



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 3, n° 1, Printemps 2002
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.11111>

Le corps comique

Corinne Cristini



Olivier Mongin, *Éclats de rire, variations sur le corps comique*,
Paris : Le Seuil, coll. « La Couleur des Idées », 2002, 344 p.,
ISBN 202051700023.



Pour citer cet article

Corinne Cristini, « Le corps comique », Acta fabula, vol. 3, n° 1, ,
Printemps 2002, URL : [https://www.fabula.org/revue/
document11111.php](https://www.fabula.org/revue/document11111.php), article mis en ligne le 01 Février 2002,
consulté le 14 Juin 2026, DOI : 10.58282/acta.11111

Le corps comique

Corinne Cristini

L'ouvrage d'Olivier Mongin intitulé *Éclats de rire, variations sur le corps comique* apparaît comme une réflexion sur le rire dans ses rapports au corps. Tout est suggéré dans le titre et le sous-titre ; en effet, le terme même « d'éclats » nous donne une idée de la structure kaléidoscopique du livre qui se présente sous forme de séquences et nous invite à considérer l'hétérogénéité du rire. Quant à l'expression « corps comique » qui fait du corps la matière première du rire, elle est au cœur même des interrogations d'Olivier Mongin sur les différentes formes du rire essentiellement au cinéma, à la télévision et au théâtre. La question est posée dès l'introduction : quels sont les nouveaux faiseurs de rire et les nouveaux rieurs dans notre société post-moderne ? Et lorsqu'Olivier Mongin s'interroge sur « Quelle mort du rire ? » (p. 10), il nous rappelle la situation paradoxale du comique aujourd'hui, notamment à la télévision : les blagues sont devenues omniprésentes dans les émissions de variété mais qu'en est-il du grand rire carnavalesque ? Comment ne pas songer alors aux propos de Gilles Lipovetsky constatant que « paradoxalement, c'est avec la société humoristique que commence véritablement la phase de liquidation du rire [...] » (Lipovetsky, G., *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1983, p. 207). Il est intéressant de voir que l'ouvrage d'Olivier Mongin qui interroge le rire au cinéma, à la télévision et sur la scène, a aussi partie liée avec les formes du comique en littérature ; d'ailleurs, la *commedia dell'arte*, Rabelais et Molière sont souvent convoqués. De même, Olivier Mongin a souvent recours aux réflexions d'écrivains et philosophes tels que Baudelaire, Stendhal et Bergson pour analyser l'essence actuelle du comique dans le domaine de l'audiovisuel.

L'originalité de cet ouvrage est de s'articuler autour du corps qui s'exhibe sous toutes ses formes : corps collectif/corps individuel, corps du rieur/corps du faiseur de rire, corps droit/corps disloqué ou démembré, haut du corps/bas du corps... Or, le corps est toujours au centre du comique des grands burlesques, de Charlie Chaplin et Keaton à Raymond Devos, Dany Boon, Philippe Caubère, en passant par Jerry Lewis, Louis de Funès et Jacques Tati. Le rire n'est-il pas suscité en effet par une certaine inélasticité du corps, une « raideur mécanique là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne » ? (Bergson, H., *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris : rééd. PUF, 1962, p. 8). Olivier

Mongin s'interroge tout au long de son ouvrage sur cette « double signification du corps comique, celle qui renvoie à l'acteur, au faiseur de rire, mais aussi celle qui désigne les rieurs » (p. 15). Pour lui, comme pour Bergson, le rire est toujours celui d'un groupe, d'une communauté, et la question qu'il réitère lorsqu'il analyse les spectacles de Raymond Devos, de Pierre Desproges ou ceux de Rufus est toujours de savoir « comment des corps peuvent [...] se trouver bien ou mal ensemble » (p. 14). L'ouvrage d'Olivier Mongin est structuré en trois grandes séquences : tout d'abord, l'âge d'or du comique au cinéma avec les grands burlesques, puis une phase intermédiaire correspondant au passage du cinéma muet au parlant et à l'apparition des acteurs comiques sur le petit écran, enfin, le comique actuel « à l'ère du vide », partagé entre la télévision où l'humour semble être devenu « un impératif social généralisé » (Lipovetsky, G., *L'Ère du vide...*, p. 196) et le retour à la scène traditionnelle du théâtre moliéresque et à la dimension corporelle.

