
INTRODUCTION

Adrienne Boutang et Matthew Pires

Université Marie et Louis Pasteur, laboratoire CRIT (UR 3224)

Ce volume rassemble des articles, issus de champs disciplinaires variés, réunis par l'ambition d'étudier le stand-up à la fois comme forme scénique et comme langage. La question de la forme du stand-up, qui renvoie à des enjeux génériques et socio-discursifs, y rejoint donc celle de l'expression individuelle et, par-delà, celle de l'ancrage de cette pratique dans l'émergence et la définition d'identités complexes. Objet scénique hybride à la croisée de plusieurs formes, le stand-up se prête particulièrement à une approche interdisciplinaire. C'est donc à la convergence de plusieurs champs – analyse du discours, études culturelles, histoire de l'art, études théâtrales et cinématographiques et « performance studies » – que se situe cet ouvrage. Comme le constate Oliver Double, auteur de plusieurs monographies de référence sur le stand-up « S'il est impossible de dire avec une absolue certitude d'où vient le stand-up, son succès comme genre de performance est indéniable. Le stand-up est désormais un phénomène international, établi en Grande Bretagne, aux États-Unis, au Canada, en Australie, en Nouvelle Zélande, et dans le monde entier, de la Scandinavie au Moyen-Orient, d'Inde en Indonésie¹ » (2014 : 47). L'un des objectifs de ce livre est de créer un dialogue entre le stand-up anglophone, représenté par des interprètes établis comme l'États-Unienne Amy Schumer ou l'Australienne Hannah Gadsby, et des interprètes issus d'aires culturelles variées (deux articles traitent de comiques français et francophones, un autre d'un interprète palestinien), tout en éclairant des pans inédits de l'histoire de ce genre (l'étude consacrée à la « pionnière » Susan Mogul). Le projet se rattache toutefois plus immédiatement à l'évidence croissante d'un engouement pour le stand-up en France au cours des dernières décennies, qu'il atteste et prolonge – intérêt sans doute tardif dans l'histoire du genre, de la part d'un pays pourtant riche, comme le constate A. Dénouette (2023 : 9-13), d'une solide tradition comique populaire remontant, au moins, à l'insolence de Gavroche – mais confirmée depuis bientôt deux décennies.

1. Sauf indication contraire, les traductions en français sont celles des éditeurs du volume.

Dans un documentaire sorti en 2018, « Le Stand-Up Français (au smartphone) », la stand-uppeuse Shirley Souagnon décrivait la période actuelle comme « l'âge d'or » du stand-up français. De fait, depuis l'avènement du Jamel Comedy Club en 2006, importation française d'un genre comique anglophone, le stand-up français a fait du chemin et vu émerger des interprètes réputés – de Fary à Khyan Kojandy et Mustapha El Atrassi, en passant par Blanche Gardin, Bérangère Krief, Baptiste Lecaplain ou Yacine Belhousse. Désormais, pour le dire dans les termes d'un des interviewés du documentaire de Shirley Souagnon, « même les Canadiens nous respectent ! »

L'intérêt des Français pour le stand-up s'est aussi manifesté par l'émergence de séries télévisées comme *Jeune et Gobri* diffusée en 2021 sur OCS, et *Drôle*, diffusée en 2022 sur Netflix. Ces dernières ne traitent pas seulement de grandes figures du stand-up dans une perspective monographique, comme le faisaient les films *Lenny*² (sur Lenny Bruce) ou *Man on the Moon*³ (sur Andy Kaufman), ou les mémorables séries états-unienne *Seinfeld* ou *Louie*. Les séries récentes sont en effet attentives à l'économie et la genèse du stand-up, manifestant une conscience et un intérêt marqué pour le genre, la pratique, le métier du stand-up et plus seulement pour des figures isolées et charismatiques. Les classiques émissions de télé-crochet recrutant des humoristes en général, comme *On n'demande qu'à en rire*, ont cédé le pas à des programmes spécifiquement conçus pour recruter des stand-uppeurs, comme *Comedy class* d'Erik et Ramzy sur Amazon Prime. Autant d'évènements qui, comme la création de la Paris Stand-Up School, première école française consacrée à cet art, en 2022, attestent l'importance inédite du genre du stand-up dans le paysage comique scénique français, notamment par contraste avec les traditions plus spécifiquement nationales du « Seul en scène. » Et si la couverture géographique des lieux consacrés au stand-up reste incomplète, les plateaux et les *comedy clubs* se sont multipliés en France, à Paris⁴ (du Paname au regretté Jardin Sauvage en passant par le Café Oscar et Topito) et en région –   Nantes, Toulouse ou Strasbourg. Des émissions sont régulièrement consacrées au stand-up dans les médias culturels, et deux ouvrages français ont récemment été publiés sur la question : l'un, de Guillaume Orignac (2021), porte sur le stand-up nord-américain, et l'autre, d'Adrien Dénouette (2023), consacre plusieurs sections à l'étude de la singularité du stand-up au sein de la tradition comique française.

2. Bob Fosse, 1974.

3. Milos Forman, 1999.

4. Pour une liste précise et régulièrement mise à jour, nous renvoyons à la page « Plateaux d'humour et comedy clubs, de l'excellent site Les pots du rire (<https://www.lespotdurire.fr/plateaux-humour-comedy-clubs/>).

Le champ académique français s'est, lui aussi, emparé de cet objet, comme le montre le présent ouvrage, qui fait suite à un colloque organisé en mars 2021 au sein du laboratoire Crit (EA 3224) de l'Université de Franche-Comté – en mode distancié, Covid oblige – et est le premier, en France, à être entièrement consacré au phénomène. Il s'inscrit dans une dynamique plus large – on peut mentionner l'organisation, en novembre 2023, à l'université Paris-Sorbonne, d'un colloque consacré à la présence de cet art de scène au niveau national, intitulé « Le stand-up en France : discours, pratiques et enjeux », abordant notamment divers aspects de la pratique, de la gestion des polémiques suscitées par certains spectacles aux divergences rhétoriques entre stand-up français et anglophone, en passant par la valeur prosodique des tours de paroles des artistes et l'argumentation à l'œuvre dans les spectacles.

L'intérêt académique que suscite la pratique du stand-up en France n'a pas surgi de nulle part. Des études sur le stand-up ont, dans le domaine français, été publiées à l'intérieur de collectifs ou de monographies traitant de manière plus générale de l'humour et des arts de la scène. Si, dans le monde anglophone, la vitalité des études sur l'humour est largement installée, et se manifeste notamment par l'International Society for Humor Studies (ISHS⁵), il existe également une tradition bien ancrée d'études de l'humour francophone. On peut citer la fondation, en 1987, de CORHUM (association pour le développement des recherches sur le Comique, le Rire et l'Humour) et les travaux publiés dans sa revue *Humoresques*, mais aussi le très actif réseau du RIRH⁶, qui coordonne et centralise les recherches sur l'humour dans le champ francophone, et l'Observatoire de l'humour (OH) québécois, et les travaux parus dans sa revue *Sérieux? Humour : Savoirs et Pratiques*. Un ouvrage collectif, intitulé *Études littéraires et Humour Studies. Vers une humoristique francophone* (Andrès et Tran Gervat 2020), interrogeait même la spécificité d'une approche de l'humour francophone, distinguant les « humor studies » (anglophones) et l'« humoristique » (francophone). Les travaux de chercheurs confirmés ont posé les bases de travaux fondateurs sur l'humour scénique en général, et le stand-up en particulier. Les recherches de Nelly Quemener sur l'humour, articulant une analyse des performances comiques et une réflexion sur les enjeux socio-politiques qui les sous-tendent, constituent une référence incontournable – on peut citer, notamment, son ouvrage de 2014, *Le Pouvoir de l'humour, politiques des représentations dans les médias en France*, qui examine, au prisme des *cultural studies*, le pouvoir politique – et micro-politique – de l'humour. Dans un autre champ disciplinaire, il convient de mentionner les travaux importants que la linguiste Catherine Chauvin

5. <https://www.humorstudies.org/>

6. <https://rirh.hypotheses.org/>

consacre depuis quelques années au genre du stand-up, pour définir la singularité de la forme et en préciser les contours.

Le colloque international « Les Publics de l'humour », en 2022, comportait plusieurs interventions consacrées au stand-up, interrogeant le rôle du public comme « partenaire » dans la création du spectacle, les représentations du public de l'humour dans les fictions consacrées au genre, l'usage pédagogique du stand-up, les enjeux économiques des carrières d'humoristes, et le rapport avec d'autres formes comiques. En janvier 2022, un volume issu de la journée d'étude « Les Scènes de l'humour⁷ » consacrée aux circulations transmédiatiques de l'humour offrait des études éclairantes sur le stand-up, notamment une analyse croisée de deux humoristes féminines contemporaines, respectivement américaine et française (Hamidi-Kim 2021) et un texte consacré à la circulation transmédiatique de la forme.

Le présent volume s'inscrit dans cette dynamique de vitalité des recherches francophones sur le stand-up. Compte tenu de l'importance du champ anglophone sur le sujet, il comporte bien entendu de nombreuses références aux travaux anglophones, et emprunte à ces derniers des angles d'approche, en particulier l'intérêt pour les enjeux socio-culturels.

Frontières du stand-up

Plusieurs articles réunis ici traitent de la question de la délimitation du stand-up, interrogeant, soit les frontières mouvantes qui le séparent de formes proches – la conversation courante, le théâtre d'improvisation, le théâtre corporel – soit les processus d'hybridation et d'intermédialité au sein desquels il s'insère, notamment le cinéma. Ces enjeux de délimitation et de définition nous renvoient, bien que ce ne soit pas l'objet principal de cet ouvrage, aux travaux importants menés, notamment dans le domaine anglo-saxon, sur l'origine et l'évolution de cette forme comique spectaculaire, qui a su s'appuyer sur des pratiques scéniques antérieures tout en élaborant ses codes propres.

Art à l'origine anglo-américain, le stand-up trouve sans surprise ses plus éminents historiens dans le monde anglophone : Ian Brodie, auteur canadien de plusieurs ouvrages et d'un blog très nourri sur le stand-up⁸, le Britannique Oliver Double, également auteur de nombreux articles et de deux ouvrages de référence sur la question – ou l'États-Unien Wayne Federman (2021). L'historisation de la pratique s'est révélée une tâche relativement ardue. Le stand-up comme forme, ou

7. Journées d'études CLARE/Artes, RIRH, Les Fous rires de Bordeaux, organisées par Marie Duret-Pujol et Nelly Quemener, 22 et 23 mars 2018, Bordeaux.

