

D'UN CHARLOT L'AUTRE

REPRÉSENTATION DU CORPS COMIQUE DANS

LES AVENTURES ACROBATIQUES DE CHARLOT DE RAOUL THOMEN.

Olivier Stucky

Travail approfondi réalisé dans le cadre du cours-séminaire « Théories du comique et “cinéma muet” » donné par Laurent Guido durant le semestre d’automne 2012 à la section d’Histoire et esthétique du cinéma de l’Université de Lausanne.

Remerciements

J’adresse mes sincères remerciements à Monsieur Cuno Affolter pour avoir généreusement mis à ma disposition, en plus de son savoir et de son aide, la précieuse collection Ghebali qui a été une source fondamentale pour la bonne conduite de ce travail.

INTRODUCTION

Le personnage de vagabond inventé par Charles Spencer Chaplin au milieu des années dix – appelé *Tramp*¹ ou *Charlie* chez les anglophones et *Charlot*² dans la culture francophone – a inspiré plusieurs séries de bandes dessinées et notamment *Les Aventures acrobatiques de Charlot* par Raoul Thomen publiées entre 1921 et 1939 dans divers périodiques illustrés³, série sur laquelle portera spécifiquement ce travail. Dans la perspective d'une étude des théories du comique et du cinéma dit « muet », l'engouement dont « Charlot » a fait l'objet en bande dessinée, les liens historiquement étroits qu'entretient ce média avec le cinéma ainsi que le rôle humoristique qui lui a été traditionnellement conféré semblaient inviter à la réflexion.

En effet, l'intérêt particulier qu'a montré la presse illustrée pour le « recyclage » de personnages cinématographiques – notamment issus du *slapstick* américain, Charlot en tête – entre les années vingt et cinquante, mis au jour par des chercheurs comme Philippe Mellot⁴ ou Claude Beylie⁵ dans les années 1980, ainsi que les nombreux rapprochements historiques et esthétiques que l'on peut faire entre le cinéma et la bande dessinée⁶ encouragent à s'interroger sur la représentation du personnage de Chaplin dans le cadre de ce médium.

De plus, la bande dessinée s'est traditionnellement vue associée au comique. Classée parmi les « cinq handicaps symboliques » à la légitimation culturelle de la bande dessinée identifiés par Thierry Groensteen dans *Un objet culturel non-identifié*⁷, ce que ce dernier n'hésite pas à appeler « La tâche ingrate d'amuser » démontre parfaitement cet amalgame historique. Ce *devoir faire rire* auquel se destinerait la BD presque génétiquement, comme en témoigne la terminologie anglo-saxonne (« *comics* » ou, plus anciennement : « *funnies* »⁸), semble la proposer comme média privilégié pour une étude des théories du comique.

C'est donc sur ces bases que je propose de bâtir ma réflexion. Partant de commentaires critiques et d'éléments iconographiques concernant le personnage de cinéma ainsi qu'en me basant essentiellement, pour l'analyse des phénomènes comiques, sur l'ouvrage d'Henri

¹ A la suite du nom du court métrage *The Tramp* (Charles Chaplin, 1915)

² Jean Mitry attribue l'invention de ce nom à Jacques Haik, introducteur des premières bandes de Chaplin en France. Voir Noël Simsolo, « De Charlot à Chaplin, entretien avec Jean Mitry » in Joël Magny (dir.), *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, p. 25.

³ Nous reviendrons plus en détail sur l'historique de ces publications.

⁴ Voir Philippe Mellot, « Quand le cinéma donne de la bande... », *L'Avant-Scène Cinéma*, No 236, mai 1981, pp.33-45.

⁵ Voir Claude Beylie, « Le cinéma par la bande », *CinémAction*, H.S. « Cinéma et bande dessinée », 1990, pp.126-134.

⁶ Pour une introduction aux enjeux principaux de ce sujet, voir Alain Boillat, « Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d'un dialogue intermédiaire, essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma. » in Alain Boillat (dir.), *Les Cases à l'écran*, Genève, Georg : « L'Équinoxe », 2010, pp. 25-121.

⁷ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Editions de l'An 2 : « Essais », 2006, pp. 20-51.

⁸ Voir Francis Lacassin, *Pour un neuvième art, la bande dessinée*, Paris, Union Générale d'Editions : « 10/18 », 1971, p.19.

Bergson *Le Rire, Essai sur la signification du comique*⁹ ainsi que sur l'analyse de Mikhaïl Bakhtine dans son essai sur l'œuvre de François Rabelais, au chapitre intitulé « L'image grotesque du corps chez Rabelais et ses sources »¹⁰, je me propose d'analyser le corps comique de Charlot tel que représenté par Thomen dans sa série.

Avant tout, il faut à mon sens faire la distinction entre les « deux Charlots » qui feront l'objet de cette analyse. Car, même si cela paraît aller de soi, il est important de rappeler que, premièrement, au niveau des médias en jeu, les deux personnages n'ont aucun rapport : il y a, d'un côté, un « Charlot » de cinéma, le *Tramp*, joué à l'écran, en mouvement, par l'acteur Charles Chaplin, et, de l'autre, un « Charlot » en bande dessinée, représenté figé sur papier par le dessinateur Raoul Thomen. Sur le plan de la diégèse construite d'un côté comme de l'autre, les deux personnages participent de deux « mondes » différents, il n'y a pas de dialogue – tout du moins volontaire¹¹ – entre les aventures de Charlot par Chaplin et celles de Charlot d'après Thomen; il ne s'agit pas, dans les *Aventures acrobatiques de Charlot*, de représenter des gags déjà vus à l'écran, comme a pu le faire un Magniaux dans les années 1970¹². Ainsi, pour faciliter la distinction, je me réfèrerai au personnage de cinéma en recourant à l'appellation anglo-saxonne de « Tramp », tandis que j'emploierai « Charlot » pour désigner le personnage de bande dessinée. Cette précision me semble fondamentale pour affranchir l'analyse des problèmes liés aux questions de fidélité – bien que nous verrons rapidement que le « genre » de production dans lequel s'inscrit la série de Thomen rend difficile, par définition, ce type de considérations.

C'est sur un corpus de quelques planches¹³ des *Aventures acrobatiques de Charlot* que j'ai choisi d'axer mon analyse. Si j'ai dit plus haut que les interprétations du personnage de Chaplin en bande dessinée ont été multiples, j'ai choisi de m'intéresser spécifiquement à la série de Thomen pour les raisons suivantes. Premièrement, il s'agit de la plus longue série mettant en scène ce personnage qu'a assuré un seul auteur, étant en effet publiée entre une et deux fois par semaine sans discontinuer de 1921 à 1939. Secondelement, comme le montre la période dans laquelle s'inscrit la publication, cette série est produite simultanément à la

⁹ Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique* [1947], Paris, Presses Universitaires Françaises (PUF) : « Quadrige », 2012.

¹⁰ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 [1940], pp. 302-365.

¹¹ Il existe en fait un épisode célèbre des *Aventures acrobatiques* datant de 1922 où, arrivé à Electric City, Charlot expérimente, plus de dix ans avant *Les Temps Modernes* (Modern Times, Charles Chaplin 1936), le détraquement d'une table à manger automatique expérimentale. Voir René Gaulard, « *Les aventures acrobatiques de Charlot* », *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, No 92, Hiver 2000/2001, p.I-II.

¹² Magniaux, *Charlot, Les Temps Modernes*, Paris, Williams, 1973. Puis, Magniaux, *Charlot, La Ruée vers l'Or*, Paris, Williams, 1974. Il s'agissait, comme les titres l'indiquent, de reprendre strictement les scénarios des *Temps Modernes* (Modern Times, Charles Chaplin, 1936) ou de *La Ruée vers l'Or* (The Gold Rush, Charles Chaplin, 1925).

¹³ J'eme baserai majoritairement sur les publications hebdomadaires dans la revue *Cri-Cri* (éditée par la Société Parisienne d'Edition) entre 1925 et 1926 ainsi que sur une planche publiée dans *l'As* (1937) et une autre dans *L'Epatant* (1939).

carrière « muette » de Chaplin. A mon sens, ce facteur, contrairement à d'autres séries, rend la comparaison plus productive dans la mesure où l'adaptation de Thomen témoigne d'une lecture alors contemporaine du référent cinématographique. Troisièmement, l'esthétique d'époque de ce que j'appelle ici anachroniquement « bande dessinée »¹⁴, dissociant texte et image de manière topographiquement évidente¹⁵, offre pour moi de meilleures conditions pour l'analyse du comique corporel dans une comparaison avec le cinéma « muet », qui séparent également le verbal des intertitres de la photographie animée. De plus, dans cette bande dessinée, la question du corps est thématisée directement dans le titre. Ce sont des « aventures acrobatiques », et nous verrons que l'image corporelle y représente un enjeu comique et esthétique fondamental. Enfin, ce travail me paraît être l'occasion de se pencher sur cette série souvent citée trop rapidement dans les travaux sur Chaplin, où l'on remarque plutôt le travail d'auteurs plus légitimés comme E.C Segar¹⁶ (*Popeye*) ou Jean-Claude Forest¹⁷ (*Barbarella*). C'est donc par une nécessaire présentation de la série de Thomen et du contexte dans lequel elle s'inscrit que débutera ce travail.

CHARLOT ET LA BANDE DESSINÉE

L'écran dans les cases.

Si Charlot a été une source d'inspiration pour un certain nombre d'auteurs de bandes dessinées, il en a été de même, à moindre échelle, pour beaucoup de vedettes du cinéma comique et notamment du *slapstick* américain, dès les années vingt et jusque dans les années cinquante. Aujourd'hui, à l'heure où les bandes dessinées et les *comics* ne cessent de se voir portés à l'écran, il semble qu'à l'inverse, l'adaptation de films en BD soit une pratique plus marginale¹⁸. Pourtant, dans la première moitié du XX^{ème} siècle, il s'agit manifestement d'une pratique courante à laquelle Philippe Mellot consacre un article¹⁹ dans *l'Avant-Scène Cinéma*

¹⁴ Groensteen relève que cette appellation n'apparaît en fait que dans les années soixante, voir *Un objet culturel non identifié*, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁵ Le phylactère de parole n'apparaît dans les *aventures acrobatiques* que de manière très anecdotique, le temps d'une onomatopée ou d'un bref commentaire.

¹⁶ Il publie quelques *strips* de la série *Charlie Chaplin's Comic Capers*, entre 1916 et 1917 dans (entre autres) le *Chicago Herald*.

¹⁷ Forest prend en fait la suite de la série de Thomen, avec Mat, Serna, Lacroix et Montaubert dès 1952 dans *La Jeunesse Joyeuse*.

¹⁸ Encore que certaines maisons d'édition actuelles profitent volontiers de certains succès populaires, notamment dans le domaine des séries télévisées, à l'image des éditions Jungle, spécialisées dans ce genre avec des séries telles que *Scènes de Ménages*, *Caméra Café* ou *Joséphine, Ange Gardien* (...).

¹⁹ Philippe Mellot, « Quand le ciné donne de la bande », *op. cit.*, pp. 33-45.

en 1981, prétendant alors en dresser un bilan global. C'est notamment à Georges Wakefield²⁰ qu'il attribue la popularisation du genre. Celui-ci, un britannique particulièrement prolix, produit jusqu'à sa mort, en 1942, un grand nombre de planches autour de personnages célèbres comme Fatty Arbuckle ou Laurel et Hardy, dans deux revues entièrement consacrées à cette pratique : *Film Fun* et *Kinema-Comic*. Dans un article postérieur²¹, Claude Beylie aborde le sujet en reprenant Mellot dans les grandes lignes et propose une typologie des approches introduisant notamment le type des « figures libres »²² dans lequel s'inscrivent les *aventures acrobatiques*. Pour lui, il s'agit, dans cette forme d'adaptation, de faire vivre à un personnage célèbre des aventures inédites, de ne pas « chercher une fidélité quelconque à des œuvres, mais seulement à des stéréotypes [...]»²³ La question des *copyrights* qui se pose comme une évidence face à une telle pratique reste cependant peu documentée autant chez Beylie que chez Mellot. En effet, les informations concernant les accords entre les éditeurs et les studios sont souvent lacunaires. Manifestement, les *strips* d'une des premières séries du genre *Charlie Chaplin's Comics Capers* d'Elsie Crysler Segar (entre autres auteurs, j'en parlerai plus loin), étaient réalisées en accord avec les studios Essanay, comme en témoigne ce texte qui accompagne une bande de 1915 ([fig.1](#)). Autorisation que Chaplin aurait ensuite retirée pour le territoire étasunien²⁴. En France, il semble qu'on se contente d'ignorer le problème, à l'image des bandes de Thomen pour lesquelles aucune autorisation²⁵ ne parait avoir été délivrée. Dans la revue *Mon Journal*, on choisit ainsi de détourner les noms des personnages, à l'image du « Charlet » de Marcel Lecoultrre ou du maladroitemen renommé *Flattie* (Fatty Arbuckle)²⁶.

