BUSTER KEATON

LE CORPS ETRANGER

VANDEN ABEELE Benoît

L'un des principes fondamentaux, sur lequel reposent la plupart des films burlesques, est l'intrusion d'un personnage (celui à qui on a délégué la fonction comique) dans un milieu dans lequel il est en décalage. De ce décalage né le comique. Les films de Chaplin en sont les parfaits illustrateurs notamment *Le cirque* qui se révèle développer une mise en abyme de ce principe : l'intrusion fortuite de Charlot sur la piste, et les conséquences induites, déclenchent le rire des spectateurs. En revanche, lorsque Charlot sera partie intégrante du spectacle les rires disparaîtront. C'était le décalage de Charlot, comique amateur et involontaire, par rapport au monde réglé du spectacle de cirque, qui déclenchait les rires. Chaplin n'est pas le seul exemple, le comique de Laurel et Hardy, des Marx Brothers, de Jacques Tati, repose aussi en grande partie sur ce principe. En est-il de même pour Buster Keaton ?

Si l'appartenance à une certaine classe sociale ou culturelle était déterminante chez Chaplin, elle importe peu à Keaton. Il arrive qu'un de ses films repose sur l'intrusion du

personnage dans un milieu qui, culturellement et socialement, n'est pas le sien, *The Paleface* en est le parfait exemple. Cependant d'autres films sont basés sur l'intrusion du personnage dans un lieu clos ou isolé, comme dans *One Week* et *The Navigator*. Peut-on alors dégager une cohérence thématique ?

En fait il faut considérer ces lieux comme des hôtes dans lequel va s'introduire un corps étranger : Buster Keaton. Le terme d'hôte sera défini ultérieurement. Le concept de Buster Keaton comme corps étranger nous permettra de mettre en évidence certaines structures spécifiques à l'œuvre de Keaton qui interviennent soit au niveau du texte entier (*The Paleface*, *One Week*), soit à un niveau inférieur, microtextuel, notamment dans certaines routines comiques de Keaton comme l'expulsion et la poursuite.

Dans de nombreux films de Keaton apparaît le schéma suivant : Buster pénètre dans un hôte qui réagira de façon hostile à l'intrusion de ce corps étranger en déclenchant ses mécanismes de défense. Buster sera parfois assimilé. Le processus d'assimilation sera montré comme un processus de digestion. Ce processus induit la transformation du corps de Buster et son adaptation dans l'hôte. Mais en général, le corps étranger est rejeté. Ce rejet se traduira par l'expulsion de Buster. L'expulsion est liée au traumatisme de la naissance, ce qui éclairera la signification symbolique du corps étranger.

La scène du cinéma dans *Sherlock Jr*, qui a été l'objet de nombreuses interprétations, nous permet de valider notre concept de Buster Keaton comme corps étranger. Dans cette scène, Buster s'introduit dans le film. Il est d'abord expulsé. Ensuite, le film tente par ses moyens spécifiques de s'en débarrasser. Mais Buster, qui aura réussi en quelque sorte son initiation, sera digéré dans la fiction et transformé en héros du film. Il sera finalement rejeté de la fiction alors qu'il est menacé de couler dans l'eau (l'eau étant le symbole de la naissance). La perfection structurelle de cette scène, qui est très importante du fait de son statut de mise en abyme, tend à montrer que le concept du corps étranger est l'un des concepts fondamentale de l'œuvre de Buster Keaton.

Intrusion dans l'hôte et réactions d'hostilité

L'intrusion dans l'hôte

Le concept de Buster Keaton comme corps étranger ne peut être validé que si dans sans son œuvre se manifestent des figures d'hôtes, c'est à dire, des organismes vivants qui hébergent des parasites. Evidement le terme d'organisme vivant est à prendre dans un sens métaphorique. Cependant dans la première partie de notre dossier, nous montrerons par quels moyens, Keaton est parvenu à faire apparaître ces hôtes (en réalité des lieux de l'action) comme de véritables organismes vivants.

Toutes les œuvres de Keaton ne semblent pas présenter des figures d'hôtes. Pourtant, nous pensons que le concept du corps étranger est pertinent dans l'ensemble de son œuvre. En fait,

on relève deux sortes d'hôtes. Il y a le film lui-même, qui est le premier hôte de Buster (la conception du film comme hôte sera mise en abyme dans la scène du cinéma de Sherlock Jr). L'hôte sera alors l'espace de la diégèse (dans *The General* ce sera le territoire américain marqué par la frontière entre le Nord et le Sud). La deuxième sorte d'hôte est l'ensemble des lieux de la diégèse désignés métaphoriquement comme des organismes vivants.

Mais avant de montrer les manifestations d'une activité organique au sein de ces hôtes, il nous faut d'abord mettre en évidence leur autonomie. L'hôte ne peut être autonome que s'il est un système clôturé mais aussi achevé. Le nouveau-né ne devient réellement un organisme autonome que lorsque le cordon ombilical est sectionné. Cet acte marque à la fois l'autonomie de cet organisme, qui n'a plus besoin d'un autre organisme pour subsister, et la clôture symbolique du corps.

Dans *The Navigator*, le récit ne commence réellement que lorsque le bateau quitte le port. Il fallait avant cela larguer les amarres et rendre ainsi le Navigator autonome. Dans cette scène, la chute du pont, qui relie le Navigator du quai, symbolise la naissance de cet organisme. La naissance a été un peu précipitée et le pont (cordon ombilical) restera accroché au bateau, signifiant ainsi la clôture de l'hôte. Dans *The Boat*, autre film où l'hôte est un bateau, la première image de l'hôte est celle de sa naissance. La sortie du bateau est montrée comme un accouchement difficile.

L'hôte, dans *One Week*, n'est également pas tout à fait formé au début. La première phase du récit s'attellera donc à la formation de l'hôte devant accueillir Buster et sa femme. Lorsque Buster aura achevé la construction de sa maison, il se rendra compte qu'il n'y a pas de porte. La fonction de la porte est évidemment de permettre d'accéder à l'intérieur d'un lieu clos et d'en sortir. Son absence signifie donc le refus de la maison de toute intrusion de Buster. La maison est totalement close et cette clôture constitue son premier mécanisme de défense. Pour parvenir à s'introduire à l'intérieur, Buster a deux solutions. Soit-il pénètre par la cheminée (figure récurrente de l'œuvre de Keaton, voir *The Boat* et *The Navigator*), soit-il ouvre ce corps. Pour faire entrer le piano, il enlève une partie d'un mur et c'est alors la première fois que l'on voit Buster à l'intérieur. Cette intrusion est donc montrée comme un acte d'agression envers l'hôte. L'autonomie de la maison sera signifiée lors de la scène de la tempête lorsque la maison tournera sur elle-même, mais aussi par le fait qu'on puisse la déplacer.

Dans *The Paleface*, l'hôte est montré dès le début comme déjà formé. Le film commence en effet par un plan d'ensemble du camp, où l'on voit les indiens, les tipis, c'est à dire son activité interne. Ce camp est clôturé, ce qui est plutôt en contradiction avec notre vision habituelle des camps d'indiens qui sont en général montrés sans enceinte. La présence d'une enceinte peut donc être vue comme la volonté délibérée de Keaton de clôturer un espace dans lequel il sera assimilé à un corps étranger. La première image de Buster nous le montre ouvrant le portail. La première action de Buster dans ce film est donc son intrusion à l'intérieur de l'hôte. *The Paleface* est le parfait illustrateur de notre concept dans le sens où celui-ci n'agit plus seulement à un niveau métaphorique mais agit également comme trame narrative du récit.

Autre intrusion, celle que nous évoquions précédemment avec la scène du cinéma dans *Sherlock Jr*. L'espace y est doublement clôturé. Il y a d'abord le cadre de l'écran, qui reste toujours présent à l'image lors de la phase d'initiation de Buster. Mais il y a également la porte qui bloque le personnage dans sa tentative d'intrusion dans la fiction.

