

Année universitaire 2025-2026

Faire rire dans la ville rose : ethnographie du *stand-up* dans les bars à Toulouse

Présenté par Corentin CHAPARTEGUI FRECHINET

Sous la direction de Nicolas ADELL, Anthropologue,
Professeur des universités en anthropologie

Mémoire présenté le 24/09/2026 devant :

- Nicolas ADELL, directeur du mémoire
- Jérôme COURDURIÈS, membre du jury

Mémoire de Master 2 mention Anthropologie
Parcours Anthropologie Sociale et Culturelle

RÉSUMÉ

À la suite d'une enquête ethnographique dans les bars et salles de *stand-up* de Toulouse, le présent mémoire propose de regarder le *stand-up* dans sa dimension sociale ; en inscrivant les dynamiques observées sur scène, et dans les témoignages des humoristes du *stand-up*, au sein de dynamiques historiques plus larges. Derrière l'apparence de nouveauté, et d'inédit que porte le *stand-up* depuis son développement récent, en France, et en région toulousaine, ce mémoire permet de penser le *stand-up* comme le résultat de changements sociaux qui le dépassent largement, doté d'une forme singulière certes mais dont les logiques qui le sous-tendent n'ont rien de nouveau sous le soleil.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	2
REMERCIEMENTS.....	4
NOTE SUR L'ÉCRITURE INCLUSIVE EMPLOYÉE.....	5
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	6
CHAPITRE I.....	13
INTRODUCTION.....	13
HABILLER LA SALLE D'UN DÉSHABILLÉ DE SOI.....	17
L'HUMOUR-EN-CAGE.....	20
DES GENS ORDINAIRES.....	22
UN DIALOGUE PARTIEL AVEC LE PUBLIC.....	24
L'HUMOUR VOUS VA SI BIEN.....	27
L'ART DE L'ILLUSION DE LA PROXIMITÉ.....	31
CONCLUSION.....	35
CHAPITRE II.....	37
INTRODUCTION.....	37
HUMOUR, GLOIRE ET BEAUTÉ.....	38
COMME LE NEZ ROUGE AU MILIEU DE LA FIGURE.....	42
QUI A MANGÉ LE CLOWN RITUEL ?.....	51
JOUER DOUBLE-JE.....	59
RIRA BIEN QUI RIRA LE PREMIER.....	65
CONCLUSION.....	68
CHAPITRE III.....	69
MILLE-FEUILLES ET PRÉJUGÉS.....	70
LE MONOLOGUE RIT JAUNE	75
SURVEILLER ET SOURIRE.....	84
QUAND ON N'A QUE L'HUMOUR.....	90
LE STAND-UP <i>EST-IL LE SUPPÔT DU GRAND CAPITAL ?</i>	96
CONCLUSION.....	99
CONCLUSION.....	100
BIBLIOGRAPHIE.....	102
ANNEXES.....	110
ANNEXE N°1 : LISTE DES PHÉNOMÈNES PARASOCIAUX.....	110

« Il s'appelle Henri, il me dit : « Appelez-moi Riton »

Je lui dis : « Pourquoi Riton ? »

Il me dit : « Parce que c'est drôle » »

Raymond DEVOS à l'Olympia, 1994

REMERCIEMENTS

Je souhaite adresser de sincères remerciements à chaque personne qui a pu permettre la réalisation de ce mémoire. Pour ne pas risquer d'être inexhaustif, je ne citerai personne. Mais ce travail, comme tout travail a été le fruit d'une écriture et d'une réflexion qui, aussi personnelles soient-elles, ne peuvent être considérées comme seulement individuelles, et je reconnais volontiers qu'elles n'auraient pu être menées sans la participation d'un bon nombre de gens qui méritent quelques phrases qu'on me permettra d'imposer à votre attention.

À cet égard, ma reconnaissance va d'abord aux enseignants et enseignantes d'anthropologie, qui m'ont permis de ces années de prendre ma part à la recherche universitaire, et en particulier aux plus précaires d'entre eux, qui ont assuré les travaux dirigés, et sans lesquels, bien des cours en amphithéâtre m'eussent été inaccessibles ;

Je ne négligerai pas mes camarades des différentes promotions que j'ai pu fréquenter, qui, chacun, chacune, à sa manière, a pu constituer un soutien, dans une forme de solidarité estudiantine, tantôt sonore, tantôt muette, sans laquelle je n'aurais pas eu le courage d'aller jusqu'au bout de ce parcours universitaires ;

Je réserve une large déférence à chaque ami·e, chaque camarade qui a été présent·e, au moins pour un bout du parcours universitaire, qui ne constitue, à l'évidence, qu'une étape qui s'éloigne déjà, du petit bonhomme de chemin que nous parcourrons ensemble, longtemps encore ;

Une pensée me vient enfin pour ma famille, pour ce qu'il en reste, sans laquelle rien n'aurait été possible, et avec laquelle nous célébrerons cette petite revanche de parvenir à un niveau d'étude qu'aucun·e d'entre nous jusqu'alors n'a eu la justice d'accéder.

À chacun d'entre eux, à chacune d'entre elles – dont je garde jalousement le nom sans les dire, mais ne veux jamais oublier – je leur adresse une dernière marque de considération, de respect et d'affection pour leurs mots de soutien, leurs conseils empreints de sagesse, leurs gestes de bonhomie, leurs simples regards fraternels, leurs salutations quotidiennes, et parfois simplement leur présence ; sans tout cela, ces études n'auraient sans doute pas valu la peine d'être menées.

NOTE SUR L'ÉCRITURE INCLUSIVE EMPLOYÉE

L'écriture inclusive possède cette faculté de clarifier la diversité des genres derrière des noms communs qui recouvrent une grande réalité de personnes, et permet de ce fait, « une meilleure perception des femmes dans la langue » (GERBIER, 2024, p.44) effacées par l'usage *ordinaire* de la règle du *masculin l'emporte sur le féminin* ou du *masculin neutre*. Par soucis de précision et de clarté, je l'emploierai donc. Afin de ne pas alourdir démesurément le texte, j'ai choisi d'appliquer une écriture inclusive composée :

- de noms épiciques, chaque fois que cela est possible ;
- de points médians, lorsqu'un nom et les adjectifs qui s'y rapportent, s'accorde en genre, et qu'ils recouvrent une population composée indistinctement de personnes de différents genres, compte-tenu que cette graphie ne porte pas atteinte à l'efficacité de lecture (GIRARD, 2024, pp. 75-76) ;
- de l'application de la règle de proximité d'accord pour les adjectifs qualifiant plusieurs noms susmentionnés, lorsqu'il m'a semblé que l'usage d'un point médian eut porté atteinte à l'intelligibilité de la phrase.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

METTRE L'HUMOUR À LA PAGE (AOU CHA CHA CHA)

Tous les soirs, dans la capitale occitane, au milieu de salles recouvertes d'obscurité, des dizaines de personnes se massent pour écouter untel ou unetelle qui racontera, au travers d'un micro, sa vie désopilante. C'est ce qu'on appelle le *stand-up*. Je m'étais aventuré, quelques temps après le dernier déconfinement national, à entrer dans une de ces salles, et je n'y avais trouvé aucun plaisir. Pourtant, il aura fallu que je mène, dans le cadre de mon master, une enquête et produise un mémoire sur cette discipline scénique qui ne me fait pas rire. Depuis, la scène du *stand-up* s'est largement développée à Toulouse, et la liste des bars qui ont tenté l'expérience d'ajouter à leur programmation, des spectacles de *stand-up* s'est allongée, avec plus ou moins de succès, et plus ou moins de pérennité. Malgré tout, il est indéniable que le *stand-up* fait son nid, petit à petit, et devient de plus en plus commun, banal, présent. Et alors qu'il me semblait que le milieu était encore discret, puisqu'on n'en parlait pas parmi mes groupes d'amis·e·s, dès lors que j'annonçais que ma recherche portait sur le *stand-up*, que ne découvrais-je pas qu'untel réfléchissait à s'y lancer, et avait déjà écrit au moins trois bonnes blagues, qu'unetelle était une grande consommatrice de *stand-up* sur les réseaux sociaux, et y avait ses habitudes, ou encore que le dentiste d'untel, en pratiquant le *stand-up* à côté de ses rendez-vous médicaux, ouvrait les bouches le jour et déployait les gorges la nuit. Petit à petit, je découvrais que le *stand-up* était plus à la mode, plus branché, que ce que je n'avais soupçonné, et que j'avais adopté l'attitude d'une Evelyn BLUNT dans *Carry On Abroad*, personnage qui refuse lors d'un dîner, un verre d'alcool et une cigarette au principe qu'« I tried it once and I don't like it » (THOMAS, 1972) soit « J'ai essayé une fois, et je n'ai pas aimé ». Alors, au nom de l'anthropologie, je m'enfermais de nouveau dans une salle sombre où les seuls projecteurs dardent leurs feux vers la scène.

J'avais d'abord pour projet d'ethnographier le plus finement possible les spectacles auxquels j'assistais, dans l'espoir – contrarié – d'offrir à voir, avec précision, dans les moindres détails, tout l'arsenal comique du *stand-up*, et de livrer une ethnographie peignée des gestes techniques, des stratégies oratoires ou des manières de constituer une blague. Mais je me confrontais bien vite à plusieurs obstacles qui m'ont paru insurmontable et m'ont imposé de revoir ma copie. La première contrainte, en voulant ethnographier les spectacles de *stand-up*, et non des moindres, c'est celle de la restitution sous forme de notes. Outre le problème très concret, et très peu surmontable de la prise de note, puisque le *stand-up* impose de placer le public dans l'obscurité, ce qui n'est pas pour permettre une prise de note aisée, il se posait le problème du *langage* avec lequel retranscrire

l'ensemble des dires, des gestes et des réactions. À cet égard, chaque chercheur ou chercheuse qui étudie le *stand-up* a sa manière bien personnelle de retranscrire telle ou telle chose suivant où son intérêt se pose. Par exemple, Ian BRODIE, folkloriste, a ainsi développé un mode de transcription à base de caractères typographiques (BRODIE, 2014, p.10), reprise par la suite par Paul BRUNSTEIN-COMPARD qui la *traduit* en français *et la simplifie* (BRUNSTEIN-COMPARD, 2021, p.75). Mais ce sont des modes de transcription pour la publication, non pour la prise de note. Olivier DIVIN supplée des signes typographiques qui indiquent la vitesse d'énonciation, de dessins de la gestuelle (DIVIN, 2025). Là encore, je reste sur ma faim. Alors dans les premiers temps, j'ai essayé de mettre au point un mode de transcription, visuellement ressemblant aux formes de sténographie, pour retranscrire l'évolution de la voix, la vitesse de diction, les rires, les syllabes ou les mots qui étaient accompagnés d'un geste, d'une réaction du public, de rires plus ou moins intenses. Le résultat confinait à d'incertains hiéroglyphes, rendant mes carnets de note complètement illisibles et une partie de mon terrain disparut très simplement devant l'impossibilité de comprendre quoi que ce soit aux gribouillages colorés – car pour simplifier la chose, j'avais essayé d'attribuer des couleurs, permettant de diviser la somme des symboles par le nombre de couleurs que j'avais sous la main – que j'avais produit.

J'ai donc dû opter pour une approche moins ethnographique, d'autant que je découvrais avec une publication, qu'il se trouvait des chercheurs et des chercheuses qui avaient sorti l'artillerie lourde pour capter, décrire et analyser la gestuelles et les techniques oratoires des humoristes de *stand-up*, en développant des programmes informatiques multimodaux, nourris avec près d'une centaine de spectacles (ZRIBI, *et al.*, 2026). Je me décidais donc à porter mon attention ailleurs. Et cet ailleurs m'est apparu à la suite de discussions avec Sami EL AMARI, qui m'encourageait à pratiquer l'anthropologie en *démystifiant*. Démystifier le *stand-up*.

La formulation était plaisante, mais il a fallu trouver une approche qui soit à la hauteur de la beauté du terme. Puisqu'on me parlait toujours avec beaucoup de légèreté du *stand-up*, au point parfois qu'on ne prît pas tellement mon sujet avec sérieux, et que les discours que je recevais étaient toujours empreints de l'affirmation que le *stand-up* était quelque chose de simple, *sans chichi*, et surtout de neuf ; j'axais mon travail à analyser ces caractéristiques pour comprendre comment ces qualificatifs furent rattachés au *stand-up* et s'ils ne dissimulent pas une réalité autre.

Avant de présenter les axes de la réflexion qui sera déroulée ensuite, il me faut aborder succinctement le corpus qui se présente à toute personne qui se confine à l'étude du *stand-up*.

Le *stand-up*, n'est pas particulièrement un sujet dans les recherches en anthropologie, au contraire, il semble que la grande majorité des études qui ont soumis à leur analyse, le *stand-up* relève d'autres champs disciplinaires. Et qu'en disent-ils ?

Sur l'émergence du *stand-up*, en regardant ce que propose la littérature scientifique, le *stand-up* serait issu du monologue, comme genre propre, lui-même préalablement détaché du théâtre de variété. (AIRD, 2008 ; GRENON-MORIN, 2019 ; BRODIE, 2014 ; LAFONTAINE, 2019). Mais le seul consensus repose sur le fait qu'il s'agisse d'un objet à part, distinct des autres formes théâtrales car la manière de caractériser le *stand-up* va fortement varier selon les auteurs ou les autrices, et j'aimerais donner quelques exemples.

Concernant la nature, ou la définition du *stand-up*, il ne se trouve cependant pas de consensus sur les caractéristiques exactes du *stand-up*. L'absence de concordance sur la délimitation du sujet tient à ce que les différentes sources disponibles sont, pour partie extraites de domaines de sciences sociales qui ne se parlent pas forcément, ne partagent ni les méthodes, ni les mêmes matériaux. Une caractéristique plutôt consensuelle, repose sur la forme de mise en dialogue partielle du *stand-up* qui ne se résume pas à un monologue avec le public en général mais à une prise de parole dans une conversation avec un public particulier. À titre d'exemple, le spécialiste universitaire Matthieu LETOURNEUX explique « c'est une logique d'accrochage du public : on vanne le public à tour de rôle sur les vêtements, l'origine de la personne, son âge... Cela repose beaucoup sur l'interaction. » (SORBIER, 2025). Mais en sortant le milieu académique, on notera, par exemple, que le *stand-uppeur* Fary met davantage l'accent sur ce que le *stand-up* est un monologue comique sans quatrième mur, où l'humoriste s'incarne ellui-même : « Le stand-up est ce qu'il y a de plus vieux au monde. À la base, le stand-upper est un conteur. [...] ...Guy Bedos, c'est du stand-up. Devos, c'est du stand-up. Desproges, c'est du stand up. » (MÉLINARD, 2023). Il y a déjà une contradiction entre le monde universitaire et un témoignage de terrain.

Et en suivant, chaque chercheur, chaque chercheuse, va définir le *stand-up* de manière très partielle et mobiliser des notions propre à la discipline de laquelle il ou elle provient. Par exemple, Julie GRENON-MORIN met l'emphase sur la mise en forme caractérisée par un dénuement du décor et des accessoires, particulièrement visible dans le contexte québécois, moins marqué dans le *stand-up* états-unien (GRENON-MORIN, *op. cit.*, pp. 14-20). Plus génériquement, Paul BRUNSTEIN-COMPARD considère que le *stand-up* se définit par l'absence, en cela qu'il n'y a pas « de partenaire de jeu, de personnage à jouer, de grand dramaturge duquel interpréter le texte, l'absence du dit «

quatrième mur », de costume, de grands effets de régie, de décor, de maquillage » (BRUNSTEIN-COMPARD, 2020, p.11).

Concernant le contenu, il y a tout de même l'observation partagée d'un récit narratif court, discontinu, composé d'« enfilade[s] d'anecdotes » (GRENON-MORIN, *op. cit.*, p. 1). Le spectacle de *stand-up*, n'est pas, contrairement à une pièce de théâtre, indivisible. L'agencement d'un spectacle de *stand-up* ressemble à une longue phrase composée de propositions indépendantes, et il n'y a pas de sketch nécessaire à avoir joué ou vu juste avant, pour qu'un autre produise un effet de salle. Robert AIRD considère qu'un tournant a eu lieu dans les années 1980-1990 durant lesquelles : « ...la plupart des humoristes utilisent un humour-choc, à base de gags courts comptant le minimum de phrases, enfilés les uns à la suite des autres, souvent sans unité thématique et en ne restant pas plus de trois minutes sur un même sujet. » (AIRD, 2008, p. 39). Cette particularité est largement observée et semble pertinente pour distinguer ce qui ressemble à du *stand-up* de ce qui n'y ressemble pas.

Une des caractéristiques observables est aussi la variation du spectacle de *stand-up*. Ainsi la forme du *stand-up* n'est nullement figée dans le temps et le texte évolue au cours du processus de création¹, et comporte également une part d'improvisation (LOGAN, 2024 ; LAFONTAINE, *op. cit.*). La première phase de représentation étant également une phase de réécriture, de réagencement des sketches, qu'on peut appeler *rodage* (CARVALHO, *op. cit.*). Quand le spectacle est en rodage, son interprète en exécute une version évoluant à chaque représentation lorsque le besoin s'en fait ressentir et que l'interprète le juge digne de pertinence. Aussi s'agit-il moins de représentation que de recomposition. Comme le relève Nelly QUEMENER pour les sketches des émissions télévisées :

Le terme de performance implique qu'un sketch n'est ni une reproduction à l'identique, ni une pure création (Lloyd, 1999 : 201-204) mais est un élément qui

1 Si la plupart des formes de performances comiques antérieures avait cette fixation, du texte, il faut noter qu'il existe des exceptions – outre, évidemment, les erreurs et improvisations qui peuvent égrainer les représentations mais qui ne sont pas *prévues*, dans la forme théâtrale par exemple, et outre les comédien·ne·s qui, insatisfait·e·s de leur texte le modifient à loisir sur scène dont Jacqueline MAILLAN dont je vais parler tout de suite – parmi lesquelles des pièces d'actualité qui peuvent évoluer. Citons l'exemple de la pièce de vaudeville *Potiche* écrite par le duo GREDY et BARILLET – avec l'influence importante de MAILLAN qui fera réécrire complètement le premier acte, parce que si elle souhaitait jouer une potiche, elle voulait être une potiche qui a des lignes de dialogue (et de monologue) – qui, née du contexte socio-économique et politique sous la présidence de Valéry GISCARD D'ESTAING, mettant en scène les conflits sociaux d'une localité entre le patron et ses ouvriers occupant l'usine, soutenus par le maire communiste, cette pièce donc, sera réécrite partiellement à la suite des élections de 1981 observant l'accession au pouvoir de François MITTERRAND et du Parti Socialiste, et l'entrée au gouvernement du Parti communiste français. Maurice BABIN, le maire devenant député-maire, passant de l'opposition à la majorité, abandonnant la critique du gouvernement pour en faire le soutien. Le patron PUJOL connaissant une transition inverse. (PESSIS, 2020) (BARILLET, GREDY, MONDY, 1983)

fixe et participe du processus de resignification permanente des codes et normes humoristiques, télévisuels, sociaux, politiques (Butler, 1993 : 237)².

(QUEMENER, 2009)

Marta DVORAK de son côté, considère que le *stand-up* ne se définit pas uniquement par sa manière particulière de faire rire, mais aussi, peut-être surtout, comme une pratique marchande : « on peut considérer la comédie « *stand up* » comme un produit commercialisé ». (DVORAK, dans VIGOUROUX-FREY, 2013 [1999]). Ce qui est une vision tout à fait différente, qui ne met plus la pratique dans ses caractéristiques visibles, comme objet de distinction avec les autres formes théâtrales, mais sa fonction commerciale.

J'ajoute enfin que les outils de l'anthropologie pour étudier le rire et l'humour sociaux sont relativement dépassés et empoussiérés. La figure centrale développée par l'anthropologie pour traiter de la question, est le *clown rituel*. Développé dans une perspective coloniale, cette catégorie n'est appelée à s'appliquer, dans les faits, qu'aux figures des peuples ayant été colonisés, même si cela n'est pas ouvertement assumé, comme le fait Gérard TOFFIN (TOFFIN, 2018) ou plus ouvertement comme Maddly GUILLAUME et Philippe GOUDARD lorsqu'ils comparent les « clowns contemporains³ » qualifiés de « technicien du rire » aux *clowns rituels* dont iels perçoivent le « besoin primitif de l'ordre du religieux ou du magique » (GUILLAUME, GOUDARD, 2011). Il est nécessaire pour l'anthropologie de mettre l'humour à la page et de tourner celle des survivances colonialistes.

Cet éclatement de l'objet, s'explique parce que le *stand-up* n'est jamais étudié pour lui-même mais toujours au travers de quelques facettes de la discipline, en mobilisant des notions propres à certains champs d'étude. Par exemple, GRENON-MORIN va étudier le *stand-up* féminin au travers de la narration, en mobilisant très peu l'analyse de la gestuelle ou de la présence. C'est le discours qui l'intéresse, et cela n'a rien d'étonnant puisque sa thèse relève des études littéraires (GRENON-MORIN, *op.cit.*). BRUNSTEIN-COMPARD, *stand-uppeur* et ayant travaillé dans le côté technique des salles de représentation, va proposer d'étudier les usages de communication d'un *Comedy Club*, pour son master mention « Information et communication » (BRUNSTEIN-COMPARD, *op. cit.*). De

2 La référence de Judith BUTLER comporte une erreur sur l'article consulté. Ou bien la source n'a pas été référencée dans la bibliographie (auquel cas, il s'agirait peut-être de l'ouvrage *Bodies that matter. On the discursive limits of « sex »*, 1993) ou bien la source a été mal écrite dans le corps de l'article (auquel cas, il s'agirait peut-être de l'ouvrage référencé dans l'article *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais par C. Kraus, Paris, Éd. La Découverte, 2005 [1990].) Quoiqu'il en soit, aucune référence bibliographique n'est attribuée à Judith BUTLER en 1993 par l'article de QUEMENER.

3 Occidentaux, car les *clowns rituels* dont iels parlent, sont tout aussi contemporains.

plus, il faut noter que les connaissances scientifiques sur le *stand-up* sont encore l'affaire de recherches brèves et inabouties, faisant l'objet principalement de productions universitaires d'évaluations, dont beaucoup de mémoires de master (le mien ne fait pas exception) ; le *stand-up*, comme sujet d'étude, n'a pas encore quitté le jardin d'enfant de la recherche scientifique

Face à l'hétérogénéité de la recherche, j'ai pris deux décisions. La première, est de traiter le *stand-up* en proposant, en définitive, une ébauche à l'étude de la discipline scénique, fondée sur la mise en perspective des éléments qu'une analyse d'origine anthropologique peut apporter. Puisque l'étude du *stand-up* s'est pour le moment confiner à en tirer des éléments très partiels et à en tirer des conclusions limitées, je pense qu'il n'est pas inutile de chercher à mettre en évidence, les enjeux qui traversent l'émergence et le développement du *stand-up*, comme modalité particulière de sociabilité. Autrement dit, le *stand-up* est une façon d'établir et de faire vivre une relation, au premier abord entre un public et un ou une comédienne, et je crois que cette réalité toute anthropologique qu'elle soit, doit permettre d'ouvrir la réflexion sur les différentes dynamiques dont le faisceau donne le *stand-up*. Je dis bien « ouvrir la réflexion » car le format d'un mémoire est insuffisant pour permettre de conclure des affirmations à valeur scientifique ; qu'une masse d'indices, une épaisseur d'analyse, une somme de preuves suffisantes, et une solide chaîne de causalité doivent autrement soutenir.

La seconde est de constituer, à cette fin, une bibliographie éclectique, et de mobiliser des notions de manière extrêmement utilitariste et conjoncturelle. La tâche de proposer une analyse du *stand-up* à partir de notions largement partagées au sein des études anthropologiques n'est pas celle que j'exécuterai. À cet égard, si la majorité des notions ou théories qui seront utilisées pour analyser l'objet *stand-up*, ne seront pas étrangers aux champs de l'anthropologie, ce mémoire proposera une transdisciplinarité en acte, en mobilisant des concepts empruntés à la sociologie notamment, mais aussi à l'économie, à la psychologie, etc.