Outre les *Aventures acrobatiques de Charlot*, il existe deux séries particulièrement notables reprenant le *Tramp* de Chaplin sur le mode de la *figure libre*. La première – déjà mentionnée plus haut –, *Charlie Chaplin's Comic Capers*, est la plus ancienne. Souvent attribuée uniquement à E. C. Segar, elle est en fait publiée dès 1915 dans le *Chicago Herald* par plusieurs auteurs peu célèbres ne signant pas toujours leurs *strips*, et n'est assurée par Segar qu'entre 1916 et 1917, année où elle cesse d'apparaître dans la presse et où les *strips* sont réédités en album par les éditions M.A. Donohue & Company.

²⁰ Pour plus d'informations sur cet auteur oublié, voir sa biographie sur *Lambiek Comiclopedia* (en ligne): http://www.lambiek.net/artists/w/wakefield_gw.htm (consulté le 29 janvier 2013).

²¹ Claude Beylie, « Le cinéma par la bande », *op. cit.*

²² Ibid, pp. 129-131.

²³ Ibid, p. 129.

²⁴ Selon Noël Simsolo dans son article « Charlot et ses images » in Joël Magny, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, p. 32. Encore une fois, aucun document ne l'atteste.

²⁵ Selon Claude Beylie dans « L'éigmatique Monsieur Thomen », *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, No 92, Hiver 2000-2001, p. 17.

²⁶ Selon Philippe Mellot dans « Quand le ciné donne de la bande... », *op. cit.* p.32.

Après la seconde guerre mondiale, la Société Parisienne d’Edition (S.P.E, anciennement Offenstadt²⁷) confie la série *Charlot*, à Forest, Mat, Lacroix, Serna ainsi qu’à Roland de Montaubert pour quelques scénarios. La série, pré-publiée dans *La Jeunesse Joyeuse*, est éditée en album entre 1954 et 1963 par la S.P.E, qui tente de la vendre comme continuité des bandes de Thomen – bien que l’esthétique moderne fasse disparaître le récitatif narratif situé sous les vignettes pour le remplacer par les phylactères d’un Charlot plus bavard qu’acrobate. Ces deux séries sont souvent citées au même niveau que les *aventures acrobatiques*. Pourtant, aucune des deux n’a connu une longévité ou une importance en termes de production, comparable à celle de la série de Thomen.

Raoul Thomen et Les Aventures acrobatiques de Charlot²⁸

Bien que longtemps oublié²⁹, Raoul Thomen (1876-1950) a été un auteur prolifique³⁰, notamment dans sa production des *Aventures acrobatiques de Charlot*. Caricaturiste, dessinateur de presse, auteur de bandes dessinées, Thomen multiplie les participations aux almanachs et autres périodiques de presse illustrée entre 1899 et 1949. Publiquement discret³¹, il ne signe pas toujours ses premiers travaux ou recourt à des pseudonymes³².

Dès 1921, il publie *Les Aventures acrobatiques de Charlot* dans la revue *Cri-Cri et la croix d’honneur* (n°136, 5 mai 1921) elles prendront fin dans *L’Epatant* en 1939 (n°88, 4 mai 1939). À raison d’une à deux pages hebdomadaires, les *Aventures acrobatiques* constituent un corpus de près de mille planches³³ dont la majeure partie est publiée dans l’hebdomadaire *Cri-Cri et la croix d’honneur*, jusqu’en 1937. La série paraîtra ensuite quelque mois dans *Boum !* avant de passer dans le nouveau quotidien grand format de la S.P.E, *L’As*, jusqu’en octobre 1938, avant d’être achevée dans *L’Epatant*. Toutes ces revues appartiennent à la S.P.E, qui, de 1926 à 1938, édite en parallèle de la publication hebdomadaire des recueils des *Aventures acrobatiques*. Après-guerre, ces albums de 64 pages seront réédités en version de 48 pages puis dans une troisième édition avec de nouvelles couvertures illustrées par Lacroix rebaptisée

²⁷ Voir la « Brève histoire de la S.P.E » sur *BD Nostalgie*, en ligne : http://www.bd-nostalgie.org/DIVERS/01_histoire.htm (consulté le 10 février 2013)

²⁸ Pour un bilan complet de la vie et de l’œuvre de Thomen, voir *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, op. cit.

²⁹ Dans l’article : « L’énigmatique Monsieur Thomen » (*op. cit.*, p. 14), Claude Beylie affirme : « Les dictionnaires et encyclopédies de la BD, parfois prolixes pour des artisans de seconde zone, sont muets à son sujet. » Patrick Gaumer corrige le tir dans l’édition récente du *Dictionnaire mondial de la BD*, Paris, Larousse, 2010, pp. 839-840.

³⁰ Claude Beylie dresse une bibliographie, des œuvres connues de Thomen dans *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, *op.cit.*, pp. 23-24. La liste se compose de 43 albums (dont 15 des *Aventures acrobatiques de Charlot*) publiés à côtés de nombreuses participations à des almanachs et autres périodiques.

³¹ D’après Beylie : « Il travaillait à sa table de dessin et ne se consacrait qu’à cela. D’où, peut-être, sa faible notoriété en dehors d’un cercle restreint d’amis fidèles. » dans « L’Enigmatique Monsieur Thomen », *op. cit.*, p.16.

³² Sa série « Thomas Picook détective » est signée du pseudonyme « Harry Narth » selon Claude Beylie dans « L’énigmatique Monsieur Thomen » *op. cit.*, p.16.

³³ C'est, tout du moins, le calcul que fait René Gaulard dans « Les aventures acrobatiques de Charlot », *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, *op. cit.*, p.I.

« Charlot », sans doute dans un souci d'unité avec les nouveaux albums de Mat, Forest, Lacroix et Serna qui sortent dès 1954 ([fig.2](#)).

*Les Aventures acrobatiques de Charlot*³⁴ mettent en scène le célèbre vagabond aux prises avec des événements extraordinaires. Voyageant de par le monde (Indes, Suisse, lieux imaginaires : Transbosnatie, Electric City, etc...), il multiplie les fonctions (reporter, athlète, ou encore nurse) accompagné de divers personnages (Quart-de-Bock, le Kid³⁵, ...). *Les Aventures acrobatiques de Charlot* se construisent donc autour d'une longue aventure quasiment continue³⁶ où le changement d'espace et d'activité est vecteur de nouvelles situations comiques. Lorsque Thomen décide d'achever sa série en 1939 – laissant planer le doute sur la mort éventuelle de son Charlot – il conclut par la voix de l'auteur : « Finies les acrobaties ! Finies les aventures ! Que chacun en fasse seulement la dixième partie ! Moi, j'ai bien gagné de me reposer ! »³⁷, soulignant ainsi l'esprit de continuité dans lequel a fonctionné la série jusque-là. Cette longévité et cette ardeur à la création d'aventures autour de ce personnage que Thomen s'est entièrement approprié au fil des années témoigne de la nécessité de dissocier le *Tramp* du cinéma et cet *autre personnage* de bande dessinée. L'intimation par laquelle il conclut sa série : « Que chacun en fasse seulement la dixième partie » peut être lue comme une explication de la logique dans laquelle il aborde *son* personnage. En en confiant la réalisation hypothétique au bon vouloir d'autres auteurs, il laisse entendre l'autonomie de ce Charlot *de papier* soulignant ainsi l'indépendance de son personnage en regard de son référent d'origine.

LE CORPS COMIQUE ET ACROBATIQUE DE CHARLOT

L'image du corps

Cependant, il ne faut pas perdre de vue que Thomen s'est inspiré du *Tramp* et qu'on ne saurait parler de l'un sans identifier chez lui certains des éléments constitutifs du corps comique de l'autre. Ce personnage est imaginé³⁸ par Charles S. Chaplin aux alentours des années 1915. Il

³⁴ Le nombre limité de planches avec lequel j'ai pu travailler, me fait me baser ici sur le résumé très complet des albums par René Gaulard dans « Les aventures acrobatiques de Charlot », *op. cit.*, pp. III-VIII.

³⁵ Le jeune garçon n'a de commun avec son homonyme cinématographique que l'apparence et le surnom. Il ne s'agit pas ici de reprendre l'intrigue du *Kid* (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921).

³⁶ Dans les versions albums, le mot fin intervient deux fois en clôture du recueil. La première fois sans explication apparente à la fin des *Voyages extraordinaires* (1926). La seconde, dans *Charlot Aviateur*, marque la fin des aventures en album en 1938 : l'histoire se poursuit dans *L'Epatant*. Voir Gaulard, « Les aventures acrobatiques de Charlot », *op. cit.*, pp. III-VIII.

³⁷ Cité par René Gaulard dans « Les aventures acrobatiques de Charlot », *op. cit.*, p.VIII.

³⁸ Noël Simsolo s'emploie à démythifier la légende qui entoure la création du personnage par Chaplin et tente d'en restituer une version objective dans « Charlot et ses images », *op. cit.* pp. 31-34.

remporte rapidement un vif succès et devient auprès du public une figure reconnaissable et populaire jusqu'à devenir une véritable « image de marque » de l'acteur. L'emploi de ce terme mécantile pour désigner les critères définitoires du personnage de Charlot ne paraît pas exagéré quand on prend connaissance qu'en 1925, suite à un procès opposant Chaplin à Charles Amador³⁹, un acteur latino-américain qui avait repris à son compte le personnage de Charlot en se faisant appeler « Charles Aplin », l'authentique Charlot fut décrit dans le détail pour couper court aux imitations faisant alors florès. Cette description détaillée figure dans un document du procès analysé et traduit par Sam Stourdzé dans son article « L'image pour preuve » dont voici un extrait :

Le plaignant porte un étrange costume qui lui est propre, constitué d'une moustache à la forme particulière, d'un vieux chapeau, de vêtements et de chaussures dans un état similaire ; pour être encore plus précis, d'un melon élimé, d'une chemise mal ajustée, d'une veste trop petite, d'un pantalon et de chaussures bien trop grandes, et d'une canne flexible dont le plaignant se sert, dans ses films, pour avancer en se dandinant. [...] Cet assemblage ainsi utilisé caractérise le plaignant dans le rôle qu'il a créé et l'identifie comme « Charlie Chaplin ».⁴⁰

La tenue, reconnue ici comme « caractéris[ant] le plaignant », montre que le costume est un des éléments fondamentaux pour la reconnaissance publique du *Tramp*. La description de ses éléments constitutifs met en évidence ce qu'il y a de caractéristique dans la silhouette du personnage : « chemise mal ajustée », « veste trop petite », « pantalon [et] chaussures trop grandes », manifestement : un haut étroit et un bas ample.