Vision de l'intérieur du corps

Nous allons nous intéresser à la représentation de l'intérieur du corps dans l'œuvre de Keaton et la comparer à celle de Jacques Tati, autre cinéaste qui a travaillé le concept du corps étranger.

En fait, on se rend compte que le monde mécanisé de Buster Keaton se prête mal à une représentation organique. La seule véritable tentative de Keaton de donner à ses décors certaines propriétés du corps humain, c'est dans *One Week* : lorsque Buster soulève le piano, le plafond s'abaisse comme une paroi élastique.

Keaton n'utilise donc pas les potentialités expressionnistes des décors pour développer la métaphore des hôtes comme organismes vivants. Cependant nous avons défini les hôtes comme des systèmes clôturés. Pour filmer à l'intérieur d'un corps, Keaton va donc devoir ouvrir ce corps. Par exemple, dans *Sherlock Jr*, Buster se trouve dans une maison qui est le repère des bandits. A ce moment Sherlock est dans un lieu clos qui lui est hostile. Il y a alors cet effet étonnant, utilisé surtout pour l'intelligibilité du gag, qui consiste à faire disparaître par un fondu le 4^{ème} mur de la maison, celui qui nous bouchait la vue de l'intérieur. L'image est alors une sorte de plan de coupe de la maison. On retrouve une technique similaire dans *The Cameraman*. Dans la scène de l'attente du coup de téléphone, Buster a choisit comme décor une maison dont on a ouvert le 4^{ème} coté, ce qui lui permettait de suivre en continuité les évolutions du personnage entre les étages grâce à un travelling vertical. La maison a été comme coupée en tranche. Dans la scène de la prison de *Steamboat Bill Junior*, Buster apporte à son père un pain contenant une lime. Il le donne à son père qui le refuse, ne pouvant savoir ce qu'il contient. Buster coupe alors le pain en deux pour résoudre ce problème. On voit donc que la démarche du personnage est semblable à celle de Buster réalisateur pour montrer la présence d'un corps étranger à l'intérieur d'un hôte. Cette technique de prise de vue montre la volonté de Buster de filmer la maison comme un corps servant d'hôte au personnage de Buster. On retrouve d'ailleurs dans cette scène la volonté de la maison de se débarrasser de Buster. En effet, entraîné par son élan, Buster se retrouve sur le toit de la maison, à l'extérieur donc.

Mais ces prises de vues sont rares dans la filmographie de Buster Keaton et elles ont toutes comme fonction première de mettre en valeur un gag. Néanmoins elles ont comme conséquence le dévoilement de la convention du 4^{ème} coté. Les deux plans qui présentaient des décors en plan de coupe, ne sont pas fondamentalement différent des plans normaux. Ils ne font que dévoiler une convention. Et donc, inversement, un plan normal n'est par essence différent de ces plans de coupes. Ainsi les plans à l'intérieur de la maison dans *One Week* ne sont pas différents de ceux de la maison dans *The Cameraman*. Tout plan de cinéma est un plan de coupe entre le champ et le hors cadre.

L'inversion du dedans et du dehors est l'un des moyens trouvés par Keaton pour dévoiler l'intérieur d'un corps tout en restant à l'extérieur. Dans *One Week*, l'évier accroché à une paroi pivotante peut être vidé à l'extérieur comme dans *The Scarecrow*.

Cependant un cinéaste comme Jacques Tati, obsédé lui aussi par la géométrisation des formes, est parvenu à donner une représentation de l'intérieur du corps. Il a parfois recouru aux mêmes techniques que Keaton. Par exemple dans *Playtime*, l'énorme baie vitrée, qui remplace le 4^{ème} mur de l'appartement de l'ami de M. Hulot, nous permet de voir ce qui se passe à l'intérieur tout en restant à l'extérieur. Autre exemple issu de *Playtime* : l'ascenseur est désigné, par la lumière rouge qui s'en dégage, comme une bouche qui avale M. Hulot. Mais la véritable tentative de Tati de représentation de l'intérieur du corps humain ce sera le jardin des Arpel dans *Mon oncle*. Les différentes surfaces, les différentes figures géométriques qui compose le jardin sont une tentative abstraite de recombinaison du corps humain.

Les marques de l'identité

Les défenses immunitaires de l'hôte ne peuvent se déclencher que si le corps étranger est détecté. On sait que toutes les cellules constituant un organisme possède une marque qui sert à son identification par les globules blancs, qui sont les agents destructeurs de l'organisme. C'est l'absence de cette marque qui déclenche les défenses immunitaires.

Ainsi les personnages de Keaton, lorsqu'ils font partie d'un groupe, possèdent une marque qui leurs sert à la fois à se reconnaître et à reconnaître les corps étrangers.

Il y a de nombreux groupes dans l'œuvre de Keaton et ces groupes sont généralement hostiles au héros.

Les flics constituent le groupe le plus récurrent dans sa filmographie. C'est l'insigne, plus que l'uniforme, qui est la véritable marque d'identité de ce groupe comme le montre une scène de *The goat*. Buster, qui est alors un fugitif, se met à pestiférer contre un personnage interprété par Joe Roberts. Ce personnage montre à Buster son insigne dissimulé sous sa veste déclenchant ainsi la fuite de Buster. Mais il y a d'autres groupes hostiles, comme les fiancées en folies de *Seven Chances*. Elles ont toutes en commun une robe blanche de mariée qui constitue la marque d'identité du groupe. Il y a aussi l'armée dans *The General*, où l'uniforme constitue alors la marque de l'identité.

Buster fait parfois partie lui-même d'un groupe. Mais certaines dissemblances du personnage entraînent son exclusion du groupe. Dans *Day Dreams*, Buster est figurant dans une représentation théâtrale. Il joue le rôle d'un centurion au sein d'un groupe d'acteurs qui sont tous semblables par leurs costumes et par la taille. Seul Buster est plus petit, rompant ainsi l'uniformisation du groupe. En dehors de sa petite taille, ce qui le différencie des autres personnages, c'est le trou dans son soulier. Buster est incapable de s'intégrer au groupe. Il n'est pas synchrone et ne parvient pas à s'intégrer dans l'alignement. En d'autre terme, il n'est pas dans la norme et cette anomalie entraîne son rejet du groupe. Alors qu'il faisait un numéro de music-hall seul sur scène, le rideau ayant été tiré, le patron le sort de la scène avec le crochet et l'éjecte du théâtre. Keaton dénonçait-il les dangers d'une société eugénique ?

Lorsque Buster est menacé par l'un de ces groupes, il s'adapte en essayant de dissimuler son identité. C'est le cas dans *The Paleface*, où Buster s'introduit dans un camp indien. La communauté a ses signes de reconnaissances : ses habits et des signes gestuels. Buster se déguisera en indien pour échapper au bûcher. Mais avant cela il y avait une scène qui évoquait celle de *Day Dreams* et qui soulignait la différence entre Buster et les indiens. Lors de la danse des indiens autour du bûcher, Buster va se mêler à la danse et, tout comme dans *Day Dreams*, va faire son numéro rompant ainsi l'unité du groupe. Sa chute fait écho à son expulsion dans *Day Dreams*. Ensuite, alors qu'il a été intégré au groupe, Buster sera à nouveau menacé par les indiens. Le méchant ayant échangé ses vêtements avec Buster, il ne sera plus reconnu par les indiens et sera à nouveau poursuivi. L'absence de marque d'identification entraîne immédiatement une réaction d'hostilité.

