention sur le pare-brise d'une voiture reste figé. Panoramique sur divers visages, puis travelling avant vers l'entrée de la Caverne Pourpre. Des couples s'écartent, la porte du cabaret s'ouvre sur un plan général de la salle. Adriano Aprà ne ménage pas son admiration pour cette très belle scène : « Le travelling qui découvre les visages ébahis des passants, du tailleur aux clients qui s'apprêtent à entrer au Purple Pit, représente la plus belle ellipse qui ait jamais été conçue. Si l'élément de

surprise avait manqué, nous aurions simplement assisté à la transformation physique de Julius Kelp en Buddy Love et nous n'aurions pu voir dans le second l'alter ego du premier, mais simplement admirer l'habile truquage. Avec l'ellipse, en sens inverse, le nouveau personnage nous est donné sans explication, de sorte que, le reliait aux motifs moraux plus que physiques devient naturel. »

Sans aller jusqu'à renouveler la gageure de R. Montgomery dans **Lady in the Lake**, Lewis joue parfois avec la caméra subjective : Katie décrite des pieds à la tête par un panoramique vertical dans **The Ladies' Man**, image penchée de Stella vue par Kelp de l'étagère du placard où l'a posé Worfsheski (**The Nutty Professor**). Le travelling sur le trottoir, entre la boutique du tailleur et l'entrée de la Caverne Pourpre, rythmé par le bruit off des pas de Buddy, est évidemment le plus bel exemple d'utilisation de ce procédé dans l'œuvre lewisienne. Quelques plans flous sont introduits par la myopie de Herbert et de Julius :

— première vision de la salle à manger de **The Ladies' Man**.

— les joueurs pris pour des quilles dans **The Nutty Professor**.

— Stella vue par Buddy-Kelp (plan flash au cours de la transformation de Buddy en Kelp) à la fin de **The Nutty Professor**.

De la même manière, Jerry Lewis se sert des sons à des fins diverses :

— comiques : les rugissements de Bébé et les chutes off de Willard T. Gainsborough dans **The Ladies' Man**. Dans le même film, l'absence de son pendant l'émission télévisée. Le vacarme du transistor de Morty, le bruit des machines à écrire et la post-synchronisation dans **The Errand Boy**.

Les chaussures qui craquent dans **The Nutty Professor** et les sons amplifiés qui affectent Kelp faisant son cours, après l'ivresse de Buddy. Dans ce dernier cas, les bruits deviennent fantastiques. Rappelons ici la traditionnelle amplification des bruits, issue du burlesque : chutes, gifles, etc.

— fantastiques : la respiration de l'homme-grenouille au fond de la piscine de **The Errand Boy**.

— dramatiques : la musique douceâtre qui souligne l'écoeurement de Morty pendant le repas de midi. (**The Errand Boy**).

Les battements de cœur amplifiés dans la scène de la transformation initiale (**The Nutty Professor**).

Le bruit des pas sur le trottoir (signalés plus haut) dans **The Nutty Professor**.

Adriano Aprà remarque, à propos de **The Nutty Professor**, que « le style de Lewis est ambigu : non indéfinissable mais définissable sous deux aspects au moins. Ainsi, tout son film peut être lu sur deux plans : comme parodie des genres et des personnages et comme conte moral. Et ceci n'est pas un des mérites mineurs du film. »

C'est qu'effectivement la technique de Lewis est ambivalente. La longue scène de la transformation est une parodie du film d'épouvante dont elle reprend tous les clichés, en même temps qu'une description de la souffrance de Kelp. La technique est alors apparente pour produire des effets dramatiques, et les procédés éprouvés sont utilisés sans dissimulation.

Parfois, les effets recherchés sont plastiques ou maniéristes :

Un faisceau de projecteur va se rétrécissant (**The Ladies' Man**) sur un portrait représentant un personnage

tenant une rose rouge, jusqu'à ne cerner que la fleur qui disparaît, dans un renouvellement de fermeture à l'iris. Dans cette scène une chanteuse porte une rose rouge sur sa robe. Quelques plans auparavant, M^{me} Wellenmelon arborait un œillet de même couleur. La caméra quitte la chanteuse pour cadrer le portrait. Nous sommes réellement comme l'écrit Robert Benayoun, dans le domaine de la boucle et de la vignette, du pur maniérisme. Recherche plastique dans la chambre de la femme vampire (**The Ladies'Man**): utilisation du blanc et noir, profondeur de champ et disposition des personnages en vue de l'effet.

La première sortie de Buddy Love n'est pas moins étudiée. Les figurants sont disposés dans l'espace de manière très concertée; les groupes sont esthétiquement composés; tout est conçu dans l'optique comédie musicale. (**The Nutty Professor**).

Cette scène précisément, introduit une utilisation différente de la technique cinématographique, dans des buts de mystification. Les personnages ont en effet une attitude figée dans un ébahissement qui suggère l'horreur que doit leur inspirer la vue de Kelp-monstre. Le très lent travelling qui découvre ces personnages est en fait destiné à tromper sur l'apparence physique du nouveau Kelp. Encore sous le coup de la scène précédente, le spectateur interprète dans le mauvais sens les réactions des passants.

Dans **The Bellboy**, Stanley seul dans une salle de restaurant hésite avant de choisir une table. Il remplit son plateau au self-service, se retourne, la salle est envahie et le brouhaha intense. L'effet de surprise est utilisé dans ces cas en vue de créer de véritables gags. Le salon de **The Ladies'Man** est pris d'assaut de la même manière par la horde des techniciens de la télévision. Il faudrait peut-être mentionner ici (bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler de mise en scène) les épisodes dans lesquels Bébé est pris pour un lion. (**The Ladies'Man**). Jerry Lewis montre alors que, plei-

nement maître de la situation, il peut faire accroire n'importe quoi. Les données du problème se renversent; la technique est utilisée à des fins de démystification, ou, bien plus, elle devient réflexion sur le cinéma.

Ainsi dans **The Bellboy**, où est parodié le fameux plan-séquence de **The Magnificent Ambersons**, dévoilant avant **The Ladies'Man** l'envers du décor: une voiture n'en finit plus de se vider de ses occupants. Lewis, par un mouvement de grue tournant montre l'autre côté de la voiture, nous donnant ainsi la possibilité de constater que la portière est bien fermée.

Dans **The Ladies'Man**, après avoir retiré d'une valise trois fois plus de vêtements qu'elle pouvait en contenir, Herbert en montre l'intérieur, comme font les prestidigitateurs de leurs boîtes truquées.

Le mouvement de grue de **The Ladies'Man** est célèbre. Robert Benayoun l'analyse avec pertinence: « Avec **The Ladies'Man**, l'entreprise atteignait à un sommet: en construisant une boîte de poupée géante, vue en coupe, afin de nous donner le coup d'œil entomologique sur une fourmière matriarcale, Jerry trouvait l'équivalent plastique du coup d'œil d'Asmodée, une vision de voyeur démiurgique et de passe-muraille, mais aussi démontrait un dédain suprême des divers clichés de narration qui lui permettait, en un seul plan, nous découvrant le secret de son décor, d'abattre cartes sur table, de nous indiquer comment il mènerait sa barque, et, partant de là, de nous conduire tout de même de surprise en surprise. »

Les mains qui animent les marionnettes de **The Errand Boy** ne nous sont pas plus cachées, puisqu'un contre-champ nous situe derrière l'animateur.

L'extrême originalité de l'œuvre lewisienne n'est pas tout entière contenue dans cette réflexion du metteur en scène sur les moyens techniques de son art. Le gag, comme les procédés de narration, est l'objet d'une reconsidération qui nous le fait apparaître beaucoup moins immuable qu'on ne l'imaginait.

LE GAG

François Mars, après la vision de **The Bellboy**, s'écriait avec quelque emphase : « Enfin, sonnez trompettes ! Grâce à Jerry Lewis l'équation magique peut enfin s'écrire : « Film = Gag ».

Tout se passe en effet comme si, après avoir dans les films de ses anciens directeurs pratiqué une longue autopsie du gag, Jerry Lewis livrait ses conclusions au public et lui proposait un essai sur de nouvelles bases. Débarrassé des contraintes traditionnelles (histoire à raconter, personnages catalogués, nécessités commerciales — dont la vedette féminine n'est pas la moins importante, — il la réintroduira dans son quatrième film, mais en l'intégrant dans un processus rigoureux) Jerry Lewis allait faire un film libre, détendu comme un brouillon ; apparemment du moins. Film-album, film-manifeste, **The Bellboy** est dans le domaine du burlesque l'œuvre la plus importante depuis bien des années. Comme Welles, Lewis se voyait offrir un train électrique perfectionné, et comme Welles il s'en servira en oubliant le mode d'emploi. François Mars, a noté avec enthousiasme toute la nouveauté de ce film ; il file la métaphore :

« Finies les contraintes qui, au nom des préjugés, des conventions, des habitudes acquises, du manque d'imagination alourdissaient un film burlesque comme les enjolivures d'une automobile : volatilisés pare-brise, capot, carrosserie, pare-chocs, phares, essuie-glace. Restent le châssis : l'enceinte d'un palace ; le moteur : les bévues d'un groom ; le volant : Lewis. »

Echantillonnage de gags, **The Bellboy** est aussi un film-hommage à Stan Laurel. Jerry Lewis ne cache pas, paraît-il, son admiration pour cet acteur : il lui dédie son premier film. Le groom incarné par Jerry s'appelle Stanley, et vieux Stan se promène dans le film comme dans un

rêve. Réflexion de Jerry sur une période du burlesque qu'il va désintégrer, et qu'il caractérise par celui qui la représente le mieux à ses yeux ; mais réflexion nostalgique, comme un dernier regard sur une époque sans laquelle Hollywood et le cinéma américain tout entier ne seraient pas ce qu'ils sont.

Le cinéma comique depuis Mack Sennett ne fait que reprendre, ou dans les meilleurs cas renouveler, des données anciennes. François Mars remarque : « Un autre phénomène prouvant l'extrême détachement du gag par rapport aux films qui l'utilisent est la désinvolture avec laquelle il réapparaît d'une œuvre à l'autre, identique à lui-même. Nul scénariste ne songerait à placer le même mot d'auteur ni le même effet dramatique dans une dizaine de bandes différentes. Mais le gag passe d'un film à un autre sans qu'on crie au plagiat. (...) Et ces gags, rabâchés de film en film, non seulement ne seront pas désapprouvés mais encore resteront souhaités, exigés par un public qui se sentirait déçu de ne pas les reconnaître au passage. »

Jerry Lewis n'hésite pas à puiser dans ce fonds commun, aussi, depuis **The Bellboy**, trouve-t-on un assez grand nombre de gags traditionnels dans l'œuvre lewisienne. La voiture et l'ascenseur surpeuplés de **The Bellboy** reprennent le thème de la cabine de **A Nigt at the Opera** ; le transistor de Morty (**The Errand Boy**) sort tout droit de **Duck Soup** (Soupe aux Canards). Les gags verbaux rappellent ceux de Groucho : « Bonjour jeune homme » dit Paramutual à Morty ; « Bonjour vieil homme », répond ce dernier. La déformation des noms propres, l'usage du slapstick, n'ont pas d'autre origine. Les gags sonores : chutes hors champ de W.T. Gainsborough, rugissements de Bébé, musique éléphantinesque qui accompagne le lever de Katie, micros enlevés lors de la séquence télévision (**The Ladies' Man**) ; post-synchronisation dans **The Errand Boy** ; bruit étouffé de la montre de Julius lorsqu'elle tombe dans l'aquarium et craquement de ses chaussures après qu'il les a ôtées (**The**

Nutty Professor). Gags de couleur également : le costume blanc de W.T. Gainsborough et les mains pleines de graisse de Herbert (**The Ladies'Man**).