Ce costume – comme Noël Simsolo s'attache à le rétablir dans « Chaplin et ses images »⁴¹ en dépit des propos de Chaplin – révélant une grande influence des codes vestimentaires du clown (chapeau melon, pantalons trop amples et chaussures trop longues) a sans doute participé à l'identification par le public de l'aspect comique du personnage. Mais ce qu'il a de spécifique, c'est le contraste qu'il organise entre le haut et le bas du corps. Au niveau de la taille, le corps semble se dissocier entre rigidité (haut) et souplesse (bas) ; c'est d'ailleurs ainsi que Chaplin raconte avoir imaginé ce costume dans *Histoire de ma vie* : « Je voulais que tout fût en contradiction. »⁴² C'est un jeu de contraste entre contraction et ampleur, entre haut et bas du corps qui est à l'œuvre dans le costume du *Tramp*. Cette esthétique est d'ailleurs largement reprise dans la production picturale avant-gardiste des années 1920, à l'image des

³⁹ Voir Sam Stourdzé « L'image pour preuve », *Beaux Arts*, Hors-Série, No 13, juin 2005, pp.87-88

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Noël Simsolo, « Chaplin et ses images » *op. cit.*, p. 32.

⁴² Charles Chaplin, *Histoire de ma vie [My Autobiography]*, Jean Rosenthal (trad.), Paris, Robert Laffont, 1964, p. 147.

dessins de Claude Dalbanne ([fig.3](#)) et Fernand Léger ([fig.4](#)), où les lignes courbes et droites et les formes géométriques noires et blanches varient.

Le corps et le mouvement

Si, dans l'extrait du procès cité ci-dessus, le costume est choisi comme principale caractéristique de la figure du *Tramp*, la posture que Chaplin lui donne sert beaucoup la caractérisation du personnage. Dans *L'Age d'Or du Comique*, Adolphe Nysenholc, pour son analyse de la motricité du personnage, en fait la description suivante :

Une photographie de Charlot en pied le montre les talons joints et les pointes des empeignes qui s'écartent fortement, position qui implique une torsion de tout le membre inférieur, et une souplesse peu commune : les rotules se situent vers l'extérieur, presque sous les épaules ; les pieds, tels des clavicules, se prolongent quasi l'un l'autre, la jambe tend à se placer comme un bras, sur le côté.⁴³

Dans la silhouette du *Tramp*, on trouve, comme nous l'avons vu, cette rupture entre les parties supérieures et inférieures du corps. Le haut est raide et trop serré tandis que le bas est ample et souple. Comme le relève Nysenholc, se positionner ainsi requiert « une souplesse peu commune » et, effectivement, l'agilité du bas du corps est exploitée par Chaplin dans la gestuelle de son personnage.

La description de la démarche du personnage que fait plus loin le sémiologue souligne la singularité qui se dégage des membres inférieurs du corps : « [...] ses genoux se plient sur le côté, et non, comme il serait *naturel*, devant lui. »⁴⁴ Mais cette particularité – ce que cette démarche a de *surnaturel*, comme dirait Nysenholc –, en plus de mettre en évidence la souplesse des membres inférieurs du personnage, révèle également son excentricité. Comme Henri Bergson le définit dans *Le Rire* : « *Peut devenir comique toute difformité qu'une personne bien conformée arriverait à contrefaire.* »⁴⁵. Dans la motricité du *Tramp*, cette anormalité dont toute personne « *bien conformée* » pourrait se débarrasser – ce que le geste « *naturel* » devrait être – crée le comique.

D'ailleurs, l'anormalité des mouvements devient parfois centrale lorsqu'il s'agit de présenter le personnage de Chaplin. Ainsi, Pierre Galante amorce son portrait de Chaplin dans *Les Rois du Rire* en évoquant sa gestuelle :

⁴³ Adolphe Nysenholc, *L'Age d'Or du Comique, Sémiologie de Charlot*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1979, p. 13.

⁴⁴ *Idem*. Je souligne par l'italique.

⁴⁵ Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la signification du comique* [1947], Paris, Presses Universitaires Françaises (PUF) : « *Quadrige* », 2012, p. 18.

Charlot est une vivante application du principe de Bergson : « Les attitudes et les mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps fait penser à une simple mécanique. » Il a l'air d'un pantin articulé. Ses gestes évoquent les automates.⁴⁶

La référence à la théorie bergsonienne également tirée de l'ouvrage *Le Rire* à propos de la mécanicité du corps comique peut être renvoyée plus généralement au rire du corps chosifié, défini plus loin dans ce même texte : « *Nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose.* »⁴⁷ C'est, à mon sens, la matérialité du corps du *Tramp* qui, mise en avant par sa gestuelle, fait rire. Dans sa motricité étonnante, Chaplin porte l'attention du spectateur sur son corps et sur ce qu'il est capable d'en faire. Il devient comique lorsque celui-ci ne voit plus dans le personnage que le corps articulé, lorsqu'il « *prend le pas sur l'âme* »⁴⁸ comme le dit Bergson. Il devient alors un corps au sens physique, en interaction constante avec le monde qui le constraint.

Le corps et le monde

Selon André Martin, Chaplin met en place dans la motricité de son personnage un jeu constant avec la gravité :

Fondé sur une activité musculaire instable, le jeu de Charlot consiste à ébranler constamment son centre de gravité [...] Jamais les deux jambes de Chaplin ne bénéficient du même régime. Pour lui, les meilleures stabilités sont les plus courtes.⁴⁹

Ainsi, c'est un personnage en dialogue physique avec le monde qui semble être construit à l'écran. Dans son article « L'Invention du corps céleste », Bernard Rémy le décrit dans ces termes :

Chaplin change de gravitation. Il ne demeure plus au niveau de son corps de misère, il plonge dans la vie aérienne [...] La canne est trop légère, trop flexible pour trouver un appui au sol. Elle exprime cette dimension première, aérienne, sans appui. Chaplin doit sans cesse se construire un axe.⁵⁰

⁴⁶ Pierre Galante, *Les Rois du Rire*, Paris, Hachette, 1972, p. 45.

⁴⁷ Henri Bergson, *op. cit.*, p.44

⁴⁸ *Ibid.*, p.40.

⁴⁹ André Martin, « Le mécano de la pantomime » in Joël Magny (dir.), *Charlie Chaplin, op. cit.*, p. 58.

⁵⁰ Bernard Rémy, « L'invention du corps céleste », *Beaux Arts, op. cit.*, p. 16.

Selon Rémy, le corps du *Tramp* serait en hésitation constante entre l'espace aérien et terrestre. Dans un dessin de 1929, Marc Chagall le représentait en figure hybride ([fig.5](#)) entre homme et oiseau. L'aile sous le bras et les jambes devenues pattes montrent une métamorphose saisie au cours de son accomplissement. Giovanni Lista, dans une étude consacrée aux représentations picturales de « Charlot », commente ce dessin : « [Chagall] saisit chez Charlot la silhouette qui se déplace plus vite que le corps, mais également la métamorphose poétique en créature ailée. »⁵¹ Le corps est ainsi capturé dans un mouvement de reconstruction, tout comme dans les dessins de Dalbanne ([fig.3](#)) et Léger ([fig.4](#)) où les formes géométriques noires et blanches construisent une figure instable mais néanmoins identifiable.

Présenté ainsi, le *Tramp* apparaît dans un rapport singulier avec le monde. Dans un état limite entre plusieurs formes, entre le sol et le ciel chez Chagall ou démultiplié chez Dalbanne, c'est un personnage qui ne se soumet pas au monde mais qui s'adapte constamment, comme décrit ici par Emmanuel Dreux (citant partiellement Nysenholc) :

[Charlot] est libre par nature, s'oppose perpétuellement de tout son être et de tous ses gestes, car « il n'est pas un trait de Charlot qui ne soit contraire à la norme, dans sa motricité et sa silhouette si caractéristique, dans sa manipulation métaphorisée des objets [...] »⁵²

Dans cet emploi métaphorique⁵³ des éléments qu'il trouve sur son passage – lorsque, par exemple, la saucisse d'un charcutier est d'abord employée comme poignée suspendue d'un bus imaginaire pour ensuite devenir un cigare dans *Jour de paie*⁵⁴ ou qu'un tuba devient un porte parapluie dans *Charlot usurier*⁵⁵ –, Chaplin attribue aux objets l'usage qui lui est nécessaire dans l'instant en les dépouillant de leur fonction initiale. Il ne s'occupe que de leur capacité fonctionnelle, tout comme il donne, à l'occasion, un nouveau fonctionnement à son propre corps, comme lorsqu'il se transforme en parfait automate dans *Le Cirque*⁵⁶, trompant ses poursuivants. Il joue ainsi constamment avec son physique et la physique dans une interaction matérielle constante avec le monde qui l'entoure.

Entre costume, postures et motricité insolite, Chaplin donne à son *Tramp*, par sa maîtrise corporelle, l'image d'un corps en mouvement constant – entre action, réaction et interaction perpétuelle avec le monde. Personnage aux formes multiples, malgré des traits toujours

⁵¹ Giovanni, Lista, *op. cit.*, p. 50.

⁵² Emmanuel Dreux, citant partiellement Adolphe Nysenholc (*Charles Chaplin ou la légende des images*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987, p. 155) dans *Le cinéma burlesque*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.154.

⁵³ Voir Noël Caroll, «Notes on the Sight Gag», in Andrew S. Horton (éd.), *Comedy/Cinema/Theory*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, University of California Press, 1991, pp.31-32.

⁵⁴ *Jour de paie* (Payday, Charles Chaplin, 1922).

⁵⁵ *Charlot usurier* (Pawnshop Charles Chaplin, 1916).

⁵⁶ *Le Cirque* (The Circus, Charles Chaplin, 1922).

reconnaissables, il est représenté par Dalbanne ou Chagall dans un état de (re)construction instable. Chez celui-ci, le haut et le bas de son corps sont dans un dialogue instable tandis que chez celui-là, il est capturé entre vie céleste et vie terrestre, à l'image de son modèle hyperactif, forcé par le hasard de ses aventures à toujours s'adapter et ne jamais pouvoir s'arrêter.

LE CORPS DE CHARLOT ET SES AVENTURES ACROBATIQUES

Dans les *Aventures acrobatiques de Charlot*, les mouvements corporels étonnantes du personnage sont thématiqués, comme je l'ai dit, dès le titre. L'acrobatie constitue ainsi l'un des principaux enjeux comiques et narratifs de la série. À plusieurs égards, ce qu'on a vu jusqu'ici du corps comique du *Tramp* est exploité dans cette bande dessinée.

L'esthétique au service du mouvement

Dans un premier temps, il paraît nécessaire de s'attarder sur l'esthétique globale des planches. En effet, à plusieurs niveaux on remarque une volonté de mettre en valeur la dynamique et le découpage du corps en mouvements. Premièrement, les rapports entre texte et image dans les *Aventures acrobatiques de Charlot* mettent en place une lecture de la page conférant au découpage du mouvement un statut particulier. En effet, les récitatifs narratifs, malgré leur organisation en colonne rappelant celle des vignettes⁵⁷, n'entretiennent manifestement pas de relation directe avec elles. Par exemple, dans cette planche du numéro 380 de *Cri-Cri et la croix d'honneur* ([fig.27](#)) la lecture du texte nous indique cette dissociation partielle. Ainsi, la proposition contenue dans le récit topographiquement associé à la troisième vignette (« Le sol s'agita violemment sous les roues de la bicyclette qui ne fut bientôt plus qu'un lot de pièces détachées») décrit ce qui est montré dans la vignette précédente. De plus, le texte n'a manifestement pas été rédigé dans l'optique d'une telle segmentation, les propositions étant parfois coupées d'une portion à l'autre pour des raisons strictement typographiques. Ainsi, entre la deuxième et la troisième colonne de la première ligne, on lit : « Au [fin de colonne] fait, où est-il ce tremblement de terre ? ». Cette coupure entre les deux signes d'une formule figée, forçant le lecteur à se concentrer sur le verbal, paraît le contraindre à passer à la colonne suivante en ignorant l'image. Le système mis en place ne présupposerait donc pas une lecture de case en case mais bien deux lectures dissociées. Dans cette logique, ce serait l'image – présentant l'avantage d'être appréhendée plus immédiatement dans son contenu – qui serait

⁵⁷ Trois colonnes de textes pour un gaufrier de base de trois cases par lignes.

perçue et lue en premier, la lecture du texte venant alors compléter les informations de l'image dans un second temps. De cette manière, les six dernières cases de cette planche s'avèrent mettre en exergue le découpage du mouvement de rotation du corps de Charlot, central pour le comique de l'acrobatie.