8. <https://www.avulgarart.com/>

au moins une forme de stand-up, a bien existé avant que le terme spécifique ne soit employé et popularisé. Les spécialistes s'accordent à situer les débuts du stand-up « au milieu du vingtième siècle [...] en Amérique du nord » (Brodie 2020 : 404). Des études plus récentes ont suggéré l'hypothèse d'une genèse parallèle de part et d'autre de l'Atlantique, des formes embryonnaires de stand-up ayant émergé, et évolué, de manière simultanée aux États-Unis et en Angleterre, à partir du XIX^e siècle. Il est, en tous cas, certain que les racines du stand-up sont à chercher dans les spectacles populaires de type « théâtres des variétés » ou « music-hall⁹ » (Martin et Segrave 1986 : 29-36 ; Tafoya 2009 : 85-109 ; Double 2005 : 24-25 ; Federman 2021), spectacles qui proposaient justement une variété de passages scéniques relativement disparates. Le récit humoristique pouvait faire l'objet d'un numéro de music-hall à part entière, mais il figurait aussi dans le boniment du présentateur ou celui des nombreux autres artistes - chanteurs, jongleurs, travestis, magiciens, contorsionnistes... - qui se succédaient sur scène. Et si l'arrivée de deux rivaux redoutables, le cinéma et la télévision, a entraîné la disparition du « *vaudeville* » états-unien, le genre a poursuivi sa mutation dans des réseaux spécialisés (Double 2005 : 42-43).

La forme que l'on connaît aujourd'hui, dont la quasi-totalité des interprètes évoqués dans cet ouvrage sont les héritiers, dérive toutefois plus directement d'une évolution datant de la fin des années cinquante : l'apparition de ce qu'on a appelé « *sick comedy* » (« humour malsain ») dans les night-clubs enfumés de San Francisco ou de New York. Des figures amenées à devenir de vedettes du genre, comme Mort Sahl ou Lenny Bruce, délaissent alors l'accumulation de gags ponctuels (les « *one-liners* ») pour élaborer une pratique humoristique plus développée, fondée sur l'observation sociale ou l'autobiographie. Les interprètes de cette nouvelle génération « écrivaient leurs propres textes, développaient un style très personnel, et mettaient, pour la première fois, le stand-up au contact du monde réel [...] Ils prouvaient que le stand-up pouvait être branché, personnel, politiquement provocateur, et psychologiquement subtil ». En outre, ils se considèrent comme des auteurs, expriment un point de vue, voire une vision du monde, idiosyncratique, adoptent une forme confessionnelle, s'autorisent des commentaires acérés sur l'actualité la plus brûlante (Zoglin 2009 : 26-27). En d'autres termes, c'est de cette période que date la conception du stand-up comme outil d'expression personnelle.

L'histoire du stand-up est aussi celle des lieux, réels ou virtuels, où il se pratique, se voit... ou s'écoute. Le fait qu'une large proportion des interprètes évoqués dans les articles de ce volume pratiquent le stand-up à la croisée de plusieurs médias – art

9. Le terme « music-hall » est emprunté à l'anglais britannique ; aux États-Unis on emploie plutôt le gallicisme « vaudeville », débordant ainsi son acception française de « comédie de situation ».

vidéo pour la pionnière Susan Mogul étudiée par Morgan Labar, télévision pour Stephen Colbert, plateformes de streaming pour Mo Amer ou Hannah Gadsby – illustre l'importance de la circulation entre les différents espaces scéniques et le processus de « transformations transmédias de l'humour » qui s'y accomplit (Marie Duret-Pujol et Nelly Quemener). Mais l'ancrage « live » du stand-up – réel ou simulé – en demeure une composante fondamentale. Plusieurs chercheurs ont retracé l'émergence, dans les années 1950 et 1960, à New-York et San Francisco, des premiers *comedy clubs* dédiés : lieux intimes, réduits, night-clubs comme le Hungry I, Pips, ou The Improvisation (Double 2005 : 30), qui servent encore de modèles aux *comedy clubs* à travers le monde, et où novices et interprètes confirmés viennent pratiquer leur art. L'installation du stand-up dans le paysage du spectacle de divertissement et l'émergence de nouveaux lieux dans les décennies suivantes ont fait l'objet d'études, souvent articulées à l'analyse des évolutions de l'industrie du stand-up : Richard Zoglin (2009 : 212) estime ainsi que le club Catch A Rising Star, créé dans les années 1970 et fréquenté par Jerry Seinfeld, « transforma le *comedy club* de curiosité de l'industrie en un phénomène de masse ».

L'étude de la forme stand-up est donc indissociable de celle de ces lieux d'un genre nouveau, où s'est aussi inventé un modèle industriel inédit : pas de têtes d'affiche, et, longtemps, pas de cachet pour les intervenants – le fameux « paiement au chapeau » qui est encore représenté dans les séries traitant de la forme – notamment dans *Drôle*. Les évolutions de l'industrie du stand-up ont souvent été lues à l'aune des changements d'échelle et de lieux. La forme a migré des débits de boissons – le « pub sing song » anglais, le *café-chantant* ou *café-concert* en France (Stedman Jones 1974 ; Condemi 1992) – aux larges espaces scéniques de type théâtral, pour revenir vers des lieux plus petits et, plus récemment, au tournant des années 2000, se déployer de nouveau dans d'immenses arènes, qui cohabitent toutefois avec des lieux plus intimes, voire incongrus, « *comedy clubs* dédiés, bien sûr, mais aussi pubs, coffee houses, sous-sols, et même... funéraires ou colonies nudistes » (Lintott 2020 : 397).

L'étude du fonctionnement de cette industrie constitue un objet à part entière, des acteurs (comiques, producteurs, distributeurs) aux infrastructures (salles de spectacle, réseaux scéniques, audiovisuels ou liés aux plateformes numériques), en passant par les *réseaux*, plus ou moins informels, qui les régissent et les organisent (bouche-à-oreille, invitations, solidarités entre interprètes) (Reilly 2008 : 13). Le vaste champ de l'industrie du stand-up a été abordé par l'étude de tournants importants, comme la grève des comiques de 1979 aux États-Unis, entraînant des négociations essentielles sur les cachets des performances (Zoglin 2009 : 436-449 ; Double 2005 : 55). Des études de cas consacrées aux carrières des humoristes, ou

à certaines zones géographiques ou culturelles, ont mis en lumière la diversité des pratiques – on peut citer, notamment, l'article d'Aju James (2022) sur l'industrie du stand-up à Mumbai ou les travaux de Christelle Paré et Christian Poirier (2016) sur l'industrie de l'humour francophone québécois, révélant parfois les contradictions entre le contenu des spectacles (souvent anti-libéral) et la réalité d'une industrie largement ancrée dans des mécanismes néo-libéraux. Si la question de l'industrie n'est pas abordée directement dans cet ouvrage, elle reste présente à l'arrière-plan de beaucoup d'articles, qu'il s'agisse d'examiner la liberté que procure l'expérimentation indépendante d'une « proto-stand-uppeuse » comme Susan Mogul, travaillant en dehors de l'industrie du spectacle, ou d'interroger la manière dont le ciblage, par les plateformes de streaming, d'un public international a influé sur le contenu et les thématiques des spectacles.

Au cours des dernières décennies, la diversification croissante des canaux de diffusion a rendu particulièrement visible la double existence du stand-up, entre expérience *live* et en différé, entre spectacle vivant et enregistrement (re)diffusable. Le volume consacré aux « Scènes de l'humour » a mis en lumière l'importance de ces questions dans le stand-up actuel. S'il naît majoritairement sur scène, le stand-up est donc devenu transmédiat, un même spectacle pouvant circuler entre la scène et d'autres médiums, et certains interprètes – comme le controversé Dieudonné, étudié par Nelly Quemener (2021) – jouant de la « continuité entre la scène et la chaîne YouTube, utilisant cette dernière pour extraire des fragments du spectacle scénique et l'exposer à un public élargi ». Les plateformes de streaming comme Netflix et Hulu ne se contentent pas de diffuser du stand-up, mais en produisent, des désormais classiques *comedy specials* au plus récent *Hulu's Laughing Now*. Ces nouveaux réseaux ont largement contribué à l'internationalisation de cet art de scène, en élargissant l'audience potentielle des humoristes – par exemple pour la Sud-Africaine Tumi Morake (Finley 2020 : 441), ou le Palestinien Mo Amer, étudié dans le présent volume. Cette évolution a fait l'objet de mises en perspective historiques. Plusieurs spécialistes du genre ont rappelé l'importance des enregistrements audio sur vinyle dès les années 1950 (Zoglin 2009 : 12), ou étudié l'importance de la télévision – émissions diffusées en prime time (*The Ed Sullivan Show*) ou late shows (*The Tonight Show* à partir de 1954), spectacles en direct (*Live at the Apollo*, sur BBC One à partir de 2004). Les chaînes câblées payantes, HBO et Showtime, commencèrent à diffuser de spectacles live à partir de la fin des années 1970, suivies, en 1990, par la chaîne dédiée Comedy Central. Les études qui s'intéressent au caractère transmédiat du stand-up renvoient, indirectement, à un trait essentiel : le rôle du public dans le façonnage du spectacle de stand-up, et, par-delà, à une interrogation toujours ouverte sur la définition d'un genre traversé par des contradictions.