À la lecture de cet ouvrage, trois grands points ont retenu notre attention. Nous nous interrogerons en premier lieu sur le comique en tant que miroir de notre société post-moderne, ensuite nous réfléchirons sur les liens qui unissent le corps des rieurs au corps des faiseurs de rire, enfin, nous verrons comment le personnage de l'acrobate apparaît ici comme une métaphore de l'essence même du comique.

Le comique comme miroir de la société : réflexions sur « le corps en morceaux » de notre société post-moderne

La réflexion sur le comique qui nous est proposée dans cet ouvrage *Éclats de rire, variations sur le corps comique* n'est-elle pas aussi une façon indirecte de donner à voir un aspect de la société actuelle et de ses dérives ? À partir de Jacques Tati, « on ne rit plus en résistant à des matières compactes » comme c'était le cas avec Charlie Chaplin et Keaton « mais en essayant de tenir debout » (p. 17). D'ailleurs, le titre qu'Olivier Mongin donne à sa seconde partie « Quant le rire tourne à vide » n'est pas anodin, celui-ci traduit la crise d'identité correspondant au passage du cinéma muet au parlant et à l'apparition du comique à la télévision. Dans notre société où les valeurs deviennent interchangeable, les grands corps comiques du burlesque ont-ils encore leur droit de cité ? La crise du comique, reflet d'une crise sociale, se manifeste ainsi par un flux de paroles qui tend à l'emporter sur le corps burlesque d'autrefois : « La relation du corps et du langage se renverse progressivement, le comique devient une affaire de langage, de mots [...] » (p. 118). En effet, remarquons que Jacques Tati parle bas, Louis de Funès s'étrangle à force de trop

parler et Jerry Lewis émet des sons incompréhensibles. Ce rire aux confins de l'absurde et de la maladie mentale qu'Olivier Mongin pointe chez des artistes comiques tels que Jerry Lewis et Dany Boon ne trouve-t-il pas un équivalent dans la littérature de Ionesco, Beckett ou Kafka ? L'ouvrage *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco n'est-il pas aussi un exemple de cette problématisation de la parole en rupture avec le réel qu'elle est censée refléter ?

Le rire en crise : entre multiplication des corps comiques & démembrement

L'apparition de comiques tels que les Marx Brothers et Laurel et Hardy nous révèle qu'après l'âge d'or des grands burlesques, le comique ne peut plus survivre seul. La multiplication des corps comiques semble être le reflet d'une crise sociale. Désormais, comme le souligne Olivier Mongin, les artistes comiques devront s'inquiéter de "recoller les morceaux" (p. 145). Cette image du grand corps comique morcelé est omniprésente dans toute l'oeuvre. Dans des répertoires différents et sous des formes variées, Jacques Tati, Jerry Lewis, Raymond Devos et Dany Boon, entres autres, expriment à leur façon l'étrangeté du monde et son absurdité. Si nous nous intéressons tout d'abord à l'univers de Jerry Lewis, nous comprenons que le jeu de l'idiote permet de renverser les apparences et de nous montrer l'artifice du monde hollywoodien. Le dédoublement dont souffre le personnage ainsi que son aphasie ou son délire verbal sont autant de signes qui traduisent les problèmes d'échange et de communication de la société post-moderne. La problématisation du langage qui se fait jour dans le monde de Jacques Tati, cet art « d'un muet sonore » (p. 179), participe aussi de cette interrogation sur le sens de la communication. A l'heure du parlant, ce retour volontaire au silence s'oppose au verbiage de certaines bandes de comiques actuels. Quant à Raymond Devos considéré comme le poète de l'absurde ou du surréalisme, c'est à travers l'inversion dans l'ordre du langage qu'il nous fait réfléchir sur les rapports des mots au monde et par conséquent sur les relations de l'homme à l'univers (p. 248).