L'esthétique globale des *aventures acrobatiques* participe de cette mise en valeur de la gestuelle. L'échelle des plans ne variant presque jamais, cadrant Charlot en pieds, les mouvements de son corps sont généralement montrés dans leur globalité, à l'exception de ses sorties *hors-champ* – si tant est qu'il sorte du champ. Car en effet, le cadre des vignettes est régulièrement rompu par un élément du dessin ou simplement tracé de manière discontinue comme on le voit sur une planche d'avril 1926 ([fig.28](#)) où aucune case n'est tracée complètement. Thierry Groensteen, qui dans *Système de la bande dessinée* définit les fonctions du cadre⁵⁸ en lui attribuant – entre autres – celles de « clôture » et de « séparation », indique que « fermer la vignette, c'est enfermer un fragment d'espace-temps appartenant à la diégèse, signifier sa cohérence. »⁵⁹ Par l'absence d'un traçage continu ou pleinement encadrant, la mise en page des *aventures acrobatiques* semble dessiner un mouvement ininterrompu brisant les contraintes spatio-temporelles. Le cadre n'est jamais tout à fait absent comme pour rappeler ce qui le dépasse. Il en va ainsi de cette case finale d'une planche de 1926 ([fig.6](#)) où le trait présente une rupture sur la partie inférieure, laissant Charlot, propulsé par le coup de pied, déborder de la case, tandis que les éléments du décors restent, eux, délimités par le cadre. Ceci est d'autant plus flagrant à la lecture d'autres bandes de Thomen qui, elles, présentent un cadre continu et figé, à l'image de cet extrait d'*Onésime Grande Vedette* ([fig.7](#)) où malgré la dynamique gestuelle d'Onésime, le cadre englobe l'image. À l'inverse, dans cette vignette des *Aventures acrobatiques* ([fig.8](#)), malgré une dynamique gestuelle similaire, le cadre n'est que suggéré en arrière-plan tandis que les personnages le débordent complètement.

Motricité et postures

Dans les *Aventures acrobatiques de Charlot*, Raoul Thomen exploite la posture caractéristique du *Tramp* que nous avons abordée plus haut, et l'exagère parfois aux frontières des possibilités physionomiques humaines ([fig.9](#) et [10](#)). C'est que dessiner Charlot permet à Thomen de repousser les limites du corps de son référent, qui, nous l'avons vu, fait déjà preuve d'une motricité étonnante. L'excentricité gestuelle prend la forme de mouvements

⁵⁸ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires Françaises (PUF) : « Formes Sémiotiques », 1999, pp. 49-68.

⁵⁹ *Ibid.* p. 50.

incohérents avec leur contexte d'exécution ([fig.11](#) et [12](#)). En révérence devant un souverain ([fig.11](#)), le personnage, fortement courbé et basculé en arrière, se place en équilibre complet sur ses talons. Bien qu'acrobatique, pour Charlot le mouvement ne paraît dénoter aucune volonté comique puisqu'on lit dans le récitatif: « [I]l fit une révérence de cour »⁶⁰. De même, pour une partie de billard ([fig.12](#)), le voici posté sur le rebord de la table, le corps dans un équilibre instable ne semblant pas troubler son adversaire. Le texte ne relève pas non plus l'exploit : « [il] se mit à jouer avec ardeur. »⁶¹ Le rire du lecteur sanctionne ici, comme chez Chaplin, l'excentricité. Le personnage n'exécutant pas ces mouvements dans une optique acrobatique, le lecteur postule une gestuelle anormale qui prend parfois des proportions de prouesse physique. Lorsque, par exemple, il porte à sa hauteur un homme de petite taille à la force de sa jambe ([fig.13](#)), cela relève à la fois de l'improbable mais également d'une force extraordinaire. Comme on pouvait le relever chez Chaplin, non seulement la gestuelle est non-conventionnelle, mais elle relève en plus d'une maîtrise corporelle singulière.

Ceci est d'autant plus flagrant lors des déplacements de Charlot, qui n'hésite pas à emprunter des voies insolites et périlleuses. Quittant un hôtel, il glisse à califourchon sur une rampe d'escalier pour rejoindre la sortie ([fig.14](#)). L'expression faciale impassible montre – en contradiction avec sa posture fantaisiste – qu'il ne s'agit pas, pour lui, d'un mode de déplacement insolite. De même, se hissant à bord de la nacelle d'une montgolfière ([fig.15](#)) alors qu'il prend appuis sur le dos d'un soldat et que son corps est en équilibre sur un seul pied, il salue le pilote sans paraître se soucier de l'extravagance de son mouvement. De même, alors qu'il saute à la perche pour rattraper un train en marche dans un *strip* tiré du numéro 583 de *Cri-Cri* ([fig.16](#)), son visage présente une expression neutre : c'est un mouvement normal. L'inconscience du risque physique dirige souvent Charlot dans ses pérégrinations. Dans ces planches des numéros 387 et 388 de *Cri-Cri et la Croix d'honneur*, ([fig.29](#) et [30](#)) c'est parce qu'il se met systématiquement en danger par négligence que l'aventure progresse. La succession de situations périlleuses dans ces deux planches illustre à mon sens l'inconscience du personnage, qui participe au comique de la série.

Figure en mouvement constant, nous avons vu que le *Tramp* de Chaplin est parfois représenté saisi dans une phase instable d'un mouvement. De même, Charlot présente une certaine incapacité à rester statique et encore moins les pieds au sol. En effet, l'image du corps céleste chaplinien semble être également à l'œuvre chez Thomen. D'après André Martin, dans la

⁶⁰ *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 379, 31 décembre 1925, p.16

⁶¹ *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 583, 23 novembre 1929, p. 16.

motricité du *Tramp*, «les meilleures stabilités sont les plus courtes »⁶², principe qui semble être également celui du personnage de bande dessinée. Surpris, il bondit ([fig.17](#)) ou oblique en arrière, à la limite du basculement ([fig.18](#)) ; jamais les pieds ne touchent complètement le sol. Charlot, comme le *Tramp*, a sa gravité propre, « construit son axe »⁶³ (comme le dit Bernard Rémy) et lorsqu'il ne s'envole pas de son plein gré, il est jeté ou propulsé en l'air.

La récurrence des événements où il se voit projeté comme un pantin de chiffon que l'on fait sauter sur un tapis insiste sur le comique corporel de ce personnage. Le corps de Charlot est, comme celui du *Tramp*, renvoyé à sa matérialité en tant que corps physique et tend à prendre le pas sur l'esprit. Ainsi, alors qu'il est projeté par la force d'une explosion ([fig.19](#)), son corps se retourne et plonge tête la première dans un trou avant de s'écraser « huit mètres »⁶⁴ plus bas. La neutralité de l'expression faciale durant les trois vignettes découplant l'acrobatie montre un personnage totalement passif face à ce que subit son corps : il n'est qu'un objet projeté dans les airs qui s'écrase au sol – n'oubliant pas, mécaniquement, de saluer les officiers. Cette contradiction entre corps et esprit, qui prend le tour d'une expression faciale neutre lors des exploits physiques, est souvent productrice de comique dans les images de Thomen. Car quoi qu'il lui arrive, Charlot reste stoïque. Ses réactions sont mécaniques, nous l'avons vu avec la dernière case du *strip*. C'est encore le cas dans cette vignette tirée d'une planche de *L'Epatant*, datant d'avril 1939 ([fig.20](#)), où, malgré le risque qu'il encourt, il constate, flegmatique, dans un phylactère : « vol plané »⁶⁵. Dans la planche de 1926 que nous avons observée précédemment ([fig.27](#)), malgré qu'il soit projeté hors de sa bicyclette, il conserve le guidon en main et la position assise du cycliste. La rigidité symétrique de la composition de l'image ([fig.21](#)) renforce la raideur mécanique du personnage qui affiche toujours une expression inappropriée. L'esprit de Charlot semble ainsi être dissocié des drames que subit son corps, et comme le dit Bergson :

[D]ans toute forme humaine [notre imagination] aperçoit l'effort d'une âme qui façonne la matière [...] Mais la matière résiste et s'obstine. Elle tire à elle, elle voudrait convertir à sa propre inertie et faire dégénérer en automatisme l'activité toujours en éveil de ce principe supérieur. Elle voudrait fixer les mouvements intelligemment variés du corps et plis stupidement contractés, solidifier en grimaces durables les expressions mouvantes de la phisionomie, imprimer enfin toute la personne une attitude telle qu'elle paraisse enfouie et absorbée dans la matérialité de quelque occupation mécanique au lieu de se renouveler sans cesse au contact d'un idéal vivant.⁶⁶

⁶² André Martin, « Le mécano de la pantomime », *op. cit.*, p. 58.

⁶³ Bernard Rémy, *op. cit.* p. 16.

⁶⁴ *Le Cri-Cri et la Croix d'honneur*, No 383, 28 janvier 1926, p. 16.

⁶⁵ *L'Epatant*, No 86, 20 avril 1939, p. 16.

⁶⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p.22.

C'est bien ce qui semble, entre autres, faire rire dans les *aventures acrobatiques* : cet abandon de l'âme sur la matérialité du corps constituant ce personnage duel qui salue les officiers lorsqu'il se fracasse le crâne au sol ([fig.19](#)) ou qui devient hilare alors qu'il s'accroche par les jambes à la corde d'une nacelle de zeppelin ([fig.29](#)). Le corps de Charlot n'a de cesse de rappeler au lecteur qu'il est un corps physique, une chose dissociée de son esprit. Il en repousse les limites parce qu'il ne semble pas les connaître.

Le corps grotesque

Mais la déliaison que l'on a pu jusqu'ici observer entre l'esprit et le corps chez Charlot peut être examinée sous l'angle du contraste entre parties supérieures et inférieures que nous avons déjà abordé à propos du costume du *Tramp*. Car, si nous avons relevé, dans la BD, la neutralité de l'expression faciale lors des acrobaties, on peut aussi voir que le haut et le bas du corps de Charlot sont souvent représentés dans une dynamique différente, voire opposée. Dans la seconde vignette de ce *strip* tiré du numéro 583 de *Cri-Cri*, commenté précédemment ([fig.16](#)), le corps représenté, plié à angle droit, oppose d'une part les directions du tronc et des jambes et d'autre part, les membres inférieurs sont tendus vers l'avant, tandis que les membres supérieurs sont rétractés contre le torse, les poings fermés. De plus, lors des sauts ou des chutes, les bras sont souvent mobilisés pour retenir canne et chapeau ([figs. 19, 22, 27, 29, 30 et 31](#)). Ainsi, le haut du corps semble être le lieu de la sécurité – dans le costume du *Tramp*, il s'agit de la partie trop serrée, tandis que le bas du corps, où le costume est large et trop grand, est expressif et s'élance.

Mikhail Bakhtine, dans son chapitre sur le corps grotesque chez Rabelais, identifie l'une des manifestations comiques de sa représentation dans le mouvement rotatif :

Le système de mouvements de ce corps est orienté en fonction du *haut* et du *bas* (envolées et chutes). Son expression la plus élémentaire – pour ainsi dire le phénomène premier du comique populaire – est un mouvement de roue, c'est-à-dire de permutation permanente du haut et du bas du corps et vice versa.⁶⁷

Dans les *Aventures acrobatiques*, lorsque le corps de Charlot est laissé à la manipulation du monde, il n'est pas rare de le voir se retourner dans une pirouette, à l'image des vignettes 4 et 6 de cette planche de 1926 ([fig.27](#)), où l'affaissement du sol le transporte dans un mouvement rotatif. Pour Bakhtine, dans le retournement du corps, « le derrière s'évertue obstinément à

⁶⁷ Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 350.

occuper la place de la tête, et la tête, celle du derrière. »⁶⁸. Ainsi, dans cette séquence de deux vignettes tirées d'une planche du *Cri-Cri et la Croix d'honneur* numéro 387 ([fig.29](#), *vignettes 6 et 7*), le renversement du corps plaçant le postérieur de Charlot à la hauteur qu'occupait sa tête dans la case précédente est d'autant plus sensible que les deux vignettes sont disposées côte-à-côte et permettent de constater l'inversion. Il y a donc un combat incessant du bas contre le haut et, souvent, le premier gagne, lieu de la matérialité du corps et de l'action, comme nous l'avons vu.