La myopie, qui rappelle celle de M^r Magoo : les extenseurs pris pour des jeunes gens et les joueurs pris pour des quilles ; la boîte à ordures confondue avec la boîte aux lettres (**The Nutty Professor**).

D'une manière générale, les emprunts au dessin animé : chutes, déformations, incorporation au décor énumérées par ailleurs. Tous les gags de gâchis : le mélange des clés, la chute sur un parquet ciré dans **The Bellboy** ; le lit détruit par Herbert, la bassine de lait qui éclabousse ce dernier, l'écrasement du chapeau du gangster (**The Ladies'Man**) ; les feuilles dactylographiées qui s'envolent, les armures, la bouteille de champagne dans **The Errand Boy** — reprise dans ce dernier exemple d'une scène de **A King in New York**, et rappel des chatouillements qui parcourent Harpo dans **Duck Soup** lorsqu'on introduit du liquide dans son pantalon à l'aide d'une poire — ; l'explosion de **The Nutty Professor**, les extenseurs dévissés, le bras dans la coupe de punch dans ce dernier film. etc.

Le slow burn est utilisé par Jerry Lewis de façon originale, Robert Benayoun écrit : « De tous les styles en cours dans la période du slapstick, Jerry semble avoir, dans ce film, (**The Errand Boy**) souligné son inavouée prédilection pour ce que l'on nomme le **slow burn**, c'est-à-dire une certaine attitude de patience stoïque pendant que s'accumulent pour un personnage donné, une indignité après l'autre. (Le slow burn a été mis au point et illustré pendant plus de trente ans par un acteur nommé Edgar Kennedy, notamment face à Laurel-Hardy dans leurs scènes de destruction.) Dans une séquence magistrale du film, Jerry monte dans un ascenseur bondé. Il se retrouve coincé (visage contre visage) avec un certain nombre d'inconnus masticateurs, baveux ou tres-saillants. L'immobilité oppressante des personnages finit par provoquer une série de péripéties nauséabondes (on

connaît le complexe sadique-anal de Lewis, scène du repas forcé dans **The Ladies'Man**). Un cure-dent passe d'une bouche à l'autre, les cigares et les étouffements préludent à l'explosion (invisible, elle aussi) d'un gros morceau de bubble-gum. Le slow burn de Jerry participe là d'un fatalisme consterné, d'une hébétude polie, empreinte de gentillesse, qui est celle du **schlemiel** de la tradition juive. »

Dans **The Bellboy**, slow burn sur un objet : Stanley malaxe un visage de glaise fraîche jusqu'à donner à la statue un aspect monstrueux.

The Ladies'Man offre plusieurs exemples : la main de Herbert sur un grille-toast, les claques répétées et sonores appliquées par la jeune fille qui apprend des rôles (le malheureux partenaire silencieux, enfin tiré d'affaire coince la peau de son dos dans la porte refermée brutalement), la souffrance muette de M^{me} Wellenmelon pendant son interview et surtout, la merveilleuse scène du chapeau de Willard T. Gainsborough, véritable pièce d'anthologie, dont François Mars écrit : « un dur de dur s'effondre aux limites de l'hystérie, simplement parce que notre héros (Herbert) s'applique à lui poser convenablement son chapeau sur la tête en aggravant son cas à chaque nouvelle tentative d'amélioration. »

C'est incontestablement le meilleur slow burn que nous connaissons, et peut-être la scène la plus comique tournée par Jerry Lewis. Buddy Lester y est pour beaucoup ; il joue crescendo une rage contenue qui le conduit au total anéantissement nerveux. La scène débute par un gag traditionnel : Jerry s'assoit sur le chapeau neuf du tueur. A partir de cet instant, le dialogue est d'un beau laconisme ; c'est surtout Willard T. Gainsborough qui ponctue les efforts de Herbert ; d'ordres d'abord : « Est-ce que tu sais que tu es assis sur mon galure ? » — silence de Herbert — « Mets-le en état ! » — Herbert s'exécute — « Pose-le sur la tête ! » ; puis, de considérations esthétiques : « Un peu plus à gauche ! », « D'habitude je le porte plus en avant ! », etc. ;

pour aboutir à cette réflexion désenchantée : « Faire ça à un mec comme moi ! » prononcée dans un sanglot. Jerry Lewis clôt artistiquement sur un dernier gag : le gangster franchit la porte de la pension avec son amie consternée (il ressemble alors à Chico), Herbert a conservé dans les mains un fil de la doublure du chapeau ; il tire ce lasso improvisé ; on entend off la chute du tueur. Outre la scène de l'ascenseur citée plus haut, sur laquelle Robert Benayoun écrit encore : « Le transfert du slow burn à son propre personnage représente donc pour lui (Jerry Lewis) un effort de sobriété considérable, et confirme sa connaissance parfaite des « temps morts » où le rire s'accumule sur une pure expectative », **The Errand Boy** présente un slow burn étendu à tout le film, sur la personne de Grumpy, victime impuissante des portes qui claquent.

Slow burn sur Julius F. Kelp dans le bureau du docteur Warfield après l'explosion, sur Buddy Lester victime de Buddy Love (scène du cocktail), sur le docteur Warfield aux prises avec Buddy Love (**The Nutty Professor**).

Dans **The Ladies' Man**, l'arrivée de Herbert dans la salle à manger où se trouvent les filles, illustre le gag instauré par Laurel de la « compréhension à retardement », — décalage, dit François Mars, « entre la vision d'un danger imminent et sa trop tardive prise de conscience ». Mais le gag est renouvelé par Lewis qui le rationalise en utilisant un des accessoires du personnage, les lunettes. C'est le temps mis par Herbert pour rajuster ses lunettes qui introduit le retard, ou la double vision. Les bévues inhérentes à la myopie (celle de Julius par exemple) participent d'une autre forme de comique. Dans **The Ladies' Man**, lorsque Katie l'embrasse alors qu'il va chercher la petite amie du gangster, Herbert ne réalise qu'ensuite. De même pour le clin d'œil qu'elle lui adresse après l'avoir installé dans sa chambre. Dans le même film, toute la scène avec l'ingénieur du son : Herbert met les écouteurs et s'écroule quelques secondes après le « Geronimo ! ». Sortant de la chambre

interdite avec la cagoule de la femme vampire : « Ce qu'on peut faire avec de l'imagination », puis il part en criant. La fin de **The Ladies' Man** encore : rugissement, Herbert croit que c'est Bébé. Apparaît un lion, hurlement d'épouvante.

The Errand Boy présente une des meilleures illustrations de comique au ralenti qui soit : la scène de la piscine où Morty se noie. Mais c'est aussi le spectateur qui est victime d'une compréhension à retardement, par l'artifice de l'écrêteau.

Le gag lewisien est incontestablement influencé par Tashlin pour tout ce qui concerne le dessin animé, le nonsense, le « gag roi ». Scénariste ou gagman pour Laurel et Hardy, Harpo Marx (**A Night in Casablanca**), Bob Hope (**The Paleface**), les Marx encore (**Love Happy**), Tashlin est le lien entre la tradition du burlesque et Jerry Lewis. L'originalité de ce dernier se manifeste cependant sur nombre de points qui le définissent comme un auteur, et par lesquels il se sépare radicalement de Tashlin.

Dès **The Bellboy**, un gag comme celui de la statue remodelée n'est plus un gag indépendant ; il prend une signification par rapport à Stanley. Une grande partie de la nouveauté réside dans cette intégration des gags au personnage ; ce qui détruit partiellement l'affirmation de François Mars selon laquelle un gag est à lui seul une œuvre achevée. Le gag n'est pas toujours autonome et Lewis le prouve abondamment. Des deux postulants de Mars, lequel faut-il admettre ? : « Ainsi il est des gags, prétendument célèbres, et « habités » par la personnalité qui les a fait connaître, qui n'ont pas hésité à voguer d'interprètes en interprètes avec une totale indépendance. » « Un même gag peut aussi se présenter sous différentes facettes selon la vertu de ses interprètes et provoquer ainsi des raisons de rire à l'efficacité totalement opposée... Question de principe ! » François Mars poursuit : « Un gag,

sous quelque angle qu'on l'apprécie, demeurera toujours un gag, tandis que peu, très peu d'interprètes ou de techniciens burlesques ont osé rester fidèles à eux-mêmes dans la réalité. » ; Jerry Lewis si, et c'est là l'un des aspects de la question qu'il ne faut pas ignorer. Il y a près de neuf ans que Robert Benayoun met l'accent sur l'extrême interdépendance qui existe entre l'auteur et le personnage. La démonstration n'est plus à faire. L'œuvre entière étant concertée, on peut même aller jusqu'à dire que tout gag de **The Bellboy** prend une signification chaque fois plus complète à la sortie du dernier film de Lewis, ce qui contredit singulièrement les postulants de Mars : autonomie du gag par rapport à l'action, et : un gag à lui seul constitue un tout.

Le slow burn, lorsqu'il concerne le personnage, a une valeur particulière dont on voit mal le répondant chez un autre acteur comique : le professeur Kelp dans la longue scène silencieuse avec le docteur Warfield, Morty dans l'ascenseur, voilà deux scènes écrites par et pour Jerry Lewis. Le gag dans sa valeur propre est également l'objet d'un important travail de restauration.

Selon François Mars « le gag peut même pousser le luxe jusqu'à ne pas surgir devant le spectateur à l'instant où il l'espère et, de ce fait, provoquer son rire » ; Lewis va plus loin. Ne se contentant pas de jouer sur le temps, il joue sur la forme et instaure une nouvelle notion : le gag de frustration.

Le mécanisme est simple : il consiste dans la mise sur pied d'une situation dont le déroulement devrait logiquement se conclure sur un gag traditionnel prévu par le spectateur. Attente déçue puisque le gag espéré n'est pas donné. Ainsi, dans **The Bellboy**, Stanley entre dans la cabine de pilotage d'un avion de ligne : aucun gag n'est construit à partir de son inaptitude à faire décoller puis à diriger l'appareil ; tout se passe au contraire fort bien, atterrissage compris. Le gag est ailleurs intimement lié à la psychologie du personnage. Morty (**The Errand Boy**) évolue longuement sur une échelle, un