Nous allons évoquer un film que Buster n'a pas réalisé mais auquel il a participé. Ce film c'est *A Southern Yankee* (1949) avec Red Skelton. Dans ce film, qui est un remake de *The General*, il y a un gag qui a été créé par Buster et qui s'intègre parfaitement à notre analyse. Le personnage de Red Skelton se trouve entre les feux de la ligne nordiste et de la ligne sudiste. Il défile entre ces deux rangées en arborant un drapeau dont un côté représente le drapeau de l'union et l'autre celui des confédérés. Chaque côté est évidemment orienté en direction du camp correspondant. Son uniforme est aussi divisé en deux parties, un côté sudiste, l'autre côté nordiste. On reconnaît le thème de la bifacialité des objets propre à l'œuvre personnelle de Keaton. Grâce à ces signes de reconnaissances, Skelton fait un triomphe de part et d'autre des lignes. Mais un coup de vent inverse l'orientation du drapeau et dès lors que la marque d'identité ne correspond plus, Skelton se fait tirer dessus des deux côtés.

Dans *Steamboat Bill Jr*, les marques d'identité prêtent aussi à confusion. Le père de Buster doit retrouver son fils à la gare. Buster est censé arborer un œillet blanc à la poche de sa veste pour que son père puisse le reconnaître. Mais à la gare, le père se trompera cinq fois sur l'identité de son fils. Les passagers du train ont en effet tous un œillet blanc sur leur veste. Buster tente d'identifier son père en exhibant à tout le monde son œillet blanc, qu'il perdra finalement et son père ne le reconnaîtra que grâce à l'étiquette de sa valise.

Dans *Playtime*, la multiplication des M. Hulot engendre également ce genre de confusion. Au stand de la porte qui claque sans faire de bruit, M. Hulot subit les réprimandes de l'exposant qui l'a confondu avec le double masculin de M. Hulot. Dans la séquence du restaurant de *Playtime*, tous les clients sont marqués par une sorte de blason qui s'est imprimé sur leur dos et qui représente le graphisme des dossiers de chaises. Et l'américain ne laissera rentrer dans le petit restaurant, qu'il a aménagé après l'effondrement d'une partie du plafond, que les personnes qui arborent ce blason. Dans *Mon Oncle*, lorsque M. Hulot rentre pour la première fois dans le monde aseptisé de l'usine, il laisse des traces de peinture blanche, marquant ainsi son intrusion dans l'hôte.

Réactions d'hostilité de l'hôte

Une fois le corps étranger détecté, l'hôte va déclencher ses mécanismes de défense.

L'hôte peut avoir recours à une multitude de système de défense. C'est le cas dans *One Week* mais aussi dans *Steamboat Bill Jr*, où le bateau multiplie les agressions envers Buster. Ce dernier est d'abord détecté comme corps étranger du fait qu'il porte des habits choisis non pas par son père mais par la fille de son rival. Son père, le voyant arrivé ainsi a des envies d'infanticide. Cette réaction d'hostilité du père envers son fils est à l'origine des multiples agressions que subit Buster lorsqu'il embarque à bord du bateau. D'abord il se cogne la tête, ensuite il se brûle, puis il manque de se pendre sur un cordage du bateau et enfin il glisse et tombe presque hors du bateau. Cette série d'agressions s'achève lorsque Buster se retrouve par terre après qu'un homme d'équipage ait tiré sur les cordages dans lesquels il était empêtré. Nous voyons alors, dans un plan de demi ensemble, Buster sur son postérieur et au-dessus de lui son père qui le regarde. En dessous du père, on voit le nom du bateau : « Stonewall Jackson ». Le bateau et le père sont associés dans cette image et donc désignés comme coresponsables des malheurs de Buster. Ce dernier se relève et tente de savoir qui a tiré sur le cordage. Le père qui est sur le pont supérieur accompagne les déplacements de Buster. Cette scène évoque une scène de *Mon Oncle* où M. Hulot pénètre de nuit dans la maison des Arpel. On voit alors dans les fenêtres hublots de la maison, les têtes de M. et Me Arpel qui forment alors les pupilles des yeux de la maison qui surveillent M. Hulot.

Mais revenons à Buter Keaton. Les séries d'agressions sont assez rares, en tout cas au sein d'une même scène. En général, l'hôte ne déclenche qu'un seul mécanisme de défense. Nous avons dénombré quatre types de mécanisme. L'hôte peut avaler le corps étranger. Il peut être atteint de fièvre. Il peut également lancer ses agents destructeurs et enfin il peut l'expulser. Ces deux derniers mécanismes de défense seront étudiés ultérieurement.

Dénombrons toutes les figures de l'œuvre de Keaton où le personnage se fait avaler. Il y a la figure récurrente de la maison qui tente d'avalor Buster. Notamment le gag de la façade qui tombe et qui avale Buster par la fenêtre. Ce gag nous le trouvons dans *One Week* et dans *Steamboat Bill Jr*. Dans *One Week*, le tapis avale la veste qui désigne métonymiquement Buster. Il est alors obligé de le découper, c'est à dire d'ouvrir le corps, pour pouvoir la récupérer. Plus tard, lorsque Buster tire sur la corde pour faire rentrer le piano, le plafond commence à s'abaisser comme si la maison allait mâcher Buster. Ce délire fantasmagorique de la maison qui avale, on le retrouve dans *Steamboat Bill Jr*, lorsqu'une maison, emportée par le cyclone, retombe sur Buster, l'avalant ainsi d'une bouchée.

Tati a également multiplié ces figures dans son œuvre. Nous avons déjà évoqué le gag de *Playtime* où M. Hulot se fait avaler par l'ascenseur mais il y a aussi un gag très intéressant dans *Mon Oncle*. Madame Arpel a installé une porte de garage automatique pour l'anniversaire de son mari. C'est un détecteur qui déclenche l'ouverture et la fermeture de la porte. Mais alors qu'ils rentrent la voiture dans le garage, le chien, qui dans le film est désigné, comme Hulot, comme un corps étranger (il est expulsé de l'usine comme Hulot), passe devant le détecteur et déclenche la fermeture de la porte. M. et Madame Arpel ont été avalé par leur propre garage.

Mais il n'y a pas que les maisons qui avalent Buster, il y a aussi les bateaux. Dans *The Boat*, le garçon de Buster est avalé par la cheminée. Nous retrouvons une figure identique dans *The Navigator*, où Buster se fait également avaler par une cheminée et se retrouve pour la première fois à l'intérieur du bateau.

L'autre mécanisme de défense c'est la fièvre qui se traduit, non pas par une augmentation de la température, mais par un dérèglement du fonctionnement de l'hôte. Encore une fois nous

retrouvons des correspondances entre deux shorts et deux longs métrages, qui ont été, en grande partie, inspirés par leurs prédécesseurs. Dans *The Boat*, au plein cœur de la tempête, le bateau se met à tourner sur lui-même alors que Buster et sa famille sont à l'intérieur. Cette scène fait écho à celle du sous-marin dans *The Navigator*, où à peine Buster est-il rentré dans le sous-marin que celui-ci commence à tourner sur lui-même. Autre correspondance, entre *One Week* et *Steamboat Bill Jr.* La maison de *One Week* devient folle lors de la tempête et se met à tourner sur elle-même (la figure circulaire est toujours menaçante chez BK). Dans *Steamboat Bill Jr.*, c'est la ville entière qui a la fièvre. Les maisons se mettent à s'effondrer et à s'envoler. La première maison qui s'envole c'est l'hôpital, où se trouve Buster, qui est à l'origine de cette fièvre. Dans *Sherlock Jr.*, la fièvre prend un autre organisme qui tente de se débarrasser de Buster. Cet organisme c'est le film lui-même, et c'est le dérèglement de la chaîne syntagmatique qui est la manifestation de la fièvre. Idem dans *The Cameraman*, où la fièvre du film se traduit par des images kaléidoscopiques. Dans *Mon Oncle*, c'est le dérèglement de la chaîne de montage qui est symptomatique de la fièvre déclenchée par l'intrusion de M. Hulot dans l'usine Plastac. Cette intrusion entraîne des mutations le long du tube en plastic.

