

Bingo/Ninths et The Ladies Man **Gordon Matta-Clark et Jerry Lewis**

TONI D'ANGELA
traduit de l'italien
par Marie Thirion

De Jerry Lewis, on peut et l'on doit parler à partir d'une variété de points de vue. Il a sa propre place et sa propre fonction à l'intérieur de l'histoire du cinéma comique ; Godard, dans les années soixante faisait remarquer qu'il était le réalisateur américain le plus novateur de cette période, etc. On peut en parler comme d'un clown, corps glorieux et monstrueux et ainsi de suite, convoquant jusqu'à Artaud et Carmelo Bene. Et tous les points de vue seraient légitimes. Mais il se pourrait que Lewis n'ait pas encore été suffisamment compris comme un *tekton*, charpentier et poète.

Étymologiquement, en grec, le tekton est le constructeur, le menuisier, le charpentier. En sanskrit, le verbe indique le métier de la charpenterie et l'utilisation de la hâchette. Dans l'oeuvre d'Homère, le terme fait référence à l'art de la charpenterie. Tandis que la connotation poétique de tekton remonte à Sappho, au Vème siècle après J.C pour ensuite se rapprocher du concept de poiesis, le « faire » dont parle Aristote. En résumé, ce terme a une histoire relativement ancienne qui, à bien des égards, se poursuit jusqu'à la modernité. Au XIXème siècle, la tectonique (qui dérive de tekton) devient l'art de la connection, du lien, tant des éléments d'architecture que des objets. Dans l'histoire de l'architecture, la tectonique de l'armature (assemblage de composants légers) se détache de la stéréonomie du soubassement (masse et volume) caractéristique du XIXème siècle grâce à l'architecte et urbaniste allemand Semper.

Le cinéma de Jerry Lewis entretient un rapport étroit avec la tectonique. Lewis relie le tout, il est vrai, ses films fonctionnent - au fond, ce sont des films hollywoodiens qui ont connu un grand succès – mais sans s'appuyer sur ce soubassement classique et solide qui, pour le dire vite, caractérise le film narratif classique. En effet, la sienne est une armature moderne, une construction paradoxalement destinée à se défaire, savamment construite et avec méthode, mais dans le but de se déchirer, de se fragmenter, de se dénouer, comme la structure narrative de ses films, absolument désarticulée, dans laquelle le gag, de manière subversive, est conçu comme un événement qui s'élève au-dessus de l'organisation narrative, du discours du récit. Derrida a écrit que si les fondations sont solides, il ne peut alors y avoir aucune déconstruction, ce qui revient à dire que la déconstruction est nécessaire à la construction. Si l'on peut encore parler de structure, on peut dire que celle de Lewis est une armature légère.

The Ladies' Man (Le Tombeur de ces dames, 1961, son deuxième long-métrage et le premier en couleurs) peut apparaître comme un manifeste de sa tectonique. Il incarne plastiquement, visuellement, architectoniquement le désaccord, la tension dialectique entre la profondeur phénoménologique, ontique, c'est-à-dire entre l'espace vécu et la représentation de la surface, la surface de façade.

Bref : Lewis était (mais pas uniquement) un technicien. Frank Tashlin, qui le connaissait très bien, l'a une fois défini comme un génie de l'électronique – confirmant le lien étroit entre ses films et la nouvelle époque digitale qui s'annonçait et commençait à émerger dans les années soixante. Mais la technique comme art de la construction est bien davantage qu'une

méthode, comme le disait Mies van der Rohe : elle constitue un monde. Jerry Lewis fait sienne cette démarche de Mies avant même de passer derrière la caméra. Il questionne les opérateurs, les ingénieurs du son, tous ceux qui travaillent sur le plateau, derrière et autour de la caméra. Finalement, le problème formel est avant tout un problème matériel, de technique, de construction. Alors que c'est à ce moment-là que la technique trouve son accomplissement, celle de *The Ladies Man* s'élève pour devenir architecture. Celle-ci a d'ailleurs un lien avec «l'anarchitecture» de Gordon Matta-Clark – quelqu'un qui, pour revenir aux significations de *tekton* (utilisation de la hâchette), utilisait la hâchette, la hâche, le marteau. La construction de Lewis est absolument moderne – peut-être même post-moderne.

Le théoricien de l'architecture Kenneth Frampton avait vu juste en décelant dans la tour isolée – construite, en grande partie, de ciment-verre – un symptôme de la détérioration et de la connivence de l'architecture avec la modernisation capitaliste. Le Corbusier rêvait le développement de la ville en hauteur : de purs prismes de cristal éloignés les uns des autres. Comme on le voit dans *Playtime* (1967) de Jacques Tati, la transparence du verre évoque le projet d'annuler les différences entre intérieur et extérieur, travail et temps libre, que le post-fordisme a convoqué, rallié et finalement réalisé. *Playtime* est un film qu'il faudrait associer à *After Hours* (1985) de Scorsese (et peut-être aussi à *The Wolf of Wall Street*, 2013) : passage du fordisme au post-fordisme. Et puis, évidemment, aux célèbres classiques sur le fordisme de Fritz Lang, King Vidor et Charles Chaplin.