L'objet du présent mémoire sera de comprendre comment, au travers de la scène toulousaine, le *stand-up* constitue une manière originale d'expérimenter une relation sociale. Autrement dit, puisque le *stand-up* se constitue de la rencontre, et des agissements particuliers d'un certain nombre de personnes, je souhaite m'intéresser à ce qu'est cette modalité de relation, à la manière dont elle se réalise, s'exécute ou se vit, et à la manière dont elle émerge en répondant de proche en proche, à de plus larges évolutions des façons de sociabiliser, de se rencontrer, d'exister dans un même espace, en participant à une activité convenue. Ce rire collectif qui est produit par le *stand-up* mérite d'être questionné, en cela qu'il est central dans la relation de *stand-up* et qu'il constitue cependant

une remarquable difficulté posée aux divers champs de la science. Comme le résumait en conclusion de sa thèse de doctorat Béatrice PRIEGO-VALVERDE : « Alors que l'humour est un phénomène à la fois courant et familier, parce que fréquent dans notre vie quotidienne, il reste néanmoins difficile à définir. » (PRIEGO-VALVERDE, 1999, p.484)

Pour répondre à ces attentes, le mémoire se décomposera en trois parties, qui suivent le développement chronologique de ma réflexion, et tracent les trois principaux enjeux que je souhaite aborder, qui sous-tendent le *stand-up*, comme modalité de relation. La première partie sera dédiée à l'analyse de la forme relationnelle la plus évidente, qui m'a sauté aux yeux comme la misère sur le pauvre monde : celle qui se réalise entre le *stand-uppeur* ou la *stand-uppeuse* avec le public. Il s'agit de la relation centrale du *stand-up* à proprement dit. La quasi-totalité des études sur le *stand-up* n'étudient d'ailleurs que le *stand-up* dans la limite de la réalisation de cette relation, c'est-à-dire qu'au temps de scène. Cette partie tendra à donner des éléments de définition des attentes – ou des exigences – du public envers l'humoriste, et réciproquement de l'humoriste envers son public.

Ensuite, j'ajusterai la focale sur le *personnage* de l'humoriste. Pour qu'une relation ait lieu, il faut au moins deux éléments. L'élément central du *stand-up* étant le *stand-uppeur* ou la *stand-uppeuse*, il convient d'y porter une certaine attention. Cette seconde partie développera la fonction sociale que *doit* opérer l'humoriste, par sa qualité d'humoriste lors d'un spectacle de *stand-up*. Cela sera aussi l'occasion d'interroger le rapport entre l'intimité personnelle et l'acte public du *stand-up* qui prétend être un art scénique où l'artiste se livre, en sa personne.

Enfin, en reculant d'un pas, une troisième partie achèvera de dresser un inventaire – très incomplet et inabouti – des tensions et des enjeux qui traversent le *stand-up*, en interrogeant le milieu social dans lequel se produisent les relations de *stand-up*. Autrement dit, si l'on imagine les relations sous forme de trajectoires, il s'agira de les prolonger par-delà la scène, pour observer comment elles ont fini par se croiser au moment du spectacle, et comment elles interfèrent, s'influencent et évoluent au-delà du temps de la scène.

CHAPITRE I

ON PEUT AMUSER UNE FOIS MILLE PERSONNES, MAIS ON NE PEUT PAS AMUSER MILLE FOIS UNE PERSONNE

LE RIRE COMME ÉCHANGE RELATIONNEL

INTRODUCTION

Je me retrouvais, avec un ami, dans un bar où se déroulait un *Comedy Show*, c'est-à-dire un spectacle composé de plusieurs numéros interprétés chacun, par un ou une humoriste. Nous savions par avance que le spectacle était gratuit à *consommation obligatoire*⁴ dans ce bar qui organisait toutes les semaines, son *Comedy Show*. C'était en centre-ville, à Toulouse, et la décoration était fausse : faussement populaire, faussement urbaine, faussement quartiers ouvriers de la Nouvelle-Angleterre. On pourrait le décrire d'une infinie liste des faussetés, comme cette *histoire de faussaire* de BRASSENS, l'histoire d'amour en moins : fausse gouttière au mur recouverte d'autocollants de faux collectifs d'artistes, fausses boîtes aux lettres recouvertes des mêmes autocollants, fausses devantures de salon de tatouage ou d'épicerie, aux faux rideaux de fer, tagués au nom de faux artistes, banquettes en faux cuir disposées un peu partout⁵ et prix faussement abordables à la carte.

Nous étions les premiers arrivés pour assister au spectacle, avec une bonne trentaine de minutes d'avance. Le bar était organisé de telle manière que l'entrée se situait presque à l'angle gauche de la pièce en entrant, on y trouvait sur la droite des banquettes et des bancs, quelques tables aussi étaient disposés en rangées, tournées tout ensemble vers le mur de droite où une scène avait été improvisée avec deux enceintes et un micro. Toujours dans la direction d'entrée, il y avait au fond à droite (à gauche donc, quand on regardait la scène) le bar, derrière lequel s'amoncelait une somme de décorations, posées dans des caisses en bois brut, qui sertissaient en quelque sorte le tout, d'un aspect minimaliste, malgré la profusion d'éléments, et démunie de toute fioriture. En entrant, si on continuait tout droit, sans prêter attention à la scène ou au bar,

4 Cet aspect a son importance, cela signifie en outre que les artistes de *stand-up* ne sont pas rémunéré·e·s par la salle qui les accueille et qui s'enrichit cependant de leur présence.

5 Car vraisemblablement, l'immersion dans la culture populaire des quartiers industriels s'arrête où commence les standards de confort. Cela sera abordé plus tard.

on arrivait dans une seconde pièce, qui menait diversement vers les fûts, les coulisses, ou les toilettes suivant le chemin emprunté.

Puisque nous étions les premiers, nous avons pu nous installer à notre guise, à la dernière rangée, près de l'entrée, en espérant bénéficier d'un peu de lumière et de discrétion pour que je puisse prendre des notes. Une anecdote en passant : ce fut un échec, et j'ai successivement pris mes notes durant l'entracte, entre deux passages aux toilettes, et à la fin du spectacle, en alternant entre notes sur téléphone et manuscrites sur quelques feuilles pliées. Petit à petit, la salle s'était remplie de multiples personnes jusqu'à déborder, au point que quelques personnes se retrouvèrent à s'asseoir sur la scène et furent prestement invitées à se déplacer par les artistes. Ce qu'elles firent. Au fil des échanges entre public et comiques, nous découvrirons une masse qui se révèle composée de managers, d'agents immobiliers en reconversion, de touristes originaires de Bretagne venant, qui voir un match, qui revoir des ami·e·s⁶. Nous sommes les seuls étudiants du Mirail à l'exception d'une artiste de *stand-up* qui doit rendre, cette année, son Master en Art de la scène et du spectacle vivant.

Le spectacle prend du retard, une des humoristes, S., opère les tests micro, et annonce un « quart d'heure toulousain ». Le spectacle a déjà commencé, ou tout du moins, les comiques font déjà du *stand-up* avant l'heure. Lorsque le spectacle commence formellement, il y a une première *chauffe* par B. (dont nous apprendrons qu'il est le conjoint de S.), c'est plutôt court et peu efficace⁷, il n'interagit pas avec le public, ça ne prend pas, les blagues sont maladroites, il me semble davantage peu à l'aise avec l'exercice, qu'en train d'incarner un personnage mal à l'aise et peu drôle. Ou au contraire il l'incarne si bien que la salle ne relève pas la qualité de la prestation. S'ensuit une seconde chauffe menée par S., la chauffe est plus longue, plus efficace et les échanges avec le public sont plus nombreux, c'est – en définitive – grâce à cette seconde chauffe que j'en apprend le plus sur le public. Enfin, commence le spectacle. On ne connaît pas le nombre total de comiques qui se représenteront devant nous, chaque tour étant annoncé à la fin du précédent. S. est la plus à l'aise dans l'interaction avec le public, la plus rodée pour annoncer l'humoriste qui suit. Les autres annoncent la personne en criant le nom de la personne ou en demandant simplement de faire du bruit, tandis que S. décompte en demandant qu'à trois, le public tape du pied, qu'à deux, le

6 Je développerai plus loin, l'analyse de la situation sociale et économique du public du *stand-up*, particulièrement mis en parallèle avec celle des comiques. Pour le moment, je m'en tiens à ces quelques éléments de description.

7 Cette notion d'*efficacité* est empruntée aux comiques elleux-mêmes, qui parlent de blagues *efficaces*, si et seulement si, elles provoquent un rire de la part du public.

public applaudisse, et qu'à un, il fasse le plus de bruit en criant, et en frappant comme bon lui semble. Un petit exercice dont elle demande l'exécution à plusieurs reprises et qui fonctionne très bien, tant il est repris par tout le public.

Pour que cette vignette demeure pertinente, je ne m'étendrai pas démesurément sur le contenu du spectacle, j'en décrirai les tours succinctement, et je déposerai des éléments plus détaillés, le long de la réflexion à suivre.

Le premier à passer, J., un jeune homme d'entre 25 et 35 ans (comme l'ensemble des autres humoristes de ce soir-là) évoque plusieurs expériences personnelles et notamment sa vie amoureuse. Une gêne se crée à plusieurs reprises durant son spectacle, suite à des blagues que nous jugeons, mon ami et moi-même, un peu limite sur le racisme et le sexisme. Même gêne au moment où il interragti le public, sur leur vie amoureuse, en interrogeant un couple hétérosexuel dans la salle, il pose les principales questions à l'homme et ne demande qu'une confirmation de temps en temps à la femme. Une bonne partie de ses blagues ne sont pas efficaces, il se rattrape constamment par de l'auto-dérision.

La deuxième, E. évoque ses expériences professionnelles et familiales, elle est l'humoriste qui, ce soir, utilise le plus la gestuelle et les « incarnations ». Derrière ce terme, je veux dire qu'elle énonce des textes en modulant sa voix afin d'y imprimer une sonorité particulière, cependant il ne s'agit pas – me semble-t-il – d'imitation car l'effet recherché n'est pas d'imiter, mais d'améliorer la compréhension de rendre plus *lisible* le texte, les alternances de personnes dans un dialogue⁸. Elle récolte un grand nombre de rires et ses blagues sont très efficaces, son numéro est plutôt rodé malgré quelques hésitations ou gênes par endroit.

Le troisième tour est occupé par S., qui revient pour un sketch portant sur le divorce de ses parents, son chien, ses études. De nouveau, elle interagit beaucoup avec le public, parfois au point de perdre le fil de sa narration. Les blagues sont efficaces, les rythmes très maîtrisés, et les enchaînements sont très fluides, beaucoup moins visibles que le premier sketch.

Ensuite, un entracte d'une vingtaine de minutes. Puis, après une courte chauffe par S., un quatrième humoriste intervient, M. Celui-ci parle essentiellement de lui, de son visage « de vigile », « de terroriste », et il incarne pourtant son texte avec candeur, presque timidité, en se présentant plutôt simplet, peu cultivé, maladroit, effrayant

8 Cette distinction entre incarnation d'un texte, et imitation d'une voix, je l'emprunte à un humoriste interrogé précédemment.

malgré lui. Il ponctue souvent ses phrases d'un appel à la validation du public, quelques « tu vois ? » ou « pas vrai ? »⁹.

Enfin, vient le dernier spectacle, celui de B., qui va reprendre des éléments du spectacle de S. (sa conjointe, pour rappel) : il parle du chien qu'ils partagent, interagit avec le même homme que S. sur ce sujet... Puis il parle de son travail actuel, et de ses physique et voix atypiques. Il est le moins à l'aise parmi l'ensemble des comiques, ce soir-là et provoque le moins de rire.

Tous les comiques revinrent sur scène (à l'exception de J. qui semble être parti¹⁰), se firent applaudir, puis allèrent à la porte tenir le *chapeau* (en réalité un verre doseur en plastique et un terminal bancaire – on n'arrête pas le progrès).

Puisque le *stand-up* se définit, non pas (ou plus) comme un monologue comique, mais comme un spectacle comique où le dialogue entre public et humoriste a sa place, il faut – pour comprendre la manière dont le *stand-up* s'est développé, tout récemment, sur la scène toulousaine – entreprendre d'observer en premier lieu, les relations qui se nouent, se dénouent, se jouent entre le public et le ou la comique qui y font face. À cet égard, j'aimerais le porter le regard sur le contexte dans lequel se réalise le *stand-up*, et la relation créée entre le public et l'artiste de *stand-up*.

En outre, Jean BAZIN apporte avec la notion de performance, ou plutôt de la « description de l'action » (BAZIN, 1999), expression qu'il emploie, l'occasion d'en saisir un exemple de réalisation dans le *stand-up*. En cherchant à *savoir comment* plutôt que *savoir pourquoi*, il défend que la recherche de la compréhension (par le biais d'un savoir anthropologique) passe par la connaissance de l'action, de la manière dont se réalise tel ou tel *événement* que l'on pourrait observer ou résumer de manière abstraite. L'*événement* et les leçons que l'on peut en tirer, sont le fruit d'une *désactualisation* (BAZIN, *op. cit.*, p. 45). Cela s'applique pour l'étude du *stand-up*.

La scène du *stand-up* en cela qu'elle a nécessité un grand nombre de facteurs pour se réaliser, n'est que l'instant principal d'une relation plurielle plus longue. Pour qu'un spectacle de

9 Le sujet sera abordé plus loin, mais ce sketch était presque une copie conforme de celui de F. que j'avais vu, il y a presque un an. Même sujet, même récit, même appels au public. Quelques digressions n'étaient pas semblables, mais le fond et les fioritures étaient similaires. Plus que leur style de comique, il n'y a guère qu'une bonne dizaine d'années et quelques centimètres de calvitie sur le front qui les différencient à première vue.

10 Peut-être pour jouer dans un autre endroit, comme c'est le cas d'un bon nombre d'artistes de *stand-up* qui doivent enchaîner les lieux et les salles, tous les soirs, pour parvenir à récupérer une rémunération leur permettant de vivre pleinement du *stand-up*. (voir MÉLINARD, 2025)

stand-up se réalise, il faut en amont, que le spectacle ait été organisé par des équipes techniques et professionnelles qui ont planifié l'évènement et aménagé une salle adéquate, mais avant cela que l'humoriste ait créé un spectacle d'humour dans des conditions déterminées, puis ait trouvé un·e chargé·e de programmation culturelle pour faire le lien avec la salle de spectacle. Il faut ensuite qu'une communication soit réalisée, par le travail d'une à plusieurs personnes supplémentaires, qu'elle soit vue, discutée et ait convaincu une somme de personnes à venir, qui formeront le public, au travers de différents liens, de diverses relations et de davantage encore de dynamiques sociales variées.

Et finalement, on pourrait même dire qu'il a fallu construire les scènes, et les bâtiments qui les abritent, et nourrir pendant des décennies chaque personne susnommée, etc. Et l'on finirait par conclure qu'aucun moment n'est isolé dans l'univers social, que chaque trajectoire personnelle se noue à d'autres, à en former une toile réticulaire infinie ; et qu'à y regarder dans le temps, s'esquisse une interminable et interminée chaîne de causes conséquentes et de conséquences causales dans un implacable déterminisme spinozien. Si parvenir à cette conception ne porte aucune conclusion scientifique immédiatement utile, c'est cependant le postulat duquel je pars et c'est parce que je pars de ce postulat, qu'il me faut, avec le plus de clarté et de précision possible, délimiter l'objet que j'étudie. De fait, j'écarterai – faute de temps, de matériaux et d'un format adéquat que n'est pas le présent mémoire universitaire – la somme des réalités qui se produisent hors de la scène et ne bornerai mon travail qu'à l'étude de la scène de *stand-up* ; car tous les échanges, toutes les relations ayant mené à la tenue d'un seul spectacle, d'une seule représentation, sont invisibilisées par la représentation en question, et sont, par là même, inaccessibles à une observation anthropologique sur les seuls spectacles¹¹. Seuls les rapports sociaux au sein du moment de la représentation sont au centre des études du *stand-up*, comme présenté précédemment. En définitive, le spectacle de *stand-up* n'est rien d'autre qu'un temps artificiel qui dissimule (mal) que « l'histoire continue » (BAZIN, *op. cit.*, pp. 43-47)¹².

HABILLER LA SALLE D'UN DÉSHABILLÉ DE SOI

La première chose qui m'est apparue, la première fois que j'entrais dans une salle de spectacle dans laquelle se déroulait un numéro de *stand-up*, ce fut la proximité physique d'avec tout le monde. Que

11 Ce à quoi se borne la quasi-totalité des études sur le sujet. Exception notable : le mémoire d'Emma CARVALHO qui s'appuie sur cinq entretiens (CARVALHO, *op. cit.*)

12 Je me permets de faire une analogie avec ce que MARX définit comme la fétichisation/le fétichisme de la marchandise : ne voir que la production finale pour elle-même, en invisibilisant les rapports sociaux qui ont conduit à cette production finale. (HETZEL, 2021).

le public soit entassé sur quelques chaises, tabourets, bancs, ou debout dans un coin, ne m'était pas inattendu, et les raisons d'ordre économique me semblaient suffisamment évidentes pour l'expliquer. Mais, que l'humoriste soit si proche de son public, davantage encore que les théâtres et théâtres des spectacles de rue, davantage que les groupes de musique en recherche d'un public, les 21 juin, dans les bars dont la carte est à la pointe du rapport qualité/cuite, cela était une particularité à laquelle je n'étais pas habitué. Dans toutes les salles de *stand-up* que j'ai pu fréquenter¹³, la scène se résumait à un espace virtuellement délimité ; et, bien que, parfois quelque bâche ou toile était posée sur le sol pour rendre visible la scène, il arriva quelquefois qu'une partie du public, s'installant pour la première fois dans la salle, se positionna maladroitement sur la scène et les artistes durent les en déloger ; et j'eus commis la même erreur si je ne préférais pas aux premiers rangs, les derniers. Aux premières représentations auxquelles j'assistai, j'avais l'impression d'être au sein d'une réunion d'amis·es, puisque l'artiste qui se produisait, n'avait de cesse de s'adresser au premier rang, lui demandant de confirmer ses dires, ou lui demandant son avis, ou lui arrachant quelque anecdote à laquelle il répondait en tutoyant la personne. C'était il y a quelques années – juste après les confinements – le *stand-up* se démultipliait au programme des bars et salles de spectacle, je n'y connaissais rien et je ne remis plus les pieds à proximité des salles de *stand-up* jusqu'à l'année dernière, pour la présente recherche. Ces salles étaient comme empreintes d'une organisation qui se voulait désorganisée – ce qui demande beaucoup d'effort pour laisser croire que peu d'effort a été dépensé – et plus remplie par les personnes, que par le mobilier.

En entrant à nouveau, dans une salle où allait se jouer un spectacle de *stand-up*, avec quelques feuilles volantes pour prendre des notes, et un carnet d'ethnographie en tête, je pose un nouvel œil sur l'environnement qui entoure tout membre du public, et en premier, l'espace matériel. Le lieu et le moment où se réalise le spectacle de *stand-up* est un espace déterminé, et consciemment déterminé. Le cadre du *stand-up* est à la fois fixe et connu d'avance, préparé et l'on peut aisément nommer le lieu et le moment du *stand-up*. Qu'il s'agisse d'une salle de spectacle, d'un bar, d'un restaurant, d'une salle de théâtre ou d'une scène improvisée dans quelque local d'entreprise, le *stand-up* a lieu à un moment connu par avance, au vu et au su des concerné·es. On peut, il est vrai, tomber aléatoirement sur une soirée *stand-up* dans un bar mais la scène n'est *en général* pas au milieu du bar. Ce fut le cas pour un des spectacles auxquels j'ai pu assister mais c'était uniquement car la salle prévue à cet effet, au sous-sol était indisponible. Pour au moins trois bars toulousains dans lesquels j'ai été voir du *stand-up*, et qui, ou bien ont inscrit ces spectacles dans leur programmation dès leur création (pour l'un deux), ou bien programment des spectacles de

13 À l'exception des théâtres transformés pour l'occasion en scène de *stand-up* qui délimitent la scène avec plus de matérialité.

stand-up depuis des années (pour les deux autres), la scène se situe au sous-sol, qui est, autrement inaccessible.

De fait, le spectacle de *stand-up* qui se compose déjà d'une forme nouvelle de narration en forme semi-dialogale, se supplée également d'une mise en forme particulière, caractérisée par un dénuement du décor et des accessoires, que j'ai retrouvé tout au long de mes observations. Qu'importe la scène, les comiques n'emploient jamais qu'un micro et leur corps, voix et gestes, pour mener leur spectacle. On est bien loin d'un Raymond DEVOS qui pouvait jouer d'une harpe montée sur un tracteur miniature à l'Olympia en 1994 (DEVOS, 2008) ou d'une Jacqueline MAILLAN qui produit son monologue comique dans le décor d'une maison bourgeoise, conforme à ce qui se fait dans le théâtre classique (DELAGE, MAILLAN, MONDY, 2001 [1984]) ou avec au moins un bureau, pour donner plus de matérialité à son personnage de conférencière (CARPENTIER, CARPENTIER, MAILLAN, SARRAUT, 1975).

Si ce dénuement est particulièrement visible dans le *stand-up* québécois, davantage que dans le *stand-up* états-unien (GRENON-MORIN, *op. cit.*, pp. 14-20), il s'inscrit dans un contexte plus large de *simplification* dans lequel s'inscrit le *stand-up* et qui a déjà été évoqué précédemment. Ce qui, finalement, va mener Paul BRUNSTEIN-COMPARD à définir, dans son mémoire, le *stand-up* par ce qu'il n'a pas : « de partenaire de jeu, de personnage à jouer, de grand dramaturge duquel interpréter le texte, l'absence du dit « quatrième mur », de costume, de grands effets de régie, de décor, de maquillage » (BRUNSTEIN-COMPARD, 2020). Cette définition par la négation, par l'absence, permet d'esquisser d'ores et déjà, ce que le *stand-up* aspire à être : un spectacle débarrassé d'un décorum par trop formel et distant, qui, en définitive, se résumerait alors à des blagues que l'on pourrait se dire entre ami·e·s, diffusées au travers d'une enceinte.

On a affaire à un spectacle qui se produit dans un cadre institutionnalisé, distinct, et durant lequel va être développée une certaine *ambiance*. Ce terme d'« ambiance », je l'emprunte à l'usage qui en est fait au Mali pour qualifier des performances musicales, et dont le degré d'*ambiance* qui va définir à quel point un événement est *ambient*, se mesure au niveau de *sociabilité plaisante* qui en est ressenti. (CARBONNEL, 2018 ; SKINNER, 2009). Cette notion d'*ambiance*, depuis longtemps employée par les anthropologues, est relativement adaptable au cas du *stand-up*, car il s'agit bien, dans un cadre donné, de provoquer une *sociabilité plaisante*. En particulier, l'acception malienne de la notion d'*ambiance* est particulièrement pertinente à s'appliquer pour le *stand-up*, comme le relève Laure CARBONNEL : « ...la notion malienne d'*ambiance*, telle que relatée par ces deux auteurs [Ryan SKINNER et Claude MEILLASSOUX.], intègre des attributs que nous retrouverons dans

plusieurs études : son attachement à un lieu et à un événement et sa participation aux processus de la sociabilité » (CARBONNEL, *op. cit.*).

Mais par-delà ces espaces et les ambiances qui y naissent, s’y développent et y succombent, il y a un ensemble de relations qu’il convient d’observer d’un peu plus proche. Il convient donc, de chercher les *processus de sociabilité* qu’évoque Laure CARBONNEL, pour ce qui concerne les spectacles de *stand-up*.

L’HUMOUR-EN-CAGE

Lors d’un entretien, un comique me dit :

« Y a un humoriste, un jour, il a dit : « une bonne salle de *stand up*, c’est une salle où quand il y a le feu, tout le monde va mourir. » Parce que y a pas de sortie d’évacuation, y a pas de couloir, tous les gens ils sont collés, l’un sur l’autre. C’est ça qui va créer la magie et la chaleur entre l’artiste et le public. Et [il faut] un plafond pas très haut aussi. Ça c’est les bonnes conditions pour jouer, ça c’est l’idéal.

– Pourquoi un plafond pas très haut ? Demandé-je.

– Parce que, quand le plafond il est haut, le rire il se perd... il se perd dans l’espace, ça résonne moins, c’est pas bien. J’ai déjà joué dans des entrepôts : blague →¹⁴
« ahahaha » [*de moins en moins fort*], le rire il s’envole, tu entends pas, toi, artiste sur scène, t’as pas le retour donc c’est nul. » (Sa., un comique de *stand-up*)

En déroulant sa pensée au fil des réponses, cet interlocuteur m’indique qu’il préfère se produire dans des scènes dédiées, où l’environnement sonore est propice à l’écoute et à la réaction du public. Il rejette tout de suite les restaurants ou les bars, dans lesquels le public se dédie à d’autres activités, n’est pas concentré, ni tout entier consacré au spectacle ; de même que le plein air où l’acoustique est mauvaise, les bruits extérieurs parvenant aux oreilles de l’artiste sur scène (parfois même le rire d’un tiers spectacle ou de quelconque groupe de gens), et le rire de son public se perdant, *s’envolant*. Il faut que le public soit dans une disposition de « public de *stand-up* », concentré sur le spectacle, dans une salle où il puisse entendre convenablement l’artiste. Artiste qui doit pouvoir entendre les rires et réactions de son public, sans ambiguïté. Car finalement, le *stand-up* a ses conditions de réalisation, et celles que cet interlocuteur m’a présentées, font partie du cadre de la relation qui se noue ou se joue entre l’artiste de *stand-up* avec son public. De la même manière que

¹⁴ Il effectue un geste de sa main, pour indiquer une progression, un développement, une conséquence, je le retranscris par une flèche.

les conditions pour que se noue favorablement cette relation sont asymétriques, cette relation qui lie d'une part le·a comique, et de l'autre le public, est, par voie de conséquence, asymétrique.