La victoire du bas contre le haut du corps de Charlot représente, si l'on se réfère à Bakhtine, une tendance du comique populaire (dans lequel la presse illustrée d'époque s'inscrit complètement) qui vise à « accentuer telle ou telle partie du corps grotesque (ventre, derrière, bouche.)»⁶⁹. Ceci est mis à l'œuvre dans le comique des *Aventures acrobatiques* et particulièrement manifeste dans un diptyque tiré d'une planche du numéro 39 de *L'As* ([fig.22](#)). Le pivotement de l'angle de vue entre les deux vignettes lors de la chute met en évidence le retournement du corps de Charlot qui, par le raccourci qu'engendre la frontalité de la deuxième vignette, construit l'image d'un corps anatomiquement inversé⁷⁰. Par ailleurs, le personnage se voit régulièrement plongé la tête la première dans des orifices de toutes sortes : canon ([fig.25](#)), cheminée ([fig.26](#)), ou simplement trous dans le sol ([figs. 28 et 29](#)), laissant toujours seules ses jambes apparentes.

L'enfouissement de Charlot dans un trou sous-terrain duquel il ressort indemne est un motif récurrent de la série. Dans une planche du *Cri-Cri et la croix d'honneur*, numéro 395 ([fig.32](#), *vignettes 4-7*), le thème de la blessure et du risque vital qu'implique le transport en civière est exploité par une chute à travers la toile qui le conduit droit à la fosse. On voit cependant que Charlot en ressurgit avec vigueur. La même fureur d'échapper à l'enfouissement l'anime dans cette page de couverture du numéro 399 du *Cri-Cri* ([fig.33](#)). C'est ainsi que le trépas est souvent rappelé à Charlot, sans que jamais il n'ait raison de lui. La mort et la renaissance sont d'ailleurs une thématique grotesque que Bakhtine souligne, ici à propos d'une scène de la *comedia del arte* :

Il s'agit d'un *jeu comique original à la mort-résurrection* mené par le même corps, qui choisit sans cesse dans la tombe pour se dresser au-dessus du niveau de la terre, se meut sans cesse de bas en haut (numéro habituel du clown qui fait le mort pour ressusciter de manière imprévue).⁷¹

⁶⁸ *Idem*

⁶⁹ *Ibid.* p.351.

⁷⁰ De plus, le phylactère (par une évidente maladresse de mise en case) ainsi disposé semble faire s'exprimer son arrière train, voire même en sortir physiquement. Ce semblant d'expulsion scatologique d'un corps étranger – bien que le phylactère soit extra-diégétique – par le postérieur de Charlot termine de faire prendre à la vignette son tour complètement grotesque

⁷¹ *Ibid.*, p 351.

Ce spectre de mort qui semble hanter les *Aventures acrobatiques* – thématique qui, par ailleurs, est employée par Thomen comme prétexte d'une rupture de continuité spatio-temporelle entre deux planches consécutives du début des années vingt⁷² – paraît insister sur les propriétés extraordinaires du corps de Charlot mais rappelle également que bien qu'il les repousse, il reste contraint par les limites de son corps humain. Ainsi, le corps de Charlot chez Thomen semble, autant que chez Chaplin, être comique en tant qu'il met l'accent sur sa matérialité physique. Le temps d'une acrobatie, l'esprit s'absente pour laisser la place au corps seul, malmené mais toujours vivant, semblant ne jamais pouvoir se briser dans un système de mort et de résurrection sans fin.

CONCLUSION

Nous pouvons donc voir dans le comique visuel des *Aventures acrobatiques de Charlot*, que Thomen se saisit des propriétés corporelles de son personnage référent, le *Tramp*, pour les exagérer et les rendre encore plus manifestes. Le corps céleste se transforme en corps volant et ne semble plus se soumettre aux lois de la gravité. Egalement, les capacités physiques de Chaplin se retrouvent chez le Charlot de Thomen dans un constant jeu inconscient avec les limites de son corps. Thomen force le trait jusqu'à afficher une inconscience totale de son personnage quant à la gestuelle conventionnelle, et fait se mouvoir son personnage de manière complètement délirante. Ainsi, Charlot se déplace avec une liberté quasi-totale, au-delà même des limites de la mise en page. De même qu'il n'affiche jamais de peur lorsqu'il se met ou est mis en danger, il considère toutes les voies possibles pour atteindre son but. Dans *Les Aventures acrobatiques de Charlot*, Thomen semble donc s'emparer totalement de la figure du *Tramp* pour en traduire, par l'exagération, sa représentation personnelle du fantasme mythique que représente le personnage de Chaplin.

⁷² Selon Claude Beylie, une page débute alors que Charlot s'extract d'un cercueil sans savoir où il se trouve et comme il y est arrivé. Voir « L'Énigmatique Monsieur Thomen », *op. cit.* p. 16.

ANNEXE I – Tableau des Figures

Copyright, 1915, by J. Keeley, By arrangement with Kannay Co.

Fig. 1



Fig. 2

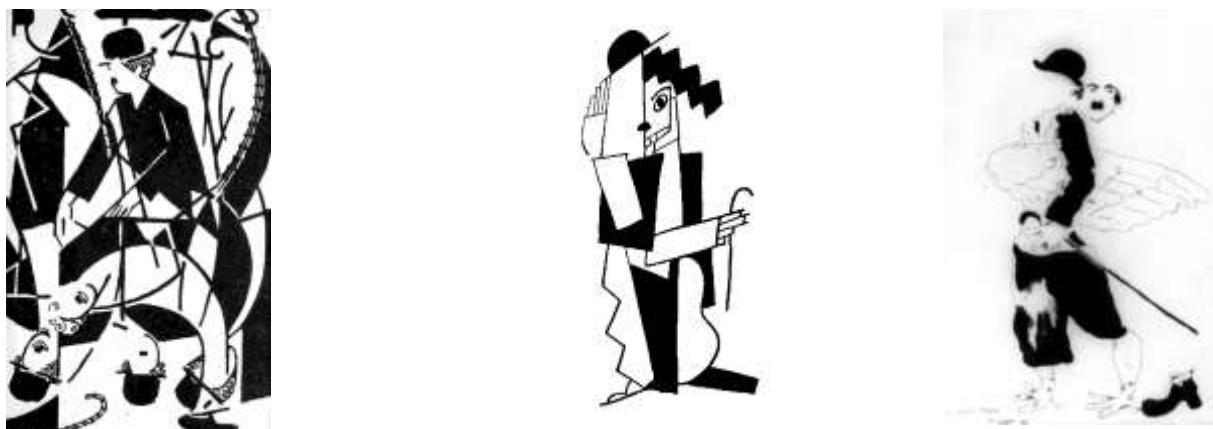


Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5



Fig. 6

Fig. 7

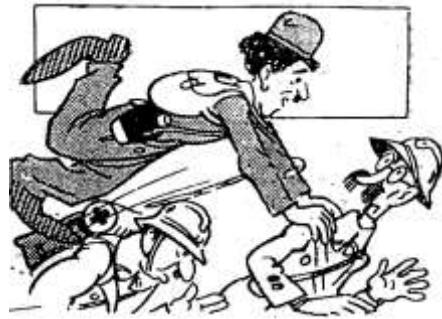


Fig. 8



Fig. 9

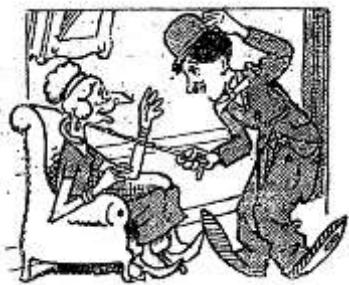


Fig. 10



Fig. 11

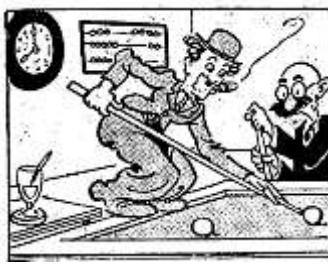


Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18

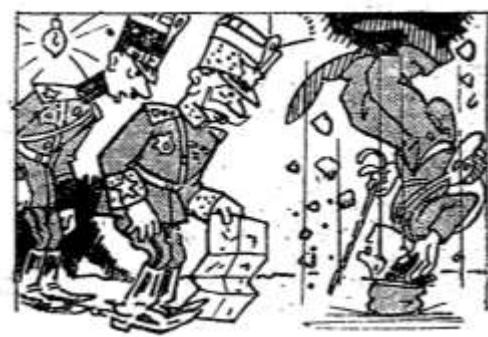
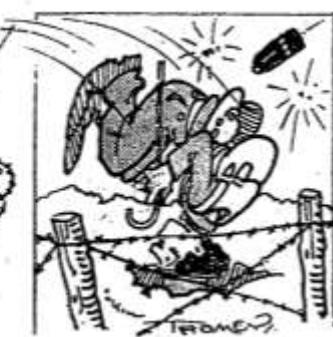


Fig. 19

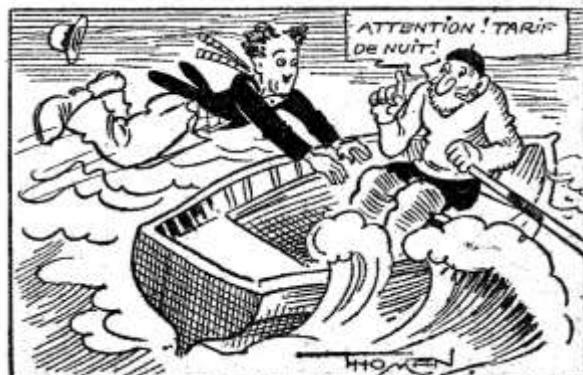
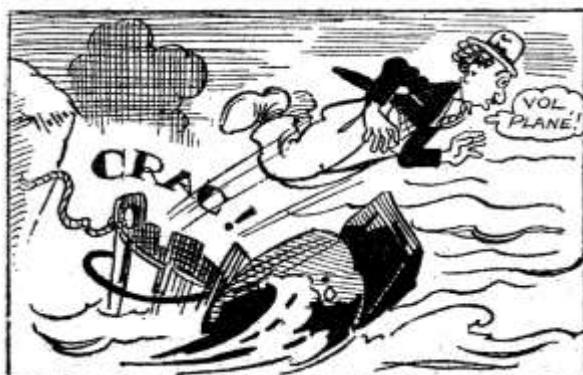