Inversement, la grande maison transparente de Jerry Lewis dans *The Ladies' Man*, est un non-lieu, c'est-à-dire que l'on y trouve une utilisation différente de la transparence – dont Godard se souviendra avec *Tout va bien* (1972) – grâce à laquelle les différentes lignes (personnages et situations) s'imbriquent en formant une cartographie, ou mieux encore, un enchaînement qui additionne les uns aux autres et ne se limite pas à ajouter : il s'agit d'intensités, de puissances. Ces passages ouvrent le cadre qui serait autrement rigidement codifié.

La monumentalité de l'hôtel de *The Bellboy* (*Le Dingue du Palace*, 1960) de Jerry Lewis, son premier film comme total film-maker, était justement le symbole d'un monde gouverné par la répétition, une architecture harmonieuse et pompeuse qui avec ses formes, ses belles formes, fige le temps et le désir ; en définitive, cet hôtel se présente comme un appareil de capture, une machine que Jerry démantèle. En effet, le corps de Jerry Lewis résiste au pouvoir de signification de l'hôtel et de sa machine : il ne se résigne pas aux formes tranquilles et stables et les remodèle, les fêle, les casse en les fluidifiant : il est lui-même un flux.

La déconstruction se déploie dans *The Ladies's Man*, film dans lequel Jerry démolit les conceptions les plus traditionnelles qui organisent l'espace selon les fonctions, les interdictions et se limitent à le décorer. La grande maison est une machine qui produit, mais c'est une machine hydraulique, à la manière de Picabia, parce qu'elle produit des flux, des passages, des communications, des enchaînements : une machine improductive. C'est une nouvelle façon d'habiter qui ne se contente pas d'attaquer la seule autonomie de la maison. C'est une attaque plus profonde de la forme de l'habitat, du soubassement. Le corps de Lewis est en effet inadapté, il est inactif, essentiellement *hardly working*, comme l'exprime le titre de son avant-dernier film en tant que authentique *film-maker*. Dans *The Errand Boy*, il détruit la machine avec laquelle on compose les badges (*Ne travaillez jamais*) et dans *The Patsy* (Jerry souffre-douleur, 1964), il torpille non seulement la maison du maestro de bel canto, mais aussi toute la machine spectaculaire.

Le film de Lewis renvoie à un film-performance de Matta Clark – l'artiste qui découpe maisons et bâtiments, un artiste essentiellement inactif et dispendieux - *Open House* (1972), mais aussi à *Bingo/Ninths* (1974) et dans une certaine mesure au classique *One Week* (1920) de Buster Keaton. Les neuf sections avec lesquelles Matta-Clark désarticule la façade d'une maison provinciale typique de l'iconographie américaine dans *Bingo/Ninths* conservent intact le seul revêtement de la façade centrale : il s'agit de faire sentir la différence, de manière analogue à ce qui arrive à la section semi-mobile et détachable de la maison de *One Week* ou à la déconstruction des sections de la grande maison de *The Ladies' Man* ; elles représentent l'événement au cours duquel le monde se libère : la maison (le monde) apparaît dans une multitude de perspectives et de sections, de lignes et de caillots, de surfaces et de marges, de nuances et de mouvements.

Un espace marginal, presque non euclidien, comme le container de *Open House*, destiné aux ordures, effacé, écrasé sur le trottoir d'un quartier de SoHo (à l'époque centre névralgique de l'art américain le plus novateur et le moins institutionnel) aux mesures géométriques limitées et réduites, mais qui, grâce aux franchissements performatifs continus ; cet espace acquiert progressivement des dimensions insoupçonnées, portes, lignes de fuite qui en élargissent les frontières jusqu'à en faire des limites, des seuils, des niveaux, presque des membranes qui ne se bornent pas à enfoncer les intérieurs objectivement contenus mais en font une sorte de constellation dans laquelle et autour de laquelle gravitent, ou plutôt se précipitent, personnages et événements. C'est en effet une constellation au sens large, «latérale», une «pièce adjacente», comme diraient Deleuze et Guattari.

Le «nomadique», par accumulations et disjonctions, se déploie dans un espace en apparence ségrégatif, devenant un événement qui n'est pas sans rapport avec les happenings de Allan Kaprow. Le container de Matta-Clark, tout comme la grande maison transparente et hydraulique de Lewis, surprennent, et témoignent bien de la façon dont le cinéma constitue un art de l'espace, pas uniquement visible, soumis à la loi de la vision, d'une vision qui est toujours pré-vision, qui anticipe et capture, qui voit déjà à l'horizon ce qui s'approche et ne se laisse jamais surprendre. Dans le container et dans la maison en revanche, un événement a lieu, et chaque événement, comme disait Derrida, a lieu là où il n'y a pas de lieu, il prend place là où il n'a pas de place assignée, définie avec ses fonctions et ses limites.