LE DINGUE DU PALACE - 1960



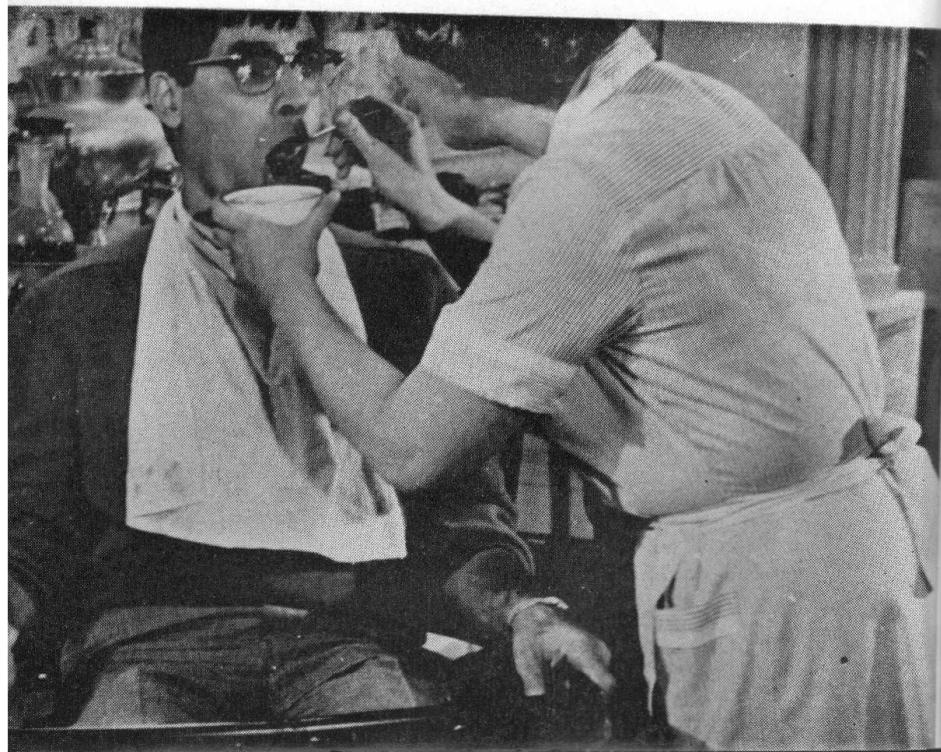


LE TOMBEUR DE CES DAMES - 1961



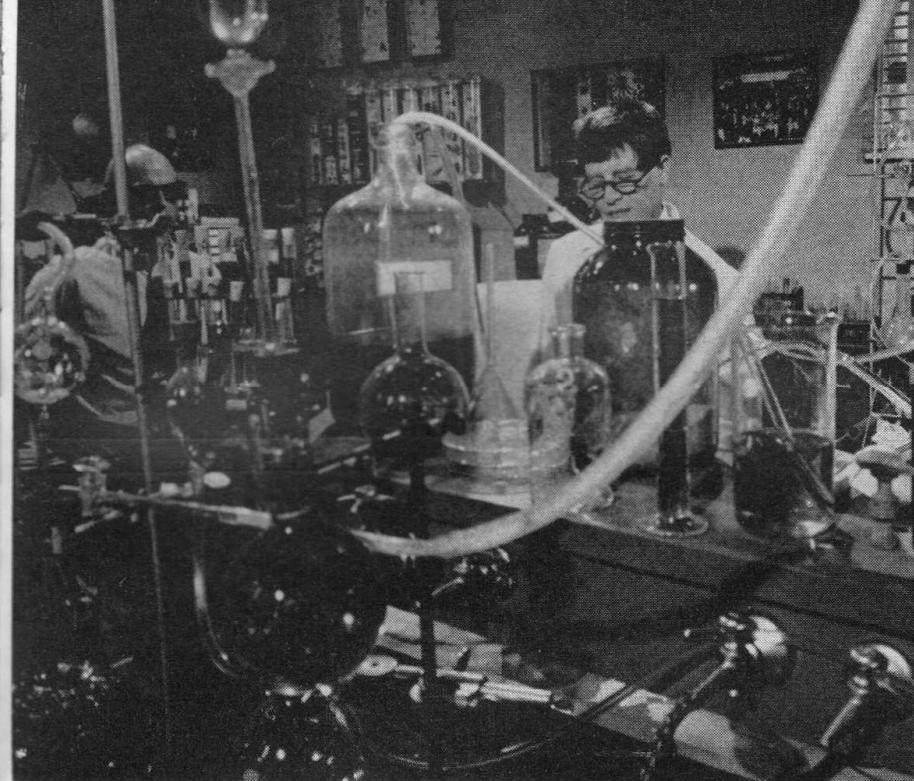
LE TOMBEUR DE CES DAMES

LE ZINZIN D'HOLLYWOOD - 1962





LE ZINZIN D'HOLLYWOOD



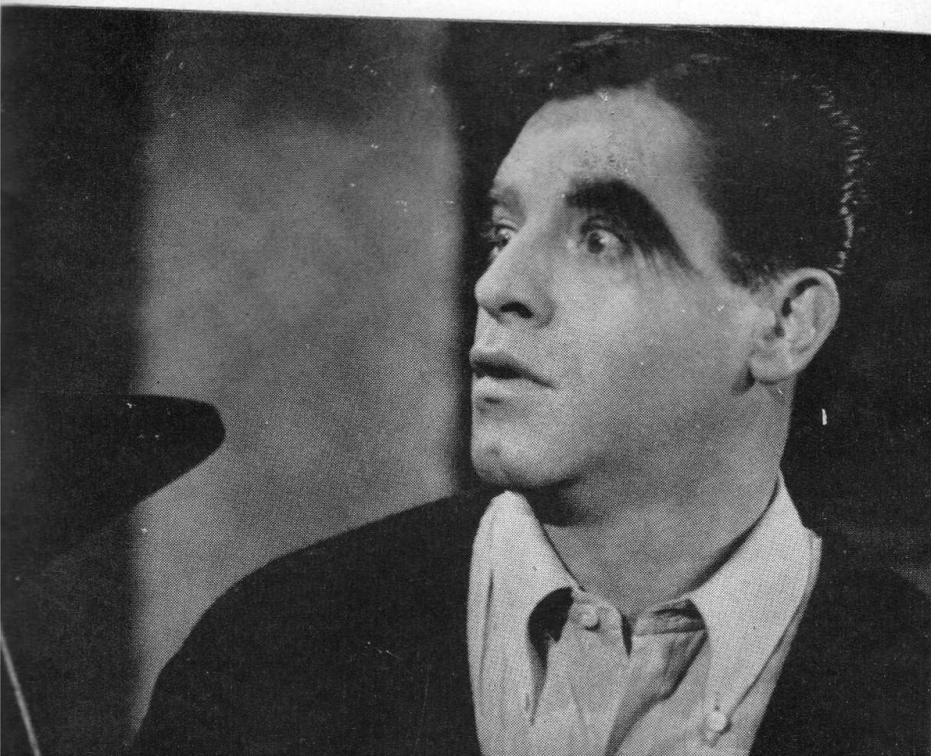
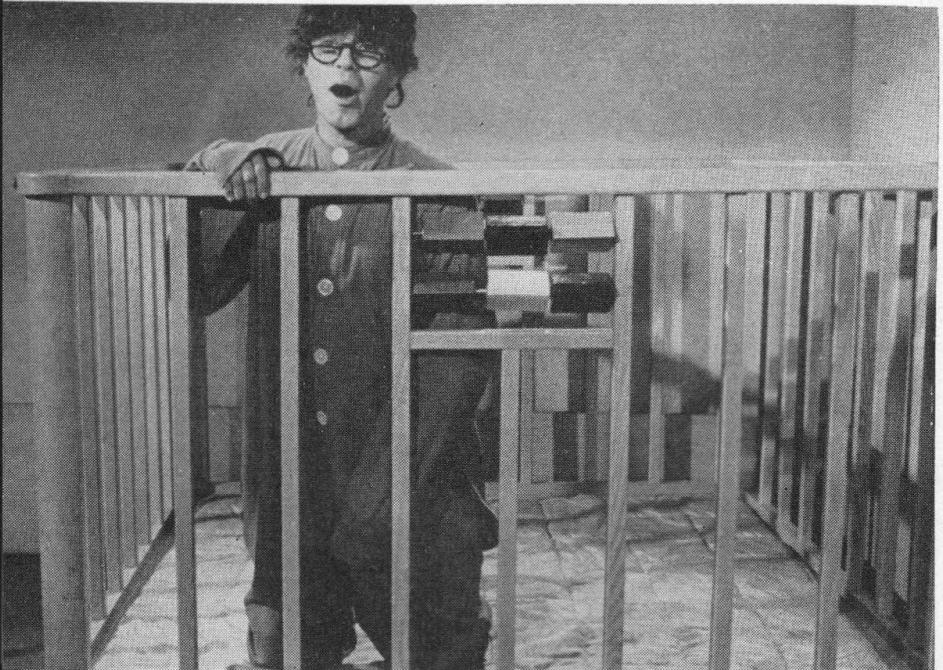
Dr. JERRY ET Mr LOVE - 1963





JERRY SOUFFRE-DOULEUR - 1964

Dr JERRY ET Mr LOVE





JERRY SOUFFRE DOULEUR



énorme bocal de berlingots dans les bras ; la chute du bocal n'a pas lieu. Julius (**The Nutty Professor**) tâte avec insistance le bras et l'aisselle d'un athlète portant, bras tendus au dessus de la tête, un lourd haltère. L'instrument ne tombe pas sur les pieds du professeur mais lui est délicatement confié, ce qui a pour effet d'allonger ses bras. On pourrait ajouter la scène avec George Raft (**The Ladies' Man**) : tout est dans le fait que Herbert ne veut pas reconnaître le célèbre acteur ; d'autre part, le fameux « nickel » imaginé par Hawks pour symboliser le tueur de **Scarface**, lancé au plafond par Raft ne retombe pas. Nulle logique n'est donc instaurée à partir de l'absurde, il s'agit plus exactement de créer un absurde au second degré, en trompant le spectateur sur la nature du gag.

La frustration peut être plus complète, et le gag ne pas survenir : dans **The Nutty Professor**, Julius marche rapidement le long d'un couloir filmé en enfilade ; deux portes qui se font face s'ouvrent brusquement lorsqu'il arrive à leur hauteur. Le passage est suffisant, le professeur poursuit sans gêne son chemin. Le gag a été suggéré sans être exploité ni remplacé. Dans ce cas précis, l'absence de gag est un gag. Une autre variante est illustrée par **The Ladies' Man** : l'anti-gag. Elaboration d'une situation qui suscite l'attente du gag ; celui-ci se produit, mais pas pour les raisons habituelles. L'attente n'est pas déçue, le personnage va au-devant du gag, le réalise en toute conscience, en d'autres mots, le désamorce. Herbert, debout sur une cheminée, époussette le tableau représentant M^{me} Wellenmelon. Deux grosses potiches, disposées de chaque côté du portrait, ornent le dessus de la cheminée. Herbert heurte une première fois l'un des vases mais réussit à éviter la chute ; le deuxième contact est moins heureux, l'objet se brise sur le tapis, sans bruit. Le pendant devient gênant : pour dissimuler sa maladresse, ou par goût de la symétrie, Herbert fait tomber l'autre potiche qui rebondit d'abord sur un divan, sans dommage, pour finalement subir le

même sort que la première. Le gag est à nouveau rattaché au personnage ; il introduit une nuance psychologique supplémentaire. De la même manière, la destruction de la collection de verres filés n'est pas un gag dans l'acceptation habituelle du mot. Le gâchis dans cette circonstance, n'a de sens qu'au regard du personnage ou de l'auteur, — en définitive, par rapport à Jerry Lewis seul.

D'une situation très classique : le bris d'une potiche, Lewis tire plusieurs effets comiques, alors qu'il n'exploite pas, par exemple, les possibilités que lui offrait Morty en bibendum après sa noyade. (**The Errand Boy**). C'est qu'il joue littéralement avec le gag. Dans **The Bellboy**, entre deux sifflements de Stanley, Jerry glisse avec désinvolture le gag surréaliste de la nuit chassée par un flash photographique. Dans **The Ladies' Man**, parce qu'un gag lui plaît, il le multiplie par trois, et nous surprend chaque fois : — gag de l'essai du son, où un technicien de la télévision demande à Herbert de dire quelques mots dans un micro.

Parfois, le gag témoigne d'une économie poussée à l'extrême ; la réception mondaine de **The Errand Boy** fournit un aperçu de la discrétion de Lewis. Quelques rushes que se fait projeter un metteur en scène nous renseignent sur les agissements antérieurs de Morty. Nous apprenons alors qu'à un moment du film qui ne nous a pas été montré, Morty se trouvait sur un plateau pendant le tournage d'une scène dans laquelle il n'avait rien à faire. De très légers déplacements des acteurs dans le champ dévoilent le visage de l'intrus, apparemment ravi d'être là, en tout cas inconscient du gâchis dont il est la cause. Tout repose sur les portions du visage de Morty entrevues quelques secondes. Jerry Lewis ne restitue que le résultat, la dernière phase, et la mise en scène est au service du gag.