Les agents destructeurs

Tout organisme vivant possède des cellules spécialisées dans la reconnaissance du soi et du non-soi. Ces cellules sont les globules blancs. Ils sont les véritables agents destructeurs de l'organisme notamment face à l'intrusion d'un virus. Buster Keaton est un corps étranger, un virus, comme le prouve les réactions de fièvre qu'il déclenche lorsqu'il pénètre dans un hôte. C'est donc logiquement que Keaton multiplie dans son œuvre les figures d'agents destructeurs. En effet on constate qu'en général, Buster ne se voit pas opposé à un personnage mais à un groupe de personnages qui sont avant tous désignés par leur fonction d'agents destructeurs. Jean Pierre Coursodon a relevé la prédominance de ces groupes mais aussi leur caractère non humain : « le héros se heurte moins à des personnes qu'à des groupes considérés collectivement, un régiment de flic (*Cops*), une famille (*Our Hospitality*), une multitude de femme (*Seven Chances*), une armée (*The General*), un clan professionnel (les opérateurs dans *The Cameraman*). En effet ce n'est pas le caractère social des groupes, mais leur caractère non humain. Pour lui se mesurer à une nuée de flics, à un paquebot désert, à une foule de femmes, à un troupeau de vache où à un cyclone est à peu près égal, car les uns et les autres sont déshumanisés. ». Nous allons étudier ces différents groupes et tenter de démontrer la priorité qu'accorde Keaton dans la description de ces groupes à leur caractère déshumanisé et destructeur par rapport à leur caractère social.

Tout d'abord les flics, ce groupe est celui qui lui est le plus souvent opposé, surtout d'ailleurs dans ses shorts. La trame narrative de *The Goat* se limite presque à une course poursuite perpétuelle entre Buster et les flics. Au début Buster est poursuivi par un seul flic mais leur nombre va s'accroître au fur et à mesure. Les flics sont alors plutôt assimilés à des électrons libres. En effet on constate que dans le film, le groupe est montré en train de se former. Le premier flic va percuter le deuxième flic au coin d'une rue. Cette collision est montrée comme un choc de particule, le deuxième électron va alors s'accrocher au premier pour former un doublet. Ensuite ils vont percuter un troisième flic qui va s'accrocher lui aussi

et former ainsi un triplet. Dans le dernier cas, l'intégration dans le groupe du troisième flic est totalement dépsychologisé. Il ignore le but de la poursuite mais en raison du choc et du mouvement imprimé par les deux flics, il se retrouve entraîné dans le groupe. Ensuite les trois flics seront indissociables. Buster parvient à s'en débarrasser en les enfermant à l'arrière d'un camion. Ils réapparaîtront plus tard dans le récit, ils seront alors déchargés du camion, comme des anticorps sécrétés par des globules blancs, et poursuivront à nouveau Buster.

Dans *Cops*, Buster se retrouve mêlé à un défilé de flics. Le groupe est donc déjà formé et il est constitué d'une multitude d'agents. Dans *Cops* «Buster Keaton joue habilement du contraste entre un espace vide et son peuplement soudain et progressif. ». Ici, c'est le champ qui est l'hôte. A chaque plan se répète la même structure. Buster est filmé dans un plan d'ensemble, l'espace est vide mais l'apparition de Buster entraîne son peuplement par une multitude de policiers, venant du hors champ ou cachés dans des éléments du décor. Buster, pour s'en sortir, doit sortir du champ. Il investit alors un nouvel espace vide et la structure se répète. Cette structure se répète même au sein d'un seul plan. Le champ est vide, Buster rentre dans le champ, poursuivi par les policiers. Ils sortent du champ puis ils réapparaissent en sens inverse. Ce contraste entre un espace vide et un espace qui se remplit, on le retrouve dans *Day Dreams*. Keaton y utilise les mêmes procédés que pour *Cops*, en remplissant le plan à la fois par l'apparition de flics venant du hors champ ou cachés dans le champ, par exemple avec le tramway d'où, tout à coup, sort une multitude de flics. On voit donc que la figure du régiment de flics est récurrente dans l'œuvre de Keaton mais s'intègre-t-elle à notre sujet car Buster n'est pas à l'intérieur d'un hôte. En fait, l'hôte dans ces scènes n'est pas un lieu délimité comme un bateau ou une maison. L'hôte c'est la rue, et que sont les policiers sinon les gardiens de la rue.

Seven Chances est un autre film qui repose sur le principe de la prolifération. Keaton représente le groupe de femmes dans ce long métrage de la même façon que le groupe de flics dans ses shorts. La prolifération peut être progressive, notamment dans la scène de l'église, ou beaucoup plus soudaine, par les cotés latéraux du champ. Les éléments de ce groupe sont également unifiés par leurs costumes car en fait ce groupe est constitué d'éléments tout à fait dissemblables. Il y a des fiancées qui sont grosses d'autres qui sont noires, mais la robe blanche permet de les constituer en un groupe unitaire. Il y a un gag référentiel dans *Seven Chances* : Pour échapper au groupe de femme, Buster se mêle à un groupe de policiers, groupe qui lui était hostile dans les shorts, mais ce groupe aura vite fait de se disperser face à la menace des femmes. Leur potentiel de destruction est souligné dans une scène où on les voit s'emparer des briques d'un mur en construction. Mais la menace ne concerne pas que Buster. Elle concerne tous les hommes. Durant la poursuite, quelques femmes tombent dans un trou et tous les hommes, qui y travaillaient, sont expulsés. Une fois de plus se pose la question de l'hôte. De quel organisme ces femmes sont-elles les agents destructeurs ? La réponse c'est qu'il n'y en a pas. Malgré cela, en raison de la description de ce groupe, on peut les considérer comme des agents destructeurs sans hôte. Les femmes sont en fait associées à des fléaux bibliques. Lorsque Buster pénètre dans un champ, le passage des fiancées dans ce champ évoque une nuée de sauterelles. Dans le plan suivant, Buster est attaqué par des abeilles. Il y a donc une association faite par Keaton entre la menace des femmes et la menace des abeilles. D'ailleurs les femmes, comme les abeilles, proviennent d'un lieu unique, l'église et la ruche.

Dans *The Paleface*, les indiens remplissent parfaitement leurs fonctions d'agents destructeurs chargés de la défense d'un hôte. L'hôte y est parfaitement défini, c'est le camp, et le groupe est unifié par les vêtements.

La construction de *The General* est basée sur un principe de symétrie. La première partie de l'histoire raconte l'intrusion d'espions nordistes derrière les lignes sudistes. Il s'engagera alors une course poursuite entre Buster, qui est sudiste, et les espions nordistes. Dans la deuxième partie la structure va s'inverser. Buster est désormais dans le camp nordiste, c'est lui désormais le corps étranger. Pour ne pas être identifié, il revêt l'uniforme nordiste et cache sa fiancée dans un sac.

Dans *The Navigator*, la structure du corps étranger est également inversée. Alors que dans la première partie, le Navigator tente de se débarrasser de Buster, dans la deuxième partie, après que Buster a été assimilé par le bateau, il défendra le Navigator d'une attaque des cannibales, agents destructeurs externes.

Il y a un groupe auquel Buster est souvent confronté. Ce groupe c'est la famille. Dans *My wife's relation*, Buster se retrouve dans une famille d'ogres. Dans *Our Hospitality*, ironiquement les agents destructeurs ne peuvent agir à l'intérieur de l'hôte.

Corps microscopiques

Dans notre sujet, nous utilisons de nombreux termes issus de la biologie, comme virus, anticorps, marqueur d'identité. L'utilisation de ces termes n'est pas totalement arbitraire. En effet ces termes désignent des micro-organismes et dans toute son œuvre, Buster Keaton a décrit un monde disproportionné par rapport à la taille de son héros. La dialectique macroscopique microscopique est au cœur de son œuvre.