Enjeux de définition du genre

Malgré la familiarité du public avec la forme stand-up, aisément identifiable par un certain nombre d'éléments stables (le micro, l'adresse directe au public, les interventions de celui-ci, initiées par le comique ou imprévues dans le cas du « *heckling* », ces interruptions inopinées du spectacle par des membres du public), la question de sa définition continue d'être posée par les spécialistes du genre. Elle sous-tend souvent l'appréciation des spectacles comiques par la critique – un bon exemple récent en est le débat engagé par les critiques de l'émission de radio « Les Midis de Culture », pour déterminer si le dernier spectacle de Nora Hamzawi relevait ou non du stand-up¹⁰. La proximité du stand-up avec d'autres formes comiques proches, comme le seul-en-scène (ou one-man/woman show), ou encore le comique de sketch, pratique théâtrale qui mobilise un ou plusieurs comédiens, a été abordée, tant dans les études portant sur les humoristes en général (Quemener 2013), que comme une question à part entière. Ian Brodie (2014 : 14-15) a proposé un certain nombre de traits définitoires : le stand-up est une performance verbale, accomplie par un seul individu. L'interprète se tient face à un public, dont il est clairement séparé. Le spectacle ne comporte pas de mise en scène, de costume ou d'accessoires. La caractérisation doit y rester « minimale ». Le jeu de scène donne une impression d'improvisation, et les textes sont « largement autobiographiques ou observationnels, [...] se présent[ant] comme émergeant d'une vision du monde spécifique » ; il est aussi « ésotérique, ostensiblement contre-hégémonique, et vis[c] délibérément à susciter le rire. » Le stand-up s'insère, enfin, « dans une économie d'échange » et est amené à être « souvent enregistré, diffusé et disséminé ».

Les traits repérés par Brodie sont à la fois pertinents pour une majorité de spectacles, et, pris au cas par cas, contestables selon la période et le style personnel de l'interprète. Le minimalisme de la mise en scène, par exemple, a été remis en cause par un certain nombre d'humoristes qui, à l'instar d'Eddie Izzard ou Al Murray, ont employé des dispositifs élaborés : costumes, accessoires inventifs, et même écrans géants (Double 2005 : 69). Quant à la dimension improvisationnelle, et plus encore, au récit autobiographique, qui fonde une vision du monde idiosyncratique, ils sont, on l'a vu, le fruit d'évolutions historiques notables. La supposée « essence contre-hégémonique » du stand-up varie, quant à elle, considérablement, selon la personnalité de l'interprète – certains étant plus frontalement provocateurs que d'autres. Elle est aussi tributaire, comme d'autres formes de spectacles ou d'expression artistique, du positionnement économique du spectacle – salle indépendante ou appartenant à un réseau plus large – et de l'échelle de sa diffusion,

10. « Critique humour : "Comedy Class" d'Eric et Ramzy, Amazon est-il en train de détruire l'humour en France ? », France Culture, 21 mai 2024 [en ligne].

ce qui nous renvoie à la distinction entre stand-up grand public, a priori plus consensuel, et stand-up indépendant, pouvant s'octroyer davantage de libertés, à la fois formelles et de contenu. La question de l'enregistrement du stand-up soulève, on l'a dit, des interrogations liées à la dialectique entre présence et absence, innovation et répétition. Et même le trait le plus apparemment incontestable du stand-up, l'ambition de susciter le rire, a, ponctuellement, été remis en cause, à l'échelle d'un spectacle ou d'une partie de ce dernier, par des comiques qui tentaient de produire une gamme d'émotions plus vaste et complexe.

Ces remarques apparemment contradictoires délimitent en réalité les contours d'un genre qui, outre son évolution historique et les altérations formelles qu'elle a entraînées – souvent oubliées au profit de l'hypostasie d'une forme spécifique de stand-up – se caractérise par des tensions dialectiques fertiles : entre matériau écrit et performance *live*, entre consensus et provocation, structure et improvisation, ouïtrance et authenticité.

Le stand-up comme forme impure

Les travaux sur le « proto-stand-up » ont attiré l'attention sur la malléabilité historique du genre, expliquant la multiplicité de formes qu'il peut revêtir aujourd'hui encore. Les articles rassemblés ici reposent la question de la forme stand-up de manière indirecte. Ils abordent la forme par le biais, précisément, de son hybridité et de son croisement avec d'autres formes – art vidéo, cinéma, théâtre d'improvisation – et même, comme le suggère David Lipson dans l'article qu'il consacre ici à Stephen Colbert, le journal télévisé. La proximité du stand-up avec la conversation courante, la tension entre dimensions dialogique et monologique, la place de l'improvisation et du rapport avec le public, l'apparente absence de structure, objets fréquemment abordés par les spécialistes de la forme (Double 2005 : 316, 320 ; Zoglin 2009 : 146-147 ; Brodie 2015 : 402 ; Bolens 2015 : 3), reçoivent, dans l'article de Catherine Chauvin publié dans cet ouvrage, un éclairage inédit, au prisme de l'analyse de discours.

Si le stand-up a souvent été abordé comme un art du verbe, reposant – en particulier depuis l'avènement du stand-up contemporain évoqué plus haut – sur l'écriture d'un matériau comique inédit et personnel, il s'agit également d'une forme scénique, qui, à ce titre, doit être étudiée à travers les outils des *performances studies*, attentives, comme le résume Tony Haouam dans l'article publié au sein de ce livre, à l'étude des « éléments formels de la performance » tels que les a définis Dwight Conquergood (2002), notamment l'oralité et la corporalité.

Les études rassemblées dans cet ouvrage ne se limitent pas à des approches textualistes du spectacle de stand-up. Elles s'attachent, dans la lignée des travaux de Guillemette Bolens, à définir le rôle joué par le corps dans ce qui n'est pas seulement un acte de langage, mais une performance incarnée, « visuelle, motrice, sonore et linguistique », mobilisant chez les spectateurs en retour une « intelligence kinésique » (Bolens 2015). Le stand-up constitue une performance globale reposant sur « le choix des mots, la cadence, la posture, la gestuelle, le ton et les silences », et donnant lieu à des réactions incarnées : « rire, bien entendu, mais aussi silence choqué, murmures, huées, exclamations, réponses à des questions non rhétoriques, applaudissements... » (Brodie 2020 : 408). Catherine Chauvin évoque, au sein d'un article consacré à des enjeux discursifs, le rôle joué par des éléments scéniques non-verbaux. Marie Duret-Pujol mentionne les jeux scéniques qui accompagnent les saillies des comiques, décrivant la manière dont Naim cambre le dos pour évoquer la violence symbolique exercée par les puissants. Ammar Kandeel, analysant un procédé qu'O. Double (2005 : 315) a identifié sous le nom de « micro-caractérisation », étudie les changements d'accents et d'intonation par lesquels Mo Amer imite les différents douaniers qu'il croise sur son chemin ; Morgan Labar et Nele Sawallisch mettent en avant le rapport subversif que les femmes comiques entretiennent avec leur corps. Tony Haouam analyse de près la dialectique entre matériau comique verbal et *hexis* corporelle des humoristes. Le corps fonctionne, dans le stand-up, à la fois comme un marqueur d'authenticité et comme le point de départ d'une réflexion sur l'identité. La notion de performance, qu'on l'entende au sens d'« interprétation et jeu scénique », ou, à la suite des travaux de Judith Butler (1997) sur la performativité, au sens de comportement social validant ou invalidant des normes et des catégories, fait le lien entre stand-up et réalités sociales, via la *persona* du comique.

La notion d'« authenticité » joue un rôle central dans les définitions et évaluations du stand-up contemporain, qu'il s'agisse de déterminer le degré d'indulgence dont peut bénéficier un comique soupçonné de vol de vanes ou de plagiat (Abrahams 2020 : 499) ou d'affirmer sa crédibilité dans un contexte socio-politique chargé, comme par exemple l'Afrique du Sud Post-Apartheid (Finley 2020) – et elle traverse, logiquement, plusieurs études de ce volume. Les innovations des années 1960-70 ne sont, en effet, pas seulement formelles : le style comique conversationnel est d'autant plus efficace qu'il semble émaner d'un individu qui est plus qu'il ne *joue* – d'où l'importance du sentiment que les comiques ancrent leur matériau dans une expérience vécue, et *par là même* universalisable. La construction d'une *persona* scénique qui semble ne faire qu'un avec l'interprète, « adress[ant] au public un soi nu, sans le luxe d'une distinction claire et nette entre l'art et la vie » (D. Marc,

cité dans Double 2000 : 315) garantit l'authenticité du matériau comique. L'idée que le comique de stand-up apparaîtrait sur scène sans fard, sans rien faire d'autre qu'être lui-même, a bien sûr été nuancée par les théoriciens du genre. Nombre de *stand-up comedians* ont créé ou composé une *persona* spécifiquement scénique totalement, ou légèrement, différente de leur identité (Marc *ibid.* ; Abrahams 2020 : 491). L'impression de naturel doit ainsi être appréhendée comme une convention, historicisable et modulable, le « soi nu » n'étant rien d'autre qu'« une *persona*, exigeant un type plus subtil de caractérisation. Il n'en est pas moins vrai que cette « approche autobiographique » est, à l'heure actuelle, dominante dans le champ du stand-up (Ritchie 2012 : 1, 4). L'avènement du stand-up en France a été décrit par N. Quemener comme une rupture avec une tradition comique antérieure reposant sur des « identités mascarades », remplacées par « l'authenticité de la performance, ancrée sur une personnalité propre [...] Aux personnages de fiction de Smaïn et aux imitations distancées de Leeb, [les nouveaux comiques] répondent en usant de leurs “ vrais ” prénoms et affirment l'authenticité de leur récit » (Quemener 2014 : 94). Comme le remarque G. Bolens, « même lorsque le spectacle ne s'inscrit pas *stricto sensu* dans un récit de vie (véridique ou fictionnel), les références personnelles ou pseudo-personnelles [le] structurent. » L'étude du stand-up doit ainsi prendre en compte la nature spécifique d'une performance articulant matériau biographique, parfois réduit à la présence affirmée de la corporalité de l'interprète, et une dimension d'interprétation, rapprochant le stand-up du jeu d'acteur classique. L'article de Tony Haouam publié dans ce volume examine ainsi la manière dont le comique Gad Elmaleh interprète sur scène deux personnages : l'un, « le Blond », radicalement opposé à lui ; l'autre, « Gad », représentant une version autobiographique, mais outrée, du comique, par l'accentuation certains traits ethno-raciaux.