Dany Boon & l'univers d'Eugène Ionesco

Si nous considérons à présent l'artiste comique Dany Boon, nous remarquons que chez lui, le corps ainsi que le langage sont affectés par un phénomène de dislocation : « Toujours démembré, soucieux de remettre les "membres" de son

corps en place, de les "décoincer", Dany Boon met donc en scène le corps, son corps, un corps qu'il faut remettre en mouvement sans se faire trop mal » (p. 285). Il semble intéressant de rapprocher les spectacles de Dany Boon d'une pièce de théâtre comme *La Cantatrice chauve* de Ionesco qui présente le même esprit de l'absurde. L'obsession du corps démembré qui se fait jour dans les sketches de Dany Boon, reflet d'une crise d'identité, est aussi un thème présent dans l'univers de Ionesco. Rappelons à ce propos qu'Eugène Ionesco lui-même avait envisagé parmi les multiples fins possibles de *La Cantatrice chauve* celle où « les personnages (devaient) littéralement exploser ou fondre comme leur langage ; on (devait) voir leurs têtes se détacher des corps, les bras et jambes voler en éclats, etc... » (Ionesco, E., *La Cantatrice Chauve*, Paris : Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1993, p. 122). Le critique Emmanuel Jacquart rappelle d'ailleurs dans sa préface de *La Cantatrice chauve* que ce souhait impossible a été réalisé dans *Scènes à quatre*, pièce dans laquelle « l'héroïne [...] perd successivement un soulier, puis l'autre, un chapeau, sa jupe, un bras, puis l'autre, une jambe, et ses seins » (Ionesco, E., *La Cantatrice chauve*, p. 27).

C'est aussi la désarticulation du langage (ce « langage en morceaux », p. 291) qui transparait aussi bien dans les spectacles de Dany Boon que dans certains passages de *La Cantatrice chauve*. On pourrait rapprocher ainsi un sketch comme « le pianiste espagnol » d'une scène de *La Cantatrice chauve* dans laquelle Monsieur Smith et Madame Martin prononcent dans un premier temps une suite d'allitérations (« Le pape dérape !, le pape n'a pas de soupape. La soupape a un pape », Ionesco, E., *La Cantatrice chauve*, scène 11, p. 98) puis M. Smith répète ensuite trois fois la série de voyelles (a, e, i, o, u) et enfin, Mme Martin lui répond en déclamant toutes les consonnes de l'alphabet.

Dany Boon, à l'instar d'Eugène Ionesco, nous invite à considérer une forme de comique aux confins de la maladie mentale. Le sketch intitulé « Michel » dans lequel l'enfant idiot se révèle être un chien né d'une chèvre peut nous faire songer à l'une des anecdotes sur le veau donnant naissance à une vache qui apparaît dans *La Cantatrice chauve* :

Comme le veau était un garçon, la vache ne pouvait l'appeler "maman". Elle ne pouvait pas lui dire "papa" non plus parce que le veau était trop petit. Le veau fut alors obligé de se marier avec une personne et la mairie prit alors toutes les mesures édictées par les circonstances à la mode.

(*La Cantatrice chauve*, scène 8, p. 80-81)

L'association de l'humain et de l'animal qui se fait jour dans le sketch de Dany Boon ne rappelle-t-elle pas aussi le roman *Rhinocéros* de Ionesco et *La Métamorphose* de Kafka ?

Corps des rieurs & corps des faiseurs de rire

Dans cet ouvrage, Olivier Mongin s'interroge aussi sur les rieurs d'hier et d'aujourd'hui. Et citant Charles Baudelaire, il rappelle que « le comique, *la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire* » (p. 326). Peut-être pourrait-on distinguer ainsi deux formes de rire et deux types de rieurs, celui qui rassemble des bandes de rieurs sur un plateau de télévision et le rire qui se place sous le signe de la *satira quae ridendo corrigit mores* et permet l'auto-critique ? Néanmoins, comme le souligne Olivier Mongin, il ne faudrait pas croire naïvement qu'il existe « un bon rire et un mauvais rire, un rire vulgaire et un rire élitiste » (p. 219). Le grand comique de Molière comme celui de Charlie Chaplin se nourrit dans un premier temps de la farce, c'est-à-dire du « bas », avant d'accéder à l'étape finale de la création du personnage comique. Contrairement au studio de radio ou au plateau de télévision, l'espace de la scène de théâtre permet un va-et-vient permanent entre l'artiste et son public, un échange qui « apprend à chacun un peu mieux qui il est en assistant au spectacle d'un autre » (p. 229). Le comique de Charlie Chaplin comme celui de Keaton interroge la place du corps burlesque par rapport aux autres corps, qu'il s'agisse de s'intégrer à la société ou de la fuir. Dans les films de Louis de Funès, le spectateur peut encore rire d'un personnage qui tourne en rond « dans un cercle familial ou professionnel qu'il ne maîtrise pas comme il voudrait » (p. 152), mais qu'en est-il aujourd'hui où même les notions de famille et de profession ne sont plus considérées comme des valeurs sûres ?