Fig. 20

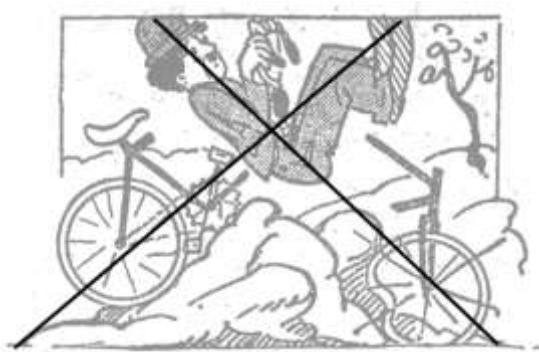


Fig. 21



Fig. 22

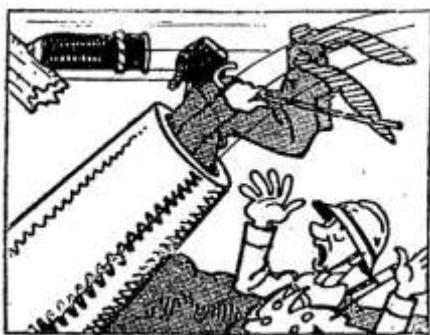


Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25

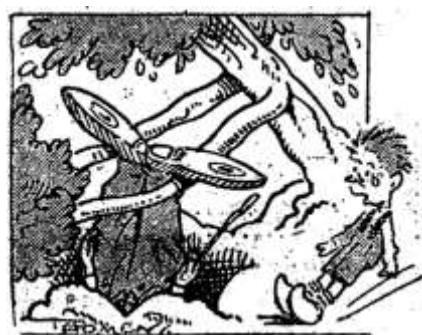


Fig. 26

Les Aventures acrobatiques de Charlot



Le fil spécial du *Phare éblouissant* venait de déclencher cette nouvelle tragique : une effroyable secousse sismique s'était produite à quelques lieues de la ville. Le directeur de cet important journal dit à Charlot : « Mon garçon, allez donc voir un peu ce qui se passe là-bas. Vous prendrez des notes. Toutefois, quel qu'il arrive,

ne tremblez pas ! Vous écrivez déjà en pattes de mouche, si vous vous mettez à trembler, ce serait le bouquet : je n'arriverais plus à vous lire ! » Charlot sauta sur sa bécane, en maugréant : « Tous les mêmes ces patrons ! Assister au tremblement de terre, sans trembler ! comme si c'était facile ! Au

fait, où est-il ce tremblement de terre ? La réponse ne se fit pas attendre. Le sol s'agita violemment sous les roues de la bicyclette qui ne fut bientôt plus qu'un lot de pièces détachées. Désarçonné, Charlot vint atterrir devant une paysanne. « Ah ! mon bon monsieur ! c'est comme qui dirait le ciel qui vous envoie !



s'écria cette femme apeurée que son petit garçon tenait par la jupon. — Faites erreur ! répondit le reporter. Ce n'est pas le Ciel qui m'envoie, c'est le *Phare éblouissant*, le plus grand quotidien de la région. Désiroux de renseigner ses lecteurs, le directeur n'a pas craint de m'envoyer, au péril de ma vie, me documenter sur place. Au fait, puisque je vous

tions, vous allez me donner des détails sur le désastre. Comment ça a-t-il commencé ? — Ben, voilà, mon bon monsieur. Je venais de descendre à la cave avec Arthur. Tout d'un coup, je m'aperçus qu'on était quisiment au grenier parce que la maison s'était retournée sens dessus dessous. Alors, j'appelai le voisin Jean-Pierre qu'était

debout sur la route. Nouvelle secousse Jean-Pierre s'enfonça en terre comme... — Comme ceci ! » acheva Charlot en voyant le sol s'entr'ouvrir pour engloutir la paysanne. Il se pencha au bord du trou béant et... une autre secousse le projeta dedans, la tête la première. En sentant qu'il s'enfonçait dans les entrailles de la terre, Charlot se jura de donne-



sa démission de reporter du *Phare éblouissant*, dès qu'il serait revenu à la surface. Car il avait foi en son étoile et ne douta pas un instant qu'il sortirait sain et sauf de ce mauvais pas. Il n'avait pas tort d'espérer. Ses grandes bottines se prirent dans les basses branches d'un arbre et le maintinrent suspendu. Une nouvelle secousse terrestre le

dégagéa complètement. Comme il avait eu la chance de saisir la main de la paysanne, il l'aida à sortir du trou. Mais une dernière épreuve leur était réservée par l'ultime secousse de ce tremblement de terre. L'arbre s'étant complètement déraciné, ils furent précipités dans une mare malodorante. Somme toute, Charlot remplit son devoir

professionnel sans trop de bobo. Mais, par la suite et pendant quelque temps, il ne posa jamais le pied à terre sans appréhension, en répétant cette vérité : « J'ai bien envie de me faire mariner. Au moins, sur mer, les tremblements de terre sont inconnus !

(A suivre.)

4900-24. — Comœuf. Imprimerie Catrice. (1-26). — La gérante : M. PEQUET.

Fig. 27

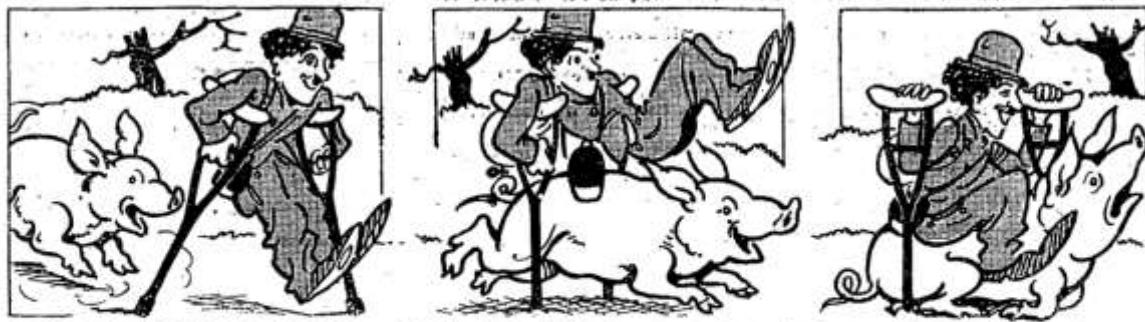
Les Aventures acrobatiques de Charlot



Charlot ayant eu l'extrême pointe de son godillot traversée par une balle ne s'en portait pas plus mal pour cela, puisque ses orties n'avaient subi aucune égratignure. Mais le correspondant de guerre occasionnel en avait assez pour le moment de suivre les opérations, et il s'était mis dans la

tête de se faire héberger pendant quelque temps à l'ambulance. Malheureusement pour lui, l'infirmier-major n'était pas de cet avis. Elle montra la porte à Charlot et lui enjoignit de sortir sans délai. « L'ambulance aux pôles ! » dit-elle. Tout ce que je puis faire pour vous, mon garçon, c'est de vous prêter

une paire de bêquilles ! Charlot accepta ce qu'on lui offrait et quitta l'ambulance en saluant très froidement et en boitant le plus possible, dans l'espoir qu'on le rappellerait. Mais on le laissa aller, sans pitié pour sa blessure imaginaire. Charlot en passant devant un R. V. F. (ravitaillement en viande



fraîche) entendit des cris qui lui firent dire l'âme. C'était le dernier adieu à la vie d'un superbe goré qu'on allait opérer sans l'enfourrir, et qui clamait son désespoir à tous les échos. Charlot s'éloigna bien vite de ces lieux funestes. Il continua sa route en s'appuyant sur ses bêquilles, par jeu bien plus que par nécessité. Tout en se ha-

langant, il se disait, en songeant à l'infortuné condamné à mort : « Mais, j'aime encore mieux être à ma place qu'à la sienne ! C'est justice, d'ailleurs, et il y a un peu de sa faute dans ce qui lui arrive, puisqu'on dit que dans le cochon, tout est bon ! Moi, je suis assuré de ne pas être dévoré, à moins d'être fait prisonnier par les cannibales ! »

A peine avait-il émis cette pensée rassurante que les cris cessèrent et furent remplacés par le bruit d'une galopade rapide. C'était le goré qui avait réussi à fuir compagnie à son bourreau, ayant de recevoir le fatal coup de couteau. Et Charlot, avant d'avoir pu se rendre un compte exact de ce qui lui arrivait, se trouva assis sur l'habillé



de sole. « Ah ! Ah ! ricana-t-il à l'adresse du goré. On s'apprêtait à déserter, mon gallard ! Sais-tu que c'est très mal de vouloir priver nos braves soldats des grillades escomptées ? Sais-tu... » Le cochon ne savait peut-être pas ce que Charlot lui demandait. Mais ce qu'il savait jusqu'à l'évidence, c'est qu'il n'avait nulle envie de passer

de vie à trépas et que, pour échapper à ce destin, il lui fallait prendre le large. Aussi, après avoir essayé de se débarrasser de son cavalier, prit-il le parti de se sauver, malgré ce surcroît de charge. Il n'allait pas loin, le pauvre ! Le boucher militaire, peu soucieux de lui courir après, venait tout simplement de lui envoyer une balle. Le

goré fit plusieurs tours sur lui-même. Charlot dut faire de même. Projété contre un mur en ruine, ses bêquilles s'introduisirent dans les trous de ce mur et l'une d'elles poussant un seau de confitures le fit choir sur un soldat cuisinier placé de l'autre côté du mur.

(A suivre.)

Les Aventures acrobatiques de Charlot



A la vue de Charlot, tristement assis à terre, les enfants cessèrent subitement leurs chants guerriers et s'arrêtèrent net. « Qu'est-ce qui vous est arrivé, mon bon monsieur ? » lui demanda celui qui s'était arrogé les fonctions de général en chef, parce qu'il était coiffé d'un calot de soldat trouvé dans un canton-

nement abandonné. Charlot répondit : « Il m'est arrivé que si, dans dix minutes, je ne suis pas dans les airs, planant à la hauteur de ce ballon-sauvage, je suis déshonoré ! » Après quoi, il ne me restera plus qu'à disparaître ! » Les enfants du village furent interloqués par ce discours qu'ils jugèrent incohérent. Ils le furent

encore bien plus quand Charlot offrit de leur acheter pour une somme fabuleuse les petits ballons avec lesquels ils jouaient. « Tope là ! » fit le gamin au calot, en acceptant d'emblée ce marché avantageux. Ses petits camarades firent de même. Quand Charlot fut en possession du lot important de ballons rouges,



Il se les attacha à la ceinture. L'endroit où il se trouvait était une haut claire qui surplombait la vallée. Il s'approcha résolument du bord et fléchit les genoux comme pour prendre son élan. « Qu'est-ce qu'il va faire ? se demandèrent anxieusement les jeunes guerriers. — Il est fou ! » déclara leur chef. Non, Char-

lot n'était pas fou ! pas complètement, du moins. Mais il est certain que les événements précédents lui avaient un peu tourné la tête. Il s'imaginait donc que les ballons rouges suffiraient à le soutenir dans les airs et qu'il pourrait même les diriger à sa guise, en soufflant dessus. Il n'hésita donc pas à sauter

dans le vide. Funeste imprudence ! Son poids était trop considérable pour la force ascensionnelle des ballons... Il commença de descendre plus vite qu'il n'aurait voulu. Par bonheur, sa main rencontra au passage le câble du ballon-sauvage. Il s'y accrocha désespérément. « Ça, pour une chance, c'est une chance



s'écria Charlot. De cet observatoire haut perché, je vais pouvoir suivre toute les phases de la bataille qui se déroule dans la plaine. Et j'espère que le directeur et les lecteurs du *Phare* éblouissant et contents de l'article sensationnel j'écrirai dès ce soir ! » Charlot se rassass de ses ballons, sortit ses

jumelles et regarda ce qui se passait à ses pieds. Justement, un détachement ennemi qui avait tenté une sortie était reconduit dans ses tranchées par l'adversaire. Cet événement provoqua chez Charlot une hilarité telle qu'il lâcha le câble et dégringola dans le vide. « Adieu à tous ! » s'écria-t-il avec désespoir.

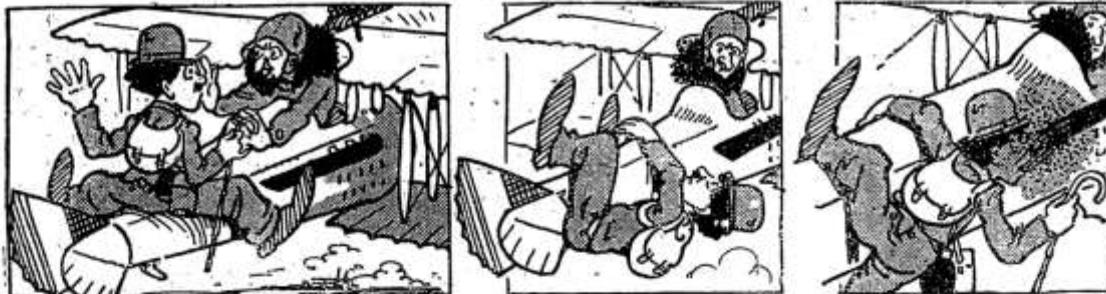
« Bien le bonjour, monsieur l'aviateur ! » dit-il presque aussitôt au pilote de l'avion sur le fuselage duquel il venait de tomber à califourchon. Car son heure n'était pas encore venue et il avait encore beaucoup de prouesses à accomplir.