Censure, transgression et provocation

Le stand-up a souvent été examiné à l'aune de sa dimension polémique, et de son potentiel transgressif ¹¹. Dans le texte de Catherine Chauvin publié ici, la transgression étudiée est formelle, l'interprète qu'elle étudie contrevenant à une règle supposément fondamentale du stand-up : l'effet de surprise. C'est toutefois le contenu même du spectacle, le matériau comique, qui a retenu le plus d'attention : la manière dont les comiques explorent, verbalement ou physiquement, des territoires interdits ou sulfureux, mettant au jour des tabous (la grossesse dans le

11. La dimension polémique du stand-up a notamment été abordée par Nelly Quemener lors du colloque international consacré au « Stand-up en France : discours, pratiques et enjeux » organisé à Paris Sorbonne en novembre 2023, par Florence Leca Mercier & Zoi Kaisarli. Un volume d'actes issus de ce colloque est sorti en 2025 (Leca Mercier et Kaisarli 2025).

chapitre de Nele Sawallisch), ou faisant, comme l'écrit Tony Haouam, « émerger des relations sociales qui échappent, de manière éphémère, aux interdits et hiérarchies traditionnels ».

Le lien entre stand-up et transgression s'est cristallisé avec les *sick comedians* qui, dans le sillage de Lenny Bruce, ont sciemment exploré les limites du tolérable. Le titre d'un ouvrage consacré au stand-up dans sa forme contemporaine, *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America* (Limon 2020), tout comme *Nik ta Race*, celui de l'opuscule d'Adrien Dénouette consacré à l'histoire du rire en France, sont révélateurs de la dimension subversive qu'a pris le genre, et de la manière dont nombre d'humoristes se sont employés à prendre le contrepied des mœurs et des normes morales de leur époque. Le terme d'abjection suggère une transgression mobilisant le registre corporel grossier, mais aussi la remise en cause des codes de politesse régissant les rapports sociaux, et, enfin, un processus de marginalisation de l'individu « abject ». Ces trois traits se retrouvent de manière exacerbée dans l'exemple que J. Limon (2020 : 4) décrit à juste titre comme un « moment essentiel » dans la carrière de Lenny Bruce et dans le genre du stand-up en général : la blague consistant à annoncer à son public qu'il allait « [lui] pisser dessus » qui aurait provoqué, lors d'une performance, 17 secondes de rire – cette même vanne, réitérée dans un contexte moins favorable, auprès d'un autre type de public, suscitera cette fois des réactions outragées. Un même désir de jouer avec les limites apparaît dans le titre d'un célèbre numéro de George Carlin : « Sept mots qu'on ne peut jamais prononcer à la télévision », énumérant avec délectation les « mots interdits¹² ». Le scandale suscité par la diffusion de cette même routine à la radio devait mener, plusieurs années plus tard, à un arrêt de la Cour Suprême exigeant la création obligatoire d'une « heure consacrée à des programmes compatibles avec les valeurs familiales » à la télévision (Zoglin 2009 : 82). La longue liste des « fuck » enchaînés dans le célèbre spectacle d'Eddie Murphy immortalisé en un film, significativement intitulé *Eddie Murphy's Raw* (« cru ») interdit aux moins de 17 ans aux États-Unis¹³ s'est inscrite dans cette lignée, tout comme les « transes tourettiennes » de Mustapha El Atrassi, adress[ant] à sa belle-sœur un déluge d'obscénités imaginaires » (Dénouette 2023 : 110). La grossièreté peut aussi devenir une arme de subversion plus profonde : N. Schulman (1994 : 6) évoque la fréquence d'« épithètes sexuellement explicites et d'insultes... Une autre manière de se rebeller contre la société polie (c'est-à-dire “ blanche ”) – en violant les tabous, de la même manière que l'on ignore les normes de la grammaire anglaise ». Provocation et transgression constituent en tous cas des traits indissociable du genre, contribuant à

12. « Seven Words You Can Never Say on Television », 1972.

13. *Eddie Murphy's Raw*, Robert Townsend, 1987.

la notoriété de figures scandaleuses, comme le comique Ricky Gervais, « un habitué de la polémique » (Anderson 2020 : 462).

Le lien entre stand-up et transgression explique que nombre de spectacles aient suscité des réactions de protestations et d'outrage, aboutissant parfois à des procès de censure plus ou moins institutionnels. La censure d'État intervint souvent pour sanctionner les spectacles perçus comme des atteintes aux bonnes mœurs – Lenny Bruce fut régulièrement arrêté par la police au cours de ses spectacles, soit pour possession de marijuana, soit pour obscénité, et fit l'objet de poursuites qui, associées à des comportements autodestructeurs, eurent raison de sa carrière. Outre la censure institutionnelle (émanant d'autorités étatiques ou locales), la régulation des performances comiques diffusées par le biais de médias de masse est un phénomène récurrent. Pour les comiques qui souhaitent élargir leur public et augmenter leur notoriété en passant à la télévision ou au cinéma, la diffusion suppose en général de se plier aux exigences de chaînes commerciales subordonnées aux attentes souvent conservatrices des annonceurs. Lors de sa première diffusion sur la chaîne câblée HBO, le numéro provocateur de George Carlin mentionné plus haut fut jugé si offensant que les diffuseurs la firent précéder de deux avertissements (Krefting 2014 : 31, 83). En 1977, certains passages du *Richard Pryor Show* furent censurés par des producteurs de NBC. La censure prend souvent la forme d'une autocensure, les interprètes proposant des numéros édulcorés, débarrassés des gros mots et autres séquences scabreuses, lors de leurs passages aux émissions prestigieuses comme le *Tonight Show*. Mais la transgression peut aussi devenir un argument promotionnel : David Lipson analyse dans le chapitre publié dans ce volume le rôle joué par la pseudo-controverse dans la promotion de l'émission *The Colbert Report* et la manière dont la chaîne monta en épingle les supposées annulations de l'émission avant même sa diffusion.

Des études récentes se sont penchées sur une autre forme potentielle de censure : les protestations du public contre des plaisanteries jugées de mauvais goût, notamment dans un contexte de sensibilité aux enjeux liés aux politiques des minorités. Comme d'autres formes d'expression artistiques, le stand-up se retrouve régulièrement au cœur de controverses qui opposent le droit à la liberté d'expression au respect des sensibilités collectives ou individuelles. Ainsi le comique états-unien d'origine indienne Nimesh Patel fut-il contraint de quitter la scène lorsque ses hôtes estimèrent que ses vannes sur les identités raciales et les orientations sexuelles étaient moralement choquantes. L'épisode fut parfois interprété comme une manifestation de la « culture de l'outrage » contemporaine, notamment sur les campus universitaires, menaçant la liberté d'expression et le droit des humoristes à dire la vérité » (Deen 2020 : 501). Ces accusations d'« hypersensibilité »,

dont A. Dénouette (2023 : 35) estime qu'elles dérivent d'une « tyrannie des susceptibles » manifestent en tous cas la vitalité et l'importance sociale du genre, invitant à interroger son caractère politique.

Vous avez dit « politique » ?

« Ce qui m'intéresse, ce n'est pas tant la politique – plutôt de renverser le gouvernement. »

Mort Sahl, 1960 (cité dans Double 2005 : 287)

Dans quelle mesure peut-on considérer le stand-up comme un médium se prêtant à l'expression politique ? On a vu l'importance qu'a prise la dimension biographique dans le spectacle de stand-up contemporain. Cette évolution n'entraîne pas nécessairement une politisation : l'ancrage personnel, la « vision du monde » exprimée par un certain type de comique d'observation, peuvent s'en tenir à des éléments qui restent strictement en dehors de la sphère politique. Mais le stand-up n'en a pas moins, dans ses incarnations récentes en particulier, illustré de manière éclatante la notion selon laquelle le privé serait politique. Et la place croissante accordée aux comiques issus de minorités, dans un contexte de visibilité croissante des identités, a sans doute conduit à étendre le domaine d'application, ainsi que la définition de l'humour politique, tout en révélant les angles morts de la supposée neutralité et les positionnements implicites qui les sous-tendent.

On peut, schématiquement, distinguer deux positions extrêmes : l'une considérerait le stand-up comme une forme comique ne prêtant pas à conséquence et donc apolitique ; l'autre situerait le stand-up dans la tradition de l'humour politique, l'humoriste prenant la suite du bouffon, autorisé à pointer les errements et dysfonctionnements des puissants et du système qu'ils dominent (Dufort et Lawrence 2016 : 12-13). S'opposent, donc, deux types de séquences comiques : celles qui assument ouvertement, par leur objet et par l'énonciation nette d'un point de vue lié à ce dernier, une position « politique », et celles qui adoptent, explicitement ou non, une position neutre ou du moins extérieure au champ politique. Historiquement, certaines périodes ont été propices au développement d'un type d'humour explicitement « politique », avec des artistes revendiquant leur engagement et affichant leur position au cours de leur spectacle. Il n'est pas étonnant que les humoristes des décennies 1960 et 1970 se soient fait les relais des bouleversements socioculturels de leur temps. On peut citer les spectacles de Lenny Bruce ou George Carlin, ciblant le « conservatisme de l'ère Eisenhower » (Zoglin 2009 : 14), mais aussi, plus récemment, l'« Alternative Comedy » britannique, apparue sous l'impulsion d'un mouvement d'opposition aux gouvernements

conservateurs de Margaret Thatcher, de 1979 à 1991 (Quirk 2018 : 9). À l'inverse, d'autres époques ont vu émerger des types de stand-up plus éloignés du domaine politique – Jerry Seinfeld, ancré dans la trivialité quotidienne, incarne à la perfection un type d'humour apolitique, tout à fait adapté, selon R. Zoglin (2009 : 487), aux valeurs de l'ère Reagan. Le stand-up états-unien de la fin du XX^e siècle a aussi souvent été décrit comme apolitique : R. Krefling (2014 : 73) cite « le comique d'accessoire, par exemple le célèbre marteau démesuré de Gallagher, la sitcom de Bill Cosby sur NBC, le comique d'observation d'Ellen DeGeneres au début de sa carrière, centré sur des sujets “ family-friendly ” ». Les commentaires portant sur l'actualité occupent une grande place chez les comiques contemporains, notamment dans les *late shows* tels que *Saturday Night Live*. Si ces émissions semblent superficiellement porter une résurgence de l'humour politique, elles n'ont pas nécessairement une ambition politique et peuvent même, par leur neutralité affichée, conforter des positions conservatrices (*ibid.* 28 ; Quemener 2014 : 152-189 ; Dénouette 2023 : 39¹⁴). Les analyses que David Lipson consacre ici au jeu de balancier systématique opéré par Stephen Colbert dans ses interviews politiques manifestent bien l'ambivalence politique de ce type de programmes. À l'inverse, Marie Duret-Pujol s'intéresse, dans l'article publié dans ce volume, aux prises de position explicites par lesquelles plusieurs comiques français ont proposé une critique des représentations médiatiques dominantes.