Nous abordons là l'aspect le plus important du gag lewisien, souligné par Robert Benayoun : « **The Errand Boy** mise sur un principe différent. Considérant d'emblée

ce fait indiscutable que tout gag a déjà été exploité une fois au moins, Jerry décide de nous faire deviner les siens. Tout se passe en coulisse, et nous voyons seulement l'avant suivi de l'après. Nous ne voyons pas Jerry tomber dans une piscine qui depuis un moment lui faisait des avances. Mais après une longue scène sous-marine, qui nous le montre virevoltant autour d'un homme-grenouille avec toute l'aisance d'Esther Williams, nous apprenons qu'il se consacre entièrement à la noyade. Nous ne voyons pas Jerry manipuler le tableau de bord d'une salle de doublage, mais nous voyons la copie de travail que des magnats consternés se font projeter. Nous ne voyons pas Jerry faire laver la Cadillac décapotable du patron (avec M^{me} Patron à l'intérieur), mais nous voyons émerger, à l'issue de l'opération, une matrone essorée et chuinteuse, mais qui ne sort pas assez de son rôle presque abstrait d'accessoire pour protester. » C'est dans ce refus de montrer le pendant que se révèle l'originalité du metteur en scène. La technique sert le gag grâce à l'ellipse qui supprime l'étape intermédiaire.

Qu'il soit étiré, contracté, multiplié, le gag est toujours dominé par Jerry Lewis. On peut même dans certains cas, parler d'une parodie du gag. Cette attitude, apparemment désinvolte, dénote de la part de Lewis une maîtrise exceptionnelle. A nouveau, il se définit comme un auteur maniériste. Les gags sont souvent complexes, imbriqués les uns dans les autres, et leurs significations sont multiples. François Mars écrit qu'un gag ne se laisse pas disséquer. Le maniérisme de Jerry Lewis n'est justement possible que parce qu'un gag se laisse disséquer.

LE TEMPS.

Le gag est le résultat d'une construction de l'intellect ; et en particulier le gag à ellipse, fondé sur une restitution partielle — suppression du **pendant**, et parfois de **l'avant** ou de **l'après**. Ce jeu subtil avec les divers moments débouche tout naturellement sur une utilisation particulière de la notion de temps.

L'ellipse classique, qui est condensation du temps, n'est pas absente de l'œuvre lewisienne. Dans **The Errand Boy**, Morty doit porter une grande quantité de lettres et de paquets à destination ; le plan suivant nous le montre marchant d'un pas allègre, deux ou trois enveloppes dans la main. Il a distribué le courrier entre temps. Il entre ensuite dans un ascenseur dont il se dégage au treizième étage. Plan suivant : Morty attend l'ascenseur pour redescendre. Il y rencontre cette fois une fille qui mâche du bubble gum. « Vous fumez ? », lui demande-t-il ; puis il commente sa réponse négative : « Quelle veine ! ». Poursuivant sa mastication, la fille fait des bulles. Plan suivant : Morty sort de l'ascenseur le visage couvert de bubble gum. Il y a ellipse sur l'éclatement. De même dans **The Bellboy**, où l'ellipse concernait le décollage de l'avion. Julius F. Kelp (**The Nutty Professor**) tire sur un extenseur. Un travelling arrière révèle, de l'autre côté de la cloison, un employé qui dévisse les écrous de l'appareil. Enchaîné rapide sur Kelp faisant son cours le lendemain, le visage couvert de sparadrap. Ce sont là des exemples qu'il serait facile de multiplier.

Dans le sens d'une condensation du temps, rappelons la séquence du banc au début de **The Ladies' Man** : c'est toute une quête qui est résumée en quelques plans.

L'écoulement du temps et ses conséquences dramatiques, est illustré dans **The Nutty Professor** par les quatre nuits de Buddy à la Caverne Pourpre :

— première nuit : il est l'idole d'une salle unanime (filles et garçons l'admirent). Un assez grand nombre de scènes suit cette apparition initiale : colline, classe de sciences, laboratoire de Kelp, flash back sur l'enfance de Julius, laboratoire, université, salle de sciences, laboratoire, salle de sciences.

— deuxième nuit : Buddy est ivre. Quelques fans entourent le piano, surtout des filles. La scène est courte. Buddy prend rapidement la fuite. Enchaîné sur la salle de sciences.

— troisième nuit : Buddy est au piano, un cercle d'admiratrices (dont Stella) lui prodigue des encouragements souriants. Aucun garçon dans l'assistance. Enchaîné sur la salle de sciences, puis Kelp dans son laboratoire. Ces deux dernières scènes sont très courtes.

— quatrième nuit : la salle vide à une heure tardive, peu d'éclairage. Buddy au piano joue sans conviction. Stella seule est restée. « La fatigue », dit Buddy.

La construction de cette partie du film retranscrit parallèlement une durée et l'évolution psychologique qui l'accompagne. La chute de Buddy Love est inscrite dans le montage sous forme d'intervalles plus ou moins longs entre les scènes à la Caverne Pourpre. La durée de ces intervalles va en diminuant ; de la même manière, les séjours de Buddy dans le cabaret sont aussi de plus en plus courts.

Jerry Lewis fait parfois preuve d'une certaine désinvolture en introduisant à l'intérieur d'une scène une autre scène, comme une parenthèse. Dans **The Bellboy**, Stanley doit repasser un pantalon ; ce qu'il fait non sans commettre de bévues. Il mime ensuite un orchestre ; puis, retour à l'affaire du pantalon. Jerry Lewis inaugure l'ère du temps caoutchouc, — contraction à l'extrême, comme celle des dessins animés (scène de la dame qui aime les sucreries dans **The Bellboy**) — ; ou, contraction au niveau de la longueur du film, — la fin étonnante de **The Errand Boy** : la promenade en voi-

ture de Morty grande vedette est en fait un condensé de tout le film puisqu'il revoit dans un ordre inverse (remontée vers le début) les personnages qu'il a pu rencontrer.

La scène des chaises rangées de **The Bellboy** permet de dégager l'ambiguïté du temps lewisien. Il ne s'agit pas d'un temps normal pour le personnage ; mais pour les autres, si. On est donc amené à distinguer : un temps social qui est celui de tous. (référence commune) et un temps magique qui est la part du personnage. Ce temps est à l'intérieur du premier auquel le personnage demeure pourtant asservi : Morty explique à Magnolia qu'il est resté trop longtemps avec elle, et qu'il doit partir. Cependant, comme l'a prouvé **The Bellboy**, l'ordre naturel des choses est susceptible d'être bouleversé par ses soins : Stanley transforme la lune en soleil en la photographiant à l'aide d'un flash. Ces fragments de temps magique insérés dans le temps social font des intermèdes qui sont de véritables digressions. Comme Holden Caulfield, Jerry Lewis pourrait expliquer : « L'ennui avec moi, c'est que j'aime ça quand quelqu'un s'écarte du sujet. C'est plus intéressant et tout. » Un tel traitement du temps aboutit à un irréalisme parfait : après la terrible explosion du début de **The Nutty Professor**, le bureau du doyen est soigneusement rangé. Dans cette même scène, Kelp donne à la minute près la durée de son séjour dans l'université, grâce à sa montre : le temps social est mesuré par un instrument magique, mais, précisément, l'exactitude scrupuleuse est extravagante.

Le temps des films de Jerry Lewis est arbitraire ; il est étiré ou contracté selon les besoins de l'auteur. Le souvenir intervient parfois. Avant **The Patsy**, l'œuvre lewisienne comportait deux flash-back, parodiques l'un comme l'autre : dans **The Ladies'Man** Herbert évoque à Katie la trahison de Marthe ; Kelp pensant à l'hérédité, redevient bébé, le temps de voir sa mère humilier son père. La mémoire du personnage ne joue qu'au niveau

des sentiments : Morty raconte sa vie et ses désirs à Magnolia ; la triste histoire de Prosper, son poisson rouge, désole Herbert. Parfois, ce sont des franges du passé qui sont révélées d'une façon ou d'une autre. La carrière de cantatrice de M^{me} Wellenmelon est suggérée par le « Bonjour Herbert » modulé qui accueille le héros après son réveil dans la pension ; puis par le « C'est en haut » répété et impératif qui provoque la première tentative de chanter du personnage. Cette carrière passée justifie l'émission de télévision sur une ancienne cantatrice célèbre. La séquence de la réception mondaine sabotée par Morty (**The Errand Boy**) et projetée devant le metteur en scène atterré, ne livre que le résultat d'une action passée de Morty, dont nous ignorons tout jusqu'alors.

Ainsi, reconstituer une chronologie de l'existence des personnages devient une tâche ardue. Des fragments de temps nous sont restitués dans une belle solution de continuité qui souligne l'émiettement de la personnalité.

L'unité profonde de l'œuvre lewisienne vient de ce qu'elle est construite en fonction d'un personnage, comme le montrent bien les fausses fins des films. Stanley, après s'être justifié auprès du directeur, court dans le hall du palace et se perd dans la foule. Deux films, **The Bellboy** et **The Errand Boy** s'achèvent ainsi, par un plan du personnage s'éloignant, tandis que les deux autres se terminent en montrant le héros s'avançant vers la caméra. Ces fins marquent la volonté du cinéaste de ne pas rester sur l'anecdote ; elles sont une pulvérisation de l'histoire et un retour au personnage mythique, tel que lui-même a décidé de se figer. La fin de **The Ladies'Man** pourrait être le happy end entre Herbert et Fay ; Jerry seul, après avoir vu le lion, marche en criant. La conclusion de **The Errand Boy** est un véritable retournement qui renvoie le spectateur au Morty du début du film. La manière dont Jerry Lewis conclut **The Nutty Professor** est significative de son intention de brouiller toutes les pistes.

Ce film comporte en réalité trois fins :

— Kelp et Stella s'embrassent : « Attention, ce n'est pas la fin ».

— Kelp et Stella s'éloignent dans le couloir : « Ce pourrait être la fin... mais ce n'est que le commencement ».

— les acteurs se présentent les uns après les autres. Jerry s'avance vers nous, trébuche, tombe, mais en avant, et brise l'œil de la caméra. L'écran devient blanc. Le mot fin n'apparaît pas (même pas écrit à l'envers comme c'était le cas pour **The Errand Boy**).

Toutes ces fins sont bien une sorte de « à suivre » ; elles manifestent le désir de faire échapper le personnage à son rôle. Il fuit l'amour et le mariage (**The Ladies'Man**), la réussite du comique génial (**The Errand Boy**), le mariage et l'installation sociale (**The Nutty Professor**), c'est-à-dire tout ce que Joseph Levitch a accepté. Reste tout seul, en définitive, un minet, et c'est très bien ainsi.

Août 1964.

THE PATSY.

Le cinquième film de Jerry Lewis n'est plus une promesse. **The Patsy** constitue le dernier épisode de ce sérial d'une espèce bien particulière que représente l'œuvre lewisienne ; il est une continuation et une contestation, réalisant cet équilibre instable que son auteur prend toujours un malin plaisir à miner de l'intérieur. **The Patsy** demeure fidèle à cette définition. Le personnage dont on nous fait savamment attendre l'apparition, c'est à nouveau Stanley, pourvu par la grâce du techni-

color d'une veste rouge, d'un pantalon bleu et des inevitables chaussettes blanches qui précisent que nous avons toujours affaire au même « héros », exactement comme dans une bande dessinée. Mais quelle est la signification de ce retour de Stanley ? Implique-t-il un développement cyclique de cette œuvre ou bien n'est-ce qu'un simple rappel, comme il y en a tant dans ce film ? Le scénario, plus qu'à **The Bellboy**, renvoie à **The Errand Boy** dans lequel, on s'en souvient, était réalisé, à travers Morty, le passage d'une personnalité à une autre. **The Patsy** présente toutefois cette originalité que le passage ne s'effectue pas d'un état à un autre état — du peintre à celui de la vedette géniale —, mais d'une attitude à une nouvelle attitude, autrement dit de la dépendance à la libération. En effet, le personnage, à la fin du film, par un véritable acte de volonté, renverse les données de la situation et s'affirme comme individu à l'intérieur de la société. Il s'intègre à cette société qui l'a tout d'abord rejeté (Stanley a tout au long du film un désir éperdu, mais toujours frustré, de serrer les mains de ceux qu'il rencontre), précisément grâce aux qualités les plus profondément inscrites en lui, sa spontanéité et son naturel. Le public qui fait le succès de Stanley-Jerry est en quelque sorte le garant de ce nouveau pacte.