Le retour sur scène du comique

Olivier Mongin établit ainsi une distinction entre le rieur qui s'identifie à cette communauté rassemblée sur un plateau de télévision (« Je suis moi-même celui qui rit sur l'écran », p. 17) et le rieur en tant que spectateur actif qui participe au grand comique de la scène et apprend à rire de lui-même. La question posée par Pierre Desproges est tout à fait intéressante à ce propos, ce dernier s'interroge : « Avec qui ai-je envie de rire ? ». Est-ce à dire qu'il existe d'une part, une communauté de bons rieurs et d'autre part, un groupe de mauvais rieurs ? Le lien qui permet d'unir le rieur au faiseur de rire ne semble pas être toutefois de l'ordre de ce contrat mais du respect mutuel. C'est ce que Raymond Devos donne à voir dans ces spectacles : « [...] Devos opère une conversion du comique en faisant glisser le rire de la vulgarité toujours possible [...] vers la composition d'un rire commun [...] où le rire n'est plus une arme, une guillotine, mais un moyen de rééquilibrer une

communauté toujours prête à sacrifier les uns ou à héroïser les autres » (p. 216). D'après Olivier Mongin, ce retour sur scène salutaire de Pierre Desproges, Raymond Devos ou Philippe Caubère, permet de renouer avec l'essence même du comique moliéresque et de la farce qui repose avant tout sur un jeu corporel. Ainsi, au ricanement qui caractérise notre société ludique et légère, Olivier Mongin oppose le grand comique qui, par le biais de la scène, permet à l'artiste de nouer « une relation inédite » avec la salle (p. 327).

Le faiseur de rire est avant tout un créateur

Par ailleurs, le choix de l'expression « faiseur de rire » nous révèle que l'artiste comique est avant tout un artisan. Ainsi, le comique ne saurait se confondre avec un phénomène purement automatique mais requiert, au contraire, un véritable travail de préparation. On pourrait dire qu'on ne naît pas comique mais qu'on le devient pour reprendre la célèbre expression que Simone de Beauvoir appliquait à la femme. Rappelons à ce propos la métamorphose de Charlie Chaplin en « Charlot ». Olivier Mongin met l'accent sur ce long travail d'élaboration de l'artiste en s'appuyant sur les propos de Philippe Caubère lui-même : « [...] un artiste, ce n'est pas comme tout le monde. C'est monstrueux de créer » (p. 312). En effet, dans les spectacles de Philippe Caubère, comédien qui était autrefois sous la direction d'Ariane Mnouchkine, la première place revient au corps. Caubère, comme Charlie Chaplin, n'hésite pas à puiser dans le répertoire de la pantalonnade. A l'instar de Molière, il nous révèle que « la farce est le premier degré, la création d'un personnage comique le dernier, et la pléthore des masques de la *commedia dell'arte* l'échelon intermédiaire » (p. 220)