Le premier plan de *The Blacksmith* constitue ainsi un plan emblématique (ce plan est d'ailleurs dénué de toute fonction narrative) où l'on nous montre Buster appuyé contre un gigantesque palmier. La très grande variation d'échelle entre ces deux objets tend à souligner l'aspect microscopique de Buster. L'œuvre de Keaton est parsemé de ces images où l'espace et les objets paraissent disproportionné par rapport à la dimension du héros. Dans *The Navigator* c'est à la fois l'espace le bateau désert) et les objets (les couverts) qui sont démesurés.

Les séquences où Buster est poursuivi par une multitude d'agents destructeurs sont souvent filmées dans des plans d'ensembles. Buster et ses poursuivants deviennent ainsi microscopiques en raison du choix de la grosseur de plan.

Vers la fin de *Day Dreams*, Buster tourne dans une roue de bateau comme une souris de laboratoire. Il tombe dans l'eau mais est repêché puis utilisé comme un appât. Dans le plan suivant, il devient un colis postal.

Dans *Seven Chances*, le groupe de femme est assimilé à des sauterelles mais aussi à des abeilles. D'ailleurs lorsqu'elles attaquent, elles sont invisibles. Les femmes sont désignées métaphoriquement comme des êtres microscopiques. Dans *The Paleface*, les indiens seront désignés comme des organismes microscopiques par des procédés similaires. Buster pénètre à l'intérieur du camp pour chasser un papillon qui est évidemment invisible à l'image. Il arrive

à l'attraper une première fois mais se rend compte que c'est une mouche. Mais lors de sa deuxième tentative, il va attraper à la fois le chef et le papillon. L'association devient ainsi évidente.

Hostilité de la matière filmique

Nous avons déjà évoqué le fait que le film est le premier hôte de Buster. La première intrusion du corps étranger Buster, c'est son intrusion dans le film. Quel est alors le type de mécanisme de défense mis en place par le film contre l'intrusion de ce corps étranger, qui peut aussi être vu comme l'intrusion d'un virus comique.

La scène du cinéma dans *Sherlock Jr* est une mise en abyme du processus d'intrusion du corps étranger dans un film. « Cette succession de plans, entièrement gratuite dans le contexte de l'histoire qui est censé se dérouler sur l'écran, échappe à la logique du récit et ne s'explique que magiquement, comme l'expression d'une volonté hostile de la matière cinématographique qui, faisant appel à ses ressources spécifiques, suscite des moyens de rejeter le corps étranger qui l'envahit. ». Quelles sont ces ressources spécifiques auquel la matière cinématographique a recours et sont-elles spécifiques à ce « film dans le film » ou sont-elles généralisables à l'ensemble de l'œuvre de Keaton ?

On se rend compte que le film met en jeu seulement deux ressources spécifiques. La première c'est le montage, réduit ici à sa fonction d'assemblage des plans, la deuxième c'est le hors champ. Le premier changement de plan à lieu lorsque Buster pénètre pour la deuxième fois dans le film. Le changement de plan s'accompagne d'un changement de décor. Buster se retrouve alors face à une porte fermée. Un homme ouvre la porte puis la referme. Buster se précipite alors sur les marches, c'est alors que le deuxième changement de plan intervient, les marches sont alors remplacées par un banc et la porte par un mur. Buster, emporté par son élan, tombe du banc. Il tente ensuite de s'asseoir mais le troisième changement de plan s'effectue qui, en plus de faire disparaître le banc, causant ainsi une nouvelle chute de Buster, le transporte au milieu d'une rue où il manque de se faire écraser par des voitures provenant du hors champ. Puis, il y a deux nouveaux changements de plan ou Buster se retrouve face au vide puis face à un lion. Dans le 6^{ème} plan, Buster se trouve dans un désert. Il n'y a apparemment aucun danger mais tout à coup, un train balaye l'arrière plan de l'écran et manque d'écraser Buster. Le hors champ est donc désigné comme l'endroit d'où provient le danger. Il s'ensuit encore trois changements de plans puis la séquence se termine par un fondu au noir. Buster est alors digéré dans la fiction, le vrai film de fiction peut alors réellement commencer.

On constate qu'à la fin du « film dans le film », les mêmes processus d'éliminations de Buster sont employés. Lorsque Sherlock Jr part sur la moto pour sauver sa fiancée, chaque changement de plan s'accompagne de l'apparition d'un nouveau danger, que ce soit un pont inachevé, un tronc au milieu de la route, un tracteur etc. Cette séquence n'est alors plus désignée comme faisant partie d'un « film dans le film », il n'y a plus le surcadre de l'écran qui soulignait l'effet de mise en abyme. La dangerosité du montage agirait-elle au sein même de la fiction ? Cette hypothèse tend à se vérifier dans d'autres films de Buster où l'on ne

retrouve pas de procédé de mise en abyme. Lors de la poursuite dans *Cops*, chaque changement de plan s'accompagne également de l'apparition d'un nouveau danger. Idem dans *Steamboat Bill Jr*, la série d'agression du bateau envers Buster est décrite dans une série de plans où chaque plan correspond à une agression. Le hors champ est également montré comme vecteur du danger dans d'autres films. Par exemple, dans *One Week*, le train qui va écraser la maison n'est pas celui que Buster a vu, mais un autre venant du hors champ à droite. Dans les films à poursuite, le danger vient souvent du hors champ.

Les manifestations de la maladie

Buster Keaton est un corps étranger. Son intrusion dans un hôte a comme conséquence l'apparition de la maladie. Nous allons nous intéresser dans cette partie aux différentes manifestations de la maladie, c'est à dire aux symptômes.

La fièvre est le premier signe évident de l'apparition d'une maladie. Dans les films de Keaton, la fièvre ne se traduit pas par une augmentation de la température à l'intérieur ou à l'extérieur de l'hôte (Seule exception, dans *Steamboat bill Jr*, lorsque Buster monte pour la première fois à bord du bateau, il s'appuie contre un tuyau qui est brûlant). La fièvre se manifeste en fait par un dérèglement du fonctionnement de l'hôte : La maison qui tourne sur elle-même dans *One Week* ; le bateau de *The Boat* ; le sous-marin dans *The Navigator*. Mais aussi par le dérèglement des fonctions syntagmatiques du film de *Sherlock Jr*. On relève d'ailleurs également un dérèglement de la règle des raccords dans le mouvement qui sert habituellement à l'articulation des plans. Cette règle conventionnelle consiste à effacer les ruptures de l'homogénéité, due aux changements de plans, en introduisant le mouvement comme élément de continuité entre deux plans. Dans le film de *Sherlock Jr*, les déplacements de Buster assure la continuité entre les différents plans mais comme la succession de ces plans ne présente aucune cohérence narrative ou sémantique, la continuation dans le plan suivant du mouvement initié dans le plan précédent devient problématique. Buster se précipite sur les marches qui mène à la porte mais le changement de plan combiné avec la règle du raccord dans le mouvement entraîne la chute de Buster. Ainsi à chaque changement de plan, la continuité du mouvement va devenir un danger. Lorsqu'il veut s'asseoir sur le banc, au lieu de passer d'un plan moyen à un plan rapproché, comme le prescrit les règles de la transparence (qui se mettait en place à l'époque), le film modifie complètement l'espace dans le plan qui suit. Les changements de plan sont d'un type particulier car seul le décor change, le personnage lui reste.

Mais revenons en, une nouvelle fois, à Jacques Tati, qui nous semble avoir souvent pris à la lettre les métaphores de Keaton. Ce qui était implicite dans l'œuvre de Keaton devient explicite chez Tati d'où l'importance de ses films dans la perspective d'une explication de certains concepts de l'œuvre de Keaton. Dans le célèbre scène du restaurant de *Playtime*, le restaurant a littéralement la fièvre. Le système de climatisation ne marche pas, comme le reste d'ailleurs, et la température se met à augmenter. La maquette de l'avion, qui par son aspect filiforme évoque un thermomètre, se met à fondre en raison de l'augmentation de la température. Lorsqu'elle diminuera, l'avion reprendra sa forme initiale.