Les rapports qu'entretient Stanley Belt (tel est son nom) avec la Femme sont tributaires de cette évolution. Certes, Stanley embrassé s'évanouit ou devient rouge de confusion (un petit canon au second plan souligne cet émoi), mais lorsqu'il prend la situation en main, c'est lui qui demande Ellen, en mariage. Ce personnage féminin cumule le double rôle de Kathleen Freeman et de Stella Stevens ; de l'une il a hérité l'attitude maternelle, et de l'autre le charme. Ellen est plus calme et moins adolescente que Stella. Elle est brune et non pas blonde, et si l'union Kelp-Stella exigeait la passivité de Kelp, ou son « éducation », celle de Stanley-Allen paraît reposer sur des données moins disproportionnées.

Il est enfin un troisième point sur lequel **The Patsy** témoigne d'une originalité par rapport aux quatre films précédents, c'est la présence constante au second plan de cinq personnages, même si ces derniers ne sont pas définis avec une grande précision ; ainsi Peter Lorre-Morgan donne le coup d'envoi : « En scène dans une semaine ! », puis traverse le film dans une sorte d'absence. M^{me} Wellenmelon, le Doyen ou les étudiants de **The Nutty Professor** n'avaient pas ce rôle important. Il ne convient pas de donner à cela une signification que l'auteur n'a peut-être pas recherchée, mais ici, la part accordée à Stanley en semble réduite d'autant. Dire que nous nous acheminions vers un film où Jerry Lewis ne serait qu'un parmi d'autres reviendrait à parier beaucoup trop sur l'avenir.

Encore une fois l'œuvre lewisienne nous apparaît comme le fruit élaboré d'une conscience pleinement informée de ses tenants et aboutissants. On a parlé de **The Patsy** comme d'un film somme et comme d'un film autobiographique. Rien de plus juste. Mais il faudrait préciser que l'ordre de création qui préside à l'œuvre de Jerry Lewis impose ce double aspect, à un degré plus ou moins grand d'évidence, à tous les films qu'il a réalisés depuis **The Bellboy**.

The Patsy débute ironiquement par la mort d'une grande vedette qui pourrait être Jerry, et le désarroi de ses proches collaborateurs dans une telle éventualité. Jerry mort, inutile de chercher à en créer un second. Mais la grande vedette se nomme ici Wally Brandford et ce qui fut son état-major tient un conseil de guerre dans un des luxueux appartements de l'hôtel Beverly Hilton. Sont réunis là : Caryl Fergusson (Everett Sloane), le producteur de films de Wally ; Morgan Haywood (Peter Lorre), son metteur en scène ; Chic Wymore (Phil Harris), son scénariste et gagman ; Harry Silver (Keenan Wynn), son agent de publicité ; Ellen Betz (Ina Balin), sa secrétaire et Bruce Alden (John Carradine), son valet de chambre.

Avec Wally, ils perdent leur gagne-pain et se voient contraints de dissoudre une équipe dont la cohésion donnait toute satisfaction. Que faire ? Morgan propose de former une nouvelle vedette à laquelle ils apprendront tout ce que Wally Brandford leur avait appris. C'est alors qu'entre en scène Stanley, maladroit comme le premier de ce nom, mais bavard et soucieux de se justifier. Entouré par les cinq hommes dont l'allure se fait menaçante, il recule jusque vers une porte-fenêtre donnant sur une terrasse, puis, acculé contre le garde-corps, il bascule dans le vide. Suit le générique. Cette ouverture est un véritable feu d'artifice de citations et de clins d'œil :

— la mort du grand homme, les manchettes de journaux, la télévision, la radio, c'est **Citizen Kane**. La réunion des ex-collaborateurs de la vedette rappelle la réunion des reporters du film de Welles et la désignation de Thomson pour mener une enquête sur Rosebud, enquête qui n'est rien d'autre qu'une reconstitution de personnalité. Dans **The Patsy**, il s'agit de reconstituer une vedette à l'image de la première. Notons la présence de Everett Sloane qui jouait le personnage de Bernstein, fidèle collaborateur de Kane.

— Everett Sloane n'est pas le seul à hanter ce film. On y voit aussi Peter Lorre, John Carradine, George Raft (qui fait une apparition plus fugitive que dans **The Ladies' Man**), Rhonda Fleming, etc. C'est tout un monde du cinéma, ou presque, qui est passé en revue. De plus, les hommages au muet sont répétés : ainsi le flash-back et la confection du smoking. Partant de ces références multiples, Lewis se permet de nous montrer comment on forme une vedette de l'écran, sans nous le dire. Stanley fait du spectacle télévisé comme chanteur ; on parle de lui entre gens de cinéma, puis il fera du cabaret chez Copa et enfin une émission publique de télévision (le célèbre **Ed Sullivan Show**). Ed Sullivan dit en présentant son émission que c'est ici que se sont produits des acteurs célèbres ; il cite Richard Burton, Audrey Hep-

burn, les Beatles et précise que Martin et Lewis ont fait leurs débuts précisément sur cette scène, véritable « échelon vers la gloire ». A la fin du film, Stanley demande à ses collaborateurs de lui obtenir un contrat à Las Vegas où nous savons que Jerry se produit régulièrement. **The Patsy** est donc, du point de vue d'une chronologie fantaisiste, un film autobiographique. Il ne faut pas oublier que Wally Brandford était une vedette au faite de la gloire cinématographique. Stanley Belt fera donc du cinéma — les allusions de Lewis à ses films précédents sont légion. La vue aérienne de Los Angeles, puis la vue en plan général et en plongée de l'hôtel Beverly Hilton, rappellent l'introduction de **The Bellboy** et de **The Errand Boy**. Les divans et fauteuils rouges, la moquette verte de l'appartement de l'hôtel où se déroule ce début nous font souvenir du décor de **The Ladies' Man**. La conversation entre les ex-collaborateurs de Wally Brandford s'achève par ce problème, trouver un remplaçant, et cette question posée : « Qui ? » — Gros plan de Caryl Fergusson qui hurle ce mot, le visage soudain pétrifié, puis panoramique très rapide de droite à gauche s'immobilisant sur Stanley qui vient d'entrer. Suit une série de plans des six personnages, composant un groupe figé : ce qui est bien entendu un rappel des passants stupéfaits par l'apparition de Buddy Love dans **The Nutty Professor**.

De telles citations abondent dans **The Patsy** et s'étendent jusqu'à d'autres films (**Who's Minding the Store ?** par exemple : l'énorme femme qui déchausse et masse le pied de Stanley). La chute de Stanley qui ponctue le générique est un mouvement décomposé ; mais elle rivalise avec les magnifiques descentes du Coyotte dans les Chuck Jones, et s'achève par le calembour visuel du tremplin qui catapulte Stanley vers le monde des stars.

Nous avons noté ce retour réflexif de Jerry Lewis sur le cinéma, qui se manifestait le plus souvent par le souci de montrer l'envers du décor. Dans **The Patsy**, c'est la fin, extrêmement désinvolte, qui est chargée de cette

fonction. Stanley déclare : « c'est le début et non la fin. » Il décide de conserver ses collaborateurs, de chercher une nouvelle secrétaire et d'épouser Ellen. Les cinq hommes quittent la pièce. Ellen marche dans la direction de Stanley qui recule vers le balcon, comme au début du film. « Je suis en train de plaisanter », commente-t-il, « je devrais être l'agresseur ». Il bascule dans le vide. Ellen pleure. Stanley entre dans le champ par la droite : « vous exagérez un peu, M^{lle} Balin ». Il ouvre une porte dans le garde-corps : « tout cela n'est pas vrai, c'est un décor », et il montre le décor. Ellen donne le mot de la fin : « Monsieur Jerry Lewis, vous n'êtes qu'une petite noix. » Plan des studios. Jerry Lewis et Ina Balin traversent le plateau. « Le film est terminé », dit Lewis. « Une heure de repos pour les acteurs, et sept jours pour les techniciens. » Ces derniers quittent le studio.

A droite de l'écran, sur une caisse rouge : **The Patsy**.

Comme Diderot s'amusait à démontrer les mécanismes des romans de son temps, Lewis abat son jeu avec une liberté telle que certains s'obstinent encore à parler d'absence de construction. L'anarchie dans l'œuvre lewisienne n'est qu'apparente ; elle suppose une maîtrise de la technique. Maîtrise prouvée dans **The Nutty Professor** lors de la transformation de Kelp en monstre. **The Patsy** débute par une séquence dramatique au cours de laquelle Lewis ne dément pas un seul instant son sérieux.

A l'instar des films précédents, **The Patsy** est une œuvre construite ; ce sont les leçons que reçoit Stanley et ses tentatives devant le public qui donnent au film sa structure :

- Introduction : elle est assez longue et coupée par le générique.
- Première partie :
 - création de la vedette : tailleur, coiffeur, leçon de chant avec le professeur Muler.
 - premier passage à la télévision, coupé d'un flashback.

— Deuxième partie :

- retour aux leçons : danse, chant (nouveau professeur), danse.
- réception en faveur du lancement de Stanley. Journalistes, Hedda Hopper, etc.
- formation de Stanley dans le salon du Beverly Hilton. Faux départ de Stanley qui reste pour Ellen.
- tentative du café Copa.

— Troisième partie :

- à nouveau les leçons : danse, langage, chant, maintien.
- signature du contrat.
- séquence du restaurant chic.
- les créateurs de Stanley décident d'abandonner leur création, Ellen exceptée.
- le succès.

— Conclusion : tout cela n'est pas vrai, c'est du cinéma.

Cette structure trahit évidemment la subtilité du film dans le détail. Deux exemples montreront à quel degré de raffinement Jerry Lewis peut atteindre. Tout d'abord la leçon de chant du professeur Muler.

— Le professeur (Hans Conried) dans son salon, avec une superbe veste d'intérieur rouge. Un coup de sonnette. Le professeur ouvre. Plan de Stanley, la sonnette dans les mains, à laquelle restent accrochés d'importants morceaux de la porte. Stanley et Ellen entrent dans le salon, ils sont cadrés en plan américain tandis que l'on entend, off, de violents coups de marteau et des bruits de machines-outils. Plan du professeur qui referme la porte intacte. Il vient de la réparer en un temps record selon l'une des meilleures traditions du dessin animé. Par ailleurs, le professeur demande à Stanley de refermer une porte à coulisse, celui-ci s'exécute : les deux parties passent l'une devant l'autre, la porte demeure ouverte. Dans le salon, Stanley se trouve affronté à deux sortes d'objets : les ennemis et les complices.

— un vase de 9.000 dollars (précise le professeur qui est collectionneur) que Stanley renverse et rattrape au ras du sol. Le professeur ne serre pas la main de Stanley. « Montrez-vous patient avec lui » conseille Ellen en prenant congé.

— resté seul avec le professeur, Stanley renverse une potiche qu'il rattrape dans les mêmes conditions que le vase précédent.

— puis il s'assoit sur un canapé au rembourrage trompeur et se fait mal à la main en vérifiant la solidité. Il veut prendre une pose avantageuse, croise ses jambes et tombe à terre.