Le personnage de l'acrobate comme métaphore de l'essence même du comique

La figure qui retient toute l'attention d'Olivier Mongin dans cette oeuvre est celle de l'acrobate ou de l'équilibriste. D'une part, ce personnage symbolise une parfaite maîtrise du corps et d'autre part, sur un plan métaphorique, il nous rappelle que l'essence même du rire provient de ce difficile équilibre entre le haut et le bas, de cette tension permanente entre deux extrémités, le rire trop aristocratique et le rire vulgaire : « Le génie rabelaisien, mais aussi celui de Molière et de Shakespeare, est de ramener le rire à sa juste dimension [...] » (p. 15). Et Olivier Mongin file la

métaphore tout au long de son œuvre avec, dans l'épilogue, cette très belle image du fil de l'acrobate qui nous révèle le caractère fragile du comique (« Avec le rire on est toujours *sur un fil*, et le fil a vite fait de rompre, de casser, quand on tire trop sur la " corde " ». p. 321). L'image de l'acrobate est donc à considérer aussi bien au sens propre qu'au sens figuré. En effet, pour Olivier Mongin, les grands comiques sont avant tout des comédiens qui mettent leur corps en scène et renouent avec le cirque et la *commedia dell'arte*. D'ailleurs, toute une séquence est consacré au cirque qui se présente toujours comme une médiation entre le haut et le bas, les spectacles de voltige et les clowneries. Peut-être Raymond Devos, Pierre Desproges, Dany Boon ou encore Philippe Caubère sont-ils ces nouveaux « clowns sur la piste des cirques contemporains qui réinventent un art que l'on croyait disparu » ? (p. 15). Il est intéressant de noter qu'Olivier Mongin, dans sa présentation des artistes comiques de Charlie Chaplin à Philippe Caubère, établit fréquemment une comparaison entre l'art de ces comédiens et celui des équilibristes. Relevons quelques exemples à ce propos : tout d'abord, Charlie Chaplin et Keaton, les corps burlesques par excellence, étaient avant tout des acrobates, « des corps absolument uniques au monde » (p. 25). Jerry Lewis qui revêt le masque de l'idiot pour faire la satire du milieu hollywoodien doit toujours « tenir en équilibre sur cette corde raide qui fait le lien entre deux prétentions antagonistes » (p. 149). Remarquons aussi que Louis de Funès est comparé à un athlète extraordinaire, à un trapéziste (p. 153). En ce qui concerne Jacques Tati, son effort pour se tenir droit suppose une maîtrise totale du corps. Quant à Raymond Devos et à Philippe Caubère, ils incarnent cette « juste mesure » évoquée par Stendhal. Olivier Mongin célèbre chez Raymond Devos le jongleur de mots et le clown « obsédé par le dernier soupir qu'on lui demande de rendre indéfiniment » (p. 242). Philippe Caubère, quant à lui, en privilégiant la gestuelle, l'improvisation et les masques, est l'exemple même du comédien contemporain qui renoue avec le théâtre moliéresque et la *commedia dell'arte*. Il est tout à la fois le corps parlant et le corps farceur, l'essence même du comique.

Le titre de l'ouvrage d'Olivier Mongin, *Éclats de rire, variations sur le corps comique*, semble se faire l'écho de l'une des questions fondamentales de l'ouvrage, à savoir, comment se donne à voir aujourd'hui ce rire varié, éclaté, dans notre société post-moderne. L'originalité de l'œuvre d'Olivier Mongin est de s'articuler autour du groupe des rieurs et de celui des faiseurs de rire en s'interrogeant toujours sur la communauté des corps. En quête du grand comique carnavalesque, Olivier Mongin apporte un nouvel éclairage sur le comique actuel ; il réhabilite l'espace scénique qui, comme autrefois le parvis et la place publique, permet la communion entre les spectateurs et les comédiens. Ainsi, ce fil de l'équilibriste, ce fil métaphorique qui traverse toute l'œuvre n'est-il pas aussi ce fil invisible qu'il faut toujours sauvegarder pour relier la communauté des rieurs à celle des faiseurs de rire ?

PLAN

- Le comique comme miroir de la société : réflexions sur « le corps en morceaux » de notre société post-moderne
- Le rire en crise : entre multiplication des corps comiques & démembrement
- Dany Boon & l'univers d'Eugène Ionesco
- Corps des rieurs & corps des faiseurs de rire
- Le retour sur scène du comique
- Le faiseur de rire est avant tout un créateur
- Le personnage de l'acrobate comme métaphore de l'essence même du comique

AUTEUR

Corinne Cristini

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : cocristini@hispavista.com