(A suivre.)

78925. — GOMBEAU. Imprudence Cravate. (220) — La gravure : M. Pichot.

Fig. 29

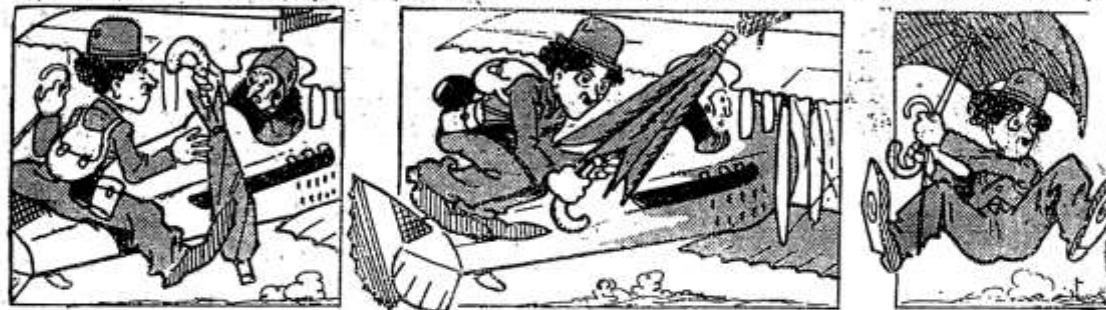
Les Aventures acrobatiques de Charlot



En lâchant imprudemment le câble du ballon-saucisse, Charlot avait tournoyé dans le vide et se serait certainement aplati sur le sol s'il n'avait eu la chance de tomber sur le fuselage d'un avion. La chance ? Hum ! A vrai dire, le pilote avec lequel Charlot faisait indéniablement connaissance était encore plus mauvais coucheur que l'officier obser-

vateur du ballon. Il se retourna d'un bloc et dit à l'intrus : « Qu'est-ce que vous venez faire là ? — Observer, voler, étudier les différentes phases de la bataille pour le compte du journal *Le Phare éblouissant* dont je suis le... Soyez ce que vous voudrez, mais allez-vous-en ! — Que je m'en alle ! Où voulez-vous que j'aille ! — M'est égal ! Cet avion

étant monoplace, l'équipage ne comporte pas de passager. Disparaissiez ! — Non ! J'y suis, j'y reste ! déclara énergiquement Charlot. Il fut immédiatement puni par le pilote qui lui fit parvenir, par le tuyau d'échappement, un aveuglant nuage de fumée. L'infortuné journaliste ronchonna : « P't'ne à faire avec cet oiseau-là ! » Il dit à l'avia-



teur : « Allons, je vois que ma présence vous indispose, et j'accepte d'être débarqué. Conduisez-moi à terre, s'il vous plaît ! — Vous conduire à terre ? Vous en avez de bonnes, mon garçon, si vous vous imaginez que je vais atterrir pour vous faire plaisir ! — Alors ? — Alors, tout ce que je puis faire pour vous, c'est

de vous prêter un parachute ancien modèle qui m'embarrasse dans ma carlingue. Le voici ! » Et l'aviateur tendit à Charlot un énorme parapluie comme il y en avait encore, naguère, dans les campagnes, en lui disant : « Je vais descendre à 100 mètres du sol. Quand j'y serai, vous ouvrirez le parachute et vous

sauterez dans le vide. C'est franc comme l'or ! Bonne chance et n'y revenez pas ! » Quand l'avion fut à 100 mètres du sol, Charlot sauta avec autant de courage que d'appréhension. La descente s'effectua dans d'assez bonnes conditions. Charlot éprouva la sensation que l'on éprouve dans un ascenseur, sans plus,



C'était la preuve que la vitesse de descente était normale. Tout à coup, Charlot n'éprouva même plus cette sensation de descente. Il en profita pour fermer les yeux et, brisé par les émotions et le grand air, il ne tarda pas à s'endormir. Même, il se mit à ronfler. Et il rêva qu'il restait suspendu dans les

airs par quelque sortilège. Ce rêve n'en était pas un. Charlot était bel et bien suspendu en l'air par le parapluie-parachute qui s'était posé sur deux branches d'arbres. Les plus beaux rêves ont une fin. Charlot, dans son sommeil, lâcha le manche du parapluie et reprit sa descente rapide mais de courte durée,

Car, il était à ce moment très près du sol et il se posa assez mollement sur les sacs à terre qui garnissaient le parapet d'une tranchée, où les soldats l'accueillirent avec les honneurs dus à un homme tombé du ciel.

(A suivre.)

Les Aventures acrobatiques de Charlot



« La crainte du gendarme est le commencement de la sagesse ! » dit-on. Charlot et Piéjarat avaient eu assez souvent mal à l'aise avec l'autorité, au cours de leur existence mouvementée, pour apprécier la justesse de ce proverbe. Aussi étaient-ils peu désireux de se retrouver, pour le moment, en présence du garde-chasse Fumoir qu'ils venaient

de berner de la belle façon. Dès que leur libérez, mis à mort, fut placé en lieu sûr, les deux braconniers grimpèrent à un arbre plusieurs fois séculaire dont le feuillage touffu les cachait aux vues de l'ennemi, mieux que nul autre abri. A peine étaient-ils installés sur la maîtresse branche que le coin du bois où ils se trouvaient, coin jusqu'alors désert,

reçut une visite. Le nouveau venu était un cerf, un grand dix cors, celui-là même que les chasseurs, dont on entendait au loin les fanfares de trompes, poursuivaient depuis deux bonnes heures. La pauvre bête était repue de fatigue et elle pleurait d'avance son inévitable trépas. « Veux-tu manger du cerf ? demanda Charlot à Piéjarat. — Dame !



C'est pas de refus ! répondit ce dernier. Charlot n'avait pas attendu cette répit pour sauter de la branche sur laquelle il était perché. Il avait calculé son affaire de manière à retomber à califourchon sur le cerf, de ce fait, à l'immobiliser. Ensuite, Piéjarat sollicita de quitter lui aussi son perchoir, aurait été chargé de faire passer la jolie bête

de vie à trépas. « Cette opération terminée, songeait Charlot, je me charge d'accorder le cerf à la sauce braconnier qui est une sorte de sauce chasseur, en mieux... » Charlot avait tort de faire ces projets car ils allaienr être déjoués. En effet, ayant entendu le chuchotement de ces voix humaines au-dessus de sa tête, le cerf avait fait

un bond en arrière. Et Charlot, au lieu de choir sur la croupe de l'animal, était tombé sur ses cornes ramées. « Malédiction ! s'écria-t-il. Me voilà accroché par la boucle de mon pantalon, au matre andouiller du cerf ! De là à conclure que je dois avoir l'air d'une andouille, il n'y a qu'un pas ! Ce pas, je le franchis hardiment, d'autant plus hardiment



qu'il n'y a pas moyen de faire autrement... par la faute de ces chasseurs... qui ont fait peur à l'animal et l'obligent à fuir, à une allure de record... Au fait, à quoi ça peut-il servir les chasseurs ? Comme s'il n'y avait pas assez de braconniers comme Piéjarat et moi pour supprimer le gibier inutile !... Faut-il qu'il y ait des gens désœuvrés, tout de même !... Les lamentations de Charlot n'avaient

pas le pouvoir d'interrompre la marche des événements. Il était écrit que le cerf aux abois serait tué à telle heure. A telle heure, il fut servi, selon le terme de vénerie. Ce fut dans l'étang où il était venu se réfugier, à bout de souffle, que la chose eut lieu. Un venagur l'abattit, d'un coup de carabine, en criant : « Halal ! — Ah là là ! riposta Charlot. Vous avez fallu me cribler de petit plomb :

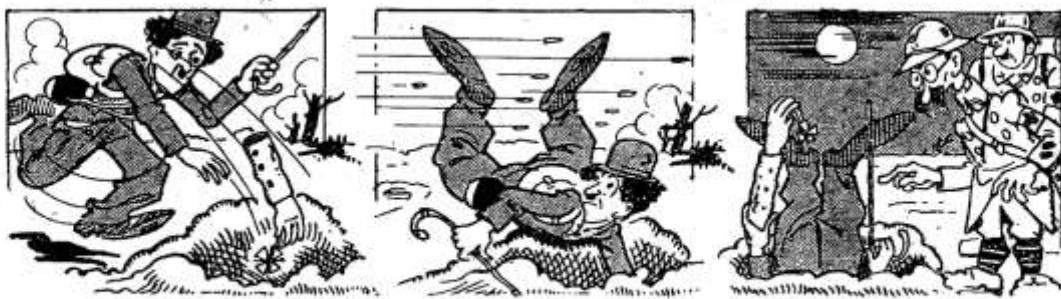
Comme dommages-intérêts, je demande les honneurs du pied ! — Les voilà ! fit le premier piqueur du comte-d'Apoticaire en lui envoyant un coup de talon dans les basques, au lieu de lui offrir le pied droit de devant de la bête abattue, comme il est d'usage.

(A suivre).

THOMEN.

7772-31. — Corbel. Imprimerie Cauchy (8-32). — La Girafe : M. PEAUTER

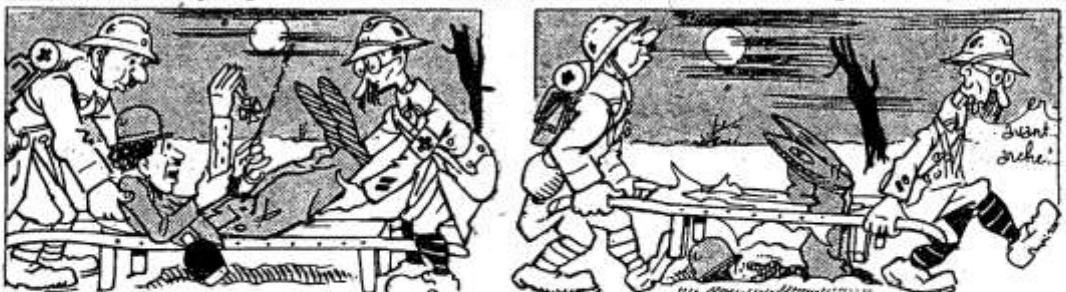
16 CRI-CRI
Les Aventures acrobatiques de Charlot



Charlot bondissait par-dessus les fondrières, les fils de fer barbelés, les trous d'obus et autres obstacles dont était hérissé ce sol de champ de bataille. Il courrait sans voir autre chose que le bras mécanique qui emportait sa croix de guerre dans une direction inconnue. « Ma croix de guerre! Ma croix de guerre! Rendez-la moi, s. v. p.? » gémissait-il.

Enfin, la vitesse de l'objet qu'il poursuivait se ralentit et le bras mécanique vint choir dans un entonnoir. Charlot, tout joyeux, se jeta à terre pour ramasser son bien. Il était temps. Sa course en terrain découvert avait intrigué l'ennemi qui lui envoyait un feu de salve des plus nourris. « Au secours! Je suis blessé! Peut-être même mort! » s'écria Char-

lot en sentant les balles d'acier traverser l'extrémité de ses grandes bottines. « Heureusement que j'ai toujours la précaution de prendre quelques pointures de trop! Mes orteils sont indemnes! ». Cette constatation lui mit un peu de baume dans le cœur. Mais tous ces événements successifs l'avaient brisé de fatigue. Il se laissa choir dans



L'entonnoir où il acheva de cuver le pinard des vingt bidons qu'il avait vidés. La nuit était venue. Charlot s'endormit dans cette position inconfortable. Deux brancardiers qui cherchaient les blessés, l'aperçurent. « Tiens, pourquoi ce blessé est-il habillé en civil, caporal? demanda l'un d'eux. — Probablement parce qu'il n'est pas milli-

taire! répondit le gradé avec une décision qui faisait honneur à sa sagacité. — On l'emporte tout de même, caporal? — Naturellement! En voilà une question? Prenez-le par la tête, je le prends par les pieds et nous le mettons sur le brancard. » Ainsi dirent-ils. Charlot s'était réveillé. Il se rendit compte de ce qui se passait et se dit : « Bonne affaire!