Toutes ces scènes très courtes se déroulent dans un silence général, avec des plans de coupe sur le visage du professeur Muler, très inquiet.

— tentative de Stanley pour prendre place sur un curieux siège incliné vers l'avant ; deux essais infructueux, il glisse, il s'assoit enfin à l'envers, en coinçant ses jambes dans le dossier, puis retombe vaincu.

— essai sur une chaise en bois dont le fond se brise quand Stanley s'y installe. Le visage du professeur est parcouru de tics. Stanley dans le siège en bois qu'il vient de détruire est cadré au premier plan par une caméra au ras du sol. Le professeur est en contre-plongée, les deux mains dans les poches de la veste rouge, droit, immobile, tout à fait comme dans un film d'épouvante.

— Stanley occupe un fauteuil, apparemment sans dégâts ; mais l'accoudoir se détache. Il le remet à sa place.

— un vase est rattrapé au dernier moment.

— une statuette est sauvée de la même manière.

C'est enfin la leçon de chant. Le professeur se met au piano et demande à Stanley de chanter. Aucun son ne sort de la bouche de ce dernier. « Il faut diaphragmer davantage » conseille le professeur, qui expire si fort que son souffle ébouriffe les sourcils de Stanley, — lequel sort un peigne et remet ses sourcils en ordre. — Suivent divers essais de chant : le professeur propose

à Stanley des vocalises que ce dernier répète. Un geste trop brusque de l'élève fait choir le couvercle du piano sur la main du professeur qui se met à hurler. Stanley entendant le hurlement sans en voir l'origine imite le professeur. Du double hurlement qui va crescendo et atteint une intensité surhumaine naît un cataclysme. Un verre explose en gros plan, puis, en plan général la maison s'écroule.

Cette scène est construite en deux parties. L'une silencieuse qui affronte Stanley à des bibelots et à des sièges. Les premiers sont complices tandis que les autres se refusent au contact avec lui. Lorsque Stanley rattrape les objets, c'est toujours in extremis. Ses gestes sont précis, le corps est parfaitement dominé : la dernière statuette est saisie près du sol à l'aide d'un seul geste du bras. Dans le même temps, cette scène est un *slow burn* qui s'exerce sur la personne du professeur Muler, et un (parmi d'autres) hommage au cinéma muet. Cette première partie met Stanley en présence de deux objets complices, puis de quatre sièges récalcitrants, enfin de deux objets complices. La seconde partie est parlante. Elle reprend une satire ébauchée dans *The Ladies' Man* à travers le personnage de M^{me} Wellenmelon, celle du bel canto. La scène, qui s'apparente à celle du chapeau de Willard T. Gainsborough, est construite sur une attente qui s'achève dans le délire. Elle est extrêmement riche du point de vue du personnage de Stanley, et illustre remarquablement la notion de gag double. Quant à la structure, elle combine harmonieusement une série de sketches et l'étirement du gag. Une fois de plus, Jerry Lewis utilise toutes les ressources d'un local qu'il exploite jusqu'à sa totale destruction. La fin du film, — *Ed Sullivan Show* — n'est pas moins significative de l'habileté diabolique du metteur en scène.

— Gros plan d'un haut-parleur annonçant : « Stanley Belt en scène dans quinze minutes ». Travelling arrière partant de ce haut-parleur et découvrant en plan général la loge de Stanley où ce dernier se prépare. Plan géné-

ral d'une rue, sirène de police et embouteillage dû à un accident de la circulation. Ellen, qui vient d'apprendre que Stanley est abandonné à lui-même, et qui veut le rejoindre pour « le soutenir et le doper », ne peut dégager sa voiture. Elle se dirige vers une cabine téléphonique. Une grosse femme entre avant elle et lui tire la langue. Loge de Stanley qui s'inquiète de ne pas voir ses collaborateurs. Il demande à un employé de les chercher dans la salle de spectacle. L'employé revient sans les avoir trouvés, mais il apporte la lettre de Caryl Ferguson. Stanley lit, voix off de Caryl prononçant les mots fatidiques. — derrière Stanley, un portemanteau sur lequel on voit un blouson de sport et une casquette noire et rouge (sans doute celle de Holden Caulfield, à un dollar). — D'un geste rageur Stanley froisse la lettre, prend le blouson et la casquette, puis sort. Plan de Ellen dans la cabine téléphonique. Plan de l'appareil téléphonique bleu dans la loge de Stanley. Sonnerie. Près de l'appareil, une casquette tout à fait semblable à celle prise par Stanley, et une sucette intacte (accessoires de remplacement pour son numéro).

Plan de Ed Sullivan présentant son émission au public (il prend des poses), et retraçant l'historique de la scène sur laquelle va se produire Stanley, il déclare que cette scène est un échelon vers la gloire, puis il annonce : « Stanley Belt ». Cut sur un écran de télévision cadré presque à la dimension de l'écran de projection, image en couleurs, puis léger travelling avant. L'image télévisée s'adapte aux dimensions de l'écran.

La foule, de dos, attend l'entrée des vedettes à une grande première (cf. *The Errand Boy* et *Singin' in the Rain*).

Stanley au premier rang, avec casquette, blouson et sucette, regarde et désigne les vedettes en déformant leurs noms (il voit ainsi passer Claudette Calvet). Plan des vedettes masculines tendant la main vers une voiture supposée pour en extraire leurs compagnes, puis les couples se dirigeant vers l'entrée d'un théâtre. La foule

se disperse. Plan de Ed Sullivan suivant l'émission sur un récepteur de contrôle. Stanley est maintenant seul, devant une affiche annonçant « Haste the Long Way Frequently ». Nous savons depuis la présentation de Stanley par Ed Sullivan, que Stanley Belt se produit dans « Soirée de gala à Hollywood ». Un couple sort de la salle de spectacle en se disputant ; la femme se nomme Ellen. Les billets sont jetés au sol. La façade du théâtre est toujours cadrée selon la vision d'un spectateur assis à l'orchestre, de face, en plan général. Stanley ramasse les billets et se dirige d'un pas assuré vers le portier ; ce dernier l'arrête et lui montre les billets. Gros plan de ceux-ci « D'après un roman de Eric Winton », mais aussi : « Tenue de soirée obligatoire ». Stanley revient sur ses pas, la sucette à la bouche et une main dans la poche.

Nouveau plan de Ed Sullivan devant son récepteur de contrôle. Le poste est vu par derrière.

Sullivan est souriant.

Plan de Stanley se demandant comment entrer dans le théâtre. Comme dans les dessins animés ou les bandes dessinées, une lampe couronne sa tête : une idée. Stanley entre dans un local : une pancarte « Closed for alterations ». Décor de coulisses ; pots de peinture, échelles, etc. La musique change, elle adopte le style burlesque, l'image aussi devient accélérée. Stanley commence à passer de la peinture noire sur son pantalon blanc ; il se fabrique un smoking.

Plan d'un policier (version moderne du Keystone Cop), intéressé par le manège de Stanley et se dissimulant pour mieux l'observer. Stanley poursuit sa métamorphose. Nouveau plan du policier, cette fois séduit par l'habileté de Stanley. Ce dernier retourne ses chaussettes noires (pour l'occasion) sur ses chaussures de sport blanches. Plan du policier de plus en plus étonné. Dernier plan de Ed Sullivan devant son récepteur. Derrière lui des filles (secrétaires ?). Tous rient franchement.

Stanley, transformé en homme du monde, cadré de dos

devant l'entrée du théâtre fictif (cadrage identique à celui des vedettes au début de la scène), entre. Le portier le regarde passer sans lui demander de billet. Applaudissements off. Projecteurs de scène verts, jaunes, oranges.

Cette très longue scène, d'une grande importance, commence par une parodie de film dramatique à suspense (embouteillage, femme énorme paralysant Ellen, lettre lue avec voix off). Mais dans le même temps, Lewis glisse des détails, parfois si insignifiants qu'on ne les remarque pas dès l'abord, qui permettent de donner aux images leur véritable signification. En effet, se fondant sur le fait que Stanley, après la lecture de la lettre, va abandonner, le spectateur croit voir Jerry regardant l'entrée des vedettes venues elles-mêmes assister au show Stanley Belt. En réalité, c'est le show qui est montré. Jerry Lewis avec une superbe désinvolture joue avec le spectateur, utilise la télévision à des fins de construction, rend un hommage au cinéma muet et termine en apothéose son hymne au naturel, puisqu'il nous présente un Stanley apparemment seul, sans public, alors que ce naturel est une performance d'acteur couronnée par le triomphe, concrétant les souhaits de Ellen et de Hedda Hopper. **The Patsy**, dans ce sens, est une application particulière de la leçon de **The Nutty Professor** : rester fidèle à sa nature, ne pas chercher à devenir un autre.

La morale de **The Nutty Professor** est cependant dépassée. Si Stanley réussit sa vie professionnelle en la fondant sur l'exploitation des ressources naturelles de son comique, il ne résout pas pour autant le problème de ses obsessions. Julius Kelp décidait de devenir un autre après avoir essuyé de nombreuses humiliations ; Stanley lui, subit les humiliations et se contente d'en triompher à travers le rêve. C'est le troisième flashback de l'œuvre lewisienne — non parodique celui-ci —, et une des belles séquences de **The Patsy**, le bal de l'école.

— C'est la première apparition de Stanley à la télévision, dans l'émission « La jeunesse danse ». En attendant son tour, Stanley a une conversation avec Ellen. Ils évoquent le passé. Stanley : « on a parfois honte de certaines réminiscences ». Il regarde des enfants qui évoluent sous l'œil des caméras, puis se souvient. L'image devient floue et...

Une salle de bal, — c'est un gymnase d'école. Des couples dansent sur la piste. Une jeune fille en robe rouge traverse le champ, de gauche à droite. Elle est suivie en travelling jusqu'à une porte dont la partie supérieure est vitrée. La caméra s'immobilise, puis, à l'issue d'un travelling avant, cadre en gros plan la partie supérieure de la porte. Stanley apparaît derrière le vitrage. Les cheveux soigneusement coiffés vers l'arrière, il affiche un air extrêmement réjoui. Il examine l'intérieur de la salle, se promettant une bonne soirée. Trois jeunes gens le poussent pour entrer ; chute de Stanley. — travelling arrière, Stanley au sol sur la piste de danse. Il se relève et se dirige vers le vestiaire : tenue de soirée, queue-de-pie, pantalon trop court découvrant des chaussettes blanches. Stanley est suivi par la caméra jusqu'au vestiaire où il dépose sa queue-de-pie : on aperçoit dans son dos une étiquette. Stanley remarque derrière lui la jeune fille en robe rouge ; il se donne un dernier coup de peigne et se retourne pour l'inviter à danser, mais elle a suivi entre temps un étudiant plus rapide. Stanley entraîné par son élan ne rencontre que le mur. Deux tentatives de Stanley pour séparer des couples de danseurs s'avèrent infructueuses, il essaie une nouvelle fois. L'homme — pull rouge d'étudiant sportif, allure virile — prend Stanley par le cou et le secoue, puis apercevant l'étiquette, il l'arrache et la montre à l'assemblée. Gros plan de l'étiquette sur laquelle on lit : smoking en location. Stanley est la risée de la salle, il est vexé et furieux. L'étudiant au pull rouge le pousse, Stanley fait mine de se défendre, on lui fait un croche-pied, il tombe et glisse sur le parquet,

jusqu'à la porte au pied de laquelle il reste étendu...