Par ailleurs, elle ne tient que par et pour que le public rie grâce à l'humoriste (qui, de son côté doit vivre de cette occupation¹⁵). Finalement, ce que *doit* produire cette relation, c'est le rire. Or, la réalisation de ce rire n'est pas jouée d'avance, il est le produit d'une énoncé intentionnel et d'une réception. Mais il existe une foultitude de facteurs, de « filtres » qui peuvent faire barrage à la préhension de l'humour intentionnel de l'artiste, par le public. Arthur DURIF MEUNIER, psychologue de son état, distingue ainsi cinq filtres : le *filtre sensoriel* (la personne peut-elle percevoir par ses sens, l'humour ?), le *filtre intellectuel* ou *technique* (la personne a-t-elle les compétences ou connaissances nécessaires ?), le *filtre émotionnel* (la personne perçoit-elle l'intention humoristique ?), le *filtre* « de l'agélaste » (la personne aime-t-elle rire dans ce contexte ?), et enfin, le *filtre de la volonté* (la personne veut-elle rire à ce moment-là ?) (DURIF MEUNIER, 2024).

Dans le cadre du *stand-up*, un certain nombre de ces filtres ne font pas obstacle à la production du rire. Si je prends le modèle préférable (pour ne pas écrire idéal) de mon interlocuteur, il faut bien constater qu'il s'avère être une stratégie capable de rompre d'un coup, d'un seul, trois filtres. Le premier c'est celui de la *volonté* : si un spectacle est donné à voir dans une salle dédiée lors d'un événement exclusivement étiqueté comme *stand-up*, et non dans un restaurant ou un bar, à un moment que le public souhaitait dédier à d'autres choses, alors le public est probablement venu avec la *volonté de rire à ce moment-là*. Le second, c'est le filtre de l'« agélaste » : probablement que ce public, par les raisons qui l'ont poussé à venir, *aime rire dans ce contexte*. Le troisième, c'est émotionnel : ce public venu pour rire est, de fait, disposé à *percevoir l'intention humoristique*.

De plus – ce sera approfondi plus tard – le public du *stand-up* est socialement déterminé à dépasser le *filtre intellectuel*, puisque vont aux spectacles de *stand-up*, comme produit culturel, des catégories sociales relativement aisées et disposant, à tout le moins d'un capital culturel suffisant pour comprendre les énoncés humoristiques, la teneur et le caractère comique.

Par ailleurs, Laure FLANDRIN en relevant la manière dont le comique populaire s'insère dans la vie quotidienne, tend à montrer que les formes privilégiées des classes populaires sont radiophoniques ou télévisuelles, quelquefois des dessins de presse mais surtout des émissions qui se consomment à la manière de « moments de respiration entre deux contraintes [professionnelles] » (p.548). De fait

15 Ce qui est loin d'être le cas pour nombre d'entre elles et eux, mais cette question fera l'objet d'un développement au cours de la dernière partie.

le *stand-up* en cela qu'il exige une disponibilité et une présence particulière (le soir, en ville) semble s'être construit en excluant les masses laborieuses. Je lierai cette première hypothèse plus loin, aux questions idéologiques du *stand-up* comme – possiblement – une forme d'humour construite pour un public favorisé économiquement et culturellement, et étiquetée banale et populaire. Avec peut-être le même attrait pour ce qui donne l'impression d'être populaire que l'attrait qu'ont pu exprimer les classes dominantes à travers le temps, à la manière d'une Marie-Antoinette avec son Hameau (DUVERNOIS, 2008), ou des bourgeois dont parle Maurice YVAIN dans sa chanson *La Java*, interprétée notablement par Mistinguett ou Georgette PLANA : « Mais, Boulevard Saint-Germain / Les gens du gratin / Ils n'ont pas d'principes / Dès que le purotins / ont quelque chose de bien / Il faut qu'ils leur chipent » (YVAIN, 1922).

Finalement, le cadre le plus *adapté* au *stand-up* selon mon interlocuteur, révèle d'une forme de contrôle et de reproductibilité du rire. Dans le cadre préférable d'une salle fermée, sonorisée, dans un temps entièrement dédié à l'activité, il s'agit d'offrir à l'artiste un cadre favorable à la production du rire, et au public, une expérience normalisée qu'il peut connaître quelque soit la salle, le jour ou le programme de la séance.

DES GENS ORDINAIRES

L'ami avec lequel j'ai été voir le spectacle qui ouvrait ce chapitre, m'a dit par la suite, lorsque je l'interrogeais, qu'il voyait souvent que les comiques, lorsqu'une blague *bidait*, se fendaient d'un commentaire pour rebondir – ce qui déclenche presque toujours un rire du public – et que cette pratique « ce n'est pas bien... ça [le rire] devrait être spontané, naturel ». Pour lui qui visionne beaucoup de *stand-up*, « notamment du Montreux [Comedy] » et ne s'est que par deux fois enfermé dans une salle pour y assister, il faut que le rire soit spontané. Si la blague n'a pas fonctionné, il ne faut pas s'entêter à obtenir un rire, et passer à autre chose. De la même manière que lorsqu'on échoue à faire rire entre ami·e·s, la discussion continue, et l'on ne patine pas de la courroie dans l'objectif de parvenir, coûte que coûte, au rire. Il juge, conformément aux mises en garde de SANKEY qu'il ne connaît guère, qu'à trop essayer de rebondir, ça ne devient plus drôle du tout.

Tant les blagues que les interactions se fondent sur une relation qui joue la proximité, sans réellement l'exercer puisque les ressorts comiques ne reposent pas sur une masse conséquente de références partagées de longue date, mais bien davantage sur la vie de l'humoriste, sur ce qu'il ou elle veut bien que le public en sache, et sur ce que le public en pense. Emma CARVALHO indique

que les comiques tendent à retranscrire – lorsqu'ils et elles publient des extraits d'échanges, de *crowd work*, sur les réseaux sociaux – le « caractère *intime, improvisé, instantané* et *inédit* de l'interaction entre le comédien et son audience dans le *stand-up* » (CARVALHO, *op. cit.*, p. 50).

L'échange relationnel du *stand-up* ne se joue pas sur un autre terrain que celui de la *banalité*, et de la banalité surjouée. À cet égard, il faut se pencher sur l'esthétique du *stand-up*. Les salles où se produisent les comiques n'ont plus les agencements, ni l'architecture du théâtre classique et les loges – baignoires, royales ou présidentielles – ont laissé la place, de fait, à une *fosse* unique au cours du XXe siècle, ce « court siècle de l'égalité » (DELALANDE, 2021). Une fosse qui ne dit pas son nom et se constitue indifféremment de places disposées dans une salle, qu'il s'agisse de bancs, de sièges, de chaises ou de fauteuils¹⁶. Le costume s'est également transformé puisqu'il doit *sembler* disparaître. Mais il serait faux de croire qu'il ait réellement disparu puisque les comiques doivent être vêtus d'une façon qui semble populaire, triviale, habituelle. Et c'est tout un costume. Ce costume est représentatif du décorum du *stand-up* : les vêtements doivent paraître à l'auditoire indignes de toute attention. Le dénuement de la forme du *stand-up* qu'on retrouve dans l'esthétique matérielle, qui vaut à la fois pour le *costume* que pour la scène, vaut également pour l'esthétique narrative. Les blagues énoncées par les artistes, le sont dans un contexte, une narration, qui ne doit pas détonner de ce que le public a pour habitude de côtoyer quotidiennement. Le registre ne relève ni du fantastique, ni de l'abracadabrantique mais du réalisme.

Derrière cette apparence de trivialité, il y a évidemment un goût esthétique. Un goût « populiste » en cela qu'il se définit par une recherche de la sincérité dans les atours fétichisés de la vie populaire. François JOST définit, à la suite de Pierre-André TAGUIEFF, le populisme comme un « discours qui met en avant le « petit peuple », les « vrais gens », et dont la rhétorique passe par l'appel au peuple contre les élites et qui se structure par une opposition manichéiste entre l'éloge du peuple et le blâme des puissants ou des politiques » (JOST, 2007, p.109).

La portion politique de cette esthétique *populiste* fera l'objet d'une analyse approfondie plus tard, dans le dernier chapitre. Pour le moment, il s'agit de garder cette observation, que le *stand-up* se joue à domicile, sous une forme qui a la prétention d'être la représentation sincère de la banalité expérimentée par le public.

16 Cela ne vaut évidemment pas pour les spectacles de *stand-up* qui se déroulent dans des espaces qui n'ont pas été agencées pour le *stand-up*. Lorsqu'un·e comique de *stand-up* se produit dans une salle de théâtre, les loges sont remplies, mais il ne s'agit pas de la forme qui fait l'objet de mes travaux. Ces représentations constituent, à mon sens, ou bien une évolution du *stand-up* qui rompt partiellement avec une spatialité à l'esthétique *populaire*, ou bien, plus probablement à une forme d'adaptation du *stand-up* pour un espace *inadapté* comme l'absence de micro, ou le *stand-up* en plein air peuvent constituer des formes *inadaptées* (pas « bonnes » selon mon interlocuteur Sa.). Le sujet mériterait d'être approfondi par un travail qui ne peut s'insérer dans le présent mémoire.

L'action concrète du *stand-up* est alors de jouer, ou de surjouer, une expérience accessible, comme pour faire tomber les barrières qui pourraient nuire à la compréhension des blagues. Mais cette mise en scène n'est pas neutre, et les comiques portent la livrée de bons petits soldats d'une culture globale, qui se figure en habits décontractés. Derrière cette mise en scène, ce qui se joue, c'est la prouesse de faire ressentir au public une *sincérité* obtenue par l'abolition des signes extérieurs de la fausseté. Tout ce qui sonne faux dans les autres formes de représentations théâtrales est écarté au profit d'éléments qui doivent donner le sentiment que le dialogue, l'échange, entre le public et l'artiste n'est rien d'autre qu'une situation ordinaire, réelle, sincère.

Ce goût esthétique pour la sincérité issue du peuple, relève d'une forme de « culte du banal » (pour reprendre l'expression de François JOST) qui transcende largement le *stand-up*, et dont il situe les premières expressions à Marcel DUCHAMP, le *ready-made* et en particulier la *fontaine* (JOST, *op. cit.*). En comprenant cela, il est possible de comprendre la toile de fond dans laquelle le *stand-up* est une miniature.

UN DIALOGUE PARTIEL AVEC LE PUBLIC

Dans le *stand-up*, le public¹⁷ n'assiste pas seulement à une représentation, reproduite dans un effort de constance et une quête de l'identique, mais il participe à construire *partiellement* le spectacle. Il faudra, plus tard, nuancer le propos car si chaque représentation est unique, au même titre que chaque seconde écoulée n'est jamais semblable, les dynamiques de réponses demeurent sensiblement analogues, et les comiques maîtrisent les interactions afin de suivre le fil du sketch préparé, et d'enchaîner les blagues. Donner l'impression que les échanges sont naturels, que les blagues se succèdent, comme si elles étaient trouvées sur l'instant, fait d'ailleurs partie, selon un comique que j'ai pu interroger (S. – pseudonyme à trouver) du métier, de l'*art* du *stand-up*. Comme le dit, le spécialiste universitaire Matthieu LETOURNEUX : « c'est une logique d'accrochage du public : on vanne le public à tour de rôle sur les vêtements, l'origine de la personne, son âge... Cela repose beaucoup sur l'interaction. » (SORBIER, 2025)

À cet égard, il n'est pas dénué de pertinence, de soumettre le *stand-up* à une analyse portée par l'étude de la performance. Au contraire, dans la mesure où l'on définit la performance, à la suite de GOFFMAN, comme l'acte procédé de la volonté d'agir sur un tiers¹⁸, alors le *stand-up* peut pleinement être étudié par ce prisme. De ce fait, comme l'affine SPIELMANN, la performance ne

17 Le public qui est physiquement présent au moment de l'énonciation du *stand-up*. Il faut d'emblée écarter le public asynchrone qui, quant à lui, regardant l'humoriste par un enregistrement vidéo, assiste au spectacle *stand-up* de la même manière qu'il assisterait à la projection d'un film, ou à la diffusion télévisée d'une pièce de théâtre.

18 GOFFMAN définit la performance comme « toute activité par un individu donné dans une occasion donnée, qui sert à influencer d'une manière quelconque les autres participants » (GOFFMAN, 1956, traduction par SPIELMANN, 2021)

peut s'étudier, dans son ensemble, qu'en soumettant conjointement à l'analyse, l'acte *performatif* et l'acte *spectatif*¹⁹, qui s'articulent dans une « relation de complémentarité » (SPIELMANN, 2021) allant l'amble avec l'observation faite de ce *dialogue partiel*. Le *stand-up* comme performance doit donc être compris comme une situation durant laquelle l'humoriste de *stand-up* va agir sur son public, et réciproquement. Or, dans la mesure où le *stand-up* multiplie les interactions entre l'humoriste et le public, il constitue un objet d'étude où la performance et ses mouvements d'action sont plus visibles que d'autres formes de comédie²⁰. Une forme où la performance est *concentrée* et non *diffuse* pour emprunter à Guy DEBORD, les caractères qu'il appliquait respectivement aux *spectacles* des régimes socialistes et capitalistes (DEBORD, 1992 [1971, 1967], pp. 24-25). Le *stand-up* concentre, et rend ainsi visible, le dialogue qui se joue entre *la salle* et *la scène*. Le caractère *concentré* du *stand-up* permet d'aller plus loin, dans l'observation du dialogue qui se réalise, que simplement affirmer qu'« on agit d'une manière particulière parce qu'on se sait observé, et qu'on souhaite donner une certaine impression ». (SPIELMANN, 2021).

Par ailleurs, l'un des indices de ce dialogue, est que la forme du *stand-up* n'est nullement figée dans le temps, le texte évolue au cours du processus de création²¹, et il comporte une part

19 SPIELMANN, parle d'« agir performatif » et d'« agir spectatif ». J'ai préféré le terme d'*acte* afin de mieux décrire, par l'analogie, au moins pour le *stand-up* – mais cela pourrait en réalité s'étendre à toute activité étudiée sous le prisme de la performance – la réalité temporelle du moment performatif. Comme l'acte d'une pièce de théâtre, le *stand-up* se produit ponctuellement, dans un temps défini dont les acteur·rice·s ont conscience, dans un lieu convenu, en s'entrecoupant de moments de pause qui laisse place à la réflexion ou à l'action ; des intermèdes durant lesquels l'acte passé peut être ressassé et l'acte à venir anticipé, tant du côté de la performance que de la spectation. J'ajoute, qu'au regard des formes nouvelles de la consommation du *stand-up*, particulièrement répandue au Québec à titre d'exemple (GRENON-MORIN, 2019), l'acte performatif et l'acte spectatif peuvent être déliés dans le temps et obéir à des temporalités différentes : on peut regarder un spectacle de *stand-up* des années après sa production ; voire même après la mort de l'artiste. Pour autant, l'agentivité spectative n'est pas amoindrie dans les conséquences qu'elle emporte : appréciation, adhésion, rejet, dégoût, etc. À noter pour les nuances entre ces deux termes d'*agir* et d'*acte*, GOFFMAN définit l'événement-spectacle par cette formulation : « L'événement-spectacle est constitué par la conjonction d'un agir performatif et d'un agir spectatif, dans un lieu donné, pendant un laps de temps donné » (GOFFMAN, 2021). Si, par son choix de formulation, GOFFMAN a souhaité mettre en avant l'agentivité dans la performance et la spectation, j'ai choisi d'utiliser le terme *acte* afin de mettre en avant la multitude des agent·e·s qui agissent au sein de la performance et de la spectation. Finalement, je dirai qu'il y a, au sein d'un événement-spectacle, deux actes principaux, alternés, au sein desquels non pas un agir, mais *des agir* se rencontrent et opèrent des relations, dans un lieu donné et durant un temps donné.

20 Le théâtre d'improvisation se rapproche en partie du *stand-up* à cet égard : à partir d'un thème donné par le public, les comédien·ne·s improvisent des scènes. Il existe d'autres formes de théâtre à moitié improvisé, ainsi il existe des compagnies qui laissent au public le choix de la pièce (BOURSICOT, 2023), le choix de distribuer les rôles pour une pièce donnée (GICQUEL, 2023) ou encore le choix de la fin de la pièce (DEFACQUE, 2025).

21 Si la plupart des formes de performances comiques antérieures avait cette fixation, du texte, il faut noter qu'il existe des exceptions – outre, évidemment, les erreurs et improvisations qui peuvent égrainer les représentations mais qui ne sont pas *prévues*, dans la forme théâtrale par exemple, et outre les comédien·ne·s qui, insatisfait·e·s de leur texte le modifient à loisir sur scène dont Jacqueline MAILLAN dont je vais parler tout de suite – parmi lesquelles des pièces d'actualité qui peuvent évoluer. Citons l'exemple de la pièce de vaudeville *Potiche* écrite par le duo GREDY et BARILLET – avec l'influence importante de MAILLAN qui fera réécrire complètement le premier acte, parce que si elle souhaitait jouer une potiche, elle voulait être une potiche qui a des lignes de dialogue (et de monologue) – qui, née du contexte socio-économique et politique sous la présidence de Valéry GISCARD D'ESTAING, mettant en scène les conflits sociaux d'une localité entre le patron et ses ouvriers occupant l'usine, soutenus par le maire communiste, cette pièce donc, sera réécrite partiellement à la suite des élections de 1981 observant l'accession au pouvoir de François MITTERRAND et du Parti Socialiste, et l'entrée au gouvernement du Parti communiste français.

d'improvisation (LOGAN, 2024 ; LAFONTAINE, *op. cit.*). La première phase de représentation étant également une phase de réécriture, de réagencement des sketches, que mon interlocuteur nomme *rodage* (CARVALHO, *op. cit.*). Quand le spectacle est en rodage, son interprète en exécute une version évoluant à chaque représentation lorsque le besoin s'en fait ressentir et que l'interprète le juge digne de pertinence. Aussi s'agit-il moins de représentation que de recomposition. Comme le relève Nelly QUEMENER pour les sketches des émissions télévisées :

Le terme de performance implique qu'un sketch n'est ni une reproduction à l'identique, ni une pure création (Lloyd, 1999 : 201-204) mais est un élément qui fixe et participe du processus de resignification permanente des codes et normes humoristiques, télévisuels, sociaux, politiques (Butler, 1993 : 237)²².

(QUEMENER, 2009)

Le *stand-up* s'inscrit dans un cadre clairement défini, tant dans le moment que dans l'espace, et on peut supposer avec une certitude presque inébranlable que chaque personne qui constitue le public a pleinement conscience de ce cadre. *L'acte performatif* du *stand-up* ne se produit pas de manière imprévisible, dans la rue ou chez soi, à un moment aléatoire. Exception faite des vidéos de *stand-up* qui peuvent être visionnées aléatoirement sur les réseaux sociaux, lorsque les vidéos défilent et que par conséquent, le spectateur ou la spectatrice n'est pas préparé·e à assister à un spectacle de *stand-up*. Cependant, comme le démontre Emma CARVALHO, la logique diffère entre le spectacle réel et la production vidéo : les passages sur les réseaux sociaux sont majoritairement des scènes d'improvisation ou correspondent au « sacrifice » de blagues issues du spectacle (CARVALHO, *op. cit.*, p. 50). Et passé les premiers instants, l'inédit est vite balayé et l'individu intègre vite le contexte du *stand-up*, tant on observe une standardisation des contenus (CARVALHO, *op. cit.*, p.53) (LETOURNEUX, VAILLANT, 2021, p. 245).²³

Du reste, puisque la théorie de la performance est une théorie de l'action, (PRADIER, 2017) il faut s'intéresser à l'action provoquée par l'acte performatif comme par l'acte spectatif, dont

Maurice BABIN, le maire devenant député-maire, passant de l'opposition à la majorité, abandonnant la critique du gouvernement pour en faire le soutien. Le patron PUJOL connaissant une transition inverse. (PESSIS, 2020) (BARILLET, GREDY, MONDY, 1983)

22 La référence de Judith BUTLER comporte une erreur sur l'article consulté. Ou bien la source n'a pas été référencée dans la bibliographie (auquel cas, il s'agirait peut-être de l'ouvrage *Bodies that matter. On the discursive limits of « sex »*, 1993) ou bien la source a été mal écrite dans le corps de l'article (auquel cas, il s'agirait peut-être de l'ouvrage référencé dans l'article *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. de l'anglais par C. Kraus, Paris, Éd. La Découverte, 2005 [1990].) Quoiqu'il en soit, aucune référence bibliographique n'est attribuée à Judith BUTLER en 1993 par l'article de QUEMENER.

23 De plus, les réseaux sociaux et internet demeurent encore « périphérique[s] dans une économie du rire où il est [un] moteur du rire mais pas encore principal pôle d'attraction » (LETOURNEUX, VAILLANT, 2021, pp. 246-247).

l'initiative alterne entre public et humoriste. En outre, l'acte spectatif possède une certaine agentivité, au minimum pour la personne qui est spectatrice puisque la manière de mener sa spectation (d'accepter par le rire, de mettre en doute, ou de refuser l'information donnée par l'humoriste) va produire des conséquences dans la représentation que l'on va se construire du spectacle et de sa réception. Dans le *stand-up*, non seulement la spectation va déterminer la représentation qu'on se construit, mais elle aura également une influence sur la performance, car la discipline artistique repose sur l'illusion de la spontanéité d'un échange entre artiste et public, à partir « [d]es rires et [d]es réactions qu[e le public] peut exprimer » (GRENON-MORIN, 2019).

L'importance du public est telle qu'on pourrait dire qu'il s'agit d'un mouvement rétroactif, qui répond à l'action qu'exerce le public sur le performeur ou la performeuse. L'agentivité se partage entre public et performeur·se, au sein d'un jeu d'influence ; et ce jeu d'influence peut s'observer depuis le rodage jusqu'au spectacle final à différentes échelles. Lors du rodage, l'influence du public peut avoir une forte influence sur l'écriture générale et le jeu du spectacle (l'humoriste pourra selon les cas, ajouter des sketches, en modifier ou en supprimer), tandis que lors de la phase de représentation, cette influence n'apportera que des modifications mineures sur la structure du spectacle finalement reproduit (mimiques, façon de jouer le sketch, etc.) mais définira, en dernière instance, la qualité du spectacle présentement produit.

Cette place importante du public face aux autres formes théâtrales, rentre encore une fois dans la notion de « culte du banal » de François JOST. Il observe ainsi qu'« [a]vec les années 1990 s'amplifie un phénomène qui ne cessera de s'affirmer par la suite : la nécessaire présence de l'individu *lambda* sur les plateaux pour authentifier les discours de l'animateur. » (JOST, *op. cit.*, p.108). Nelly QUEMENER plaçait justement la montée du *stand-up* en France, aux années 1990 et à la télévision, comme dit précédemment. Ce qui tend à confirmer la continuité d'une activité culturelle dans laquelle l'ordinaire (par l'invité *lambda* ou le membre du public interrogé) *doit* approuver, donner de la légitimité, à l'énoncé qui est extérieur (celui du ou de la journaliste, ou de l'artiste de *stand-up*). L'échange que promet le *stand-up* est celui d'un rire légitime, au sens de l'acception « populiste » de la légitimité.

L'HUMOUR VOUS VA SI BIEN

Au détour d'une question sur l'absence de rire, un comique me dit :

« Au début, quand j'avais pas d'expérience, ça me frustrait ou je ne comprenais pas. Ou je n'acceptais pas, maintenant je l'accepte que... je performe, je suis sur scène... les gens ils consomment mon art comme ils veulent, ils le dégustent comme ils veulent. Déjà je contrôle, je maîtrise ce que je fais, je vais pas encore maîtriser la réaction des gens, les gens ils sont libres de s'exprimer comme ils veulent. [...] On est dans une société où on consomme différemment les choses. Aujourd'hui y a des gens qui écoutent les films ! Le réalisateur il a travaillé pour que ça soit un cinéma audiovisuel que tu regardes. Il y en a qui écoutent les films. Il y en a qui regardent les films en vitesse *fois deux*. Est-ce que lui [le réalisateur] il a prévu que les gens ils le consomment comme ça ? Y a des gens qui le consomment dans le métro, assis, à moitié endormi ou en train de cuisiner. Lui, il l'a fait pour que ça soit diffusé dans une salle de cinéma, assis, regardé, machin...²⁴ Voilà, donc. Les gens, on ne va pas maîtriser comment ils consomment et comment ils interagissent avec ce qu'on fait. Dans le spectacle vivant c'est la même chose. Y en a qui veulent s'exprimer en souriant, en rigolant, ils sont libres. Quand ils sont souriants, qu'ils sont dedans, il faut l'accepter aussi. Parce que parfois aussi, les gens ils sont tellement pris, parce que tu dis un truc très beau ou sympa, ou très réfléchi, ils sont tellement dedans, qu'ils oublient de rigoler. Parce qu'ils sont tellement attentifs « Allez qu'est ce que tu vas dire après ? » qu'ils ne vont pas rigoler pour pas décrocher. Donc il faut l'accepter, il faut accepter que ça peut être qu'ils sont fatigués, que moi je ne suis pas bien ou pas en forme, que je ne fais pas une belle prestation. Ce sont des nouvelles blagues pas encore rodées. Ou... donc il faut l'accepter. Soit ils sont souriants, ils sont avec moi... Maintenant j'arrive à voir même s'ils ne s'expriment pas avec de gros rires. Quand tu vois les gens s'amuser, il faut les laisser s'amuser comme ils veulent, il faut pas les forcer à rigoler. Certes quand ça rigole, y a plus de satisfaction, t'es plus content, ta salle est plus belle, mais... faut pas être frustré. Maintenant, je l'accepte, avant : Blague →²⁵ rire. S'il n'y a pas rire, il y a un problème soit moi, soit eux ou... ça va pas. Maintenant... et alors ? Ça peut se passer comme ça, tu ne crois pas ? » (Sa.)