J'aime assez me faire véhiculer et, ma foi, à défaut de taxi, ce brancard me paraît un moyen de locomotion suffisamment confortable. » Et, tout haut, pour justifier sa paresse, il s'écria : « Houla! Houla! Faites attention à mes pieds, à mes pauvres pieds, criblés comme des écumeoires par les balles ennemis! — Pas tant de bruit! Et



cesser lamentations et recommandations superflues. On connaît son métier, que diable! » reprocha le caporal brancardier. Il connaissait peut-être son métier, cet homme, mais, à coup sûr, il n'était pas très renseigné sur la solidité de son brancard très usagé. Charlot passa au travers de la toile et resta sur le terrain, cependant que les porteurs, plus sou-

cieux d'inspecter le ciel où circulaient des avions de bombardement, s'éloignaient sans s'être rendu compte de l'inutilité de ce qu'ils faisaient. Charlot les rappela à l'ordre en leur sautant dessus. « Hum! C'est ennuyeux cette histoire-là! fit le caporal. Pourquoi? blagua Charlot. Portez-moi sur vos épaules? — Sur nos épaules? Vous êtes

fou, mon garçon! Apprenez que les brancardiers ne doivent se servir que de leur brancard pour emporter les blessés à l'ambulance. Celui-ci est pépé, dites-vous? Qu'à cela ne tienne. Placez-vous au milieu et servez-vous de vos jambes, comme tout le monde. Et... en avant... arche! »

(A suivre.)

CORBEIL, Imprimerie Châtel, (3-26). — La dédicace : M. PEGUET.

ABONNEMENTS
Un an
Paris et
Départements 12.50
étranger.... 16.50

LE CRI-CRI

25^c

ET LA CROIX D'HONNEUR

Les Aventures acrobatiques de Charlot



Ce jour-là, le soldat Pijoiseau, qui parcourait cette région marécageuse du front monté sur des échasses, fit une trouvaille qui l'intrigua fortement. Que trouva-t-il donc de si extraordinaire? Un chapeau, un chapeau civil, parfaitement. On a beau faire le malin, ça vous fait tout de même quelque chose de trouver un chapeau civil sur un terrain

qui n'est, depuis quelque temps, sillonné que par des militaires. Pijoiseau ramassa le chapeau, sous le chapeau, il trouva... une perruque. Une perruque civile également car, dans aucune armée, il n'est admis de porter les cheveux aussi longs, surtout quand ils sont frisés comme de la chicorée. De plus en plus intrigué, le soldat monté sur

échasses, rafissa la perruque. Pour la décoller du sol glaiseux, il dut tirer assez fort car elle y adhérait fortement. Elle adhérât d'autant plus fortement qu'elle était solidement plantée dans le cuir chevelu d'un homme jeune encore. Cet homme était Charlot, qu'un sort funeste avait fait s'enliser dans ce marécage. Celui qui écritra un jour l'h.



toire véridique de Charlot parviendra peut-être à éclaircir ce point litigieux. Charlot s'enfuya-t-il parce que son poids le fit enfouir dans le terrain, détrempe, ou, plus simplement, obéit-il à l'ordre du général Picador, qui, pour s'en débarrasser, lui avait commandé de rentrer sous terre? Pour nous, contentons-nous de signaler que le correspondant de guerre du *Phare* éblouissant accueillit

son sauveur avec des transports d'allégresse. « C'est le Ciel qui t'envoie ! » s'écria-t-il. — Non, répondit le soldat. C'est le capitaine qui m'envoie lui chercher un paquet de cigarettes. Avec ça que c'est commode de marcher dans cette boue. Heureusement que j'ai des échasses, car sans ça... — Sans ça, impossible de faire un pas sans enfouir

comme je l'ai fait tout à l'heure, n'est-ce pas? — Sir et certain! répondit Pijoiseau. — Dans ce cas, fit Charlot, je ne vois pas d'autre solution que celle-ci! D'une bourrade, il envoya le soldat prendre un billet de parterre. Puis il sauta sur les échasses et s'éloigna vivement en disant : « T'en fais pas! Je vais t'envoyer un taxi! »

Fig. 33

ANNEXE II - RÉFÉRENCES DES FIGURES

Fig.1 : Cartouche d'arrangement avec les studios Essanay Co. Tiré du *Spokane Daily Chronicle*, No. 88, 3 décembre 1915, p. 14. Consultable en ligne :

<http://news.google.com/newspapers?nid=ddB7do2jUx8C&dat=19151203&printsec=frontpage&hl=fr>
(consulté le 29 janvier 2013).

Fig.2 : Trois éditions des *Aventures acrobatiques de Charlot* :

1. *Les Voyages Extraordinaires de Charlot*, Paris, Société Parisienne d'Edition, 1926, 60 p.
2. *Les Voyages Extraordinaires de Charlot*, Paris, Société Parisienne d'Edition, 1948, 48p.
3. *Charlot et ses Voyages Extraordinaires*, Paris, Société Parisienne d'Edition, 1952, 48p.

Fig.3 : Claude Dalbanne, illustration pour *Bonjour Cinéma*, Jean Epstein, Paris, Éditions de la Sirène, 1921.

Fig.4 : Fernand Léger, illustration pour *Die Chaplinade*, Ivan Goll, 1920.

Fig.5 : Marc Chagall, *Charlot Chaplin*, 1929.

Fig.6 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 381, 14 janvier 1926, p. 16, vign. 8.

Fig.7 : Vignette tirée d'*Onésime grande vedette* par Raoul Thomen, reprise dans Jean-Paul Tiberi, *Thomen*, Chambre Belge des Experts en Bandes Dessinées, 2006, p. 25.

Fig.8 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 395, 22 avril 1926, p.16, vign. 7.

Fig.9 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 379, 31 décembre 1925, p.16, vign. 3.

Fig.10 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 381, 14 janvier 1926, p.16, vign. 5.

Fig.11 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 379, 31 décembre 1925, p.16, vign. 5.

Fig.12 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 583, 23 novembre 1929, p.16, vign. 1.

Fig.13 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 381, 14 janvier 1926, p.1, vign. 4.

Fig.14 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 378, 24 décembre 1925, p.16, vign. 9.

Fig.15 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 387, 25 février 1926, p.1, vign. 9.

Fig.16 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 583, 23 novembre 1929, p.16, vign. 6-8.

Fig.17 : *L'Epatant*, No 75, 2 février 1939, p.11, vign. 6.

Fig.18 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 583, 23 novembre 1929, p.16, vign. 3.

Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur, No 394, 15 avril 1926, p.16, vign. 1.

Fig.19 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 383, 28 janvier 1926, p.16, vigns. 7-9.

Fig.20 : *L'Epatant*, No 86, 20 avril 1939, p.11, vign. 7-8.

Fig.21 : Modifié à partir de : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 380, 7 janvier 1926, p.16, vign. 2.

Fig.22 : *L'As*, No 39, 26 décembre 1937, p.9, vigns 3-4.

Fig.23 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 384, 4 février 1926, p.16, vign. 9.

Fig.24 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 387, 25 février 1926, p.1, vign. 2.

- Fig.25 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 395, 22 avril 1926, p.16, vign. 3.
- Fig.26 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 380, 7 janvier 1926, p.16, vign. 7.
- Fig.27 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 380, 7 janvier 1926, p.16.
- Fig.28 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 397, 6 mai 1926, p.16.
- Fig.29 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 387, 25 février 1926, p.16.
- Fig.30 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 388, 4 mars 1926, p.16.
- Fig.31 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 728, 9 août 1932, p.16.
- Fig.32 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 395, 22 avril 1926, p.16.
- Fig.33 : *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, No 399, 20 mai 1926, p.1.

ANNEXE III – BIBLIOGRAPHIE

Sources

- THOMEN, Raoul, « Les aventures acrobatiques de Charlot », *Le Cri-Cri et la Croix d'Honneur*, plusieurs numéros de 1925 à 1932.
- THOMEN, Raoul, « Les aventures acrobatiques de Charlot, L'As, plusieurs numéros de 1937 à 1938.
- THOMEN, Raoul, « Les aventures acrobatiques de Charlot », *L'Epatant*, plusieurs numéros de 1938 à 1939.

Dictionnaires

- GAUMER, Patrick, *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée*, Paris, Larousse, 2004, pp. 839-840

Littérature Secondaire

- BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 [1940], pp. 302-365.
- BERGSON, Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique* [1947], Paris, Presses Universitaires Françaises (PUF) : « Quadrige », 2012.
- CHAPLIN, Charles, *Histoire de ma vie* [My Autobiography], Jean Rosenthal (trad.), Paris, Robert Laffont, 1964.

DREUX, Emmanuel, *Le cinéma burlesque*, Paris, L'Harmattan, 2007.

GALANTE, Pierre, *Les Rois du Rire*, Paris, Hachette, 1972.

GROENSTEEN, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Editions de l’An 2 : « Essais », 2006.

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires Françaises (PUF) : « Formes Sémiotiques », 1999.

LACASSIN, Francis, *Pour un 9ème art, la bande dessinée*, Paris, Union générale d’éditions : collection 10/18, 1971.

NYSENHOLC, Adolphe, *L’Age d’Or du Comique, Sémiologie de Charlot*, Bruxelles, Editions de l’Université de Bruxelles, 1979.

Articles

BEYLIE, Claude, « Le cinéma par la bande », in Guy Hennebelle (dir.), *CinémAction, cinéma et bande dessinée*, Courbevoie, CinémAction-Corlet Télérama, 1990, pp.126-134.

BEYLIE, Claude, « L’Enigmatique monsieur Thomen », *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, No 92, Hiver 2000/2001, pp. 14-25.

BOILLAT, Alain, « Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d’un dialogue intermédial, essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma », in Alain Boillat (dir.), *Les Cases à l’écran*, Genève, Éditions Georg : L’Équinoxe 2010, pp. 25-124.

GAULARD, René, « Les aventures acrobatiques de Charlot », *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, No 92, Hiver 2000/2001, p.I-VIII.

LISTA, Giovanni, « Une nouvelle effigie de l’art », *Beaux Arts*, Hors-Série, No 13, juin 2005, pp. 49-51.

MARTIN, André, « Le mécano de la pantomime » in Joël Magnin, *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987.

MELLOT, Philippe, « Charlot et la bande dessinée », *L’Avant-Scène Cinéma*, No 219-220, janvier 1979, pp. 101-102.

MELLOT, Philippe, « Quand le ciné donne de la bande ... », *L’Avant-Scène Cinéma*, No 236, mai 1981, pp.33-45.

RÉMY, Bernard, « L’invention du corps céleste », *Beaux Arts*, Hors-Série, No 13, juin 2005, pp. 16-19.

SIMSOLO, Noël, « De Charlot à Chaplin, entretien avec Jean Mitry » in Joël Magny (dir.), *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, pp. 25-28.

SIMSOLO, Noël, « Charlot et ses images » in Joël Magny (dir.), *Charlie Chaplin*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1987, pp. 31-41.

STOURDZÉ, Sam, « L'image pour preuve », *Beaux Arts*, Hors-Série, No 13, juin 2005, pp.87-88.

Sites Web

BD Gest Bédéthèque, <http://www.bdgest.com/>, (Consulté le 2 février 2013)

BD Nostalgie, <http://www.bd-nostalgie.org/>, (Consulté le 10 février 2013)

Lambiek Comiclopedia, <http://www.lambiek.net/>, (Consulté le 29 janvier 2013)

Films

Charlot vagabond (*The Tramp*, Charles Chaplin, 1915).

Charlot usurier (*Pawnshop*, Charles Chaplin, 1916).

Le Kid (*The Kid*, Charles Chaplin, 1921).

Jour de paie (*Payday*, Charles Chaplin, 1922).

La Ruée vers l'Or (*Gold Rush*, Charles Chaplin, 1925).

Les Temps Modernes (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936).