Tous les couples quittent la salle et passent en courant près de Stanley qui n'a pas bougé. Les robes légères des filles le frôlent au passage, — on ne voit que les jambes de ceux qui sortent. Une main en amorce à droite de l'écran se tend vers Stanley, une jeune fille est restée et l'aide à se relever. Elle montre la doublure de son manteau sur laquelle on lit : location de fourrures. Stanley très intimidé ne sait quelle contenance adopter ; il prend finalement la jeune fille par la main et se dirige avec elle vers l'orchestre. Les musiciens acceptent de jouer pour eux, c'est un slow. Les deux jeunes gens essaient de danser, les premiers résultats sont mauvais. Plan général du couple dans la salle vide. Les pas des danseurs commencent enfin à s'accorder, puis, à un changement d'orchestration de la musique — elle devient symphonique —, l'accord est total. La caméra, dans un large mouvement de grue ascendant vers l'arrière, cadre en plan général en plongée : ils dansent à l'intérieur du cercle marquant le centre d'un terrain de basket. L'image devient floue. Fin du flash-back.

Toute la séquence est muette, on n'entend que la musique de l'orchestre. Ce long flash-back comporte deux parties, très importantes du point de vue de la psychologie du personnage. La glissade de Stanley sur le parquet marque le passage d'une partie à l'autre, en même temps qu'elle introduit dans le flash-back, à l'intérieur du souvenir, l'univers du rêve. Stanley a conservé l'image d'un bal où il a été humilié ; ce sont les circonstances de cette humiliation qu'il évoque, objectivement, à l'intention de Ellen. C'est la première partie du flash-back. Il est aisé de concevoir que la soirée de Stanley, telle qu'il la raconte à Ellen, se termine au moment où, poussé, il tombe pour la seconde fois. « Ce n'est pas un bon souvenir » conclut-il. Mais l'humiliation appelle la revanche, et Stanley, faible et timide, ne la trouve que dans le rêve : d'où la seconde partie,

entièrement onirique, visuellement amenée par la glissade, la sortie des danseurs, le frôlement des robes. A partir de cet instant, Stanley imagine une issue merveilleuse qui effacerait les moments pénibles. Il crée une jeune fille à son image, et tous deux s'intègrent dans un univers où tout est possible, même de danser pour qui ne sait pas. Le mouvement de grue final leur confère un espace jusqu'ici inaccessible.

Sans un mot de dialogue, avec un minimum de plans — la plus grande partie du flash-back est filmée en deux plans-séquences —, Jerry Lewis donne discrètement une belle leçon de mise en scène.

The Patsy est, peut-être, le film le plus simple de Jerry Lewis ; il n'en est pas pour autant le moins riche. Si le propos de l'auteur reste inchangé, la forme par contre est nouvelle. Parce qu'il veut clarifier sa pensée, Lewis adopte le ton du discours. **The Patsy** reprend les arguments des quatre premiers films, non pour les reconsidérer, mais dans le seul but de les préciser. L'investigation que le metteur en scène poursuit depuis **The Bellboy** n'a pas pour objet essentiel la star Jerry Lewis, mais bien le processus de l'ascension qui a donné naissance à cette star. En reconstituant un itinéraire en forme de cercle, Lewis cerne de plus en plus étroitement la définition d'une réalité, diffuse dans les autres films, à travers laquelle apparaît nettement le caractère autobiographique de cette quête, qui est à la fois une inspiration et un exorcisme. En même temps qu'il analyse le phénomène économique de la fabrication d'une vedette, Lewis se penche sur les sources et la nature de son propre comique, qu'il veut aussi définir, comme il l'avait déjà tenté dans **The Errand Boy** par la bouche du jeune producteur new-yorkais. Parti du cinéma, le cheminement ne pouvait logiquement aboutir qu'au cinéma, en quoi tout finalement dans cet univers se résout.

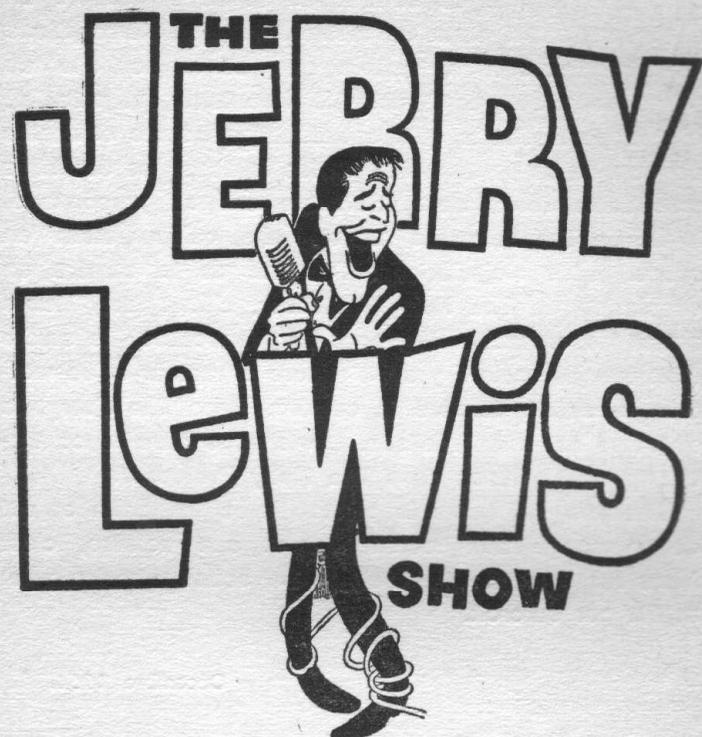
La nouveauté de **The Patsy** réside essentiellement

dans une volonté de contraction et de stylisation. En effet, réunissant dans un même film les interrogations jusqu'ici éparses, il semble que Lewis souhaite du même coup balayer l'ambiguïté volontaire qui présidait aux rapports étroits qu'il entretenait entre les différents aspects de sa personnalité. Si les fausses fins des films précédents renvoyaient inévitablement au personnage, la fin de **The Patsy** ne renvoie, elle, qu'au metteur en scène. Julius Kelp brisant l'objectif de la caméra en conclusion de **The Nutty Professor**, c'était Jerry Lewis acteur débordant le film pour fuir l'anecdote ; le studio était évoqué, mais il y avait encore un acteur et un metteur en scène derrière la caméra. Dans **The Patsy**, la synthèse est enfin réalisée. Lewis nous offre le contre-champ qu'il refusait dans **The Nutty Professor**.

L'homme qui quitte le plateau avec Ina Balin et qui donne congé aux techniciens et aux acteurs, c'est Monsieur Jerry Lewis, metteur en scène américain, et acteur par surcroît.

Décembre 1964.

THE JERRY LEWIS SHOW



Filmographie

1. Période de la collaboration avec Dean Martin.

- 1949 **My friend Irma** (Ma bonne amie Irma). George Marshall.
- 1950 **My friend Irma goes West** (Irma à Hollywood). Hal Walker.
- 1950 **At War with the Army** (Le soldat récalcitrant). Hal Walker.
- 1951 **That's my Boy** (Bon sang ne peut mentir). Hal Walker.
- 1951 **Sailor Beware** (La Polka des Marins). Hal Walker.
- 1952 **The Stooge** (Le Cabotin et ses confrères). Norman Taurog.
- 1952 **Jumping Jacks** (Parachutiste malgré lui). Norman Taurog.
- 1953 **Scared Stiff** (Fais-moi peur ou tu trembles, Carcasse I). George Marshall.
- 1953 **The Caddy** (Amour, Délices et... Golf). Norman Taurog.
- 1953 **Money from Home** (Un galop du Diable). George Marshall.
- 1954 **Living it up I** (C'est pas une vie, Jerry I). Norman Taurog.
- 1954 **Three Ring Circus** (Le clown est roi). Joseph Pevney.
- 1955 **You're never too young** (Un pitre au pensionnat). Norman Taurog.
- 1955 **Artists and Models** (Artistes et Modèles). Frank Tashlin.
- 1956 **Pardners** (Le Trouillard du Far-West). Norman Taurog.
- 1956 **Hollywood or Bust** (Un vrai cinglé de cinéma). Frank Tashlin.

2. Période de la formation du personnage.

- 1957 **The Delicate Delinquent** (Le délinquant involontaire). Don Mc Guire.
- 1957 **The Sad Sack** (P'tite tête de Troufion). George Marshall.
- 1958 **Rock-A-Bye Baby** (Trois bébés sur les bras). Frank Tashlin.
- 1958 **The Geisha Boy** (Le Kid en kimono). Frank Tashlin.
- 1959 **Don't Give up the Ship I** (Tiens bon la barre, Matelot I). Norman Taurog.
- 1960 **Visit to a small Planet** (Mince de planète). Norman Taurog.
- 1960 **Cinderella** (Cendrillon aux grands pieds). Frank Tashlin.

Depuis **The Bellboy**, Jerry Lewis a tourné trois films sous la direction de Frank Tashlin :

- 1962 **It's only Money** (L'Incrévable Jerry).
- 1963 **Who's Minding the Store ?** (Un chef de rayon explosif).
- 1964 **The disorderly Orderly** (Jerry chez les cinoques).

Il fait également une apparition dans le film de Stanley Kramer, **It's a Mad, Mad, Mad Mad World** (1963), et dans **Li'l Abner**, de Melvin Frank (1960).

3. L'œuvre lewisienne.

1960 **THE BELLBOY** (LE DINGUE DU PALACE).

Réalisation et scénario. Jerry Lewis.

Photo. Haskell Boggs.

Musique. Walter Scharf.

Direction artistique (décors). Hal Pereira, Henry Bumstead.

Montage. Stanley Johnson.

Durée. 72 minutes.

Production. Jerry Lewis Pictures Corp.

Producteur associé. Ernest D. Glucksman.

Distribution. Paramount.

Interprétation.

Jerry Lewis. Stanley - Jerry Lewis.

Alex Gerry. Directeur de l'hôtel.

Bob Clayton. Captain des bellboys.

Bill Richmond. Stan Laurel.

Sonnie Sands, Eddie Schaeffer, Herkie Styles, David Landfield. Bellboys.

Jack Kruschen. Le producteur qui parle avant le générique.

Milton Berle. Milton Berle.

Cary Middlecoff. Cary Middlecoff.

Jimmy et Matilda Gerard. Couple se disputant.

The Novelties et Joë Levitch.

Stanley Allan, Duke Art Jr., Eddie Barton, Murray Barton,

Howard Brooks, Ricki Dunn, Jack Durant, Paul Gerson,

Paul Gray, H.S. Gump, Jack Henkens, Elise Jayne, Dick

Lynne, Pat Mack, John G. Morgan, Larry K. Nixon, B.S.

Pully, Guy Rennie, Maxie Rosenbloom, Benny Ross, Fran-

kie Scott, Ray Sedley, Sammy Shore, Sarah Slit, Art Stan-

ley, Hal Winters, Mike Zetz, Joë E. Ross.

1961. **THE LADIES'MAN** (LE TOMBEUR DE CES DAMES). Ce film a obtenu le Prix de la Nouvelle Critique (Meilleur film étranger pour 1962).

Réalisation. Jerry Lewis.

Scénario. Jerry Lewis, Bill Richmond.

Photo W. Wallace Kelley.

Musique. Walter Scharf.

Direction artistique. Hal Pereira, Ross Bellah.

Chorégraphie. Bobby Van.

Décoration. Sam Comer, James Payne.

Costumes Edith Head.

Montage. Stanley Johnson.

Durée. 96 minutes.

Procédé. Technicolor.

Production. Jerry Lewis, Ernest D. Glucksman.

Distribution. Paramount.

Interprétation.

Jerry Lewis. Herbert H. Heebert - sa mère.

Helen Traubel. Helen Wellenmelon.

Pat Stanley. Fay.

Kathleen Freeman. Katie.

George Raft. George Raft.

Buddy Lester. Buddy.

Marty Ingels. Marthe.

Gloria Jean. Gloria.

Hope Holiday. Miss Anxious.