Le spectacle de *stand-up* est avant tout une promesse : celle de *rire à la bonne franquette*. Le *rire* d'abord. Comme l'indique le comique, le rire est la conséquence de la blague. La conséquence attendue, celle qui représente une frustration lorsqu'elle n'advient pas. Tous les comiques

24 Il mime un cadre, ou un écran, les coudes pliés en angle droit, les doigts tendus, les mains alignées avec le poignet et les coudes allant du bas en haut.

25 La flèche retranscrit la causalité qu'il indique d'un claquement de mains.

observé·e·s lors du spectacle présenté précédemment, sans exception, ont blagué – ou essayé de blaguer – à propos du rire comme indicateur d’une bonne blague. La comique qui assurait la seconde chauffe avait averti : « Quand une blague est bonne, on.... (elle marque un temps pour répondre en chœur avec le public) rigole. ». Alors qu’il enchaîne les *bides*, le premier humoriste multiplie les « Ah bah super », des « Gé-nial » et des « bon, ben, je vais me faire foutre ». Chacun, chacune, a sa manière de rebondir face à l’absence de rire – au bide – mais il s’agit constamment d’en prendre acte *énoncément*, de faire savoir au public qu’il faut rire si la blague est bonne et rire avec l’humoriste si la blague n’est pas bonne.

Dans son mémoire, Paul BRUNSTEIN-COMPARD relève également des manières de rebondir après un bide, notamment de la part du comique Pierre THÉVENOUX : « Ohlàlà non, bah non elle est pas drôle. Tant pis » (BRUNSTEIN-COMPARD, *op. cit.*, pp. 29-30). Le magicien canadien et *stand-uppeur* Jay SANKEY indique : « « *Calling the situation* » [« Rebondir après un bide »] peut aussi fonctionner quand tu te retrouves face à un public *froid* [qui ne rit pas]. Tu peux essayer d’obtenir des rires en portant l’attention sur le fait que le public est difficile à satisfaire »²⁶ (SANKEY, 1998, p. 162, traduction libre) Il ajoute : « *Calling the situation* peut également être très, très drôle. Je connais des comiques qui ont développé tellement de techniques pour rebondir suite à un bide, qu’ils choisissent délibérément de bider, seulement pour pouvoir utiliser ces techniques »²⁷ (*ibid.*, p. 177, traduction libre)

Ce que donne à voir cette volonté ou ce besoin, pour le comique de provoquer le rire, coûte que coûte²⁸, c’est l’échange sur lequel repose le contrat tacite entre l’humoriste et le public. L’humoriste doit donner au public l’occasion de rire, lui *vendre* l’expérience du rire.

La *bonne franquette*, maintenant. Car si le·a comique de *stand-up* doit faire rire son public, iel a sa manière de le faire, de la même façon que l’auteur·rice comique, le·a comédien·ne comique, ou l’acteur·rice comique partagent un même but, mais des procédés, des techniques et donc un art qui différent et ne ressemblent pas. Les publications sur les réseaux sociaux qui invitent aux spectacles de *stand-up* donnent toutes à voir une salle de taille modeste, un public actif et réactif, et des blagues *sans chichi* : courtes, efficaces, sans connaissances à avoir. En un mot, un humour *populaire*.

26 « “*Calling the situation*” can also work when you find yourself in front of a cold crowd. Try to get some laughs by calling attention to the fact that the crowd is hard to please. »

27 « *Calling the situation* can also be very, very funny. I know comics who have developed so much material about doing badly that they often seem to deliberately start to bomb, just so that they can go into their “I’m bombing” material. »

28 SANKEY affirme qu’à trop rebondir après un bide, il existe le risque que le public approuve ce que *dit* l’artiste pour rebondir : qu’iel ne s’est pas faite de blagues. (*ibid.*, p. 178)

Par exemple, le Old School Comedy Club présente les *stand-up* organisés hebdomadairement dans les caves du bar Old School, au moyen d'une vidéo publiée sur les réseaux sociaux. Dans cette vidéo, après avoir montré le chemin – quelque peu étriqué – pour se rendre dans la cave, les plans alternent entre un humoriste, à quelques dizaines de centimètres de son public, et des photos d'un public riant de bon cœur, serré sur quelques chaises.²⁹ La simplicité-aisance pour se rendre au spectacle, la simplicité-dénuement du cadre, et la simplicité-facilité à prendre du plaisir sont centrales dans la communication du *Comedy Club*.

Mais avant d'approfondir davantage la question de la banalité des blagues qui évoluent dans une atmosphère fardée de l'ordinaire, un détour s'impose pour traiter du contexte d'énonciation. Je laisse pour le moment les questions relatives à la personne qu'incarne le ou la comique sur scène, elles feront l'objet d'un développement ultérieur, et m'attelle dès à présent, à évoquer la manière dont se présentent les énoncés comiques, au travers de deux caractéristiques : l'humour et la familiarité qui agissent simultanément et parallèlement, dans deux directions opposées.

D'une part, ce qu'il y a d'humour dans l'attitude des comiques de *stand-up*, s'observe par ce détachement qui le caractérise – dans l'acception qu'en donne CNRTL³⁰. Tout le long des spectacles auxquels il m'a été donné d'assister, l'ensemble des comiques s'est illustré par une façade de détachement vis-à-vis des blagues énoncées, tant sur la forme que sur le fond. Sur la forme, les comiques du *stand-up* sont des *pince-sans-rire*, qui se doivent de ne pas rire de leurs propres blagues. Ils et elles sont détaché·e·s des blagues énoncées, s'ils ou elles peuvent esquisser quelque sourire, il ne leur est pas permis de rire franchement. Sur le fond, le *stand-up* exige que le sujet des blagues ne soit pas pris à cœur par celles et ceux qui les énoncent : les humoristes *autorisent* le public à rire de leur personne, de l'expérience racontée, de la vie qu'ils et elles présentent. Dans le spectacle présenté en vignette, il s'agissait de rire tantôt de leurs expériences professionnelles, tantôt de leurs relations amoureuses, souvent de l'incompétence du ou de la comique dans telle ou telle situation, son inadéquation au monde.

D'autre part, la familiarité est, quant à elle, particulièrement déployée par un tutoiement qui frise le zèle montagnard³¹. Il peut arriver que les comiques emploient un vouvoiement de respect lorsqu'ils et elles interpellent un membre du public mais cela relève plus de l'exception, voire de

29 Lien de la publication : <https://www.instagram.com/reel/DTs0rINDVR5/>.

30 « Forme d'esprit railleuse qui attire l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité » disponible sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/humour>

31 Bien avant la Révolution de 1789, de nombreuses critiques avaient en effet été adressées au *vous*, mais ce sont bien les conventionnels Montagnards, particulièrement durant l'an II, qui ont déployé le plus d'effort et de zèle à imposer le tutoiement obligatoire, décrété pour les administrations le 18 Brumaire de l'an II (8 novembre 1793) ; il fut aussi requis par plusieurs conventionnels autour de cette date, mais jamais officialisé par la Convention nationale. Cependant, sans y être légalement contraints mais sous influence montagnarde, le Comité de Salut public, le département de Paris, les instituteurs·rices par leurs élèves, l'armée et la marine observèrent une généralisation du tutoiement. Tout cela cessera avec la Réaction thermidorienne en 1794. (WOLFF, 1990)

l'erreur que de la norme³². Le tutoiement est, quant à lui, déployé d'une part, lors de petites adresses au public, afin d'obtenir phatiquement son approbation, à l'exemple des « tu vois ? » particulièrement ressassés par deux comiques dont j'ai pu voir le spectacle. Mais d'autre part, les adresses plus générales et les échanges avec l'assistance, passent davantage par le tutoiement que par le vouvoiement, en dehors des périodes de chauffe, et des adresses plus formelles et injonctives (« faites du bruit pour le·a prochain·e », « applaudissez untel ou unetelle », etc.). De façon plus générale, les comiques s'adressent au public, en prenant à part un individu ou en englobant toute l'assistance, de façon très informelle, comme on le ferait avec dans un groupe d'ami·e·s, en famille, etc.

Finalement, il se trouve alors un équilibre entre un détachement de l'énonciation et un attachement personnel au public. Et dans cet équilibre, l'artiste comique réactualise l'aphorisme de Jean GIONO « Pour bien mentir, il faut beaucoup de sincérité » (GIONO, 1932) puisqu'il faut, pour que le *mensonge* soit convaincant, que le public accorde une dose suffisante de sincérité à la personne qui l'énonce. Et c'est à cet égard que les comiques de *stand-up* doivent, dans leur parler, adopter des manières et des expressions qui laissent deviner, pour le public, une sincérité. Mais cette recherche de la sincérité ne s'arrête pas à l'énonciation et c'est la scène toute entière qui doit en être gorgée.

L'ART DE L'ILLUSION DE LA PROXIMITÉ

« C'est parce que le stand-up c'est, je pense – ça c'est un peu ma définition – le *stand-up* qui différencie d'un *one man show* [...] c'est le quatrième mur. Dans une pièce de théâtre, il y a un quatrième mur, le spectateur est là, il est en train d'observer les comédiens qui jouent ou qui sont en train d'interpréter une scène avec ça, ça, ça, ça³³. Et parfois, ce quatrième mur est cassé et les comédiens s'adressent directement au public. Mais le *stand-up*, j'ai l'impression que c'est l'art de casser ce quatrième mur et de faire illusion... faire une illusion que je suis en train de te parler maintenant, et je discute avec toi, j'arrive sur scène, je vous parle avec vous : « et ça va vous allez bien ? » et c'est l'illusion que je dis des blagues sans dire « maintenant c'est l'heure de la blague ». Je sors ma première blague et je te la dis [...].

32 Ce sont, de mon expérience, quelques comiques inexpérimenté·e·s qui vouvoient parfois des personnes âgées auxquelles ils et elles s'adressent. Mais dans tous les spectacles en rodage ou dans un stade supérieur de création, il ne m'a semblé que le vouvoiement interpersonnel n'intervenait que sporadiquement, avant d'être promptement corrigé.

33 Il mime avec ses mains, la position de plusieurs éléments, comme sur une scène.

C'est l'illusion que ça vient de façon naturelle, sans ce quatrième mur. Et je parle avec toi et en même temps c'est des histoires drôles et il y a des chutes, il y a des *act out*³⁴. Certes, il y a un contrat non signé entre le public et le comédien parce que [le public] sait bien qu'il arrive dans un théâtre, qu'il va s'asseoir sur un siège et qu'il y a quelqu'un qui va monter sur scène pour faire une performance. Il sait très bien que tout ça, c'est préparé, [qu']il y a une mise en scène. Mais c'est l'illusion qu'on fait, [...] l'illusion que c'est naturel, [que] ça vient de maintenant, je te parle de ça et il y a eu ça, il y a eu ci, il y a eu une blague là, tac, tac, tac et ça³⁵.

[...] Donc quand je te le fais maintenant, tout, que je le fais une première fois sur une scène, et que ça marche bien ; Pourquoi ? Parce que j'étais connecté avec toi. Pour casser le quatrième mur et que ça soit sincère, il faut casser le quatrième mur et que ça soit très sincère de mon côté, et très en connexion avec toi comme ça, toi aussi tu seras en connexion avec moi et une fois qu'on a cette connexion, l'attitude devient naturelle, ta réaction devient naturelle, moi je deviens naturel et ça marche et ça prend. Le lendemain je vais jouer dans une autre salle, j'essaie de reproduire cette même connexion et cette même relation que j'avais avec le public de la veille [...] à l'instant T avec [s]on humeur de cette soirée. » (Sa.)

Au moment où je reçois cette réponse de mon interlocuteur, j'écris – plus ou moins lisiblement – sur mon carnet de note : « *stand-up* → illusion pas de quatrième mur ». Et quelques pistes pour relancer le comique face à moi, sitôt qu'il aura déroulé de bout en bout, le fil de sa pensée. Ces quelques mots, arrachés au flot de sa parole, qui ne paraissent pas grand-chose, m'ont finalement semblé esquisser, avec une certaine justesse, ce qui ressemble à une définition du *stand-up*. Et la soirée que j'ai racontée pour ouvrir ce chapitre, m'ont donné des éléments qui viennent confirmer cette réalité que le *stand-up* serait l'art de l'illusion de la proximité.

L'ami que j'avais traîné audit spectacle avait déjà vu l'un des comiques sur scène, la première fois où il s'était retrouvé face à une scène de *stand-up*, et c'est vis-à-vis de l'humoriste – qui d'après mes notes n'avait pas provoqué sensiblement plus de rire que les autres – qu'il a montré, en entretien, une plus grande sensibilité, une compréhension davantage poussée et, finalement, un souvenir plus favorable. Ce phénomène n'est pas inconnu à la recherche en sciences sociales,

34 L'*act out* consiste dans le *stand-up* à imiter une personne ou jouer une situation.

35 Il indique avec ses mains, une progression temporelle, pour mimer le déroulé d'un spectacle.

notamment en psychologie, où il est étudié depuis 1968 sous le nom d'« effet de simple exposition » que lui a donné Robert B. ZAJONC (CAMBON, 2006). Il faut en dire deux mots, avant de pousser des conclusions valables pour le *stand-up*. Laurent CAMBON offre, au cours de la présentation des résultats de son expérience, une délimitation du concept qui permet de borner strictement ce phénomène sur le plan affectif : « La simple exposition répétée d'un stimulus, sans renforcements, est classiquement conçue comme un déterminant des jugements affectifs. Ce phénomène, connu sous le nom d'effet de simple exposition (Zajonc, 1968), permet donc d'augmenter l'attrait d'un objet [...] . Cet attrait est, la plupart du temps, mesuré sur des échelles caractéristiques de la désirabilité sociale : j'aime – je n'aime pas, agréable-désagréable, etc. Il est peu probable que la simple exposition agisse sur une autre dimension que celle-ci. Bornstein (1989) note par exemple que les effets de simple exposition diminuent lorsque les mesures ne renvoient pas à l'évaluation affective » (CAMBON, 2006). L'appréciation notablement plus favorable pour un·e comique déjà vu·e s'expliquerait parce que l'évaluation affective est un critère déterminant dans l'évaluation qualitative du *stand-up*.

Cela m'a semblé indiquer que le *stand-up* tend à produire une proximité sociale. Autrement dit, bien plus que d'être une forme de comique, la particularité du *stand-up* résiderait dans sa faculté, à donner le sentiment au public de partager une familiarité avec l'humoriste, de créer une relation fondée sur des sentiments d'affection et de confiance du public envers le ou la comique. Pour autant, le cadre de ces spectacles est loin d'être approprié à cet objectif : les comiques se retrouvent sur une scène éclairée, un micro à la bouche face à une – plus ou moins dense – foule plongée dans le noir, qui n'a, pour chaque individu, que la force solitaire de son diaphragme respectif pour élever sa voix et se faire entendre. Qui plus est, je ne me suis intéressé qu'à des humoristes payé·e·s aléatoirement au chapeau qui ne reçoivent pas de cachets, ni d'invitations de grandes salles, or, à mesure que la professionnalisation, la longueur du bras et l'épaisseur du porte-monnaie croissent, la scénographie les éloigne progressivement des foules, en même temps qu'elle les surélève et les distingue du public, les dote d'enceintes poussant plus de décibels, et de projecteurs dégageant plus de lumens. De la même manière, les caméras et les systèmes numériques de rediffusion éloignent davantage encore le public du ou de la comique. Cette mise à distance physique, matérielle, importe peu, car le *stand-up* apparaît plus authentique, accessible et familier que le théâtre ou que le monologue comique, qui font figure de grands-parents guindés, collet monté, du *stand-up*, puisque que cette proximité illusoire, c'est sa particularité, son art. Cela rapproche le *stand-up* à des niveaux professionnels, mais également à petite échelle, d'une relation parasociale.

On peut définir les relations parasociales à partir de quelques unes de leurs caractéristiques, dont l'absence de réciprocité dans la construction de la relation et l'illusion d'une relation interpersonnelle. Une « relation sociale asymétrique », c'est la définition qu'en donne Pierre DE BÉRAIL³⁶ (DE BÉRAIL, 2022, p. 18). Or, c'est bien ce que mon ami a vécu – et continue de vivre probablement – lorsqu'il considère avec plus d'empathie et projette plus d'opinions positives pour un humoriste qu'il n'a vu sur scène qu'une unique fois, avec lequel il n'a jamais échangé réellement, et qui ignore tout de lui. Ce qui semble rejoindre les conclusions de Riva TUKACHINSKY et de Gayle STEVER relevée par DE BÉRAIL en cela que la relation parasociale se constitue progressivement, à mesure que l'exposition se répète, allant l'amble dans son développement avec l'attachement qu'éprouve la personne exposée vis-à-vis de la figure médiatique (*ibid.*, p. 19).

À cet égard, Emma CARVALHO propose, pour le cas du *stand-up*, que les « les relations parasociales induites par les réseaux sociaux soient dépassées » (CARVALHO, 2024, p. 52). Elle considère que les relations parasociales sont « dépassées » par ce que les comiques du *stand-up* ont, à certaines occasions « fait monter des personnes du public sur scène » ou qu'une comique diffuse sur les réseaux sociaux, des « extraits de ses spectacles », dans lesquels « l'humoriste reconnaît des personnes de son public avec qui elle a discuté en ligne » (*ibid.*, pp. 43-44). Cependant, est-ce qu'une de ces interactions, peut-elle vraiment rompre une relation parasociale ? Ce serait probablement une erreur de le penser. D'abord, parce que ces interactions demeurent ponctuelles et asymétriques :

- les comiques qui ont fait monter sur scène des membres du public, ne le font que dans le cadre d'un spectacle (caractère ponctuel) et ils maîtrisent complètement le comportement, les informations partagées sur scène (caractère asymétrique) ;
- La comique qui discute sur les réseaux sociaux et s'en souvient sur scène, ne le fait qu'à l'occasion d'une publication de sa part, ou lors de ses spectacles (caractère ponctuel) et elle n'échange que lorsque les personnes commentent ses propres publications (caractère asymétrique).

Dans un cas, comme dans l'autre, l'interaction qui, selon CARVALHO, provoque le dépassement du caractère parasocial de la relation s'inscrit dans la limite de la finalité du spectacle, qui est de provoquer le rire du public. Elle demeure une relation dans le cadre de la médiatisation de la figure parasociale qu'est l'artiste de *stand-up* et ne s'en émancipe pas. Pour sortir de cette binarité entre

³⁶ L'ensemble des processus parasociaux, c'est-à-dire des comportements d'une personne exposée à une *figure*, identifié par Pierre DE BÉRAIL est reproduit en annexes (Annexes n°1).

relations sociales et relations parasociales, DE BÉRAIL offre une approche plus dynamique en décrivant un *continuum* entre la sociabilité et la parasociabilité où le degré de sociabilité ou de la parasociabilité s'apprécie selon la réciprocité de l'interaction : « A (sic) l'extrémité « sociale » de ce continuum, les interactions sont essentiellement des dyades où deux individus s'engagent dans une communication réciproque, médiatisée ou non. [...] Moins le spectateur à (sic) l'opportunité de communiquer avec la figure médiatisée, plus l'interaction se déplace vers l'extrémité parasociale du continuum. » (DE BÉRAIL, *op. cit.*, p. 18). Dans cette perspective, de même qu'un ou une comédienne de série télédiffusée ne forge pas une relation sociale interpersonnelle et symétrique lors d'une séance de dédicace, le ou la comique de *stand-up* qui fait raconter une anecdote à un membre du public, ou monter sur scène, ne fonde pas une relation sociale interpersonnelle et symétrique sur les ruines d'une relation parasociale. Ces interactions tendent légèrement vers la *sociabilité*, mais ne me semblent pas constituer un *dépassement* qui effacerait le caractère parasocial de la relation.

Pour autant, tant pour mon ami que pour Sa., le rire se doit d'être *naturel*. Ce terme est important, non pas, parce qu'il serait à prendre tel quel, mais parce qu'il est un matériau duquel on peut tirer une description des attentes du *stand-up*. Sans convoquer, ou invoquer, un Philippe DESCOLA sur cette question du caractère *naturel* d'une relation, il faut y voir l'attente d'une relation *facilement* vécue. Ce qui est *naturel* dans le *stand-up*, c'est ce qui semble intuitif, banal, et qui ne contraint pas de se soumettre l'esprit à la torture pour s'enchâsser dans une convention sociale exigeante. Et la relation dans laquelle il n'est pas nécessaire de se sentir contorsionné·e pour satisfaire l'autre, c'est une relation de confiance, née de l'illusion de proximité induite par les interactions (para)sociales exécutées par l'artiste de *stand-up* qui doit raconter « comme si c'était naturel ». Plus que *naturelles*, ou sincères, il me semble que les interactions attendues doivent revêtir les caractères d'une discussion *authentiquement* informelles, décontractée.

CONCLUSION

« Avant [de pratiquer la scène], je me forçais à faire rire. On est à l'apéro, j'ai envie d'être le centre de l'attention de la table, celui qui parle le plus, celui qui fait des vannes à table, dans la classe, à l'entraînement, dans le club. Et parfois, c'était trop, c'était pas le contexte fait pour. Donc j'avais des problèmes de comportement où je mettais mon énergie dans un truc, mais pas au bon moment ou au bon endroit. Maintenant que je fais de la scène, j'ai mon endroit et le moment où je me défoule, et

j'ai mes satisfactions, j'ai mes gens qui rigolent à mes vannes et qui m'applaudissent. » (Ce.)

L'échange relationnel qui se joue dans le *stand-up* est un échange inégal entre l'humoriste et son public, maîtrisé et préparé par l'artiste de *stand-up*. Cet échange participe à créer une *illusion de proximité* avec un auditoire qui est sollicité, avec parcimonie. Il se fonde, semble-t-il, sur le rire dont l'humoriste, garant de la qualité de la soirée, est tenu d'offrir aux spectateurs et spectatrices assis·es face à la scène.

Le cadre dans lequel s'inscrit le *stand-up* est, comme nous l'avons vu, l'adhésion aux principes d'une esthétique populiste. Il ne faut pas comprendre cette adhésion comme un choix conscient mais comme une adéquation, le *stand-up* n'étant, finalement, qu'une expression – parmi d'autres – d'un goût culturel pour une *sincérité* extraites des gens ordinaires à qui l'on prête certaines qualités recherchées et appréciées. Cette adhésion aux codes de l'esthétique populiste se révèle par plusieurs indices parmi lesquels la forme du dialogue comique partiel, la mise en scène qui reproduit, exagère et fétichise le dénuement de la simplicité, ou encore la recherche d'une authenticité du rire, en imitant le modèle des échanges informels amicaux.

Cependant, une condition *sine qua none* de la réussite du *stand-up* réside dans les qualité de l'échange, et la relation qui *doit* se nouer entre l'artiste et le public, est une relation sensément de confiance. Or, pour citer Daniel ABRAHAMS, « [l]e·a comédien·ne doit *avoir l'air* authentique mais ce n'est pas la même chose qu'*être* authentique³⁷ » (ABRAHAMS, *op. cit.*, p. 499, traduction libre, je souligne). Alors, pour parvenir à obtenir la confiance du public, pour que le public ait l'impression qu'il a affaire à un interlocuteur ou une interlocutrice sincère et *authentique*, le ou la comédienne doit parfois modifier la manière dont il ou elle se présente à son public.

37 « The comedian must be seen as authentic, but that is not the same as being authentic. »

CHAPITRE II

MES CLOWNS OU LES VÔTRES DES HUMORISTES COMME LES AUTRES ?

PERTINENCE ET IMPERTINENCE DU PERSONNAGE DE *STAND-UP*

INTRODUCTION

J'ai raté de ma première à ma dernière expérience de terrain. Ou plutôt, j'ai concentré en partie mon attention à résoudre une mauvaise question : qu'est-ce qui est vrai dans ce que je vois ? Ce n'est pas une mauvaise question en elle-même, mais c'était une question fondée sur la peur de tomber dans la crédulité et de passer à côté de la vérité qu'il faut chercher et dire³⁸. Et lors de mes entretiens, j'accordais une certaine importance à questionner le rapport entre la scène et le *hors scène* (cette distinction m'a été dite par Sa.) car je croyais qu'il serait possible d'en déceler la façon dont les artistes de *stand-up* modifiaient ou modulaient leur manière d'être, leur *habitus*, en fonction de la présence ou de l'absence du regard du public. J'avais tort. Car il n'importe pas de chercher à distinguer ce qui est vrai, ou ce qui est faux, tout le spectacle est faux. Le *stand-up*, comme toute représentation donnée dans un contexte dédié, n'est autre chose qu'une falsification ou une vérité absolue, selon comment on le regarde. Falsification si l'on s'attend à ce que l'artiste de *stand-up* raconte sa vie comme il la raconterait à ses ami·e·s ; vérité absolue si l'on s'attend à ce que l'artiste de *stand-up* raconte sa vie comme il la raconterait à un public.