Certains spectacles apparemment apolitiques vont néanmoins acquérir une dimension politique par la manière dont ils engagent, non seulement les opinions, mais aussi, plus profondément, l'identité – ou les identités – de l'interprète. L'Alternative Comedy avait notamment pour objectif de « [rendre] tabou le recours fréquent aux stéréotypes racistes, sexistes et homophobes, qui avaient jusqu'alors constitué des traits fondamentaux de la comédie populaire » (Quirk 2018 : 5-7). Il s'agissait donc d'élargir le domaine du « politique », au-delà des revendications explicites, en refusant l'excuse selon laquelle certaines affirmations sexistes ou racistes ne seraient « que des blagues » (52). On approche ici d'une question fondamentale pour l'analyse du stand-up : la « micro-politique » et son articulation avec les politiques des identités, et la dialectique minorité/majorité étudiée par les *cultural studies*.

L'importance culturelle croissante des politiques des identités a permis à des humoristes toujours plus nombreux d'assumer, ou de revendiquer, un statut de minorité – qu'il soit lié à une origine ethno-raciale¹⁵, dérive de leur identité sexuelle,

14. A. Dénouette (2023 : 39-40) opère d'ailleurs une distinction intéressante entre le « chambrage à l'américaine », qu'il juge réellement politique, et la « chronique politique » à la française, qu'il considère comme étant faussement polémique, et en réalité flagorneuse.
15. Pour une étude précise et des références étendues sur la question, voir notamment, aux États-Unis l'ouvrage de R. Krefling (2014), qui énumère les interprètes de *stand-up* issus de minorités ethno-raciales, sexuelles, ou liées au handicap.

ou soit induit par un handicap. Il sortirait du cadre de cette introduction de développer exhaustivement tous les spectacles jouant sur les identités et d'explorer la multiplicité de ces dernières. Quelques exemples permettraient cependant de souligner l'importance du lien entre stand-up et identité(s) minoritaire(s) et d'en examiner les modalités.

Le lien étroit entre politique des identités et stand-up s'explique notamment par l'ancrage de ce dernier dans la culture anglo-saxonne, où a émergé, sous l'impulsion des *cultural studies*, l'intérêt pour l'étude des rapports entre majorité et minorités, dominants et subalternes. C'est donc non seulement une forme, mais aussi une vision du monde qui s'est implantée avec le stand-up partout dans le monde. N. Quemener établit, dans le domaine français, un lien très net entre l'arrivée d'une forme comique et la thématisation croissante d'enjeux liés aux identités : « Issu des minorités raciales, le stand-up est [...] vecteur tout à la fois de jeux sur les types et les stéréotypes de race, de genre et de classe, et d'une confrontation de différents modes de catégorisation » (2014 : 105). Le cas français manifeste nettement la manière dont l'arrivée d'une forme comique inédite, différente de la tradition nationale du café-théâtre, s'est accompagnée de la prise de conscience de ce qu'on pourrait nommer « politique des identités ». Autant que des codes et des références, le stand-up apporte avec lui un « imaginaire » d'inspiration nord-américaine. La fracassante entrée en matière utilisée par Jamel Debbouze pour introduire son émission, le *Jamel Comedy Club* – « On est tous des Américains » – a démontré de manière limpide ce processus d'implantation culturelle. Ce cas montre aussi à quel point la forme élargit l'horizon des représentations, offrant une alternative aux stéréotypes réducteurs, notamment ceux qui entourent l'imaginaire lié à la banlieue (104-109). Le stand-up devient ainsi un outil de déconstruction des catégories : Marie Duret-Pujol décortique dans le texte publié ici les stratégies déployées par des comiques comme Waly Dia pour contrer, par l'absurde, les associations paresseuses opérées par les médias – notamment la figure repoussoir du « jeune de banlieue », censément repérable au port d'un « survêtement ».

Loin de figer les identités dans des catégories immuables, le stand-up révèle leur labilité, se prêtant ainsi particulièrement bien à l'expression d'identités complexes, post-coloniales ou diasporiques. Ce foisonnement identitaire se déploie au niveau des *personae*, lorsque Gad Elmaleh, dans son spectacle *La vie normale*, « affich(e) une identité cohérente contenue dans le “ je ” authentique du récit, tout en échappant à l'enfermement dans ce seul personnage, et, par conséquent, en évitant de figer cette même identité » (Quemener 2014 : 106). Mais ce jeu s'affirme aussi au niveau autobiographique, dans la revendication par Tomer Sisley, dans son spectacle de 2006 *Tomer Sisley, Stand Up*, d'une double identité, « juif et arabe » (*ibid.*). Le stand-up

contemporain international offre de nombreux exemples d'identités multiples – on peut mentionner le comique Samson Koletkar, qui se décrit fièrement sur son site web¹⁶ comme « le seul stand-up indo-juif au monde », et s'est forgé un pseudonyme évocateur : « Mahatma-Moses ».

D'autres interprètes combinent plusieurs de ces identités minoritaires dans une logique inter-sectionnelle, utilisant l'humour pour mettre au jour la complexité des processus par lesquels les identités sont construites socialement. L'interprète Micia Mosely « insiste sur la prise en compte des procédés complexes par lesquels la race, la classe, le genre et la sexualité se recoupent, se contredisent et se croisent » (Krefting 2014 : 14). Les interprètes Wanda Sykes et René Hicks ont souvent témoigné de la difficulté accrue pour une femme noire d'assumer son homosexualité (84-85). La notion d'intersectionnalité permet aussi de porter un regard critique sur les interprètes issus d'une minorité qui reproduisent, dans leurs spectacles, un humour fondé sur des stéréotypes portant sur d'autres minorités – des gags misogynes de Richard Pryor aux vannes homophobes d'Eddie Murphy.

Si la notion d'intersectionnalité renvoie à l'identité des interprètes, celle d'hybridation évoque la façon dont les comiques expriment cette identité en réinvestissant et subvertissant des codes culturels. Les interprètes de stand-up se sont ainsi réapproprié une forme culturelle, en la croisant avec des éléments propres à leur(s) culture(s). Les (dés)ancrages identitaires constituent ainsi le ferment d'inventions formelles riches et variées.

L'inventivité formelle s'étend bien sûr au langage : le choix, par les interprètes, de la langue dans laquelle le spectacle va se dérouler, peut devenir fondamental. Le fait de mobiliser des termes argotiques propres à un certain groupe social et hermétique aux autres, ou bien de jouer, entièrement ou partiellement, dans une langue vernaculaire, participent de l'inventivité subversive du spectacle et de son authenticité. J. Finley souligne l'audace de la décision de certaines interprètes sud-africaines de mélanger langue vernaculaire et anglais, donnant ainsi voix à une minorité habituellement réduite au silence (Finley 2020 : 439 ; Mack 2018). N. Schulman a identifié la manière dont, dans le spectacle de stand-up, se développait un « discours des minorités », dont on peut retracer l'origine dans l'infinie diversité des variétés linguistiques minorées, – « l'allemand parlé à Prague, le yiddish, l'anglais cockney, le rastafari, l'anglais noir » – et les diverses ressources – jeux de mots, prononciation – de ces variétés (Schulman 1994 : 3). À l'inverse, Mo Amer manifeste, par le simple fait de sa maîtrise linguistique, un statut diasporique de réfugié, d'origine palestinienne, mais pratiquant le stand-up dans une langue, l'anglais, qu'il maîtrise à la perfection. Et comme le note A. Dénouette (2023 : 27),

16. <https://www.mahatma-moses.com/>

Mustapha El Atrassi enrichit son français « impeccable » de « mots arabes qu'il ne prend même pas la peine de traduire », manifestation provocatrice de l'inversion des rapports habituels de domination linguistique.

Les configurations géopolitiques ont rendu certaines appartenances plus transgressives que d'autres, conférant *de facto* aux interprètes la tâche difficile de désamorcer les stéréotypes et attaques dont leur communauté faisait l'objet... sans cesser de faire rire. Les difficultés rencontrées par les interprètes issus du Moyen-Orient, arabes, ou musulmans – ou perçus comme tels après le 11-Septembre – ont révélé de manière aiguë l'impact du contexte géopolitique sur l'inventivité comique. Les spectacles répondent alors à un double objectif : faire rire, bien sûr, mais aussi, comme le fait le stand-up Usman, « remettre en cause le primitivisme, régulièrement associé aux arabes, aux Musulmans, et aux Moyen-Orientaux et [...] réunir harmonieusement les personnes dans la salle, quelles que soient leurs nationalité, ethnicité, ou affiliation religieuse » (Krefting 2014 : 77). O. Double cite la brillante pirouette de l'humoriste Shazia Mirza, qui, percevant l'atmosphère glacée des salles accueillant des interprètes arabes ou moyen-orientaux après les attaques, décida de se présenter ainsi au public : « Je m'appelle Shazia Mirza. En tout cas c'est ce qu'on lit sur ma licence de pilote d'avion » (cité dans Double 2005 : 294-295).

S'il a partie liée avec des identités minoritaires, le monde du stand-up est longtemps resté, comme d'autres secteurs de l'industrie du divertissement et du spectacle, difficilement accessible, notamment aux femmes et aux individus issus de minorités ethnoraciales ou sexuelles – R. Zoglin (2009 : 3) constate qu'« autour de 1960, la majorité des interprètes de stand-up était constituée d'hommes blancs, juifs et hétérosexuels ». L'essor du stand-up nord-américain dans les années 1970, à New-York et Los Angeles, s'est, paradoxalement, accompagné d'une marginalisation des femmes dans l'industrie – alors même que des interprètes féminines comme Phyllis Diller, Totie Fields, ou Joan Rivers avaient acquis au cours des décennies précédentes une notoriété analogue à celle de leurs homologues masculins. C'est en marge du stand-up proprement dit, par le biais d'émissions de télévision comme *Saturday Night Live* que les femmes parvinrent à s'imposer (431). De manière comparable, c'est dans les *talk-shows* français que les comiques minoritaires trouveront une place dans les années 1990 (Quemener 2014, chapitre 2 « Vous les femmes » : 117-149). Malgré les avancées marquantes de quelques pionnières, il faudra attendre le milieu des années 1980 pour qu'une nouvelle vague de comiques femmes – Roseanne Barr, Paula Poundstone, Ellen DeGeneres, ou Rosie O'Donnell – acquièrent une célébrité analogue à celles des hommes.