Mais chez Keaton aussi, la maladie peut être montrée de façon littérale. Le drapeau de la quarantaine que hisse Keaton au sommet du Navigator et le signe de l'infection du bateau, victime d'un corps étranger.

Certaines infections peuvent parfois causer des hémorragies. Dans *Cops*, c'est lorsque Buster percute la bouche à incendie, déclenchant ainsi une effusion d'eau, que l'hôte réagit en envoyant ses agents destructeurs. Même processus dans *Day Dreams*, lors de la parade électorale. Dans la deuxième partie de *The Navigator*, où Buster n'est plus un corps étranger car il a été assimilé, le bateau s'échoue. La coque a été trouée, et l'eau commence à jaillir des tuyaux sur le pont. Buster aura alors la charge de réparer ce trou, dans le but d'éviter l'infection généralisée qui menace avec les cannibales.

Dans la séquence du repas de *Mon Oncle*, la métaphore devient une nouvelle fois évidente. Nous avons déjà montré que le jardin des Arpel est conçu comme l'intérieur d'un corps. Le chemin qui mène à la maison représente l'œsophage et l'ensemble des surfaces qui constituent le jardin évoque une représentation Mondrianienne de l'intérieur du corps humain. M. Hulot va planter son porte verre dans l'une de ces surfaces organes, et en le retirant va déclencher une véritable hémorragie. L'un des invités se propose alors de réparer la fuite. On lui apporte alors une trousse à outils, il se retrouse les manches de sa chemise blanche et se met à opérer, il creuse le jardin (ouvre le corps). Il va ensuite se laver les mains dans le bassin pour enlever la terre (le sang) de ses mains. On fait alors couler l'eau à nouveau, et celle-ci est alors noire, symbolisant ainsi l'infection. Cette infection est peut être due au fait que M. Pichard a oublié d'opérer avec ses gants, d'ailleurs quand sa femme les lui rend en sortant de la maison, il se rend compte de son erreur dans le procédé opératoire. Autre signe évident de la maladie chez Tati : dans la scène du drugstore dans *Playtime*, les plats semblent avariés et ceux qui en ont mangé semblent malades du fait de la lumière verte, provenant des néons de l'enseigne de la pharmacie, qui se reflète sur les visages et sur les plats.

Parfois l'infection se généralise et les conséquences pour l'hôte sont catastrophiques. L'hôte est alors atteint de nécrose. Il y a par exemple la maison de *One Week*, dont l'architecture lui donne l'aspect d'un visage humain, mais après la tempête, ce visage est totalement défiguré comme atteint de lèpre. Ce corps sera finalement réduit en morceaux à la fin du film. Dans *Steamboat Bill Jr*, la nécrose prend des allures beaucoup plus spectaculaires. Tout d'abord lorsque Buster rentre dans le bateau, il s'appuie contre une bouée qui tombe à l'eau. Il teste alors la solidité du pont pour voir si le vieux rafiot ne tombe pas en ruine. Mais lors de la séquence du cyclone, c'est la ville entière qui est atteinte de nécrose. Comment ne pas voir dans l'effondrement des façades, les effets de l'infection Keatonienne, qui se trouve d'ailleurs à l'hôpital au début de la séquence. Dans *Our Hospitality*, à peine Buster entre dans sa maison que celle-ci s'effondre. Le restaurant de *Playtime* subira le même sort, avec l'effondrement d'une partie du plafond. La mort est d'ailleurs présente dans cette séquence lorsqu'ils évacuent un mannequin comme s'il s'agissait d'un cadavre.

L'assimilation du corps étranger

L'intrusion d'un corps étranger n'est pas suivie automatiquement de son rejet. Parfois le corps étranger est assimilé par l'hôte. Il peut même en devenir un agent destructeur. On peut alors se demander s'il existe un schéma structurel de l'assimilation du corps étranger. Après analyse, on se rend compte qu'il n'y a pas de schéma structurel immuable mais un certain nombre de procédés récurrents qui tendent à conférer une certaine cohérence au schéma de l'assimilation du corps étranger.

Tout d'abord ce processus est souvent montré comme un processus de digestion. Cette digestion a pour conséquence la transformation du corps de Buster. La réussite de l'assimilation est montrée par l'adaptation de Buster.

L'assimilation comme processus de digestion

La digestion est le processus par lequel les aliments sont transformés pour être utile à l'organisme. Nous n'employons pas le terme de digestion dans le but de crédibiliser nos observations ultérieures mais parce que de nombreux éléments de l'œuvre de Keaton montre sa volonté d'afficher ce processus comme le processus fondamental de l'assimilation du corps étranger.

Dans *One Week*, l'assimilation n'a pas lieu mais le corps étranger a été digéré puis rejeté. En fait Buster a plus été goûté que digéré. La maison tente deux fois d'avalier Buster. La première fois elle avale sa veste, la deuxième fois c'est le plafond qui s'abaisse tentant ainsi d'avalier Buster. Mais ce corps ne peut être assimilé et après une indigestion (la tempête), le corps étranger est expulsé. Le corps de Buster sera de nouveau testé dans *My wife's relation*. La famille est présentée comme une famille d'ogres et Buster est traité comme un morceau de viande dont on essaye de voir s'il est assez tendre pour être consommé. Les corps chez Buster Keaton sont souvent associés à des aliments. La fiancée de Buster est transporté dans un sac de patate dans *The General*. Dans *The Navigator*, ils deviennent réellement des aliments pour les cannibales. Ce délire du corps aliment est commun à un grand nombre de comique et la scène la plus célèbre sur ce sujet est évidemment celle de *The Gold Rush* où Charlot se transforme en poulet.

Nous avons déjà relevé certaines figures où Buster se faisait avaler mais nous avons omis délibérément d'y inclure la scène de *Sherlock Jr* où Buster se jette dans le ventre de Gillette, déguisé en colporteuse, et disparaît. Buster a alors été littéralement digéré par Gillette. Cette scène fait écho à la scène du cinéma où Buster est digéré par le film. Après avoir subi l'épreuve des changements de plans, la séquence se termine par un fondu au noir qui a ici une double fonction. Il a à la fois son rôle habituel de ponctuation entre deux segments et un rôle plus spécifique à l'œuvre de Keaton, qui est le marquage de l'assimilation. Ainsi dans *The Navigator*, c'est un fondu au noir qui marque l'assimilation, idem dans *The Paleface*. Dans *The Navigator*, la première scène de la deuxième partie nous montre le lieu où vivent désormais Buster et sa fiancée. Après avoir essayé de dormir dans les cabines où sur le pont, ils ont finalement aménagé leur foyer à l'intérieur des chaudières du Navigator, c'est à dire

dans le ventre de la machine. Dans *Mon Oncle*, nous avons décrit le chemin qui mène au salon de la maison comme étant un œsophage. Eh bien, c'est dans le salon que M. Hulot sera assimilé par la maison qui lui manifestait jusqu'alors des réactions d'hostilité.

Transformation des corps

L'assimilation de Buster se traduit généralement par la transformation de son corps. Le personnage présente la caractéristique assez unique dans l'univers burlesque de ne pas être défini par son costume. Il n'y a pas de costume de Buster comme il y a un costume de Charlot ou de Groucho Marx. Il peut ainsi s'affubler d'un chapeau de canotier, un chapeau à la Lincoln dans *Our Hospitality* ou un béret dans *Steamboat Bill Jr.* Mais s'il n'y a pas de costume Buster, il existe un corps Keatonien dont l'impassibilité du visage contraste avec la malléabilité du corps. Combien de fois a-t-on vu le corps de Buster être totalement désarticuler suite à une chute et pourtant son visage de rester impassible !