Il m'aura fallu attendre le moment de l'analyse et de la confrontation de mes observations avec des sources bibliographiques pour comprendre que l'important n'est, finalement, pas de savoir quelle dose de vérité sincère (dans l'œil de celui ou de celle qui l'énonce) se cache derrière chaque sketch, mais la manière dont se joue sa propre personne, son *je* de scène. Finalement, j'aurais noirci une bonne quantité de feuilles, d'informations qui ne me serviraient pas.

38 D'autant que je ne voulais pas, en interrogeant quelque comique, que l'interlocuteur·rice comprît que j'étais tombé dans le panneau, et que j'avais tenu pour vraie et biographique, une histoire qui relevait de la pure fantaisie. Déjà que l'anthropologie sociale et culturelle ne se voit pas toujours accorder de crédit scientifique, si en plus on croit que les anthropologues qui la pratiquent, sont à côté de la plaque ; je craignais que ça desservît ma recherche.

L'artiste de *stand-up* se retrouve au sein d'une apparente contradiction : il faut se présenter au public dans une attitude, un parler, une mise en pli qui donne l'apparence de la banalité, quand bien même cette représentation ne serait pas l'attitude, le parler ou la mise en pli que se donne d'habitude l'artiste. D'ailleurs, alors que je prenais des notes dans les coulisses, une *stand-uppeuse* (s'apprêtant à se montrer au public sûre d'elle) m'avait glissé, en montant sur scène « Écris que la comédienne se chie dessus ». Ce que j'ai rigoureusement consigné, travail consciencieux d'ethnographie oblige. Élément de preuve qu'entre l'image donnée et la conscience de soi, sur sa contenance et son assurance dans ce cas précis, il peut se trouver des écarts.

Et plus encore, il faut raconter une suite d'anecdotes vraisemblables qui dessinent ensemble une vie cohérente mais qui n'est pas la sienne. Afin de comprendre la manière dont est tenue vivace, ou résolue, cette contradiction, je propose de porter le regard, successivement, sur le goût du public pour l'intimité – ce qui constitue la *demande* du *stand-up* – et sur les méthodes employées par les artistes de *stand-up* pour y répondre au mieux, en dépassant les difficultés parmi lesquelles celle de protéger sa vie privée, et celle de correspondre aux attentes du public, même lorsque l'on ne s'y conforme pas soi-même, dans son quotidien. Dans ce chapitre, je veux m'intéresser, après avoir analysé l'échange qui se joue entre l'artiste et son public, à la manière de créer, et de faire vivre, un personnage scénique strictement distinct de sa personne ; jouer un *je*, qui n'est pas soi.

HUMOUR, GLOIRE ET BEAUTÉ

Brièvement, avant de porter son regard sur l'artiste, il faut le poser sur les attentes auxquelles l'artiste doit répondre. Si l'on fait l'effort de concentrer le regard sur le public et sur ce qui fonde sa *demande* de *stand-up* – l'attrait que ce public ressent pour le *stand-up* – alors on doit décomposer le *stand-up* pour en trouver les éléments qui satisfont à un goût esthétique particulier. D'avance, il faut préciser que toutes les questions, chères à la sociologie, relatives à l'aspect socialement structurel du goût, de sa distinction selon la classe, ne seront abordées qu'au troisième chapitre. Car avant d'analyser les tenants de l'esthétique, il faut encore la décrire et la caractériser.

Je souhaite rappeler une des réponses d'un de mes interlocuteurs :

« C'est parce que le stand-up c'est, je pense – ça c'est un peu ma définition – le *stand-up* qui différencie d'un *one man show* [...] c'est le quatrième mur. Dans une pièce de théâtre, il y a un quatrième mur, le spectateur est là, il est en train d'observer les comédiens qui jouent ou qui sont en train d'interpréter une scène avec ça, ça, ça,

ça³⁹. Et parfois, ce quatrième mur est cassé et les comédiens s'adressent directement au public. Mais le *stand-up*, j'ai l'impression que c'est l'art de casser ce quatrième mur et de faire illusion... faire une illusion que je suis en train de te parler maintenant, et je discute avec toi, j'arrive sur scène, je vous parle avec vous : « et ça va vous allez bien ? » et c'est l'illusion que je dis des blagues sans dire « maintenant c'est l'heure de la blague ». Je sors ma première blague et je te la dis [...].

C'est l'illusion que ça vient de façon naturelle, sans ce quatrième mur. Et je parle avec toi et en même temps c'est des histoires drôles et il y a des chutes, il y a des *act out*⁴⁰. Certes, il y a un contrat non signé entre le public et le comédien parce que [le public] sait bien qu'il arrive dans un théâtre, qu'il va s'asseoir sur un siège et qu'il y a quelqu'un qui va monter sur scène pour faire une performance. Il sait très bien que tout ça, c'est préparé, [qu']il y a une mise en scène. Mais c'est l'illusion qu'on fait, [...] l'illusion que c'est naturel, [que] ça vient de maintenant, je te parle de ça et il y a eu ça, il y a eu ci, il y a eu une blague là, tac, tac, tac et ça⁴¹. » (Sa.)

D'une part, le comique énonce cette définition : « Le *stand-up* [...] c'est l'art de briser le quatrième mur. » Et en brisant ce quatrième mur, on offre à voir – c'est la promesse du *stand-up* – des artistes pour les humains qu'ils et elles sont, dans leur vie privée, dans l'intimité que peut dévoiler les anecdotes déroulées au fil d'un soir de spectacle. Au cours de l'entretien, tant avec les humoristes qu'avec du public, le mot « sincérité » revient implacablement, et derrière lequel il faut lire « réel ». D'autre part, il insiste sur le fait que le *stand-up* repose sur un contexte pétri de conventions, et par là sur un public conscient d'assister à une mise en scène. Ce tiraillement entre les conventions, qui font que le spectacle est ouvertement une mise en scène, et l'ambition de l'illusion de la réalité, du « naturel » de ce qui s'y produit, n'est pas exclusif au *stand-up*.

Au théâtre, l'opposition entre la volonté de représenter une illusion de réalité, et la volonté de présenter une réalité dotée de ses propres normes, a mené à une division – qui dure encore aujourd'hui – initiée respectivement par Constantin STANILAVSKI et Vsevolod MEYERHOLD (PERELLI-CONTOS, 2005 [1988]). STANILAVSKI est à l'origine de la Méthode (aussi appelé le Système Stanilavski, ou plus simplement le Système) qui va façonner la pédagogie des comédiens et comédiennes jusqu'à nos jours, dans une approche « psycho-affective » (*ibid.*, p.24). MEYERHOLD va laisser un héritage plus disparate, sans grande théorie rédigée d'une traite, autour d'un travail technique du corps, comme l'outil de production des actions scéniques de l'acteur ou de

39 Il mime avec ses mains, la position de plusieurs éléments, comme sur une scène.

40 L'*act out* consiste dans le *stand-up* à imiter une personne ou jouer une situation.

41 Il indique avec ses mains, une progression temporelle, pour mimer le déroulé d'un spectacle.

l'actrice. Par ailleurs, MEYERHOLD considère que le comédien ou la comédienne ne doit pas incarner son personnage, mais s'en « faire l'avocat ou le procureur » (*ibid.*, p.21), et par conséquent s'en distancer⁴². Je mobiliserai cette opposition plus tard.

Lorsque je demande au même comique, si les anecdotes qu'il raconte sont inspirées de sa vie, il me répond :

« Peut-être 90, 95%, c'est inspiré de faits réels. Que ça soit réel ou que ça soit sincère, proche de moi. Pour que j'arrive à visualiser ce que je raconte. Parce que si je te dis... Si tu es en train de me raconter une histoire, que tout est fictif, tout est imaginaire, si tu ne l'as pas bien rodé, tu vas te perdre ou tu vas bafouiller ou tu... Ce ne sera pas logique. Mais si je te dis de raconter... Tu racontes ta vie ou je te dis : « C'est comment chez toi ? Décris-moi ta chambre ».

Donc toi direct, on t'a jamais posé ces questions, mais toi, direct, tu vas visualiser « ah oui là il y a le lit et à droite il y a le... ». Tu vas visualiser : « là il y a le placard et ici je range mes affaires ». Donc tu vas avoir des images et à travers de ces images, tu vas délivrer et parler. Donc ça va être naturel. Donc c'est pareil.

Ça c'est l'important quand tu parles de choses sincères. Et quand tu dis : « ouais je suis arrivé et mon chef il m'a dit, ta ! ». Là, tu es en train de visualiser : « ouais, je suis arrivé ce jour-là, il m'a dit ça »⁴³. Donc, cette sincérité, oui, ça permet de, quand tu es plus sincère, les gens vont être plus touchés et être plus aptes à écouter ce que tu dis et donc rigoler avec toi. Je pense. » (Sa.)

En passant l'océan (Atlantique ou Pacifique selon la façon de voir), la moscovite Méthode Stanilavski, va inspirer le new-yorkais de résidence Lee STRASBERG pour fonder sa propre méthode. Celle-ci va mettre l'accent sur la recherche d'une « authenticité » par l'incarnation affective et émotionnelle du personnage au moyen de ses expériences personnelles : « Il s'agit de se souvenir de choses entendues, vues ou touchées afin de recréer une émotion précise » (LAPORTE-RAINVILLE, 2011). À cet égard, ce que dit l'humoriste que j'ai interrogé rejoint entièrement la théorie de STRASBERG, tant sur l'objectif recherché, (la sincérité ou l'authenticité) que sur la méthode pour y parvenir (associer à son jeu, des expériences personnelles, mémorielles ou affectives). Ce rôle que se donne l'humoriste vient d'abord d'une attente et d'un goût social.

42 Et prendre position afin de transmettre cette pensée à l'auditoire (*ibid.* p.23), mais c'est un autre sujet que je n'explorerai pas.

43 Je note au passage qu'il utilise beaucoup les *act out* dans toutes les discussions que l'on a eues, alors qu'il me dira en entretien que dans ses spectacles de *stand-up*, il n'en pratique, actuellement, pas.

Cette recherche d'authenticité ou de sincérité répond à une demande esthétique qui n'est autre chose qu'une recherche de proximité poussée à son paroxysme. Le désir d'observer la *réalité* de la vie privée des artistes, sans s'y engager, se transforme en une forme de *voyeurisme*⁴⁴ morbide et moralement désengagé. Le *voyeurisme* s'il est commis sans l'approbation de la personne vue, emporte des conséquences moralement inacceptables. Comme le résumé Alain LAFRAMBOISE : « celui qui est surpris, qui découvre le regard de l'autre sur des gestes qu'ils croyaient secrets, se sent terriblement dépossédé symboliquement. » (LAFRAMBOISE, 2010 [2001], p.13). Le *stand-up*, (et l'on pourrait dire la même chose de la télé-réalité et des œuvres du même genre) en autorisant le *voyeurisme*, en ouvrant une fenêtre sur des pensées, des expériences censément secrètes, offre au public « la position privilégiée d'observateur en contrôle de la situation » (*ibid.*), la mauvaise conscience en moins. Ce voyeurisme autorisé, moral, n'est autre chose qu'un goût d'ordre esthétique.

Ce goût s'est progressivement construit. On peut en observer l'évolution, au cours du XXe siècle, au travers des feuilletons fictionnels où les trames narratives se concentraient sur les « histoires d'amour (mariages, divorces, adultères) et [les] secrets (enfant caché, trahisons, vengeances) » des personnages : les *soap operas* (BOUTET, 2010). À la suite, l'appétit voyeuriste va se déporter de la fiction à la *réalité*⁴⁵ au courant des années 2000, pour ce qui concerne la télévision aux États-Unis, puis en France (*ibid.*). La télé-réalité, en cela qu'elle a catalysé plusieurs phénomènes, a été un repère pour analyser l'évolution du goût en faveur d'une « curiosité morbide [apparentée] au voyeurisme » et d'un « éloge du quotidien » (DUPONT, 2018 [2007]). On observe, comme sur la question de la légitimité relationnelle, un tournant dans les années 1990-2000, en faveur d'une esthétique tournée vers le soi intime et personnel, sommé de se rendre public. Plus largement, le *stand-up* s'est affirmé, en France, dans la forme telle que je l'étudie, au moment même où l'on observe une injonction « de la confession de soi, sans anonymat, sur les réseaux sociaux. » (BOREL, 2016)

44 Je précise qu'il ne faut pas voir dans l'utilisation du terme « voyeurisme » une connotation excessivement sexuelle. S'il est vrai, j'y reviendrai, que la dimension sexuelle a son importance et que le *stand-up* aborde souvent des questions d'ordre sexuel de la vie privée des humoristes, le *voyeurisme* dont je parle ici, s'étend à toute la sphère de la vie privée, et me semble même davantage tendre à la sphère émotionnelle et à la conscience de l'humoriste. Ce qui intéresse le *voyeurisme* morbide de cette esthétique, me semble relever principalement de la modalité d'existence et de compréhension du monde de la personne observée.

45 Ou plutôt d'une fiction qui a la prétention d'être la réalité. Je développerai plus tard dans le chapitre, le concept de fiction *fine*, à l'opposé d'une fiction épaisse ou profonde, qu'on retrouve – pour cette dernière – dans le théâtre classique, avec des personnages clairement et strictement distincts de l'acteur ou de l'actrice qui les joue.

Ces quelques éléments permettent de tracer les contours du contexte dans lequel le *stand-up* évolue, et ainsi, comprendre les contraintes et exigences qui sous-tendent la pratique du *stand-up*. Le mouvement historique de représentation culturelle dans lequel s'inscrit l'émergence du *stand-up*, porte un caractère populiste et voyeuriste. La sincérité recherchée provient d'une part du caractère franc, défardé, *authentique* (associé au personnage populaire, ou plutôt populaire), mais aussi d'autre part, de l'intimité réelle qu'il est demandé aux comiques du *stand-up* de partager avec le public. Pour comprendre la personne qui raconte sa vie seule en scène, il faut s'intéresser à ce dernier point. À partir de ces considérations, il est possible de regarder le rôle qu'endosse sur scène, l'artiste de *stand-up*.

COMME LE NEZ ROUGE AU MILIEU DE LA FIGURE

« Tant que c'est dans la rue, c'est hors scène. Et le jour J, après le spectacle, à la sortie « merci d'être venu », je reste toujours dans la casquette d'humoriste qui remercie le public, le sourire commerçant : « merci, j'espère que vous avez passé une bonne soirée ». Et après, dans la rue, le lendemain, dans un bar... Non, c'est moins. C'est moins... Ça dépend après, si y'a des gens qui se disent « Oh t'as déjà vu? Merci, bonsoir ». Ça dépend de mon humeur... si j'ai envie de garder cette casquette « Merci » ou d'être plus ouvert à eux et plus sincère « Ah... ça va ? ». Ça dépend de la conversation, si ça nous permet... Est-ce qu'on est sur le trottoir ? Qu'on s'est croisés ? Ou en terrasse ? Ou on est à côté à table, où on peut discuter plus ?

Parce que parfois, les gens, ils n'ont pas le temps. Ils veulent juste te dire en partant comme ça, on t'a déjà vu. C'est juste, ils veulent marquer le moment pour dire qu'on t'a vu et on a apprécié et on veut te le renvoyer. Ou on t'a croisé et on voulait être sûr que c'est la même personne qu'on a vue. Mais pas plus. Ils ne veulent pas plus de conversations que ça. D'autres, si, peuvent être plus intéressants. Ils veulent approfondir. Donc ça se sent. Donc ça devient naturel. » (Sa.)

La scène est strictement distincte, nous avons pu le constater, de la vie hors de la scène. Cependant, tous les arts de la scène ne construisent pas la distinction entre les deux espaces, d'une même manière. Il vient immédiatement à l'esprit des exemples issus du théâtre où l'on est capables de savoir immédiatement si tel comédien ou telle actrice participe à une représentation ou non, à la seule vue du costume. Il est cependant, une discipline ou plutôt un personnage, qui, sans supprimer le caractère visuel de la distinction, l'a réduite à la portion la plus congrue, mais la plus centrale de

sa figure : le clown, avec son immanquable nez rouge. Ainsi qu'a pu l'observer et le conceptualiser Claire BODELET, « [le nez rouge] prend place dans le processus de création du personnage de clown, matériel indispensable que l'acteur doit ensuite savoir reproduire avant chaque représentation et sans lequel il ne pourrait pas travailler. » (BODELET, 2022).

Les humoristes du *stand-up* n'ont pas de nez rouge, pas plus qu'ils, ni elles ne possèdent d'attributs visibles et communs pour les reconnaître. Dans la plupart des spectacles de *stand-up* auxquels j'ai pu assister, les artistes étaient indifférenciables des badaud·e·s et des chaland·e·s qui remplissaient les salles, et dont je faisais partie. La plupart du temps, ils et elles se tiennent en marge de la scène, comme une partie de la clientèle, et jusqu'au moment où ils et elles sont sur scène, il est impossible de connaître leur métier. Une exception cependant : dans un théâtre doté de coulisses et dans lequel l'accueil était organisé par un comique. Celui-ci se démarquait mais non parce qu'il agissait en humoriste, mais parce qu'il agissait en hôte, ayant à sa charge la gestion de la salle, l'accueil du public et le service au bar improvisé. Pendant l'ouverture, avant d'aller dans les coulisses, les artistes étaient mêlé·e·s à l'auditoire, mais sans être accompagné·e·s. La seule indication minime de leur distinction était leur positionnement : ils et elles se tenaient à distance de l'entrée du public, puisqu'il y avait une entrée pour les artistes.

Pour autant, les artistes dissocient le personnage sur scène et leur vie en dehors de la scène, comme me l'indique un interlocuteur : « Ça reste moi-même ; une version de moi sur scène. Donc moi sur scène et moi hors scène, on se ressemble » (Be.). La distinction n'est pas toujours réalisée par l'auditoire, dans une mesure inquantifiable à l'heure actuelle pour le *stand-up*, et cette indistinction c'est la marge de para-sociabilité, déjà évoquée. Pour cause, contrairement aux clowns, il n'y a pas ce nez rouge. Mais avant de mener la réflexion plus loin sur le *stand-up*, il faut chercher à comprendre ce que le *nez rouge* constitue pour le clown, afin de pouvoir identifier ce qui peut, dans le *stand-up*, se rapprocher d'une façon de distinguer le soi scénique et le soi *ultra-scénique*, pourrait-on dire.

Claire BODELET est probablement la sociologue française qui a le plus travaillé sur les clowns au nez rouge⁴⁶. Son travail, portant sur les clowns en milieu hospitalier, permet de dégager quatre fonctions au nez rouge du clown. La première, c'est de faire connaître « l'entrée des clowns dans leur processus de socialisation professionnelle » (*ibid.*). Le nez rouge est devenu le marqueur par lequel on devient clown, il s'agit d'un palier de construction d'un « personnage à soi » (*ibid.*).

46 J'initie cette précision, d'une part, car le nom de clown, recouvre en anthropologie plus d'une réalité. Ce sera l'objet de la prochaine partie. D'autre part, Claire BODELET explique qu'il existe des clowns qui ne chaussent pas de nez rouge et qui n'en sont pas moins clowns (*ibid.*).

L'Université ne délivrant pas (encore?) de diplôme de clown, ni l'État n'organisant de concours pour obtenir ce statut, la qualité de clown est rendue publique – pour les autres, mais aussi et surtout pour soi – par le port du nez rouge.

La seconde fonction du nez rouge, c'est de borner le temps de l'activité. Quand il est porté, la personne en dessous agit selon les codes et les conventions des clowns et non plus celles d'un comédien ou d'une comédienne. En citant un·e professionnel·le de santé : « « Les informations sérieuses, on les donne au comédien, [...] on les donne pas au clown qui renverse des trucs et qui fait des conneries » ». (*ibid.*) Sous cette affirmation, la sociologue a judicieusement placé une photographie sur laquelle deux clowns prennent une information que leur délivre une soignante. De manière générale, Claire BODELET indique que « si un clown a besoin de communiquer sérieusement avec son partenaire, il lui faudra alors « baisser son nez » ». Il agit ici comme un indicateur à destination du public : il indique un cadre « qui permet aux individus de définir correctement une situation et d'ajuster leur comportement en conséquence » (*ibid.*)

La troisième fonction est quant à elle, utile sinon nécessaire, pour la personne sous le nez rouge puisqu'aussi petit soit ce masque, il sert à désincarner le clown. Autrement dit, le nez rouge « [assure] le dédoublement de l'acteur en empêchant des phénomènes de suridentification à son personnage » ce qui permet à l'artiste de « se masque[r] pour mieux se dévoiler » (*ibid.*). La mise à distance artificielle – dans le sens où elle nécessite un artifice – permet une mise à distance comportementale, comme un désengagement de la responsabilité ou de la réputation de la personne, pour les actes que commettrait son clown.

La quatrième fonction consiste à se « singulariser de ses pairs » (*ibid.*) et à chaque clown son nez et à chaque nez son clown. La sociologue montre qu'il n'existe pas deux clowns qui partagent un même nez, à la fois pour des considérations basement matérielles (le matériau, la forme, la force de l'élastique, etc.) mais également pour des raisons d'identification du clown. Un clown se constitue en grande partie de son nez, et sans, le personnage est incomplet. Choisir un nez, l'arranger, l'utiliser sont des étapes constitutives de l'identité du clown.

Ces quatre fonctions répondent à des enjeux de distanciation, de désengagement et de désincarnation. La désincarnation, ou tout du moins la distance qui est volontairement tenue entre comédien·ne et clown tend à faire pencher le métier de clown vers la conception de MEYERHOLD. Alors que le *stand-up* allait davantage vers la conception de STANISLAVSKI en ayant pour ambition de faire ressembler au plus possible le comédien ou la comédienne avec le personnage scénique (PERELLI-CONTOS, 2005 [1998]). Pour autant, bien que les artistes du *stand-up* aient couvert ce nez

que l'on ne saurait voir, on retrouve des gestes, des techniques et des objets qui endossent ces fonctions. Le nez rouge concentre ces quatre fonctions qui sont diffuses dans le *stand-up*.

La fonction de socialisation professionnelle est probablement la plus difficile à cerner dans le *stand-up*. Le clown est un personnage *autonome*, à soi, qui est incarné par une seule personne au sein de groupes de transmission, alors que l'artiste de *stand-up* doit performer, solitairement, pour d'autres. Le processus « d'apprentissage et d'intériorisation des valeurs d'un groupe de référence auquel l'individu souhaite appartenir » (BORDES, 2013) est, pour le *stand-up*, lié au processus de professionnalisation. L'artiste de *stand-up*, c'est celui ou celle qui essaie de vivre du *stand-up*, ou – mais c'est notoirement plus rare – parvient à en vivre. En posant la question directement à un de mes interlocuteurs, je reçois cette réponse :

« Il y a des étapes ou des *steps* dans la professionnalisation qui restent pareilles. Mais chacun, il va prendre son chemin ou sa façon de faire. Tu vois l'évolution de chaque humoriste, de chaque artiste. Mais il y a des *steps*, ça va être les mêmes. Tu démarres dans des scènes, tu trouves ton spectacle, tu fais des plateaux, après tu as ton spectacle, après tu le joues, tu tournes, tu vas t'auto-produire ou là, il y a quelqu'un, il y a une boîte de production qui va te suivre. Donc ça va te booster vers le professionnalisme un peu plus.

Donc il y a un chemin à tracer pour faire une carrière que je n'ai pas encore fait. Donc je suis en route. Donc je sais pas te dire, mais là, de mon premier jour... et là, ça fait peut-être 3-4 ans que je fais du *stand-up*, j'ai vu les gens avec qui j'ai démarré, il y a 3-4 ans, et je les vois aujourd'hui, on est... On joue dans la même... On va dire... Ouais, on joue dans la même catégorie, qui peut être différente. Il y en a un qui va être plus sur l'écriture, qui va participer ou qui va être dans des choses très indépendantes. Il y en a un qui va écrire pas que son *stand-up*, il va écrire des chroniques, radio, émissions, des séries, des sketches, du contenu digital avec des sketches. Donc il y a plein d'outils, des palettes. Et on utilise ces outils pour délivrer de l'humour, que ce soit dans une salle sous forme de spectacle vivant, que ce soit un *stand-up*, un *one-man show*... tu l'appelles comme tu veux, que ce soit du digital, que ce soit que la partie écriture ou que la partie jeu. » (Be.)