Malgré ces évolutions, la marginalisation des femmes au sein de l'industrie du stand-up s'est maintenue au cours des décennies suivantes (Krefting 2014 : 7-8). En

2007 encore, dans les pages du magazine grand public *Vanity Fair*, l'essayiste britannique Christopher Hitchens se sentait autorisé à expliquer « Pourquoi les femmes ne sont pas drôles ». Mais malgré ces préjugés, certaines stratégies visant à faciliter la pratique du stand-up par des individus issus des minorités et les femmes ont pu voir le jour. Dès 1979, Mitzi Shore ouvrait, à l'étage de son Comedy Store à Los Angeles, un espace décoré de fleurs et strictement réservé aux artistes femmes, baptisé « The Belly Room » (Zoglin 2009 : 424). En Angleterre, une initiative récente, plus explicitement militante, est celle du Wacky Racists Club, fondé par Sophie Duker, qui accorde prioritairement leur chance à des interprètes issus des minorités. Se créent ainsi des enclaves où les rapports de force s'inversent, les dominants habituels – les hommes blancs et hétérosexuels – se retrouvant, provisoirement, en position de minorité (Quirk 2022). Ce type de démarches, qu'on peut assimiler à de l'*affirmative action*, permet de court-circuiter les hiérarchies des circuits mainstream et les processus de catégorisation qui les sous-tendent.

Comme on l'a vu, la dimension politique du stand-up peut se loger tant dans le contenu des spectacles que dans la mise en place de certaines configurations, par exemple la création de comedy clubs accordant une place prioritaire aux groupes habituellement exclus ou marginalisés. Toutefois, si les infrastructures qui encadrent la pratique du stand-up, en perpétuant ou contestant les inégalités, jouent un rôle essentiel, l'élément central demeure le matériau comique lui-même. L'enjeu ne tient pas donc seulement au fait que l'humoriste soit issu d'une minorité, mais à la manière dont son identité est traitée dans le spectacle, et au positionnement qu'il adopte envers elle.

On sait qu'un large pan de la comédie « traditionnelle » (faute d'un meilleur terme) repose sur des stéréotypes réducteurs, voire dénigrants – des tristement célèbres *minstrel shows* nord-américains au cours desquels des interprètes blancs grimes se livraient à des caricatures dégradantes des Noirs américains, aux sketches comme « les Africains » de Michel Leeb.¹⁷ N. Quemener note que « la présence croissante de membres des groupes subalternes dans les médias, et dans la comédie en particulier, n'est pas nécessairement synonyme de subversion ou de contestation [...] On assiste au contraire à des logiques d'aspiration des dissidences au profit, parfois, d'une réinstallation insidieuse des conservatismes (Quemener 2014 : 175). Krefting constate, à propos des minorités ethno-raciales aux États-Unis, que « deux types de *personas* comiques sont plébiscités par l'Amérique profonde : celle qui est " racialement neutre ", où la race n'est jamais portée directement à l'attention du public (par exemple Bill Cosby ou Wayne Brady), et celle qui conforte des croyances et des stéréotypes existants sur les catégories raciales (comme Eddie Murphy ou

17. Visionnable sur YouTube.com sous le titre « Michel Leeb «L'Africain» | Archive INA ».

Martin Lawrence) » (Krefting 2014 : 90 ; Zoglin 2009 : 100). L'article de Tony Haouam publié dans ce volume met en lumière des stratégies exactement inverses : la volonté, chez les comiques qu'il étudie, de dénaturiser la « blanchité », en amenant le public à s'inclure dans un processus de catégorisation raciale habituellement réservé aux seuls individus racisés.

Outre les stratégies d'édulcoration par neutralisation, l'usage d'un humour reposant sur l'autodénigrement doit faire l'objet d'une attention particulière. Comme le gommage de l'appartenance culturelle, il peut être considéré comme une manière pour les membres d'une minorité de se faire accepter dans un milieu masculin, intégration qu'aurait rendue plus difficile un humour fondé sur des enjeux sociaux comme l'égalité des sexes. Cet humour autodénigrant a fait l'objet de rejets publics récents. Hannah Gadsby annonça ainsi, dans son *comedy special Nanette* (2018), qu'elle refusait désormais de recourir à ce qu'elle considérait comme une forme d'humiliation volontaire. L'évolution récente du stand-up, et l'avènement de ce que la chercheuse Kirsten Leng (2016) a appelé l'« âge d'or de la comédie féministe », ont redirigé l'humour vers de nouvelles cibles : l'autodénigrement cède la place à des dynamiques de rééquilibrage, qui expriment la rage ressentie par les féministes de la quatrième vague contre la misogynie (Willett et Willett 2020 : 540).

Les réflexions contemporaines autour de l'articulation entre humour et politique des identités constituent, en un sens, la modulation d'une distinction ancienne entre plusieurs types d'humour, en fonction des cibles visées : celui qui cible des individus « meilleurs » que soi, pour inverser les rapports de forces ; celui qui vise les gens qui vous sont inférieurs, permettant de maintenir une position sociale ; et, enfin, l'humour auto-dénigrant (Rapp 1951). La formule généralement attribuée à Chris Rock, opposant l'humour qui « cible les plus forts que soi » (« *punching up* », « vers le haut ») et celui qui « cible les plus faibles » (« *punching down* », « vers le bas ») – autrement dit, un humour visant des groupes socialement vulnérables et un type d'humour qui vise des figures ou des individus en positions de pouvoir, reformule avec efficacité cette distinction (Anderson 2020 : 462). La tradition du « roast », consistant, comme le rappelle A. Dénouette (2023 : 30), à « soumettre une personnalité populaire (célébrité ou même... le président des États-Unis) » à une série de saillies impertinentes dirigées à son encontre, entre tout à fait dans la lignée du *punching up*. Les termes du débat contemporain ont, cependant, quelque peu compliqué cette distinction.

Dans un contexte de politique des identités, le choix par certains interprètes de continuer à utiliser une forme d'humour basé sur des stéréotypes, notamment raciaux et sexistes, peut prendre une dimension différente de celle qu'il avait dans la comédie « traditionnelle », se définissant comme mécanisme de réappropriation

subversive. Pour N. Schulman (1994 : 2), certains monologistes afro-américains pratiquent, à la télévision notamment, « un humour politiquement incorrect – convoquant des stéréotypes racistes et ethnocentriques si fréquemment qu'ils peuvent parfois donner à tort le sentiment de les conforter, [...] incorporant des schémas de domination propres aux formes culturelles populaires pour exposer la “ logique ” absurde qui les sous-tend, par une critique sérieuse ou par le biais de la parodie ».

S. Quirk s'est penchée sur l'utilisation plus « premier degré » d'une forme de comique « tradi » en Grande-Bretagne, par exemple chez Roy « Chubby » Brown, Andrew Lawrence ou Jimmy Carr, qu'elle décrit comme une forme d'« humour de droite [...] se moquant sans vergogne des tabous de l'Alternative Comedy sur le sexisme, l'homophobie et, plus particulièrement, le racisme » (Quirk 2018 : 25-26). Dans le contexte actuel de polarisation extrême des positionnements sociaux et politiques, cet humour politiquement incorrect peut être compris comme une affirmation politique, au sens large du terme, qui reprendrait à son compte, en l'inversant, l'opposition « punching up/punching down » mentionnée plus haut. Une rhétorique analogue sous-tend les spectacles d'Andrew Lawrence, qui, « s'oppos[ant] aux discours qui portent sur la marginalisation des femmes (et de manière plus implicite, des femmes de couleur) [...] se perçoit comme ciblant les “ plus forts ” une industrie de la comédie qui a marginalisé les humoristes blancs et masculins à travers les quotas de diversité » (27, 31-32). En France, l'ambivalence de ce discours « anti-système » s'est incarnée à travers la figure de l'humoriste Dieudonné, qui, comme l'analyse N. Quemener (2021), construit, dans ses spectacles, « une marque valorisable d'exclusion par un “ système ” vis-à-vis duquel il se pose en figure de résistance [...] produi[san]t alors ce qu'il cherche, à savoir un renvoi du côté des “ pestiférés ” ou bien de l' “ infrequentabilité ” ».

À de rares exceptions près (par exemple, la posture de « balancier » adoptée par Stephen Colbert, mentionnée plus haut), les articles rassemblés dans ce volume s'intéressent à des comiques qui se revendiquent comme appartenant à des minorités, et font de ce statut même le cœur de leurs monologues. Traversé de contradictions, le stand-up constitue un bon poste d'observation pour observer les bouleversements qui traversent les sociétés où il s'inscrit. Loin d'être neutre, il peut, dans l'espace d'expression qu'il ouvre à des voix minoritaires, devenir un outil, sinon de vengeance, du moins de rééquilibrage partiel. Lorsque Hannah Gadsby déclare : « Aux hommes présents dans la salle [...] qui se sont peut-être sentis persécutés ce soir. Bien vu. C'est ce que j'ai fait. Mais c'est du théâtre, les gars. Ce que je vous ai offert, c'est juste une heure, un petit avant-gout. Moi j'ai vécu ça toute ma vie », elle offre une belle illustration de la mission du stand-up : contribuer un peu à rééquilibrer les rapports de force – en passant par l'humour.

Ce livre se structure en trois parties, qui posent, chacune à leur manière, les questions des frontières de la forme et des voix qui s’y expriment. La première partie interroge les frontières du stand-up, en le confrontant à des formes ou formats voisins ; la deuxième partie s’intéresse à l’utilisation politique du stand-up, en croisant analyses textuelles et études des performances comiques ; et la troisième et dernière partie explore la pratique du stand-up au féminin.