La transformation est un sujet essentiel de l'œuvre de Keaton au point même d'être le sujet principal d'un short. Dans *The Blacksmith*, Buster joue le rôle d'un forgeron, c'est à dire un artisan qui travaille les formes. En marquant le cheval avec ses peintures primitives, Buster montre qu'un corps peut vous appartenir si vous en modifiez l'apparence.

Un corps peut être transformé de deux façons. Soit en modifiant son enveloppe externe, c'est à dire les vêtements, soit en modifiant sa forme. Mais un corps peut subir ces deux transformations.

Le changement de vêtement est le moyen le plus souvent utilisé par Keaton pour signifier la transformation du corps. C'est le cas dans *The Navigator*, où l'une des premières étapes de l'assimilation des deux corps étrangers est constituée par le changement de costumes au profit de tenues plus adéquates. Mais le vêtement ne modifie pas seulement l'aspect, il modifie également l'attitude du corps. Lorsque Buster est digéré dans la fiction de *Sherlock Jr*, il réapparaît sous les traits d'un détective milliardaire. Son attitude corporelle se trouve totalement changé. Alors qu'auparavant Buster apparaissait comme un pantin désarticuler, il est désormais figé dans une posture guindée. Ce fait est à nouveau constaté dans *The Paleface*. Lorsqu'il est habillé en indien, tout en conservant certaines traces de son ancienne identité, Buster agit comme un indien, il danse comme un indien. Et lorsque le méchant échange ses vêtements avec Buster, il adopte la posture que le costume lui impose. Il récupère une flèche qu'un indien a lancée et l'utilise comme une canne de gentleman. Dans *Luna Park*, le vêtement de life gard le virilise. Il effectue une pirouette, manifestation de sa nouvelle virilité.

Dans *The Paleface*, c'est aussi sa véritable peau qui se transforme. En effet, les fumées du bûcher vont noircir son visage. Son acceptation au sein du groupe est donc du à la fois au fait qu'il survive à l'épreuve mais aussi au changement de sa couleur de peau, qui correspond alors à celle des indiens. Dans *Mon Oncle*, M. Hulot rentre au café Chez Margot, accompagné d'un ami qui est équipé d'un filet à papillon (référence à *The Paleface* ?) et qui tient en laisse un chien noir et blanc, et d'un joueur de billard (*Sherlock Jr* ?) qui a retiré sa veste. Le

chasseur de papillon rentre en premier, suivi du joueur de billard en chemise. On voit alors sortir du café un type tenant en laisse un chien noir et blanc, suivi d'un type portant un costume complet. Le joueur de billard et le chasseur de papillon ont été transformés et ce que l'hôte a enlevé à l'un (le filet à papillon) il l'a donné à l'autre (la veste).

Restons avec Tati pour enchaîner sur l'idée de la malléabilité des corps. A la fin de *Mon Oncle*, M. Hulot a raccompagné son neveu à la maison des Arpel. Il s'est endormi sur un canapé en forme de creux qui ne semble pas propice au sommeil. Mais pour la première fois, la raideur de M. Hulot a été brisée. Cette transformation formelle du corps de M. Hulot est le signe de son assimilation par la maison. Les corps chez Buster Keaton sont aussi montrés comme malléable et pas seulement celui de Buster. Il y a la routine comique de la femme molle, par exemple dans *The General*, la fiancée de Buster est transportée dans un sac de patate. Dans *The Navigator*, il essaye de poser le corps inanimé de la femme sur une chaise longue. Mais la chaise longue s'effondre et Buster pose la femme juste à côté. Le remodelage de la forme de la chaise s'accompagne de la réanimation du corps de la femme. La femme et la chaise sont ainsi associées. Toutes deux sont des structures parfaitement malléables. Dans *Steamboat Bill Jr*, le père tente de modeler son fils à son image. Il l'entraîne d'abord se faire raser, puis il le rhabille mais c'est finalement la fille qui le rhabille, ce qui entraîne son rejet. Plus tard le père l'oblige à se battre contre le fils du King. Il prend alors la main de Buster et lui ferme son poing avec lequel il frappe le fils du King. Dans *My wife's relation*, les beaux-frères de Buster tente de le remodeler pour le faire rentrer dans les canons physiques de la famille.

L'adaptation

L'adaptation de Buster au sein de l'organisme hôte est la condition fondamentale à son assimilation. Cette adaptation se traduit par l'acquisition de certaines compétences qui le rende utile à l'hôte.

L'expulsion est l'un des modes de rejet du corps étranger. Dans *My wife's relation*, c'est Buster Keaton qui expulse le photographe venu prendre la photo de famille. Buster accomplit la tâche qui était jusque là réservé à ses beaux-frères. Par cette action, Buster prouve son intégration au sein du groupe familiale.

Buster, on le voit est devenu un agent destructeur de l'hôte. Ce phénomène est également observable dans deux autres films, où l'assimilation du corps étranger a réussi.

Buster Keaton élude toujours le processus qui mène son héros de l'incompétence à la suradaptation. Cette ellipse est en fait ce qui sépare la première partie de la deuxième de *The Paleface*. Buster va accompagner les indiens chez le méchant capitaliste. Alors que dans la première partie il était incapable de danser avec le groupe, c'est lui désormais qui orchestre la danse, il donne même des conseils. Il va aussi scalper symboliquement un homme prouvant ainsi ses compétences d'agent destructeur. Le processus d'adaptation sera le même dans *The Navigator*. Après avoir été assimilé, Buster et sa fiancée, vont devenir des agents spécialisés dans la défense de l'organisme et de sa régénération. La réparation du Navigator se déroule

sous l'eau donc dans un milieu liquide. Cette réparation a pour but d'empêcher l'infection du bateau par les cannibales. Mais celle-ci devient inévitable et Buster se transforme alors en véritable agent destructeur, chargé d'empêcher toute intrusion de corps étranger. Dans *The General*, Buster est à la tête d'une armée qui tente d'empêcher l'intrusion de l'armée nordiste derrière les lignes sudistes. Pour bien marquer la différence entre les deux organismes, Buster fait de dérouler la scène sur le lit d'une rivière.

L'expulsion et le traumatisme de la naissance

Les différents modes d'expulsion

Le rejet du corps étranger par l'hôte se traduit par son expulsion. L'assimilation du corps étranger nous l'avons vu est assez rare. Bien plus souvent l'intrusion du corps étranger s'accompagne de son expulsion. Ce rejet quasi systématique du corps étranger explique la très haute fréquence des images d'éjection dans l'œuvre de Keaton que remarquait Jean Pierre Coursodon. Nous allons analyser ici les différents modes d'éjection dans les films de Keaton que nous avons étudié.

Buster est expulsé deux fois de la maison de *One Week*. La première fois c'est après s'être introduit, en passant par la cheminée, dans la salle de bain où se trouvait sa femme. Buster, chassé par sa femme, sort par la porte qui donne en fait sur l'extérieur et tombe du premier étage. Cette scène est très intéressante car elle associe la femme et la maison. Pour reprendre l'expression de Coursodon : « la maison est le symbole féminin et matricielle par excellence ». On observe que le rejet de la maison et souvent le corollaire du rejet de la femme. Par exemple dans *Day Dreams*, le rejet de la femme est suivi immédiatement de son expulsion par la fenêtre de la maison. Mais revenons à *One Week*, Buster est expulsé de la maison car la porte, contre toute logique architecturale, donne sur l'extérieur. Alors qu'au début du film, la maison n'avait pas de porte, la première porte que l'on voit mène à l'extérieur et non à l'intérieur. La porte n'est donc pas montrée comme le moyen de pénétrer à l'intérieur de l'hôte mais comme le moyen de son expulsion. Dans *Sherlock Jr*, quand Buster se précipite dans le film pour la deuxième fois, un changement de plan se produit et Buster se retrouve face à une porte fermée. Cette porte fait écho à son expulsion de la maison de sa fiancée. La porte a donc deux fonctions, elle empêche l'intrusion du corps étranger et permet son expulsion. La porte est donc une figure très négative dans l'œuvre de Keaton. Elle a parfois même des attitudes agressives envers Buster. Dans *The Cameraman*, Buster veut faire partie du groupe des opérateurs. Ce groupe lui est symboliquement refusé par la porte barrière qui délimite le bureau. Cette porte va d'ailleurs donner le coup de pied qu'aurait du donner les opérateurs eux-mêmes. Le fait que ce soit la porte barrière et non la porte vitrée qui donne le coup de pied à Buster s'explique en raison du symbolisme qu'attribue Keaton à ce type de porte. Dans *Seven Chances*, le portail de la maison de sa fiancée est l'obstacle qui empêche