Au travers de ce témoignage, l'absence de socialisation professionnelle partagée se matérialise. Chaque artiste de *stand-up* se professionnalise seul·e, dans une voie propre. Paul BRUNSTEIN-COMPARD observe que la professionnalisation des artistes se déroule par l'expérience du *stand-up*,

la standardisation des pratiques de *stand-up* et la distinction avec l'*amateurisme* (BRUNSTEIN-COMPARD, 2020, pp.44-50). Ce processus de professionnalisation possède cette particularité d'être imposée par des professionnels de la programmation culturelle qui ne font pas de *stand-up*. Ni le bon apprentissage, ni la bonne intégration des valeurs du *stand-up* ne possèdent de marqueur physique. Cependant comme le remarque BRUNSTEIN-COMPARD, la reconnaissance de professionnalisation des *comedy clubs*, va de pair avec l'« amateurisation des autres *comedy clubs* » par la sélection (*ibid*, p.49). Autrement dit, le seul marqueur de l'achèvement de la socialisation professionnelle est la présence des *stand-uppeur·se·s* sur des scènes qui se veulent élitistes.

La fonction de délimiter le temps d'incarnation du personnage scénique, est assurée, dans le *stand-up*, par une myriade d'éléments, mais demeure incertaine. Parmi les éléments, il y a le *calling*, c'est-à-dire le moment durant lequel la personne qui assure la chauffe ou l'humoriste qui vient de finir son tour, appelle l'artiste suivant·e. Comme je l'ai raconté au premier chapitre, j'ai pu observer plusieurs manières assez standardisées d'appeler : il s'agit toujours de demander au public de faire un maximum de bruit, parfois en le guidant. Ainsi la maîtresse de cérémonie de la soirée décomptait de trois à un, en demandant qu'à trois, l'auditoire tape du pied, qu'à deux, il applaudisse, et qu'à un, il fasse autant de bruit que possible. Il y a d'autres manières moins élaborées auxquelles j'ai pu assister, mais il était toujours demandé, au minimum, d'applaudir ou de faire du bruit. Le *call*, c'est le moment où l'humoriste « enfile sa casquette d'humoriste ». Le moment de la sortie de ce rôle, est plus ambigu. Pour citer de nouveau un humoriste interrogé :

« le jour J, après le spectacle [...] je reste toujours dans la casquette d'humoriste qui remercie le public, le sourire commerçant [...] Et après, dans la rue, le lendemain, dans un bar... Non, c'est moins. C'est moins... Ça dépend après, [...] Ça dépend de mon humeur... si j'ai envie de garder cette casquette [...] ou d'être plus ouvert à eux et plus sincère [...] Ça dépend de la conversation. » (Be.)

Là où le nez rouge offre une réponse binaire à la question de la personnalité à laquelle on fait face, la « casquette de l'humoriste » est plus équivoque. Le nez rouge, ou bien il est porté et l'on parle à un·e clown, ou bien il est déchaussé et l'on parle à un·e comédien·ne de métier. Pour le *stand-up*, surtout lorsqu'il est rémunéré au chapeau, la frontière est incertaine. Il est commun que les artistes tiennent le chapeau à la sortie de la salle, et à ce moment-là, comme l'indique mon interlocuteur, ils et elles demeurent dans leur rôle d'humoriste au « sourire commerçant ». Ni la sortie de scène, ni le lâcher du micro ne dissolvent le soi scénique de l'artiste de *stand-up*. Et ainsi, en quittant les lieux,

l'auditoire quitte des humoristes, et non les personnes qui les incarnent. Même plus tard, la frontière reste floue selon mon interlocuteur. Par ailleurs, dans la plupart des études qui m'ont été données à lire, les relations entre artiste et public ne sont jamais étudiées au-delà de la scène malgré une attention portée sur ces interactions. Ce vide est sans doute à mettre sur le compte de l'incertitude qui règne au sein même de la profession, sur la manière dont on sort de son personnage scénique vis-à-vis de son public.

La troisième fonction du nez rouge, celle de la mise à distance du rôle scénique et de soi, répond aux objectifs recherchés de la conception *clownesque* de la discipline. Les humoristes de *stand-up* essaient au contraire de faire illusion de la réalité sincère et authentique. Là encore, la fonction de *dissociation relative* est à chercher ailleurs que dans des éléments physiques. Quand je pose la question des liens entre la scène et ses activités extérieures, un humoriste me dit :

« Le taekwondo j'en ai fait, j'étais sportif de haut niveau pendant [une dizaine d'années], j'ai jamais fait des blagues sur le taekwondo. Souvent les gens me disent, vu que tu fais ça tous les jours, tu vas avoir des blagues que sur ça, non? Mon équipe de foot, ils pensent que quand ils sont venus voir mon spectacle, ils s'attendaient... quand ils ont appris que je fais du *stand-up*, ils ont dit : « Ah ! Tu dois nous balancer dans tes sketches avec tous les dingeries qu'on fait , dans l'apéro, sur le terrain parce qu'on est nuls, parce qu'on est une équipe de bras cassés. » Non, je ne ramène pas sur scène. Mes collègues au boulot, ils ont pensé que... Certes, je parle du boulot, mais pas de mon boulot actuel, c'était mon ancien boulot. Non. Je pense que, c'est naturel, je ne ramène pas ma vie sur scène. Ou avec des pincettes. Et pas tout, et pas n'importe quoi. » (Fi.)

Il me semble que cette phrase représente bien la manière dont les artistes de *stand-up* parviennent à dissocier leur identité de scène, et leur identité personnelle ; en partageant des anecdotes de vie désengagées identitairement. C'est-à-dire des éléments de leurs vies qui ne sont pas constitutifs du soi *hors scène* ; des éléments qui ne suffisent pas, si on les connaît, pour faire partie du cercle proche de l'humoriste. La mise à distance s'opère en donnant au public, une intimité illusoire : on croit accéder à la sphère privée de l'artiste, on ne demeure que dans une sphère publique cadenassée consciencieusement. Si, de toute évidence, la mise à distance n'est que symbolique, de l'ordre de la

représentation⁴⁷, elle emporte des conséquences très concrètes sur la manière d'agir et de réfléchir des artistes de scène.

La quatrième fonction du nez rouge, celle de la *singularisation* se retrouve au cœur du problème du *stand-up*, entre la promesse faite que chaque artiste se présente avec sa vie singulière face au public ; et le besoin pour celui-ci de se reconnaître dans le quotidien, d'accorder sa confiance dans la crédibilité de l'humoriste (ABRAHAMS, *op. cit.*). Par ailleurs, le travail des *stand-uppeur·ses* consiste moins à présenter des créations inédites, que d'offrir au public, des recettes éprouvées, légèrement rehaussées par quelque condiment personnel. Un des *stand-uppeurs* que j'ai pu interroger se montre assez lucide sur ce fait :

« Il y en a un [, un manuel] qui avait décortiqué toutes les ficelles ou tous les mécanismes de gag qu'on peut avoir. [...] Je pensais ça : « Voilà, tous les mécanismes, toutes les ficelles ».[...] ⁴⁸ Voilà, il a regroupé toutes ses ficelles, tous ses mécanismes dans un bouquin. [...] Comment écrire une blague? Tu vois, une ligne de blague, c'est un *setup*, une prémisse, une pirouette, et après une *punchline*. [Une blague] c'est comment, d'une *punchline*, tu retournes au *setup*. Ou l'inverse. *C'est très mécanique*. Ou une autre qui a dit, elle, pour elle, l'humour ou quand tu veux lancer une *punchline*, c'est souvent basé, ou boosté, par un état émotionnel : La peur. « Voilà, j'étais... J'avais peur, j'avais tellement peur de... » Donc, ça a donné ça. Ou « j'ai trouvé ça tellement bizarre », ou « j'ai trouvé ça tellement stupide ». [...] Il n'y a pas que ça, mais il y en a qui disent, moi, pour moi, si on observe toutes les blagues qui sont autour de nous aujourd'hui, *si on les analyse, ça ne va pas sortir de ces 1, 2, 3, 4 ou 5 mécanismes*. Ou ça ne va pas sortir de ces 15 ficelles comme ça.

[...] [Il dit qu'il a lu ces manuels pendant qu'il se lançait dans le *stand-up*]. Mais ça ne m'a pas aidé. Il ne fallait pas commencer avec ces livres. *Parce que tu deviens un peu robot. Tu fais un truc mécanique*. Et donc ça, je ne recommande pas.

[...] [Au début,] j'appliqu[ais] bêtement la théorie, la recette. Et donc, ça ne pren[ait] pas. Il manque de sincérité, il manque de moi, il manque de mon univers, ce qui me fait rire à moi. Moi je pensais que voilà [, cette mécanique] je l'applique sur... Moi dans l'ascenseur. Moi à table. Moi chez ma belle-mère. Ok, j'applique. Non... ça prend pas.

47 En jetant un regard incrédule à la situation, on s'apercevrait que le visage du ou de la clown et celui du comédien ou de la comédienne qui l'incarne, sont matériellement les mêmes. Pour autant cette mise à distance que se représente tant les comédien·ne·s que l'auditoire (les soignant·e·s savent qu'il faut s'adresser aux comédien·ne·s et non à leur clown, pour toute information sérieuse) existe, de fait, par une *crédulité* (employée sans connotation péjorative) partagée. C'est les manières de faire exister cette *crédulité partagée* qui est le centre de mon attention.

48 Il énumère des mécanismes de blague, et donne des exemples.

Donc... Je recommande que quelqu'un qui démarre, il explore lui-même, sans qu'il soit pollué par la mécanique, le machin, le mécanisme des blagues... Il écrit. Et il joue, il lance, il explore. Et quelques mois plus tard, il revient et dit... En lisant ses livres, t'arrives à mettre des mots sur ce que tu fais, en disant... « Là, quand j'ai écrit ça, c'était ça... c'était une règle de trois temps ». Tu vois ? Parce qu'en faisant, tu vas dire... « Mais je le fais, ça! J'ai fait une blague [...] par déduction... Je fais une blague par déduction. » » (Be.) (je souligne)

Mon interlocuteur est pleinement conscient qu'il y a, d'une part, un sentiment de singularité, mais d'autre part, un caractère mécanique et implacable, qu'il faudrait – durant l'apprentissage – feindre d'ignorer pour être plus efficace. Si l'apprentissage du métier de *stand-uppeur.se* nécessiterait d'ignorer les causes pour mieux les maîtriser, c'est probablement car la socialisation permet d'intégrer les mécanismes de l'humour sans avoir à les nommer, chaque individu ayant la capacité d'apprécier si telle ou telle blague est drôle ou ne l'est pas. Des principaux mécanismes, il me donne ceux-ci :

- La « pirouette », qu'explique ainsi Be. : « Je te fais penser que je parle de ça, mais en fait, je parle de ça. « Là, aujourd'hui, j'ai fait du sport. J'ai couru en bas de chez moi cinq tours avec un chien qui courait derrière moi. » Ah, tu ne courais pas parce que tu fais du sport, mais parce qu'il y avait un chien qui courait derrière toi. » Dans ce cas, la *pirouette* se compose d'un énoncé logique, et d'un élément final qui vient briser cette logique.
- Le « déni », qu'il explique ainsi : « ...tu dis un truc très choquant dans ta phrase mais tu continues. Comme si de rien n'était. « Je suis arrivé tout à l'heure au bureau, ma collègue m'a servi un café et après on a fait notre réunion. On a fini la réunion, elle m'a sucé vite fait, après mon chef il m'a appelé et on a fait une deuxième réunion plus tard. » Et tu dis un truc « wow choquant » et tu le glisses comme ça, comme si de rien n'était ». Dans cet autre cas, l'élément qui brise la cohérence, qui agit comme la révélation, n'est pas final dans la progression de l'énoncé, mais intermédiaire.
- Le « trois temps » qu'il définit par l'exemple de la sorte : « pomme, courgette, hélicoptère. » Trois éléments sont donnés, et le troisième brise la cohérence logique imaginée par le public à partir des deux premiers éléments.
- La blague « par déduction » qu'il définit ainsi « Une blague par déduction, c'est quand tu fais penser ou fais réfléchir le public à un truc que t'as pas dit. » Il essaie ensuite de me trouver un exemple, il en a un excellent en tête, mais ne parvient pas à le reformuler. Il

mélange ce que l'humoriste disait et ce qu'on devait en déduire (et donc qu'il n'aurait pas dû dire).

Les travaux de Florence DUPIN DE SAINT-CYR et d'Henri PRADE tendent à montrer que l'appréciation d'une blague, et le rire qui peut en découler⁴⁹, est le résultat d'une révision inattendue des présupposés : « L'approche proposée met en évidence le rôle clé de la révision des croyances (et de la notion de surprise) dans le mécanisme qui sous-tend les plaisanteries » (DUPIN DE SAINT-CYR, PRADE, 2022, p.279). En outre, cette étude met en avant que l'efficacité d'une plaisanterie repose sur un socle de connaissances et de logique communes qui, face à un énoncé, présupposent une finalité qui est démentie par une *révélation* : « ... le rire vient soulager la tension de dissonance cognitive provoquée par l'incohérence entre ce que l'on s'attendait à entendre et la chute de l'histoire. Ce soulagement ne peut avoir lieu qu'une fois l'histoire comprise, la chute jouant le rôle d'une révélation. » (*ibid.*, p.273). Puisque l'autrice et l'auteur estiment qu'« il est clair qu'une validation de la pertinence de ces idées nécessiterait leur vérification sur un large corpus de blagues, bien que l'on puisse penser que de nombreuses blagues fonctionnent réellement de cette manière » (*ibid.*, p.279), je me permets une légère extension de la définition donnée, en supprimant le caractère final de la chute-révélation, (pour y intégrer le mécanisme du « déni » notamment) et en y renforçant le côté contradictoire et inattendu, qui brise la cohérence.

Et les blagues dont le contenu est, précisément, censé être le garant de la singularité de l'artiste, ne vont finalement être que des productions sorties d'un même moule mais dont la composition connaît quelques variations. Et ce sont ces variations qui sont démesurément mises en évidence, qui vont jouer cette dernière fonction du nez rouge. Ces variations se retrouvent partout, Marta DVORAK considère les mimiques, les gestes ou les accessoires des artistes d'humour contemporains (en remontant à CHAPLIN et aux frères MARX, donc une contemporanéité accordée avec une certaine libéralité) comme « équivalent[s] du masque comique traditionnel » car comme le nez rouge du clown, « ces gestes [...] font partie d'une structure sémiotique conférant au spectacle une certaine prévisibilité. » (DVORAK dans VIGOUROUX-FREY, [2013] 1999). Car pour le *stand-up*, il n'est pas besoin – loin s'en faut – d'être unique, au contraire, il faut répondre à un grand nombre de conventions, mais y répondre avec une couleur particulière, un accent à soi.

49 La question de ce qu'est le rire, dans le *stand-up* sera abordé plus tard. Mais, dès à présent, je me permets de distinguer l'appréciation d'une blague d'avec le rire, qui n'est pas qu'une réaction à la qualité d'une blague. Je précise que cette distinction n'est pas opérée dans l'étude de Florence DUPIN DE SAINT-CYR et d'Henri PRADE

Finalement, les fonctions sociales du nez rouge du clown sont, plus ou moins, assurées par des éléments du *stand-up*. Les divergences se justifient par des volontés scéniques différentes. Dans les faits et par l'expression de leurs intentions, le nez rouge opère une fiction épaisse qui dissimule le·a comédien·ne tout·e entier·ière ; le *stand-up* crée, par divers mécanismes, une fiction fine qui est réputée translucide, par laquelle il est promis de voir la véritable identité du comédien ou la comédienne.

QUI A MANGÉ LE CLOWN RITUEL ?

Il existe une catégorie éprouvée de l'anthropologie qu'est le *clown rituel*. De prime abord, c'est une catégorie un peu fourre-tout de l'anthropologie, dans laquelle ont été rangés des personnages très différents, sans aucun lien apparents, sinon celui de procéder à des rituels durant lesquels ils avaient pour fonction de transgresser les normes religieuses ou sociales, en faisant, au passage rire l'assistance (je préciserai cette définition plus tard, mais il faut bien un point de départ, et celui-ci me semble convenable). Il s'avère nécessaire de mener un tour d'horizon de ce que comporte le *clown rituel* en anthropologie, avant d'aller plus loin.

Mais encore avant, il faut parler de la notion de rite. La ritualité n'est pas une notion consensuelle dans les sciences humaines et sociales, et l'anthropologie s'en est fait le champ de bataille. Albert PIETTE avertissait déjà en 1997 : « À trop débattre sur la présence ou l'absence de tel ou tel trait et en particulier de la dimension religieuse, elle-même associée à des définitions différentes, on risque de s'inscrire dans un processus circulaire sans fin et d'oublier de regarder « ce qui se passe » quand les gens accomplissent... ce que certains appellent (et d'autres non) un rituel. » (PIETTE, 1997). À cet égard, la question sera traitée de manière concise. D'une part, j'évacue la dimension religieuse de la ritualité, en y préférant une dimension de croyance. À la suite de Laurence CHARLIER ZEINEDDINE, qui définit le *croire* comme un « état d'adhésion à un énoncé de croyance souvent indistinct » (CHARLIER ZEINEDDINE, 2013), la dimension de croyance sera employée comme une condition de *confiance* ou d'*adhésion* à un énoncé, qu'importe que sa justification ou sa légitimité provienne d'un dieu clérical, d'une nature humaine mystique ou d'un austère manuel d'humour. L'énoncé rituel, sera, pour mon cas, un énoncé technique, dans le sens où il associe une pratique physique et/ou psychologique⁵⁰ à une efficacité⁵¹ : *chausser son nez de clown*, en dernier et loin du

50 Cette nuance me paraît importante pour mon cas, puisque, comme cela a déjà été dit, les techniques des arts de scène reposent sur des pratiques d'entraînement et de préparation qui mobilisent tantôt l'action physique (particulièrement mis en avant dans le cas du clown et de la méthode MEYERHOLD), tantôt l'action psychologique (notamment dans le cas du *stand-up* et de la méthode STANISLAVSKI), et souvent les deux.

51 Efficacité, dont j'emprunte la définition à François SIGAUT, qui, dit-il, l'emprunte aux dictionnaristes : « Être efficace, nous dit le dictionnaire, c'est « produire l'effet attendu », et ce n'est que cela. » (SIGAUT, 2003)

public doit garantir l'*efficacité* de la pratique de clown. La dernière subtilité repose sur le caractère ordonné ou *nécessaire* du rituel. Il me semble qu'il faut relativiser la binarité (ordonné/désordonné, nécessaire/accidentel, etc.) de ce caractère et plutôt le considérer, sous un prisme dialectique⁵², comme une échelle sur laquelle la valeur évolue. Pour le cas qui nous intéresse, Claire BODELET explique dans une note de bas de page (outil typographique que j'affectionne) : « Le nez rouge ne se prête normalement pas aux autres clowns, sauf cas de force majeure (pour dépanner un collègue dont l'élastique viendrait de casser avant de se lancer dans une nouvelle improvisation, par exemple) » (BODELET, 2022). Autrement dit, dans ce cas précis, l'ordonnance qui veut que le nez rouge soit personnel et constitutif de l'identité du clown, n'est affaiblie que lorsque nécessité fait loi, et l'efficacité du nez rouge demeure malgré une transgression de cette ordonnance.

Conséquemment j'utiliserai la ritualité, et ses dérivés morphologiques, comme un ordre de mesure de la croyance en l'efficacité de la réalisation d'un ensemble codifié de gestes physiques ou psychologiques. Le degré de ritualité dépend du caractère *nécessaire* des gestes pour l'efficacité⁵³. Cela me semble une définition adéquate pour mon sujet, qui concerne à la fois, dans le cas du clown, des rituels *à soi*, et à la fois, dans le cas du *stand-up*, des rituels *collectifs*. Cette définition n'a pas pour ambition de viser l'universel ou de clore un débat qu'elle est bien insuffisante à résoudre, mais elle répond à un impératif basement utilitaire et circonstanciel : permettre d'être un outil de comparaison de plusieurs figures (clown au nez rouge, clown rituel, artiste de *stand-up*) afin de *mieux observer* la réalité sociale telle qu'on peut la percevoir.

Maintenant, il s'agit d'aborder la question des *clowns rituels*. J'aimerais très brièvement revenir sur l'historique de cette notion avant d'en faire un usage pratique pour les *stand-uppeur-se-s*. S'il se trouve quelques auteurs comme Gérard TOFFIN qui utilisent indifféremment les termes de *clown rituel* et de *trickster* (TOFFIN, 2018), le consensus s'oriente plutôt vers une distinction entre les deux figures. Le *trickster* serait une figure de transgression à la fois mythique et magique, à laquelle les *clowns rituels*, se rattachent : « Nous constatons donc que les clowns sont liés soit à des *tricksters*, soit à des personnages mythiques se caractérisant comme violateurs, donc très proches des premiers » (MAKARIUS, 1974, p.61). Selon Laura MAKARIUS, le clown rituel est un « Héros culturel » au même titre que le *trickster*, ainsi que son pendant « terrestre ». Dans un article,

52 « [S]e placer du point de vue dialectique, c'est considérer que rien n'est éternel, sauf le changement » dira Georges POLITZER, en commentant la citation suivante de Friedrich ENGELS (issue de *Ludwig Feuerbach* paru en 1888) : « Pour la dialectique, il n'y a rien de définitif, d'absolu, de sacré ; elle montre la caducité de toutes choses et en toutes choses, et rien n'existe pour elle que le processus ininterrompu du devenir et du transitoire. ». La citation de POLITZER est issue des cours de philosophie qu'il donnait en 1935-1936, retranscrits par Maurice LE GOAS, un élève de ce cours. (POLITZER, 1954)

53 Il faut comprendre que ce degré évolue au gré des circonstances, des temporalités, des personnes qui réalisent le rite. À titre d'exemple,

MAKARIUS précise cependant que le clown est vu comme « un maître du pouvoir magique » (MAKARIUS, 1970). Selon Gérard TOFFIN, au contraire, les *tricksters* sont des personnages identifiables à « l'homme du commun », et la qualité magique de son personnage, de son pouvoir, de son histoire ou de ses actes, n'est pas une nécessité (TOFFIN, 2018). Enfin, selon Roger CAILLOIS, la catégorie des clowns occidentaux se rapproche du *jeu* (dont l'enjeu ne dépasse pas le joueur ou la joueuse) tandis que les clowns rituels relèvent du *sacré* et par cela, en deviennent différents (et irréconciliables). « Dans le jeu, l'homme s'écarte du réel. Il recherche une activité libre et qui ne s'engage qu'autant qu'il en a convenu d'avance. Il limite premièrement les conséquences de ses gestes. Il fixe lui-même son enjeu » (CAILLOIS, 1950, pp. 207-208).

Laura MAKARIUS accorde au clown rituel un rôle particulier : « [Le clown rituel/*trikster*] incarne l'indiscipline, la désobéissance, la rébellion, défiant en même temps les règles de la société et les Êtres Supérieurs. » (MAKARIUS, 1969). Si les humoristes de *stand-up* peuvent incarner une forme d'indiscipline, de désobéissance et de rébellion, comme historiquement, ils et elles ont fait partie de communautés minorisées (CARVALHO, *op. cit.*, pp. 23-32) il faudra cependant nuancer la portée de cette incarnation. L'incarnation d'une résistance sur scène, demeure symbolique, parfois sans réelle conséquence ou des conséquences contraires à l'ambition affichée (PASQUERON DE FOMMERVAULT, 2019, p. 60).

On retrouve dans les travaux anthropologiques, la mise dans cette grande catégorie des *clowns rituels*, à la fois, des personnages himalayens officiant des cérémonies religieuses bouddhistes (TOFFIN, 2018), des médecins nords-américains (MAKARIUS, 1970), des clowns Iroquois, Dakota ou Zuni ou des danseurs Maïdus (MAKARIUS, 1975). Celles et ceux qu'on ne retrouve pas, en revanche, ce sont les clowns français·es ou plus largement issu du cirque classique occidental. Pourtant ils et elles accomplissent des *rituels*. En reprenant l'exemple des clowns en milieu hospitalier, l'efficacité de la pratique de clown procède immédiatement de l'accomplissement de gestes techniques répétés pour incarner le personnage, avec ses règles propres (par exemple, le chaussement ou le retrait du nez rouge ne doit jamais être vu par l'assistance, il faut se cacher entièrement ou au moins dissimuler le geste, en se retournant) ce qui ne peut être appelé autrement qu'une action rituelle (BODELET, 2018 ; BODELET, 2022).

« [L'utilisation du nez rouge] est même particulièrement codifié[e]. D'abord, le nez rouge est toujours *enfilé en dernier* (lorsque les clowns ont revêtu tous les autres éléments de leur costume), et dans *une action isolée* des autres moments de la

transformation (chaque clown aménage un temps particulier pour enfiler son nez rouge).

Par ailleurs, les clowns suivent chaque fois *un même enchaînement de gestes* : baisser la tête, enfiler l'élastique autour des oreilles et placer le nez rouge sur son visage tout en gardant les yeux fermés ou dirigés vers le sol. À ce moment, on peut aussi observer certains clowns renifler énergiquement dans leur masque, comme si l'odeur de la matière les aidait à assurer le passage vers cet autre état (ou peut-être plutôt ici, le retour dans cet état). En ce sens, *la transformation s'actualise moins dans l'objet lui-même que dans l'action d'enfiler son nez*. C'est ce que les clowns appellent « *chausser son nez* ». Elle permet à chaque personnage de prendre littéralement corps : en chaussant leur nez, *les clowns modifient* non seulement leur apparence mais aussi *l'ensemble de leur corps tel qu'il est incarné, affecté et même, éprouvé*. Il modifie la façon de se tenir, de bouger, de marcher, de parler, de faire résonner sa voix, de se rendre réceptifs au monde extérieur tout comme à ses sensations intérieures. (BODELET, 2022) » (je souligne)

Jean-Bernard BONANGE relève également cette manière de faire parmi les *clownanalystes* et leur méthode de médiation, dont l'efficacité repose sur un rituel qui vise tout en transgressant les normes, à neutraliser l'agressivité (BONANGE, 2008). Cette neutralisation de l'agressivité est particulièrement observée par Romain GRESSOT dans la Brigade Activiste des Clowns (GRESSOT, 2025) et elle est théorisée depuis au moins un siècle, à partir des thèses freudiennes (LAFONTAINE, 2016, p. 22).