Ouvrant la première partie consacrée à la définition et à l’hybridation du stand-up, le texte de Catherine Chauvin, spécialiste de l’étude du discours, « Construction des spectacles de stand-up comedy au niveau micro et macro-textuel », aborde l’enjeu fondamental de la structure des spectacles de stand-up, mettant au jour la nature mixte du genre, à mi-chemin de formes informelles comme la conversation, et de formes plus structurées. Cette étude des coulisses du stand-up, qui met en avant son caractère hybride, résonne avec une autre forme d’hybridation, celle étudiée par Arnaud Widendaële, spécialiste du cinéma d’avant-garde et du cinéma des « premiers temps » dans un article intitulé « Le cinéma à la rencontre du stand-up ». A. Widendaële y analyse, dans une perspective intermédiaire, la manière dont le cinéma a emprunté des éléments à la forme stand-up, tout en les reformatant à la forme cinématographique, et les modifications formelles qui dérivent de cette rencontre – notamment la subversion de l’impératif classique d’immersion dans le récit. La rupture du quatrième mur par l’interpellation du spectateur, via le motif du regard caméra, est également au cœur du texte de David Lipson, « *The Colbert Report: Where stand-up and improvisation take over the late-night genre.* » Spécialiste du film documentaire, de *l’infotainment* et des *Late Night Shows*, David Lipson explore les liens entre stand-up et théâtre d’improvisation, à travers l’étude de la persona créée par Stephen Colbert dans son émission *The Colbert Report*. L’étude de David Lipson permet à la fois de mieux comprendre la forme stand-up en passant, là encore, par une forme voisine – *l’infotainment* télévisuel – et d’éclairer les jeux complexes d’identification et d’invention outrancière qui forgent la *persona* comique.

La deuxième partie de ce volume, dédiée aux enjeux politiques du stand-up, est axée cette fois sur des enjeux de représentation. Elle s’ouvre sur un article de Marie Duret-Pujol, spécialiste en études théâtrales, intitulé « “ J’ai vu des « Gilets jaunes » avec un drapeau algérien...” Le stand-up comme espace de contestation ». M. Duret-Pujol y examine la manière dont les comiques français non-blancs ont traité sur scène le mouvement des « Gilets jaunes », analysant un large corpus de sketches réalisés en public pendant le mouvement social. C’est donc au rapport direct entre stand-up et monde social que s’intéresse cet article, qui explore l’ambition du stand-up de proposer un espace de contestation des discours

médiatiques dominants, à la jonction de l'autobiographique et du politique. Dans les articles qui suivent, Ammar Kandeel et Tony Haouam interrogent le pouvoir performatif du langage et de la performance comiques, qui, chez les comiques qu'ils étudient, permettent de déconstruire les identités sociales. L'article d'A. Kandeel, « Le réfugié palestinien en *Stand-up Netflix Special*. Pouvoir social et création d'une identité migratoire dans *The Vagabond* de Mo Amer », étudie la manière dont le comique Mo Amer parvient, dans son spectacle, à transmuier la catégorie négative de « réfugié » en celle, plus positive et universelle, de « vagabond ». Si l'universalité est l'horizon du texte d'A. Kandeel, l'article de T. Haouam, « “ Salut les Blancs ” : Affect, publics, et blanchité sur la scène de l'humour français », examine au contraire les processus de déconstruction d'une universalité factice, celle de la blanchité érigée en « référent paradigmatique pour évoquer la différence raciale ». Ces deux textes, qui concluent la seconde partie de cet ouvrage, partagent l'ambition de dépasser l'analyse textuelle, en revenant sur l'identité intime des interprètes – parcours d'exil de Mo Amer, situation minoritaire expérimentée de manière récurrente par les comiques racisés Fary ou Mustapha El Atrassi – et en analysant des performances où le corps et l'interaction avec le public sont fondamentaux.

L'importance accordée au corps de l'interprète fait le lien avec la troisième et dernière partie de ce volume, consacrée au stand-up au féminin. Ce choix ne doit pas être entendu comme un retour à une vision essentialiste du comique au féminin, mais comme une interrogation réflexive sur l'impact de contraintes culturelles genrées dans l'inventivité comique. S'ils portent sur des comiques aux styles et au matériau comique radicalement différents, les textes de Nele Sawallisch et Morgan Labar révèlent un mécanisme analogue : l'investissement d'un territoire masculin par la mise en scène transgressive d'un corps féminin qui refuse de se laisser cerner par les injonctions à la pudeur et à la délicatesse. C'est donc bien le potentiel « disruptif » d'un corps féminin qui s'expose selon des codes inédits qu'il s'agit d'explorer ici. Dans son article « Performing while pregnant: Unruly women and po(o)p feminism », N. Sawallisch met en regard deux performances comiques, celles d'Ali Wong et d'Amy Schumer, dans lesquelles les interprètes, portant à son paroxysme l'utilisation des aléas du corps réel, se produisent sur scène enceintes et font de leur grossesse le cœur d'un matériau comique interrogeant les tabous qui pèsent encore sur la corporalité féminine. Le texte de l'historien de l'art Morgan Labar, « Origines de l'artiste en comédienne de stand-up : les vidéo-performances de Susan Mogul », s'intéresse au travail de celle qu'il décrit comme une « pionnière » et qui s'inscrit à la frontière entre art vidéo, performance, et spectacle de stand-up. S'attachant à éclairer un domaine peu étudié, le point de jonction entre culture populaire du divertissement et histoire de l'art, cet article constitue une contribution

passionnante aux recherches en cours sur la généalogie de la forme stand-up. La transgression première que constitue cette hybridité générique se double de la mise en scène, par l'artiste, d'un rapport à la fois subversif et ludique à son corps, tant par la réappropriation ludique de thématiques habituellement traitées par les comiques masculins – la masturbation – que par le détournement ironique de la forme objectifiante par excellence – le strip-tease.

Le volume se clôt ainsi en rejoignant les thèmes évoqués au départ : la question de la forme, de son origine et de ses frontières, et celle de l'expression singulière qui s'y fait jour, à la fois verbale et corporelle. De nombreuses pistes restent encore à explorer dans le champ du stand-up – mentionnons, entre autres, la question juridique, amplifiée par Internet, de la propriété intellectuelle des vannes, et celle, tout aussi actuelle, de la supposée homogénéisation induite par la diffusion des spectacles sur des plateformes numériques. Autant de pistes qui, nous l'espérons, seront couvertes par des travaux à venir sur une forme qui n'a pas fini d'être explorée et réinventée.

Une précision terminologique s'impose pour achever cette introduction ; en effet, le terme de *stand-up* porte bien son origine anglo-saxonne, qui suscite une série de questions liées aux dénominations. Comme pour tout champ nouveau ou émergent, il faut un certain temps avant que le lexique associé ne se stabilise. En France, les emprunts *stand-up* et *stand-up comedy* semblent désormais bien ancrés pour nommer cet art scénique. L'humoriste qui le pratique peut être appelé un *stand-up*, tout simplement (comme dans cet exemple du *Petit Robert* : « La vie quotidienne est l'un des thèmes de prédilection des stand-up »), mais cette forme est concurrencée par la suffixation *stand-uppeur*, ou *stand-upper* (qui n'ont d'ailleurs pas d'équivalent en anglais). Parallèlement le terme *comedy*, et le mot *comedian* qui désigne, en anglais, les artistes pratiquant le stand-up, réactive la valeur en français, aujourd'hui passée d'usage, du mot *comédien*, désignant un type particulier d'acteur, celui qui s'oppose au tragédien.

Ces nouvelles appellations rejoignent donc les termes bien établis de *comique* ou d'*humoriste* de stand-up, ainsi que celui de *monologueur comique*, que l'office québécois de la langue française, la « Vitrine linguistique », considère comme des équivalents. On pourrait objecter que le terme de *monologue* a tendance à gommer la co-énonciation typique du public et de l'humoriste (allant des interpellations intempestives connues sous le terme de *heckling*, aux participations de spectateurs à des séquences sur scène), et qu'il convient donc mieux à la tradition du spectacle de sketches comiques. Mais il n'est pas certain qu'une opposition de ce type s'installe dans l'usage. Par ailleurs *stand-up comedy* (« comédie debout ») ne relève pas non plus d'une référentialité transparente : plusieurs comiques – et non des moindres

– ont pratiqué le stand-up assis : ainsi Dave Allen, installé sur un tabouret de bar, ou encore le monologue de la « big chair » de Ronnie Corbett, élément récurrent de l'émission humoristique de la BBC *The Two Ronnies*, et dont le nom, ainsi que l'accessoire qu'il désignait, soulignaient de manière significative l'entorse à cette prétendue règle.

Dans le présent volume, nous n'avons pas tenté de brider ce foisonnement terminologique, confiants que l'usage fera le tri parmi les différentes options. En revanche, pour ne pas alourdir le texte, nous avons choisi d'éviter l'écriture inclusive dans sa formulation en points médians, et cela nous a amenés à préférer pour l'expression du générique des termes épïcènes comme *humoriste* ou *comique* plutôt que les bivalents *comédien / comédienne* ou *stand-uppeur / stand-uppeuse*. Les génériques ont ici une valeur inclusive ; le préciser ici revient à reconnaître que leur emploi ne va pas de soi.

Textes cités

Nota: Dans l'ensemble des bibliographies de l'ouvrage nous indiquons par « [en ligne] » les références que l'on nous a signalées comme étant consultables sur internet. Les pages en question sont facilement repérées à l'aide d'un moteur de recherche. Nous n'avons inclus des URL que dans le cas de quelques sites qui pourraient être difficiles à retrouver.

Abrahams, Daniel, 2020. « Winning over the audience: Trust and humor in stand-up comedy », *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78 (4), 491-500 [en ligne].

Anderson, Luvell, 2020. « Roasting ethics ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78 (4): 45-464.

Andrès, Bernard et Yen Mai Tran Gervat, 2020. *Études littéraires et Humour Studies. Vers une humoristique francophone*. Presses de la Sorbonne-Nouvelle.

Barreca, Regina, 1992. *They Used to Call Me Snow White ... but I Drifted: Women's Strategic Use of Humor*. New York : Penguin.

Bolens, Guillemette, 2015. « Les comédiens de stand-up et la preuve par le rire : le récit comme acte cognitif dans *Star Wars Canteen 1 & 2* d'Eddie Izzard », *Cahiers de Narratologie* 28 [en ligne].

Brodie, Ian, 2015. *A Vulgar Art: A New Approach to Stand-Up Comedy*. University Press of Mississippi.