Buster de pénétrer à l'intérieur du foyer. A la fin Buster arrachera symboliquement ce portail. La double fonction de la porte d'entrée est montrée dans *Steamboat Bill Jr.* Buster ouvre la stagedoor d'un théâtre qui s'est écroulé. Celle-ci, dès que Buster la traverse, s'écroule rejetant ainsi Buster à l'extérieur. Une autre scène nous montre que la porte donne surtout sur l'extérieur : Une maison tombe sur Buster qui en ressort par la porte. La stagedoor est d'ailleurs une porte par laquelle Buster a souvent été expulsé. Dans *Day Dreams*, alors que Buster faisait un triomphe avec son numéro solo, le directeur de théâtre le fait sortir de scène avec un crochet. On voit ensuite Buster expulsé par la stagedoor. A nouveau dans *Day Dreams*, Buster s'introduit dans un hôpital, il sera évidemment expulsé, lui le virus comique, à nouveau par la porte. Un autre gag qui montre à la fois le caractère transitoire de l'intrusion Keatonienne et la fonction d'expulsion de la porte : Dans *Three ages*, Buster tente de sauter d'un toit à un autre mais il manque son saut et Buster tombe, par une fenêtre, dans le dortoir d'une caserne de pompier, il glisse puis descend par la poutre qui mène au garage. Buster se retrouve alors à l'arrière d'un camion de pompier qui sort par la grande porte du garage. Nous voyons donc que Buster attribue à la porte comme fonction principale l'expulsion du corps étranger. On peut donc ainsi interpréter les portes qui claquent dans *The Navigator* comme la volonté du bateau d'expulser Buster. Dans *Our Hospitality*, l'expulsion par la porte est synonyme de mort. La porte du commissariat qu'ouvre Buster à la fin de *Cops* est également associée à la mort.

Mais les images d'expulsions sont encore nombreuses dans l'œuvre de Keaton. Buster se fera également expulsé d'un goat gland dentiste (*Cops*), d'un bureau de conscription (*The General*), d'une niche (*Steamboat Bill Jr.*), d'un sous-marin (*The Navigator*). Mais Buster n'est pas le seul personnage à être expulsé. Dans *Seven Chances*, les fiancées expulsent d'un trou les ouvriers qui y travaillaient, mais aussi le conducteur du tramway. Mais ces hommes ne sont pas différents de Buster, les fiancées ne menacent pas Buster en particulier mais les hommes en général. Dans *The goat* c'est le père de la fiancée qui est expulsé à la fin, hors de la maison, avec le gag surréaliste de l'ascenseur qui transperce le toit. Mais il faut aussi rappeler l'expulsion de Buster du « film dans le film » de *Sherlock Jr.* Cette scène tend à prouver que le thème de l'éjection occupe une place fondamentale dans l'œuvre de Keaton.

Le traumatisme de la naissance

La liste d'images d'éjection, liste qui n'est pourtant pas exhaustive, que nous venons d'établir confirme l'hypothèse de Jean Pierre Coursodon pour qui «la très haute fréquence des images d'éjection dans l'œuvre de Keaton nous incite à voir dans ces images non l'effet d'un hasard mais l'expression obsessionnelle d'une névrose ». Cette névrose serait liée au traumatisme de la naissance. Il prend appui pour sa thèse sur un événement biographique et sur

le fait que Buster est souvent expulsé d'une maison qui est « le symbole matricielle par excellence ».

Ce lien trouvé par Coursodon entre les images d'expulsion et un traumatisme de la naissance, donne un nouvel éclairage sur notre conception de Buster corps étranger. Nous définissons le corps étranger comme un parasite vivant au sein d'un organisme. Il n'y a donc pas fondamentalement de différence entre le corps étranger et le fœtus, tous les deux sont des organismes qui ne peuvent subsister et se développer qu'à l'intérieur d'un autre organisme. Evidemment, la différence entre ces deux organismes c'est que l'un est reconnu comme corps étranger par les défenses immunitaire de l'hôte. Le fœtus ne peut donc pas être considéré comme un corps étranger. Cependant dans un certain imaginaire commun, le fœtus est parfois vu comme un corps maléfique. Il y a de nombreux récits fantastiques qui présente le fœtus comme une nouvelle incarnation de Satan (*Rosmary's Baby*). Plus récemment un film comme *Alien* réactivait cette conception du fœtus comme corps étranger. Dans *Alien* un parasite se développe dans le corps d'un homme (dans le film on ne fait aucune distinction entre les sexes). On nous montre la sortie de l'alien de son hôte comme une naissance par césarienne. L'accouchement par césarienne a toujours eu des connotations monstrueuses, inhumaines. Macbeth se croit invulnérable car on lui a assuré que nul homme né d'une femme ne peut le tuer. MacDuff lui apprend avant de le tuer qu'il a été « arraché du ventre de sa mère avant terme ». L'enfant, né par césarienne, est donc montré comme un être inhumain (un corps étranger) en plus le terme arraché pour désigner la naissance renvoi au caractère traumatique que Buster donne à la naissance. Dans *The playhouse*, Buster est en train de dormir lorsque des machinistes démontent les décors autour de lui, arrachant ainsi Buster de ce lieu protecteur. Dans *Steamboat Bill Jr*, la façade de l'hôpital, où se trouvait Buster, est littéralement arraché par le cyclone. Ces deux scènes illustrent la métaphore de MacDuff. Les deux naissances sont montrées comme traumatisantes car à chaque fois Buster était endormi, et la naissance est contre le gré du nouveau-né. C'est la tempête et les machinistes qui font naître Buster. Il y a d'autres scènes d'accouchement difficiles dans l'œuvre de Keaton. Dans *Neighbors*, Buster tombe la tête la première dans un tonneau rempli d'eau. L'eau déborde (perte des eaux), le père tente alors d'extirper son fils qui à la tête coincée dans la boue. Le nouveau-né se présente du mauvais côté. Il y a même un gag sur la fessée du nouveau-né. Buster est pendu par les pieds à un fil à accrocher le linge, et son père lui donne une fessée avec le balai à tapi. Mais l'allusion la plus directe à la naissance par césarienne sera donné dans *The Navigator*. Buster est revêtu de la combinaison de plongeur et tente de remonter à bord du Navigator. Mais l'eau s'est infiltrée dans la combinaison ce qui alourdit son poids. Il prend alors un grand couteau et s'ouvre le bas ventre, l'eau alors s'évacue. Cet acte est d'autant plus lié à l'opération de césarienne du fait que le gag se termine par une nouvelle image de naissance de Buster. Sa fiancée le tient en effet par les pieds et Buster quitte ainsi la combinaison, tête la première, et cette naissance est accompagnée de la perte des eaux. Dans *Our Hospitality*, Buster refuse de sortir de la maison, car dans le film sortir de la maison c'est mourir. La naissance c'est la mort. Certaines images de *The Navigator*, nous donnent même des vues du fœtus dans le liquide amniotique, Buster est sous l'eau, reliée à la femme par un long tube (le cordon ombilical) qui le fournit en oxygène.