De manière générale, il semble se dégager de la catégorie des *clowns rituels*, un parfum suranné – pour ne pas dire complètement dépassé – de l'anthropologie archaïque où l'on aurait des *clowns rituels* ou *sacrés* dans les sociétés d'oralité où la *magie* joue un rôle déterminant dans la vie sociale ; et des clowns de *jeu* dans des sociétés qui auraient dépassé la *magie* et où les vieilles pratiques pourraient être observées avec plus de distance.

L'influence de ces vieux travers s'observe toujours, par exemple dans l'article de Maddly GUILLAUME et Philippe GOUDARD, « Le clown, chevalier de l'impossible » paru en 2021, où la docteure en médecine généraliste et le médecin-urgentiste-acrobate-clown-professeur-d'université-docteur-en-médecine-du-sport-et-en-arts-du-spectacle vont distinctement qualifier les pratiques des *clowns rituels* et les pratiques des *clowns* « contemporains » (GUILLAUME & GOUDARD, 2021). Pour qualifier les clowns rituels, ces deux docteur·e·s emploient les termes de « manière ancestrale », « mysticisme transgressif », « fabulation magique », « fonctionnements *ethniques* »,

« pouvoir spectaculaire merveilleux » ou de « besoin primitif de l'ordre du religieux ou du magique » ; pour qualifier les clowns « contemporains », iels vont employer des termes qui poussent autrement moins à l'étrangeté et à l'altérité : « technicien du rire », « une capacité de relativiser, de reconsidérer le rater », « L'intensité sensible de l'épaisseur poétique clownesque permet une conduction émotionnelle efficace. » ou encore « il interfère sur la capacité à puiser des ressources dans les émotions acquises au cours de ce vécu ». Ce double standard ne me semble être rien d'autre qu'une survivance d'une anthropologie étroite, ointe de culture coloniale. La dichotomie *clowns rituels*/clowns « contemporains » me semble être l'expression dans le domaine du rire, de la vieille distinction entre barbarie et civilisation.

Pour réactualiser la notion de *clown rituel* et la dépoussiérer de son passé colonial, il faut, à la suite, d'Inès PASQUERON DE FOMMERVAULT considérer que ces personnages, ont été, dans l'analyse anthropologique « abstraitement détaché[s] de l'expérience du rire et plus largement, du contexte d'élocution du mythe » (PASQUERON DE FOMMERVAULT, 2019, p. 63). La notion de clown rituel, comme l'affirme PASQUERON DE FOMMERVAULT, a été utilisée pour catégoriser des pratiques très différentes, et essayer d'en obtenir des conclusions structurelles à l'échelle de l'humanité. Il me semble plus approprié, au moins pour le cas qui m'intéresse, de l'utiliser pour analyser plus finement mon terrain, autour de deux thématiques, puisque le clown rituel peut se définir par deux caractères. Le premier caractère est sa fonction sociale. Le second caractère est sa réalisation rituelle. En d'autres termes, le clown rituel serait un personnage qui endosse une responsabilité dans la société au travers d'un rituel qui en détermine l'efficacité.

Puisque le personnage du *clown rituel* effectue un rituel, donc une chaîne opératoire, de gestes techniques, dont l'efficacité est déterminée par une *croyance*, il me semble que cette figure peut être mobilisée afin d'étudier, dans le *stand-up*, les gestes techniques et les présupposés qui en affirment l'efficacité. Autrement dit, la notion de *clown rituel* doit permettre de définir l'artiste de *stand-up*, non pas au regard de ses fonctions ou de ce qu'il est censé faire, mais au regard de ses actes, et des postulats qui les guident. Pour le *stand-up*, il s'agit donc de répondre à cette question : comment croit-on que l'on fasse rire ? ; et donc, comment fait-on rire ?

D'après mes observations, et en particulier, lors des *comedy shows*, il m'a été possible de voir la manière dont se déroule un spectacle de *stand-up* à plusieurs voix. Chaque tour, comme cela a été précédemment présenté, commence par l'intervention d'un·e tiers·ce humoriste qui introduit le·a *stand-uppeur·se* par un appel, un *call*, qui doit répondre à quelques règles : nommer l'artiste, puis demander au public de produire le maximum de bruit possible. Règle essentielle : il faut que

l'artiste appelé·e ne soit pas présent·e sur scène au moment du *call*, et n'arrive qu'au moment où l'audience applaudit, crie ou frappe des pieds.

L'intervention de l'humoriste sur scène va être un enchaînement de séquences subdivisées en très courtes périodes qui cherchent à se terminer, chacune, sur le rire de la salle. Les séquences portent sur une anecdote écrite et préparée par l'humoriste, qu'il ou elle peut ponctuer d'échanges avec le public, c'est le *crowd work*. Comme dit précédemment, il existe une telle exigence du rire, qu'il y a des techniques de rebondissement, *calling the situation*, très élaborées afin d'éviter le bide. Un humoriste interrogé sur la nécessité du rire me répondait :

« Certes au début, quand j'avais pas d'expérience, ça me frustrait [que le public ne rie pas] ou je comprenais pas, ou je l'accepte pas. Maintenant je l'acceptes. Moi, je performe, je suis sur scène, les gens ils *consomment*⁵⁴ mon art comme ils veulent... ils le dégustent comme ils veulent. Déjà je contrôle, je maîtrise ce que je dis, je ne vais pas encore maîtriser la réaction des gens. Les gens ils sont libres de s'exprimer comme ils veulent. Comme moi en tant que consommateur. Aujourd'hui on est dans une société où on consomme différemment les choses.

Aujourd'hui il y a des gens qui écoutent les films. Le réalisateur, il a travaillé pour que ce soit un cinéma audiovisuel que tu regardes. Il y en a un qui écoute les films. Il y en a un qui regarde les films en vitesse x2. Est-ce que lui, il a prévu que les gens le consomment comme ça ? Non, il y en a un qui le consomme dans le métro, assis, à moitié endormi, ou en train de cuisiner. Lui, il l'a fait pour que ce soit diffusé dans une salle de cinéma, assis, regardé, machin⁵⁵. Donc les gens, on ne va pas maîtriser comment ils consomment et comment ils interagissent avec ce qu'on fait.

Donc dans un spectacle vivant, c'est la même chose. Il y en a qui veulent s'exprimer en souriant, en rigolant. Ils sont libres. *Quand ils sont souriants et qu'ils sont dedans, il faut l'accepter aussi*. Parce que parfois aussi, les gens, ils sont tellement pris parce que tu dis un truc très beau ou tu dis un truc sympa ou très réfléchi, ils sont tellement dedans, *ils oublient de rigoler*. Parce qu'ils sont tellement attentifs. Allez, qu'est ce que tu vas dire après ? Et qu'ils ne veulent pas rigoler pour ne pas décrocher. Donc, il faut l'accepter. Il faut accepter que ça peut être qu'ils sont fatigués. Ça peut être que moi, je ne suis pas bien ou je ne suis pas en forme ou je ne

54 Je souligne ce terme qui aura son importance plus tard.

55 Pendant qu'il énonce « assis, regardé, machin », il mime avec ses mains, devant lui, une toile de cinéma.

fais pas une belle prestation. C'est des nouvelles blagues qui ne sont pas encore rodées. Il faut l'accepter. Ils sont souriants, ils sont avec moi.

Maintenant, j'arrive à voir, même s'ils ne s'expriment pas avec des gros rires, quand tu vois les gens s'amuser, il faut les laisser s'amuser quand ils veulent. Il ne faut pas les forcer à rigoler. Certes, quand ça rigole, il y a plus de satisfaction, tu es plus content, *ta salle est plus belle*. Mais il ne faut pas être frustré. Maintenant, je l'accepte.

Avant : blague → rire⁵⁶. S'il n'y a pas de rire, c'est un problème. Soit moi, soit eux. Ça ne va pas...

Non. [Il n'y a pas de rire] et alors? Ça peut passer comme ça. »

(Ce.) (je souligne)

Enfin, à la suite de sa prestation, en général une quinzaine de minutes⁵⁷, l'humoriste lance le *call* à l'humoriste suivant·e, et le spectacle se déroule ainsi, sans intermède s'il y a quatre humoristes ou moins, et avec un intermède à partir de cinq artistes, en tout cas, pour ce qu'il m'en a été donné de voir. Voilà ce qu'il en est, pour la disposition générale d'un spectacle.

En se penchant davantage sur les blagues elles-mêmes, j'ai pu observer une tentative d'aller à l'essentiel en énonçant les blagues. La gestuelle n'est utilisée que pour trois raisons : illustrer le propos en situant fictivement des personnages, des objets ; marquer le temps de l'énonciation, et indiquer la progression de la phrase ; opérer la blague lorsqu'elle repose sur la gestuelle. Par exemple, pour mettre en avant la vétusté de sa voiture, une humoriste raconte « j'ai baissé ma vitre » en allongeant le bras gauche à hauteur des côtes et en faisant mine d'appuyer sur un bouton en baissant l'index ; avant de se reprendre « pardon... j'ai baissé ma vitre » en faisant mine de tourner une manivelle vers elle. Quant aux éléments de l'énoncé, ils s'inspirent des blagues faites entre ami·e·s, et rendues *digestes* pour le public, comme l'explique un artiste que j'ai pu interroger : « Il t'est arrivé une histoire drôle et t'as envie de la raconter à ton pote. OK, il va rigoler avec toi, parce qu'il connaît peut-être ton univers, ou il est proche de toi. Tu racontes à un inconnu. Il faut la rendre un peu plus accessible, la blague, ou l'histoire, ou l'anecdote. Donc, comment la rendre accessible ? C'est plus l'expliquer, l'adapter, changer le lieu. Si ça s'est passé dans un tel lieu, il faut changer le lieu. Si ça s'est passé dans tel temps, il faut changer le temps, mettre d'autres personnages. » (Be.).

56 Il mime avec ses mains, la voie de conséquence entre blague et riez

57 Ce format, bien qu'il ne soit pas universel, tend à être standardisé par les structures qui organisent les *comedy shows*. Cette standardisation est considérée par ces structures comme une garantie de *professionnalisation* et de qualité (BRUNSTEIN-COMPARD, 2021, pp.48-50)

Ce qu'il ressort c'est que la croyance sur laquelle repose le *stand-up* est celle que le rire se provoque par des blagues *authentiques*, que l'on pourrait *authentiquement* entendre entre ami·e·s. L'adhésion au *stand-up* exige de *croire* que les blagues doivent avoir l'apparence de l'informalité pour provoquer le rire. Tout le dispositif du *stand-up* vise à cela. Le *crowd work*, une particularité du *stand-up*, repose même sur ce que cela peut être « la partie la plus spontanée et authentique de tout le spectacle » (LOGAN, 2024. Traduction libre). Le *stand-up* vise à être la reproduction du rire amical, sous stéroïdes. Sous stéroïdes, car l'une des caractéristiques du *stand-up* réside dans l'enchaînement de blagues. Robert AIRD considère qu'un tournant a eu lieu dans les années 1980-1990 durant lesquelles : « ...la plupart des humoristes utilisent un humour-choc, à base de gags courts comptant le minimum de phrases, enfilés les uns à la suite des autres, souvent sans unité thématique et en ne restant pas plus de trois minutes sur un même sujet. » (AIRD, 2008, p. 39). Trois années avant AIRD, Pierre PAGÉ observait un mouvement similaire : « la conception du comique communément reçue de nos jours donne à la sémantique de ces genres de langage une acception restreinte, rétrécie, mécanique, dont l'essentiel semble tenir dans ce que l'on nomme « l'efficacité » du comique et dans les recettes pour susciter des spasmes et des rictus à la fréquence des 60 secondes. Le comique « efficace » donne à rire, s'alimente en rires « cannés », et se mesure au « rriomètre » » (PAGÉ, 2005, p.63). L'humoriste de *stand-up* est celui ou celle, qui enchaîne les blagues *authentiques*.

On a donc affaire à l'extension de *gestes techniques* déjà connus de la part des humoristes ; et les mécanismes de blague énoncés plus haut, ainsi que la tentative d'effacer au maximum les références par trop personnelles, ne vise autre chose qu'à reproduire, à une autre échelle, les mécanismes d'humour des relations interpersonnelles des conversations informelles.

D'une part, comme pour l'humour opéré entre ami·e·s, entaché d'une « forte convivialité » (PRIEGO-VALVERDE, 1999, pp.354-355), l'humoriste tente de remplir son travail de la même convivialité, comme dit précédemment. D'autre part, selon Sabina TARABACU : « La surprise semble centrale dans le cas de l'humour, puisqu'il s'agit de mettre en valeur des éléments incompatibles, mais pas incohérents. » (TABARACU, 2025). Et en adaptant leurs références, les *stand-uppeur·se·s* semblent, effectivement, chercher à ce que les éléments énoncés soient *incompatibles, mais pas incohérents*.

Pour en finir avec le *clown rituel*, avoir mobilisé son nom pour le *stand-up* a permis de constater qu'il s'agit moins d'une figure ou d'un personnage, qu'une attitude que *certaines* personnes peuvent, dans *certains* contextes, adopter. Comme le résume Gilles-Félix VALLIER à propos du *clown rituel* : « Il n'y a personne derrière le masque » (VALLIER, 2011). Dans le cas du

stand-up, cette attitude consiste à *démocratiser* les sentiments de convivialité, et le rire qui en découle, au travers de blagues usinées à cet effet et d'échanges *authentiques*.

En définitive, l'artiste de *stand-up* constitue une attitude, plus qu'un personnage, qui tend à correspondre, et c'est le service qui est vendu au client-public, à ce qu'on attend d'une relation sociale informelle : sincérité, humour, intimité.

La notion de *clown rituel*, de la même manière que la *ritualité*, est un outil qui permet de saisir plus finement, par l'analyse, le caractère technique du travail des artistes du *stand-up*. Toute notion sacrée ou religieuse exclue, le *clown rituel* permet d'analyser les manières par lesquelles l'humour est joué. Comme a pu l'utiliser Mariem GUELLOUZ la notion de *tricksters* peut s'utiliser dans les sociétés contemporaines à la condition de se séculariser, et plus largement de s'affranchir des vieilles catégorisations de la croyance. (GUELLOUZ, dans CHAUDAT, LACHHEB, 2018) Outre la question technique qui peut être mieux étudiée grâce à la *ritualité*, la notion de *clown rituel* permettra un regard, autrement imprécis, sur la manière dont le *stand-up* évolue dans les marges de la transgression autorisée. Cette notion qui s'attache à l'identité du personnage, nous sera utile pour étudier la place de l'artiste de *stand-up* dans la société qui l'entoure, car elle permet d'esquisser son personnage scénique, comme la figure opère un *rituel* selon des *croyances* définies. La notion de *clown rituel* permet, comme j'ai pu le montrer, d'analyser le contenu de ces rituels, et les énoncés de ces croyances. Autrement dit, de définir l'humoriste, non parce qu'il correspond à tel ou tel critère catégoriel, mais par ses actes.

JOUER DOUBLE-JE

« [Sur scène], ça reste moi-même ; une version de moi sur scène. Donc moi sur scène et moi hors scène, on se ressemble » (Be.)

« Il t'est arrivé une histoire drôle et t'as envie de la raconter à ton pote. OK, il va rigoler avec toi, parce qu'il connaît peut-être ton univers, ou il est proche de toi. Tu racontes à un inconnu. Il faut la rendre un peu plus accessible, la blague, ou l'histoire, ou l'anecdote. Donc, comment la rendre accessible ? C'est plus l'expliquer, l'adapter, changer le lieu. Si ça s'est passé dans un tel lieu, il faut changer le lieu. Si ça s'est passé dans tel temps, il faut changer le temps, mettre d'autres personnages. Ça, c'est [la part fictive] dans le *stand-up*. » (Be.)

La question de soi, est omniprésente dans le *stand-up*. Je précise d'office que les questions relatives à la protection de sa vie privée, qui ne sont jamais abordées, ni sur scène, ni en entretien. Mais il y a constamment la question de soi parce que les *stand-uppeur·se·s* déroulent un récit personnel, et lorsqu'ils et elles emploient le *je*, ce n'est un autre *je*, que celui qu'ils et elles utilisent au quotidien. C'est de cela dont il est question, au travers des deux citations de Be., tout le contexte, les tierces personnes, le temps, etc. peuvent être fictivement modifié·e·s à l'envie⁵⁸, et la seule constance entre la réalité et la scène, c'est le *je* de l'énonciation. Pourtant les deux *je* ne font que se « ressembler » pour l'humoriste interrogé. Il y trouve même de nombreuses différences, strictement confinées :

« – Il y a quelques tics qui viennent, maintenant, que j'observe. Je m'observe moi-même, je vois certaines choses qui reviennent. Que je fais pas d'ailleurs *hors scène* et que je fais *sur scène*... Je sais pas, peut-être que je l'ai fait une fois, ça a marché, j'ai continué à le faire. Et donc je continue à le faire parce que je pense que c'est ça qui fait rire inconsciemment, donc je continue à le faire parce que ça me rassure peut-être. Parce que la première fois je l'ai fait comme ça, ça a marché donc je continue à faire de la même façon. Ou j'essaie de le faire de la même façon. Ce qui n'est pas bon, c'est de reproduire ce que t'as fait avant, Parce que ça devient machinal, un peu mécanique. Et ça devient, comme je t'ai dit, moins sincère, du coup.

– Est-ce qu'il y a des transferts? Tu te donnes un tic de langage durant le spectacle, et après tu commences à l'adopter dans la vraie vie, ou l'inverse?

– Non, j'essaie de faire la différence entre le scène et le hors scène. J'essaie de ne pas mélanger les deux. » (Entretien avec Be.)

Autrement dit, le *je* scénique est plus malléable et usinable que le *je* quotidien. L'humoriste interrogé essaie de ne pas laisser son soi du quotidien être influencé par le soi scénique. Katrin KUGLER considère, pour son cas, des humoristes qui écrivent des biographies que le *soi public* (ou *persona*) se forme de son *soi passé*, et de son *soi privé* (ou *soi quotidien*) mais finit par influencer

58 Ou au besoin. Ce même humoriste me confie qu'il lui arrive de moduler ses *références*, notamment selon l'âge de son public : « Par exemple, si je dois dire une marque, s'il n'y a que des vieux dans la salle, je ne vais pas dire « j'ai commandé sur Deliveroo ». Je vais adapter mon phrasé pour dire « j'ai commandé un plat » ou « j'ai commandé à livrer ». Ou au lieu de dire une marque ou un nom d'application, je vais dire le concept. Au lieu de dire, « ouais, hier je scrollais sur Tinder, j'ai vu ça. » Non, s'ils ne savent pas ce que c'est, je vais dire : « hier, je scrollais sur une appli de rencontre » pour essayer de ne pas dire des mots où ils n'ont pas la référence, où ils vont se sentir perdus. » (Be.)

son *soi présent* (dans sa position d'*auteur·rice*) (KUGLER, 2021, pp. 161-165). De fait, la multiplicité des *soi*, des pratiques d'agir dans le monde face à différents publics (car même dans l'intimité, on demeure l'artiste d'un auditoire composé de sa famille, de ses ami·e·s, où l'on se fait soi-même l'auditoire de notre vie) va ouvrir la question de la personnalité, voire le personnage qui agit lors du *stand-up*.

Julie GRENON-MORIN va démontrer que les *stand-uppeuses* québécoises qu'elle étudie, incarnent des personnages strictement distincts de leur personne. Prenons l'exemple du personnage de la *petite fille* créé par l'humoriste Claudine MERCIER : « Le personnage s'exprime dans un français peu élaboré, en adéquation avec son âge; on avance cinq ou six ans. Elle a un tic de langage qui consiste à ajouter des « là » à de nombreuses phrases préscolaires. » (GRENON-MORIN, *op. cit.*, p. 128). Nelly QUEMENER, pour la France, affine en ce sens et, dans ses analyses, va décortiquer les personnages incarnés par plusieurs humoristes. Elle notera par exemple qu'un·e humoriste peut incarner, tour à tour, un personnage inventé et *son* personnage scénique⁵⁹. Mais elle fait allusion également à ce que le *stand-up*, depuis les années 1996-1997 en France, va s'orienter vers des personnages qui se confondent avec l'humoriste « en usant de leurs « vrais » prénoms et d'un moi intime qui installent l'authenticité du récit. » (QUEMENER, 2013). Cependant on peut distinguer des caractères distincts à une personne et au personnage joué, dût-il partager avec son interprète un nom et prénom qui ne sont, au fond, qu'une identité d'état-civil, quand le comportement caractérise bien davantage. En déroulant cette pensée, Ruggero DRUETTA observe que l'humoriste de *stand-up* développe un personnage qui, cependant doit être unique et assimilable à sa propre personne. En d'autres termes, le *personnage* incarné sur scène ne peut être incarné que par une seule personne. Il note ainsi « la confusion entre personnage et interprète, ce qui comporte un transfert systématique des attributs ethotiques de l'un sur l'autre, contrairement à ce qui se passe pour l'acteur jouant un personnage scénique nettement distinct de lui. » (DRUETTA, 2025). Ce dernier incarne la position la moins *radicale* de la vision d'un personnage incarné sur scène. Pour autant, cette vision ne me semble pas satisfaisante, car elle feint de croire que l'art scénique, serait autre chose qu'une modalité conventionnelle d'agir qui ne dupe pas les artistes, et semble-t-il assez peu le public si j'en crois les *stand-uppeuses* que j'ai pu interroger et pour lesquelles leur public ne sombre pas dans les dérives les plus parasociales des relations.

59 « Quoiqu'il parle au nom d'un « nous, les noirs », il réactive en effet, au détour de la description du Superman noir, les clichés qui leur sont associés : « sape », pouvoir autoritaire et pauvreté. Il en va de même lorsque l'humoriste rappelle ses « origines » camerounaises. Il a alors recours à une caricature – gestuelle grotesque, accent prononcé – qui met en valeur son personnage scénique « neutre » et « non marqué ». Cette réactivation d'un imaginaire typique se fait donc au profit de l'image d'intégration de l'humoriste lui-même. Celle-ci se traduit du point de vue corporel et vestimentaire : Thomas a tout du jeune homme au style urbain et dynamique, il parle sans accent et fait preuve d'une maîtrise des références culturelles et sportives nationales. » (QUEMENER, 2013)

D'autre part, on trouve des auteur·rice·s qui défendent que l'humoriste de *stand-up* n'incarne aucun personnage mais au contraire, se présente ellui-même face au public, en adaptant son discours, comme chacun·e le fait habituellement selon la personne qui lui fait face. Ces auteur·rice·s, au rang desquel·le·s on compte LAFONTAINE, BRUNSTEIN-COMPARD et les chercheur·se·s du CNRS ayant produit l'ouvrage *L'Empire du Rire* sous la direction de Matthieu LETOURNEUX et d'Alain VAILLANT, vont défendre que la particularité du *stand-up* réside justement en l'*absence de personnage*. Dans son mémoire, BRUNSTEIN-COMPARD définit fondamentalement le *stand-up* en cela qu'il ne comprend pas « de partenaire de jeu, de personnage à jouer, de grand dramaturge duquel interpréter le texte, l'absence du dit « quatrième mur », de costume, de grands effets de régie, de décor, de maquillage » (BRUNSTEIN-COMPARD, 2020). Cette vision irréconciliable d'avec celle de GRENON-MORIN, dessine une réalité comique dans laquelle, le *stand-up* est, par les faits, un art autobiographique ou si l'on intègre les *personnages* cités plus haut, mensonger⁶⁰.

LAFONTAINE définit le *stand-up* par les caractères distincts qui seraient : « 1) un·e humoriste qui n'incarne pas un personnage; 2) un humour qui se déploie non pas à partir de mise en scène théâtrale, mais bien à partir d'observations ou de commentaires portant sur le quotidien. ». Le chercheur n'envisage pas la dimension mensongère, fictionnelle du *stand-up* et son corpus à cet égard n'intègre que des artistes qui développent, à partir d'anecdotes historiques ou personnelles (dont il n'est même pas évoqué qu'elles puissent avoir été inventées pour supporter une idée, ou une blague) leurs opinions personnelles. (LAFONTAINE, *op. cit.*). De son mémoire ressort donc l'image du *stand-up* comme d'un art par lequel on raconte de façon comique, son quotidien, tel qu'il est, et partir de là, les idées qui nous en viennent. Concrètement, le *stand-up* tel qu'il en sort devient une autobiographie comique.