Brodie, Ian, 2020. « Is stand-up comedy art? » *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 78 (4): 401-418 [en ligne].

- Butler, Judith, 1997. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York/London : Routledge.
- Chauvin, Catherine, 2014. « Passer d'un thème à l'autre : construction de la cohésion / cohérence dans la stand-up comedy », *Études de stylistique anglaise*, 7 : 141-164 [en ligne].
- Chauvin, Catherine, 2018. « Révolution, évolution ou statu quo ? À propos de la représentation des accents dans la stand-up comedy dite "alternative" ». *Études de stylistique anglaise* 13 : 173-191.
- Conдеми, Concetta, 1992. *Les Cafés-concerts : histoire d'un divertissement (1849-1914)*. Paris : Quai Voltaire.
- Conquergood, Dwight, 2002. « Performance Studies: Interventions and radical research », *TDR*, 46 (2).
- Deen, Philip, 2020. « What could it mean to say that today's stand-up audiences are too sensitive? », *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78 (4) : 501-512.
- Dénouette, Adrien, 2023. *Nik ta race – une histoire du rire en France*. Façonnage.
- Double, Oliver, 2000, « Characterization in stand-up comedy: from Ted Ray to Billy Connolly, via Bertolt Brecht », *New Theatre Quarterly* 16 (4), 315-323.
- Double, Oliver, 2005. *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-up Comedy*. Methuen Drama.
- Dufort, Julie, et Olivier Lawrence (dirs), 2016. *Humour et politique. De la connivence à la désillusion*. Québec : Presses de l'Université Laval (coll. « Monde culturel »).
- Duret-Pujol, Marie, et Nelly Quemener, 2021. « Les scènes de l'humour », numéro spécial de *Les Cahiers d'Artes* 16.
- Federman, Wayne, 2021. *The History of Stand-Up: From Mark Twain to Dave Chappelle*. Beverly Hills, CA: Independent Artists Media.
- Finley, Jessyka, 2020. « Irreverence rules: The politics of authenticity and the carnivalesque aesthetic in Black South African women's stand-up comedy. » *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78 : 437-450.
- Hamidi-Kim, Bérénice, 2021. « Stand-up for your rights selon Hannah Gadsby et Blanche Gardin. Deux scènes culturelles du féminisme et de l'humour », dans Duret-Pujol et Quemener (dirs) : 155-184.
- Hitchens, Christopher, 2017. « Why women aren't funny ». *Vanity Fair*, janvier.
- James, Aju, 2022. « Stand-Up comedy as escape : Caste and media infrastructure in Mumbai » in Bhargava, Rashi and Richa Chilana (dirs). *Punching up in Stand-up Comedy. Speaking Truth to Power* (Routledge) : 91-110.

- Krefting, Rebecca, 2014. *All Joking Aside: American Humor and Its Discontents*. Johns Hopkins University Press.
- Lane, Lupino, 1945. *How to Become a Comedian*. F. Muller.
- Leca Mercier, Florence, avec la collaboration de Zoi Kaisarli (dirs), 2025. *Le Stand-up en France. Discours, pratiques, enjeux*. Louvain-la-Neuve : Academia.
- Leng, Kirsten, 2016. « When politics were fun: Recovering a history of humour in U.S. feminism. » *Synoptique* 5 : 1-21.
- Limon, John, 2000. *Stand-Up Comedy in Theory, or, Abjection in America*. Duke University Press.
- Lintott, Sheila, 2020. « Introduction: Stand-up comedy today and tomorrow ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78 (4): 397-400.
- Marc, David, 1989. *Comic Visions, Television Comedy and American Culture*, Routledge.
- Martin, Linda, et Kerry Segrave, 1986. *Women in Comedy: The Funny Ladies from the Turn of the Century to the Present*, Citadel Press.
- Orignac, Guillaume, 2021. *Rire au temps de la honte - Une histoire de Louis C.K. Façonnage*.
- Paré, Christelle et Christian Poirier, 2016. « L'industrie québécoise de l'humour comme champ du politique : groupes d'intérêt et quête de légitimité », dans Dufort et Lawrence (dirs) : 71-109.
- Paré, Christelle, 2021. « “ Plus ça change, plus c'est pareil ? ” Les mutations de l'industrie de l'humour francophone québécoise », dans Duret-Pujol et Quemener (dirs).
- Quemener Nelly, 2014. *Le pouvoir de l'humour : Politiques des représentations dans les médias en France*. Paris : Armand Colin (coll. « Médiacultures »).
- Quemener, Nelly, 2021. « “ Respectabilité anti-système ” et complot américanisationniste », *Communication* 38 (2).
- Quemener, Nelly, 2013. « Stand-up ! », *Terrain* 61 [en ligne].
- Quirk Sophie, 2022. « Comedy clubs that platform marginalised identities : Prefigurative politics in Sophie Duker's Wacky Racists ». *European Journal of Cultural Studies* 25 (2) : 373-388.
- Quirk Sophie, 2018. *The Politics of British Stand-up Comedy: The New Alternative*. London: Palgrave.
- Rapp, Albert, 1951. *The Origins of Wit and Humor*. Dutton.

- Reilly, Patrick, 2018. « No laughter among thieves: Authenticity and the enforcement of community norms in stand-up comedy. *American Sociological Review*, 83 (5): 933-958 [en ligne].
- Ritchie, Chris, 2012. *Performing Live Comedy*. London: Methuen Drama.
- Schulman Norma, 1994. « The house that black built. Television stand-up comedy as minor discourse », *Journal of Popular Film and Television*, 22 (3): 108-115.
- Stedman Jones, Gareth, 1974. « Working class culture and working-class politics in London, 1870-1900 : Notes on the remaking of a working class ». *Journal of Social History* 7, 460-508.
- Tafoya, Eddie, 2009. *The Legacy of the Wisecrack: Stand-up Comedy as the Great American Literary Form*. Boca Raton: Brown Walker.
- Willett, Cynthia, et Julie Willett, 2020. « The comic in the midst of tragedy's grief with Tig Notaro, Hannah Gadsby, and others ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78 (4): 535-546.
- Zoglin Richard, 2009. *Comedy at the Edge : How Stand-up in the 1970s Changed America*. Bloomsbury USA.

Films, spectacles filmés, documentaires cités

- Lenny*. Réalisé par Bob Fosse. Scénario : Julian Barry. Musique : Ralph Burns. Avec : Dustin Hoffman, Valerie Perrine. États-Unis, United Artists, 1974.
- Eddie Murphy's Raw*, Robert Townsend, 1987.
- Seinfeld*. Créé par Larry David et Jerry Seinfeld. Réalisé par Tom Cheronos (saisons 1-5) ; Andy Ackerman (saisons 6-9). Scénario : Jerry Seinfeld et Larry David. Produit par George Shapiro ; Howard West ; Andrew Scheinman Jerry Seinfeld ; Alec Berg et Jeff Schaffer. Avec : Jerry Seinfeld ; Julia Louis-Dreyfus ; Michael Richards ; Jason Alexander. Musique : Jonathan Wolff. États-Unis, NBC, 1989-1998.
- Man on the Moon*. Réalisé par Miloš Forman. Scénario : Scott Alexander et Larry Karaszewski. Produit par Danny DeVito, Michael Shamberg, Stacey Sher. Avec : Jim Carrey, Danny DeVito, Courtney Love, Paul Giamatti, Vincent Schiavelli, Jerry Lawler. Royaume-Uni, Allemagne, Japon, États-Unis, Universal Pictures, 1999.
- Jamel Comedy Club*. Créé par Kader Aoun et Jamel Debbouze. Produit par Kader Aoun et Jamel Debbouze. Présenté par Jamel Debbouze. France, Canal+ 2006-2008.

On n'demande qu'à en rire. Créé par Laurent Ruquier. Réalisé par : Serge Khalfon, Franck Broqua, Pascal Duchêne, Richard Valverde, Tristan Carné, Rebecca Dreyman et Nicolas Druet. Présenté par Laurent Ruquier (saisons 1 et 2, primes de la saison 3), Jérémy Michalak (saison 3), Bruno Guillon (saison 4). Musique : David Drussant, Joana Balavoine. France, France 2, 2010-2013.

Louie. Créé par Louis C. K. Réalisé par Louis C. K. Scénario : Louis C. K. Avec Louis C. K. Musique : Brother Louie interprétée par Ian Lloyd. États-Unis, FX, 2010-2015.

Le stand-up français (au smartphone). Réalisé par Shirley Souagnon. Son : Nicolas Bérier. Avec : Kyan Khojandi, Navo, Fary, Blanche Gardin, Noman Hosni, Donel Jacks'man, Adrien Arnoux, Thomas Wiesel, Seb Mellia, Verino, Bérengère Krief, Sugar Sammy, Yacine Belhousse. France, 2016. <https://www.lespotdurerire.fr/plateaux-humour-comedy-clubs/>

Nanette. Créé par Hannah Gadsby. Réalisé par Jon Olb et Madeleine Parry. Scénario : Hannah Gadsby. Australie, Netflix, 2018.

Jeune et Golri. Créé par Agnès Hurstel, Victor Saint Macary et Léa Domenach. Réalisé par : Cloé Bailly, Agnès Hurstel, Fanny Sidney. Avec : Agnès Hurstel ; Jonathan Lambert ; Jehanne Pasquet (S1) ; Saül Benchetrit (S2) Marie Papillon. France, OCS, 2021-2023.

Drôle. Créé par Fanny Herrero, avec Mariama Gueye, Younès Boucif, Elsa Guedj, Jean Siuen. Réalisé par : Farid Bentoumi, Bryan Marciano. Scénario ; Fanny Herrero, Hervé Lassince, Eliane Montane, Judith Havas, Lison Daniel. Écriture des stand-up : Jason Brokerss, Fanny Ruwet, Shirley Souagnon et Thomas Wiesel. Produit par : François Kraus et Denis Pineau-Valencienne. France, Netflix, 2022.

Comedy class. Réalisé par Julien Bloch, Julien Faustino. Produit par Thierry Lachkar, Matthieu Grelier, Pascal Guix. Avec Eric Judor, Ramzy Bedia, Florence Foresti. France, Amazon Prime, 2024-.

Blogs

A vulgar art, d'Ian Brodie. <https://www.avulgarart.com/>