Harry James et son orchestre.

Jack La Lanne. Jack La Lanne.

Westbroock Van Voorhis. Le présentateur de télévision,

Van Voorhis.

Sylvia Lewis. Sylvia.

Lynn Ross, Gretchen Houser, Lillian Briggs, Mary La

Roche, Madlyn Rhue, Alex Gerry, Jack Kruschen, Vicki

Bennet, Dee Arlen, Francesca Bellini, Patricia Blair, Bon-

nie Evans, Jacqueline Fontaine, Karyn Kupcnet, Darla Mas-

sey, Ann Mc Crea, Caroline Richter, Sheila Rogers, Joan

Staley, Kay Tapscott, Patty Thomas, Gloria Tracey, Doodles

Weaver, Beverly Wills.

1962 **THE ERRAND BOY** (LE ZINZIN D'HOLLYWOOD).

Réalisation. Jerry Lewis.

Scénario. Jerry Lewis, Bill Richmond.

Photo. W. Wallace Kelley.

Musique. Walter Scharf.

Direction artistique. Hal Pereira, Arthur Lonergan.

Costumes. Edith Head.

Montage. Stanley Johnson.

Durée. 93 minutes.

Production. Jerry Lewis, Ernest D. Glucksman.

Distribution. Paramount.

Interprétation.

Jerry Lewis. Morty S. Tashman.

Brian Donlevy. T.P.

Howard McNear. Dexter Sneak.

Dick Wesson. assistant metteur en scène.

Stanley Adams. Grumpy.

Kathleen Freeman. Mrs.T.P.

Isobel Elsom. Irma Paramutal.

Pat Dahl. Miss Carson.

Renee Taylor. Miss Giles.

Rita Hayes. chanteuse.

Sig Ruman. Baron Elston Carteblanche.

Felicia Atkins. Serina.

Fritz Feld. Buzzbee.

Iris Adrian. Anastasia.

Robert Ivers. Le jeune directeur new-yorkais.

Mary et Paul Ritz. Mary et Paul Ritz.

Don Blocker, Lorne Greene, Michael Landon, Parnell

Roberts, Phil Arnold, Donald Barry, Joe Besser, Harry

Cheshire, Theodora Davitt, Judy Erwin, Joey Forman, Bob

Hopkins, Hank Ladd, Frances Lax, Sally Mansfield, Mickey

Manners, Quinn O'Hara, Sherwood Price, Tony Regan,

Caroline Richter, Sheila Rogers, Benny Rubin, Franck

Scannell, Jeanne Taylor, Herbert Vigran, Doodles Weaver,

Dick Winslow, Murray Alper, Richard Bakalyan, John Ben-

son, Jan Bradley, Connie Cezon, Booth Coleman, Jean

Engstrom, Milton Frome, Berry Gray, Deryn Hinton, Judy

Howard, Snub Pollard, Hal Rand, Mary Treen, Bill Wellman

Jr., Jerry Wayne.

1963. THE NUTTY PROFESSOR (Dr. JERRY ET Mr. LOVE).

Réalisation. Jerry Lewis.

Scénario. Jerry Lewis, Bill Richmond.

Photo. W. Wallace Kelley.

Musique. Walter Scharf.

Direction artistique. Hal Pereira, Walter Tyler.

Décoration. Sam Comer, Robert Benton.

Costumes. Edith Head.

Montage. John Woodcock.

Durée. 107 minutes.

Procédé. Technicolor.

Production. Jerry Lewis, Ernest D. Glucksman.

Producteur associé. Arthur P. Schmidt.

Distribution. Paramount.

Interprétation.

Jerry Lewis. Professeur Julius F. Kelp - Buddy Love.

Stella Stevens. Stella Purdy.

Del Moore. Dr Mortimer R. Warfield.

Kathleen Freeman. Miss Lemmon.

Howard Morris. Elmer Kelp, le père.

Elvia Allman. Edwina Kelp, la mère.

Ned Flory, Norman Alden, Skip Warp. Joueurs de football.

Milton Frome. Dr Leevee.

Buddy Lester. barman.

Les Brown et son orchestre.

Eddie Cano. Eddie Cano, pianiste.

David Landfield, Julie Parish, Henry Gibson. Etudiants.

1964. THE PATSY (JERRY SOUFFRE-DOULEUR).

Réalisation. Jerry Lewis.

Scénario. Jerry Lewis, Bill Richmond.

Photo. W. Wallace Kelley.

Musique. David Raskin.

Direction artistique. Hal Pereira, Carey Odell.

Costumes. Edith Head.

Montage. John Woodcock.

Durée. 100 minutes.

Procédé. Technicolor.

Production. Jerry Lewis, Ernest D. Glucksman.

Directeur de production. Bill Davidson.

Distribution. Paramount.

Interprétation.

Jerry Lewis. Stanley Belt.

Everett Sloane. Caryl Fergusson.

Ina Balin. Ellen Betz.

Keenan Wynn. Harry Silver.

Peter Lorre. Morgan Haywood.

John Carradine. Bruce Alden.

Phil Harris. Chic Wymore.

Hans Conried. Pr. Mule-rrr.

Phil Foster. Mayo Sloan.

Buddy Lester, Hedda Hopper, The Step Brothers, Richard

Leacon, Nancy Kulp, Herbie Faye, Gavin Gordon, Norman

Alden, George Raft, Rhonda Fleming, Del Moore, Joanne

Quackenbush.

Bibliographie

Robert Benayoun - Anthologie du nonsense.

Robert Benayoun - Le dessin animé après Walt Disney.

Positif, n° 29 - numéro consacré à Frank Tashlin.

Ian Cameron - Frank Tashlin and the new world (Movie, n° 7).

François Mars - Le gag (7^e art. Editions du cerf).

1. Articles généraux.

Robert Benayoun. Le comique de Jerry Lewis (Demain, mai 1956).

Robert Benayoun. Simple Simon ou l'Anti-James Dean (Positif, n° 29).

Robert Benayoun. Jerry Lewis, Man of the Year (Positif, n° 50-51-52).

Robert Benayoun. Jerry Lewis pense rose (Positif n° 57).
Eléments pour une discographie de J.L. (id.).

Robert Benayoun. Vous vous croyez à Hollywood? (Positif n° 67-68).

Bernard Davidson. Un certain Monsieur Jerry (Cinéma 60, n° 49).

Robert Kass. Jerry Lewis analyzed (Film in review, march 1953).

Peter Bogdanovitch. Mr Lewis is a pussy cat (interview paru dans Esquire, november 1962).

Glauco Viuzzi. Jerry Lewis (Cinema nuovo, n° 21).

Sergio De Santis. Il fenomeno Jerry Lewis (Cinema, n° 151. Terza serie).

Umberto Barbaro. Jerry Lewis, il comico della paura (Servitù e grandezza del cinema. Editori Riuniti).

Adriano Aprà. Il meraviglioso mondo di Jerry Lewis (Filmcritica, n° 141).

André S. Labarthe. Lewis au pays de Carroll (Cahiers du Cinéma, n° 132).

Cahiers du Cinéma, n° 150-151. Réponses de Jerry Lewis aux questions posées par cette revue.

Cahiers du Cinéma, n° 160. Gestes et opinions du Dr Jerry. — deux entretiens avec Jerry Lewis.

— Nutty professors (Jerry Lewis, Herbert Feinstein).

— Rencontre entre l'ordre et le désordre (Serge Daney et Jean-Louis Noames sur le plateau de Disorderly Orderly).

Filmographie de Jerry Lewis acteur et cinéaste, établie par Claude Gauthier.

2. The Bellboy.

François Mars. La forme et le fond (Cahiers du Cinéma, n° 122).
Cinéma 61, n° 59 (dans la rubrique « En deux mots », article non
signé).

3. The Ladies' Man.

André S. Labarthe. Lewis au pays de Carroll (Cahiers du Cinéma,
n° 132).
Michel Mardore. (Cinéma 62, n° 67).
Raymond Durnat. (Films and filming, october 1961).

4. The Errand Boy.

Robert Benayoun. Jerry Lewis, Man of the Year (Positif n° 50-
51-52).
Bertrand Tavernier. Lewis au pays des merveilles (Cahiers du
Cinéma, n° 141).
Yves Boisset. (Cinéma 63, n° 74).
Raymond Durnat. (Films and filming, february 1962).

5. The Nutty Professor.

Paul-Louis Thirard. Un beau ténébreux (Positif, n° 58).
Claude Ollier. Mr Hyde sophistiqué (Cahiers du Cinéma, n° 155).
Yves Boisset. Cinéma 63, n° 81).
Barthélemy Amengual. Cinéma 64, n° 84).
Raymond Durnat. (Films and filming, october 1963).
Robert Benayoun. Don Juan et son double (L'Avant-Scène du
Cinéma, n° 35).
L'Avant-Scène du Cinéma, n° 35. Dialogues et découpages inté-
graux après montage.
Nous avons emprunté à ce numéro, fort utile,
quelques extraits de dialogues.

6. The Patsy.

Cahiers du Cinéma, n° 160.
Jean-Louis Noames. Le discours de la méthode. Cahiers du
Cinéma n° 161-162).

Premier Plan

Bulletin de commande

Versements : C. C. P. Premier Plan Lyon 671.07
Correspondance : Premier Plan, B. P. 3 Lyon-
Préfecture, France

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Nous rappelons à nos lecteurs de l'étranger que
l'abonnement (56 F les 12 numéros) est une opération
simple, permettant de recevoir **Premier Plan** plus
rapidement et à meilleur compte.

Nom et adresse complète

.....
.....
.....

T.S.V.P.

Bulletin de commande

Abonnement pour 12 numéros	
France	48 F
Etranger	56 F

PREMIER PLAN

N° 1 à 30, reliures pleine toile

1 ^{re} série (1 à 12)	épuisé	
2 ^e série 1 ^{er} volume (13 à 18) ..	36,—
2 ^e série 2 ^e volume (19 à 24) ..	36,—
2 ^e série 3 ^e volume (25 à 30) ..	36,—

Tous les numéros de la 2^e série
(du N° 13 au 30) **brochés** 54,—

N° 14 Prévert	}	Etr.	l'unité 4,50
16 Welles			
17 Visconti			
19 Vigo			
20 Bogart			
21 Bardem			
25 Eisenstein			
26 Torre Nilsson			
28 Chaplin			
29 Stroheim			
27 Polonais	}	l'unité	5,40
30 Italien			
31 Keaton	}	l'unité	6,—
32 Lubitsch			
33 Bunuel			
34 Bergman			
35 Verfov			

N° spécial **Renoir** 22-23-24 18,—

Volume cartonné

Nouvelle Vague 7,50

PANORAMIQUE

Henri Colpi **Défense et illustration de la musique dans le film** 48,—

(Abonnés) 36,—

Gilles Jacob **Le cinéma moderne** 18,—

(Abonnés) 12,—

Date Total

Ci-joint la somme de
 F sous la forme de {
 chèque bancaire
 chèque postal
 mandat

T.S.V.P.

Découper et adresser à Premier Plan B. P. 3 Lyon-Préfecture France

Le N° **6 F**



SERDOC, Société d'Etudes, Recherches et Documentation
 Cinématographiques, 28, rue Villeroy, Lyon (3) Tél. (78) 60 77 09
 édite **Premier Plan**, Revue Mensuelle et **Panoramique**
 collection de volumes sur le cinéma

Prix du N° : France 6 F - Etranger 7 F
 (Suisse 6 FS ; Belgique 70 FB ; Italie 900 Lires ; U.S.A. 1 dol. 40)

Imprimerie Lienhart et C^{ie} / Aubenas / Ardèche / France
 Dir. de la Publ. : B. Chardère - N° 36 - Avril 1965

REVUE MENSUELLE DE CINÉMA