Dans *L'Empire du rire*, la logique est poussée plus loin, en affirmant que le *stand-up* a charrié les valeurs étatsuniennes dans son développement en France, et provoqué un rire radicalement subjectif et communautaire (LETOURNEUX, VAILLANT (dir.), 2021). La conséquence étant que l'humoriste incarne l'*identité* communautaire définie par ses références culturelles. Iel fait rire en tant que personne porteuse de telle identité, et dans son spectacle « le comique s'adresse en

60 Au sens des mensonges factuel, émotionnel et d'opinion définis par les psychologues Benjamin ELISSALDE, Frédéric TOMAS, Hugues DELMAS, et Gladys RAFFIN. (ELISSADE, *et al.*, 2024). C'est-à-dire comme le fait de présenter des émotions qui ne sont pas les siennes sur le moment, de raconter des histoires factuellement fausses, et de décrire des opinions que l'on ne partage pas sincèrement. En conservant les travaux de GRENON-MORIN, et en considérant que les humoristes dont elle parle *sont des stand-uppeuses*, alors cela revient à dire qu'elles *mentent* sur scène. Une forme de *mentir-vrai*, terme forgé par le poète Louis ARAGON pour désigner ce que son roman, d'inspiration réaliste socialiste, utilise de fabulations pour *dévoiler le réel* (TOSSOU OKRI, 2007). On pourrait également rapprocher cette pratique avec celle, dans l'art poétique, d'un Victor HUGO inventant, à titre d'exemple le nom *Jérinadeth* pour une rime, dans sa *Légende des siècles* (BACRY, 2010). Ou encore des largesses d'Alexandre DUMAS dans ses romans dits historiques.

son nom propre » (*ibid.*, p.247). Il serait donc *fondamental* que le *stand-uppeur* ou la *stand-uppeuse* se borne à n'incarner que soi, sur scène, car l'humour de *stand-up* serait conditionné à l'identité réelle et affichée de la personne qui énonce les blagues. Ces positions ne sont pas non plus satisfaisantes car elles nient, la part fictionnelle, et en partie au moins, la modulation spécifique de sa manière d'agir, de se présenter, qui est nécessaire pour passer du *hors scène* au *sur scène*.

Pour obtenir une nuance à même de rendre compréhensible ce qui se joue et comment se joue, cette manière particulière de *jouer* un *double-je*, une première solution est proposée par Nadia DESROCHES qui développe le concept de « *persona* comique » (DESROCHES, 2021). Cette *persona* comique serait une personnalité présentée par l'humoriste, usinée, développée et qui aurait une qualité d'« identité scénique » (*ibid.*, p.8). Ni complètement personnage, ni complètement soi. Mais cette solution ne m'apparaît que partiellement satisfaisante. Dans le sens d'une solution pertinente, elle prend en compte, à juste titre, le fait qu'une même personne se présente et soit représentée différemment suivant le contexte de la rencontre, et qu'à ce titre il existe un spectre de soi. On peut être soi de différentes manières et il n'existe pas de rupture ou de dissociation identitaire suivant que l'on se présente à sa famille, à son entreprise ou à ses amis, dut-on adopter des codes très éloignés. Cependant, la notion de *persona* comique selon DESROCHES, comme, me semble-t-il, une erreur fondamentale d'attribution sur la qualité de cette *persona*, car la manière dont se présente et dont est représenté·e le *stand-uppeur·se*, n'est pas principalement déterminée par son caractère *comique*. L'humour informel repose avant tout sur l'affection relationnelle dans un processus interactif (PRIEGO-VALVERDE, 1999, pp. 353-434)

Témoin cette humoriste qui me confie qu'elle n'« aime pas » voir dans son public des spectateur·rice·s déjà vu·e·s auparavant, ou faire venir ses ami·e·s ou sa famille, le *stand-up* ne s'inscrit pas dans une relation affective. Le *stand-up* relève d'un *service* au sens commercial. Le rire, qui sert de modulateur d'une relation interpersonnelle dans le cadre informel (PRIEGO-VALVERDE, *op. cit.*) n'est autre chose, dans le *stand-up*, qu'un service vendu au public. Sans la dimension économique, pas de *stand-up*. Il s'agirait donc davantage d'une *persona* commerciale, au même titre que l'identité affichée d'un caissier ou d'une caissière de supermarché⁶¹.

À l'évidence, la contradiction apparente entre identité, personnalité, personnage et *persona*, n'est que superficielle. Pour citer Daniel ABRAHAMS, « Le·a comédien·ne doit *avoir l'air* authentique mais ce n'est pas la même chose qu'*être* authentique » (ABRAHAMS, *op. cit.*, p. 499, traduction

61 Le fait que le côté commercial/économique du *stand-up* soit négligé sera abordé dans la dernière partie qui se consacrera à la *mystification* dont le *stand-up* fait l'objet, et de manière générale au fétichisation de la marchandise émotionnelle.

libre, je souligne). Il n'y a pas de *masque* porté par une personne qui en changerait la personnalité. La notion de personnage ne fait que *mystifier* superfétatoirement le jeu. Le concept de « *persona* comique » dissimule mal la réalité que donne à voir les travaux d'ABRAHAMS, qui va plus loin. Selon ABRAHAMS, pour que le rire soit provoqué, le public a besoin d'avoir *confiance* dans l'humoriste qui lui fait face, et cette confiance s'acquière en correspondant aux attentes du public – c'est-à-dire en confirmant les préjugés du public (*ibid.*)⁶². L'aspect autobiographique compte moins que la présentation d'une expérience vraisemblable et attendue, d'une forme de *mentir vrai*.

Par ailleurs, la manière dont un ou une humoriste va se présenter à son public répond à des attentes (ABRAHAMS, *op. cit.*), et ces attentes sont conditionnées aux représentations conventionnelles qui forment une réalité propre au spectacle. Or, la réalité propre au spectacle comporte des éléments narratifs récurrents (ou *tropes*) qui colportent des préjugés comme les puces propagent la peste. Ces stéréotypes ont un fonction « d'efficacité, dans la mesure où il permet d'utiliser un savoir commun au service d'une narrativité minimale. » (CHEMARTIN, DULAC, 2006 [2005], p. 139). Sonia BENAMSILI va encore plus loin, lorsqu'elle conclue un article consacré aux « stéréotypes de la femme » par cette affirmation : « l'usage du stéréotype s'avère être [un outil] qui a toute sa place dans la création du message (contenu) que le caricaturiste cherche à faire passer, subrepticement, tout en l'introduisant *derrière des banalités*. » (BENSAMSILI, 2014) (je souligne). Les stéréotypes, parce qu'ils sont une référence commune (qui ne dit pas son nom, ou qui est tue) sont un élément de construction de l'illusion de l'authentique banalité du *stand-up*, car les stéréotypes sont « des banalités ». Cependant ces *banalités* sont un masque à porter sur scène, pour accroître l'efficacité des blagues qui seront dites. Bien que cette partie soit traitée plus en détail ultérieurement, il faut noter qu'il se trouve dans les représentations scéniques des préjugés fondés sur le genre (CHEMARTIN, DULAC, *op. cit.*)(BENSAMSILI, *op. cit.*) sur la *race*⁶³ (CEVIK, SAMAR, 2026)(COQUILLE-CHAMBEL, 2021) ou la sexualité (ABRAHAMS, *op. cit.*). Répondre favorablement à ces préjugés (dans un sens ou dans l'autre, selon son public et les personnes que l'on veut amuser) exige une attitude particulière, part intégrante des conventions du *stand-up*.

62 ABRAHAMS cite ainsi l'exemple de Yasmin NAIR: « In the case of being a lesbian, Nair notes, that means being traumatized. If the audience understands the essential experience of being a lesbian as being traumatized — as Nair makes the case then earning the audience's trust requires incorporating that trauma into your show, authentic or not. Even authentic trauma has to be given an elevated place, so that it can define the comedian. [NAIR, 2019] » (ABRAHAMS, *op. cit.*, p.499).

63 Le terme *race* sera employé dans tout le mémoire, dans une acception que je définis ainsi : la catégorie née dans le regard qui se pose et croit déceler une origine supposée que la personne se voit assignée. Fabriquant ainsi, une catégorie, à la prétention biologique ou essentielle, fondée sur une origine géographique déterminée au moyen de caractéristiques physiologiques ou sociales ; une catégorie qui ne peut ainsi être appelée autrement qu'une race. C'est-à-dire que les races seraient « des entités figées, avec des caractéristiques sinon immuables mais difficilement transformables » (REYNAUD PALIGOT, 2020)

À la manière du voile de *la Vierge voilée* de Giovanni STRAZZA, le *soi scénique* se confond par endroit avec le visage dont il embrasse la forme, et par endroit, par éloignement, dissimule complètement le corps qui le porte ; cette fiction fine est un espace de transmission partielle. L'identité scénique de l'humoriste de *stand-uppeur* n'est ni interchangeable, ni distincte de sa personne, d'autant plus fortement, comme cela a été esquissé, que, catégorisé·e selon des critères qui le·a dépasse, le·a *stand-uppeur·se* se retrouve, partiellement au moins, assigné·e à des codes qui s'imposent *personnellement* à ellui ; situation dont il ou elle ne partage pas la réalité avec l'entièreté des humoristes. Il ou elle négocie son authenticité à travers des caractéristiques sociales, attendues au regard des caractéristiques identitaires que son public lui attribue. La *confiance*, c'est-à-dire la conformité aux attentes pétries de stéréotypes du public, remplace l'affection (et la sincérité attendue) des relations interpersonnelles. Par conséquent, les modalités d'être sur la scène du *stand-up*, tendent à s'ériger en *soi scénique*, qu'on peut appeler *clown rituel* si l'on souhaite, mais qui relève, davantage que d'une catégorie par trop abstraite, d'une manière particulière de jouer l'illusion de proximité, d'après des conventions établies et partagées, fondées sur un corpus stéréotypique qui dépasse largement les frontières de la scène, qui ne fait que « reprodui[re] néanmoins l'oppression au niveau interpersonnel. » (MORAND, CHAMBERLAND, CÔTÉ, BLAIS, 2023)

RIRA BIEN QUI RIRA LE PREMIER

En observant chaque spectacle de *stand-up*, uniquement des *comedy shows* pour plusieurs artistes d'un coup, d'un seul, j'ai pris l'habitude de noter les gestes effectués, dans la marge, parfois de les gribouiller avec, de plus en plus de négligence. Car à mesure que je prenais mes notes, il me semblait que les humoristes parlaient avec les mains, comme n'importe qui : en moulinant de la main lorsqu'un mot leur manquait ; en hochant la tête lorsque lors d'un *crowd work*, iels voulaient que leur interlocuteur·rice continue ; en abaissant brusquement la main, et l'arrêtant tout aussi brusquement pour signifier que leur phrase était terminée, que la blague était tombée ; en mimiquant des expressions tout à fait banales si l'on y regardait le contexte d'énonciation. *Ces gens-là ont le parler de tout le monde !*⁶⁴

64 Formulation que j'emprunte à Miguel ZAMACOÏS :

« De l'accent! De l'accent! Mais après tout en-ai-je?

Pourquoi cette faveur? Pourquoi ce privilège?

Et si je vous disais à mon tour, gens du Nord,

Que c'est vous qui pour nous semblez l'avoir très fort

Que nous disons de vous, du Rhône à la Gironde,

« Ces gens là n'ont pas le parler de tout le monde! » » (ZAMACOÏS, SOBERTS, 1910)

Mais après avoir analysé le jeu du *stand-up* qui consiste à imiter la banalité, que cette banalité se joue jusqu'aux gestes physiques, au-delà des simples gestes d'énonciation, corrobore cette attitude d'illusion de l'informalité. Puisque la scène n'est pas extraite de son contexte plus large, et qu'elle en tire des inspirations et cherche à l'imiter, il convient de se pencher sur la manière dont ces gestes participent à la construction du *rire de scène*. Car des actes du comédien ou de la comédienne sur scène dépend la définition, ou plutôt la représentation que l'on peut en avoir.

L'équipe formée de Yaëlle ZRIBI, Florian CAFIERO, Vincent LÉPINAY et Chahan VIDAL-GORÈNE au terme d'une étude procédée de logiciels analytiques ayant analysé environ 90h de spectacles, en arrive à la conclusion que « le degré de gestualité détermine négativement la taux de rire »⁶⁵ (traduction libre) (ZRIBI, etc. 2026). Le degré de gestualité de l'artiste serait le facteur le plus influent sur la production et l'intensité du rire du public, devant le thème des blagues. Comme le relève l'étude d'Olivier DIVIN, les artistes de *stand-up* provoquent le rire en créant syntaxiquement, prosodiquement et gestuellement des signaux qui indiquent au public le moment de rire. Ces signaux seraient assimilés à une adresse de l'humoriste, indiquant au public que c'est à lui d'interagir – de la manière la plus convenue qui soit dans un spectacle d'humour – en riant :

« En adressant de manière individuelle puis collective les personnes assises aux premiers rangs, la comédienne sélectionne le public comme partenaire dans l'interaction. En d'autres termes, elle projette à la fois la fin de son propre tour et le début de celui du public. » (DIVIN, 2025)

La question de la gestualité et de la prévisibilité des échanges de rire qui en découle, permet d'observer en quoi le *stand-up* s'illustre comme un dialogue à deux voix, entre le public et l'humoriste. Mais ce dialogue, cet échange relationnel, semble reposer sur une somme de conventions sociales beaucoup plus importantes que la promesse de proximité, de sincérité ou d'authenticité du *stand-up* ne veut bien dire. Mais il serait probablement illusoire de considérer uniquement ce dialogue comme une forme de conversation à deux voix, car le public n'est pas homogène et se compose d'individus qui agissent à leur manière, au sein d'une masse. Plus qu'un dialogue à deux voix, le *stand-up* mériterait d'être observé comme un dialogue au sein d'un groupe, pour englober la dimension collective des interactions et la manière dont elles sont jouées sur scène, et face à la scène.

65 « *Kinetic energy negatively predicts laughter rate* » dans la version originale.

Le sociologue Jason RUTTER a compilé, dans un chapitre de son ouvrage dédié au *stand-up*, les études qui démontrent les effets sociaux du rire sur la fabrication d'un rire collectif, face à une scène et avec des *stimulis* déterminés. Il critique cependant les résultats de ces études (sans chercher à les invalider), et indique qu'elles lui sont inutiles en raison qu'elles tendent à démontrer que le rire serait le produit d'un déclencheur ou stimulus extérieur, que le mécanisme échapperait à la conscience ou serait *immodelable* et que le modèle de stimulus-réaction ne permettrait pas de concevoir le rire dans une vision dynamique⁶⁶. Si les études récentes suscitées lui donnent partiellement tort, il ne me semble pas incompatible de concevoir le rire comme la réponse à des stimulus et de le concevoir comme un « élément de la situation réelle en cours » (traduction libre) (RUTTER, 1997, p. 63). Au contraire, dans une optique dialectique, on observe un élément en fixant les limites de son existence au sein d'une chaîne interrompue d'action-réactions, le changement. Le rire est alors, tout à la fois, la conséquence de facteurs déterminants et le facteur déterminant de conséquences suivantes. Autrement dit, le rire serait au cœur de l'interaction du *stand-up* car il est la conséquence conventionnelle d'une demande de l'artiste, et provoque son lot de réponses, de rendre la salle « plus belle » pour citer un de mes interlocuteurs sur le terrain.

La thèse de RUTTER, selon laquelle, le rire est le fruit d'une négociation sociale entre le public et l'humoriste ne me semble pas contraire aux présentations qu'il donne des thèses sur les causes psychologiques et sociales du rire, notamment sur l'effet de groupe, que je crois qu'il faut rapprocher de la notion de « prévention de l'incompatibilité » (traduction libre) telle que développée par Léon FESTINGER. La prévention de l'incompatibilité telle que définie par FESTINGER mène des individus à modifier leurs opinions pour satisfaire à la conformité avec un groupe de personnes (FESTINGER, 1954) ce qui semble être le cas de l'appréciation d'une blague et du rire provoqué par une blague (NOSANCHUK, LIGHSTONE, 1974). Cette conformité émotionnelle peut s'expliquer par une volonté de faire groupe (rire car on donne sa confiance au *stand-up* et qu'on souhaite *faire public* [ABRAHAMS, 2020]) ou informationnelle (rire pour expérimenter *comme il se doit* le spectacle de *stand-up*) (WOLF, HEERDINK, VAN KLEEF, 2023). Entendue dans cette acception, le rire est un moyen de communication conventionnel, qu'il convient de partager pour *expérimenter* ou *vivre* ce que le *stand-up* promet : une illusion de proximité collective plus qu'une illusion de proximité personnelle avec l'humoriste.

66 « However, within the remit of my thesis these attempts at explanation are neither helpful nor centrally important for a number of reasons: Firstly, they once again reaffirm that laughter is the effect upon individuals of an external stimulus. Secondly they imply that this response is involuntary or in such a way sufficiently unconscious as to evade modification, control or recognition by the individual. Thirdly, because of their basis within the stimulus-response model they take laughter as a final result rather than one component within an ongoing real life situation » (RUTTER, 1997)

Par conséquent, le *stand-up* serait moins une illusion de proximité directe, vendue à un auditoire homogène, qu'une illusion de faire groupe, de former un collectif de rire. Au sein de cette relation pluripersonnelle, l'humoriste opère la médiation, en donnant le focus, par ses énoncés, la distribution de la parole ou l'appel aux réactions (dont les applaudissement).

CONCLUSION

Être artiste de *stand-up*, sur scène, c'est jouer un rôle, sans porter de masque. Ce qui définit principalement le *stand-uppeur·se* c'est son attitude, sa manière d'agir avec le public. Ainsi, il ou elle va participer à organiser, par divers gestes techniques, incluant la gestion des temps, des interactions, mais aussi la proposition d'énoncés conventionnels, la sociabilité de la salle, en vue de constituer une masse qui, en feignant l'affection, rit collectivement. Une communauté de rire, orchestrée par un artiste sur scène, en quelque sorte.

Car, en se présentant à son auditoire, le ou la comédienne va, en définitive, figurer un composé d'éléments de son identité propre, et d'éléments propres à la réalité de la scène. Ces réalités propres à la scène se composent de l'ensemble de ce qui doit permettre au public de saisir le caractère du personnage qui se présente à lui, et, en dernière instance, de rire avec lui.

En détails, la figure sur la scène du *stand-up* est une figure de la *banalité surjouée* que chacun·e peut incarner, qui joue à imiter, à la personne lambda à l'expérience commune, reconnaissable. On a vu la contradiction entre le jeu du comédien ou de la comédienne et le *je* de ce même comédien ou de cette même comédienne. Car il lui faut essayer d'être l'individu le plus remplaçable, le moins unique, alors que ce modèle d'*insingulier* ne peut être joué singulièrement que par un individu singulier, celui sur scène. L'effacement de cette singularité au profit d'une personnalité qui inspire la confiance et emporte le rire, par des mécanismes sociaux (qui doivent – proportionnellement – peu à l'humour), est pétri de raccourcis et de préjugés, puisqu'entre le public et l'artiste, il n'existe pas de références communes données par avance, sinon les conventions du *stand-up* et de la société qui l'entoure. Ces préjugés font partie intégrante de la réalité propre à la scène et il s'agit, à présent de comprendre la manière dont la scène interagit avec la société à laquelle elle appartient.

CHAPITRE III

STAND-UPPEUSE, STAND-UPPEUR, ON VOUS MENT, ON VOUS SPOLIE

DÉMYSTIFIER LE *STAND-UP*

INTRODUCTION

J'avais rencontré cet humoriste, quelques semaines auparavant, par message, puis nous nous étions donné un premier rendez-vous qui déboucha sur cet entretien. Nous avions convenu que l'entretien serait filmé, et qu'il devrait se dérouler dans un cadre détendu. Soit dit en passant : le temps était à la pluie. Pour une raison qui m'échappe encore, presque un an plus tard, il n'y avait pas de bus (malgré ce qu'annonçait Tisséo) et mon humoriste avait finir par venir me chercher en voiture à une quelconque bouche de métro. Soit dit en passant : c'était un dimanche. Une fois arrivés, je découvris qu'il avait convié pour filmer cet entretien, un ami à lui, qui travaillait dans ce domaine (ingénieur vidéo peut-être ? Je n'ai pas la mémoire des métiers), et que ce dernier avait mis en place un décor, tout ce qu'il y a de moins détendu : *mon* humoriste sur une chaise avec deux caméras braquées sur lui ; moi perché sur un inconfortable tabouret, derrière une caméra ; l'ami ingénieur vidéo (?) derrière l'autre caméra. Et allongée nonchalamment sur un canapé, dans un coin de la salle qui nous servirait de lieu de tournage, la copine de mon humoriste. Celle-ci qui avait obtenu un master d'anthropologie au Mirail, un peu avant les années 2010, souhaitait assister à l'entretien. Soit dit en passant : nous étions chez elle et mon humoriste.

On commence donc l'entretien, et je pose une question tout à fait banale – pas ma plus brillante d'ailleurs : « Quel est le rapport entre ta façon de faire des blagues dans la vie quotidienne et pour la scène ? ». Il me répond du tac au tac que depuis qu'il s'est lancé dans le *stand-up*, il ne fait plus aucune blague avec ses proches et il ne veut plus les faire rire, du tout. Il commence d'ailleurs sa réponse ainsi : « Je fais pas de blagues dans la vraie vie ».

Je crois à une plaisanterie, il n'a rien laissé paraître mais il m'a semblé un brin pince-sans-rire, et j'esquisse – comme pareille situation l'exige – un sourire qui

signifie « j'ai compris, c'est du second degré ». En balayant la salle du coin de l'œil, je m'arrête un instant en direction de sa copine et croise immédiatement un regard qui signifie « tu n'as rien compris, c'est entièrement vrai, c'est *malheureusement* vrai. Il ne nous fait plus rire *du tout* ». Je ravale immédiatement mon sourire dans le plus grand calme tandis qu'il continue de répondre à ma question le plus sérieusement du monde. Soit dit en passant : Je me mâchais les joues de l'intérieur pour ne pas exploser de rire. Et tout le reste de l'entretien, je posais inattentivement des questions – pas très brillantes non plus – dont j'écoutais d'une oreille distraite les réponses ; en ne pouvant m'empêcher de penser que j'étais en train d'interroger le seul humoriste de France et de Navarre qui ne soit pas drôle chez lui. Soit dit en finissant, public austère et taciturne que je suis, sur scène non plus, il ne m'avait pas été amusant.

Après que cet entretien soit passé, il m'a fallu quelques mois avant de prendre conscience de l'importance de l'information qui m'avait frappée cette après-midi-là : « Je fais pas de blagues dans la vraie vie ». Deux choses : l'une, j'avais le préjugé que les humoristes sont de joyeux drilles qui ne cessent d'amuser leurs proches ; l'autre, qu'en réalité, ils et elles ressemblent davantage à ces pâtissier·ière·s qui ne peuvent pas voir une sucrerie en peinture dès le tablier dénoué. L'assignation à des humoristes, d'attributs de leur *soi scénique*, c'est-à-dire de la manière dont iels communiquent en qualité de *personnalité publique*, d'un détail aussi insignifiant porte deux grands questionnements. Le premier, porte sur la manière dont les représentations de sa personnalité de scène mènent des *intrusions* dans la vie privée, d'une part, et façonne la manière de se représenter le monde, du public, d'autre part. Le second, qui en découle, porte sur la cosmologie de ce *système* de représentations, avec ses différent·e·s acteur·rice·s, ses évolutions, ses dynamiques.

Pour explorer ces questionnements, d'abord, je traiterai de la question des préjugés charriés par le *stand-up*, et de la relation qu'entretient, sur le plan symbolique, le *stand-up* et le monde social qui l'entoure. J'aborderai ensuite la position particulière des spectateur·rice·s face aux artistes qui se donnent à voir et de la perméabilité entre la vie personnelle et professionnelle des humoristes. Enfin, pour broser plus finement encore l'organisation réticulaire du *stand-up*, je porterai l'attention sur les conditions d'existence du *stand-up*, dans la dimension économique qu'il revêt.

MILLE-FEUILLES ET PRÉJUGÉS

Au cours de mes observations de *stand-up*, j'ai tenté de décrire avec le plus de précision possible, les différentes qualités dont ont été empreints ce qui me semblait être des personnages joués sur scène. C'était un labeur fastidieux et relativement vain, car, comme il a été fait mention précédemment, les caractères visibles de la personne qui s'agite face au public sont d'une banalité écrasante, et comme le diable, tout ce qui peut faire sortir la personne sur scène de la trivialité, se cache dans les détails. De manière générale, sur scène, les humoristes incarnent des *types* caractéristiques immédiatement reconnaissables. Deux exemples particulièrement marquants : une jeune comédienne jouait une femme se présentant rapidement comme « évidemment » féministe avant de parler de ses problèmes de colère, et de raconter son stage en gestion des émotions ; un·e comédien·ne originaire du Machrek interprète un·e livreur·se de pizza et appuie le fait que tous ses collègues ont des noms d'origine arabe, et un comportement violent et malhonnête. Dans tous les cas, les humoristes qu'il m'a été donné de voir, se positionnent toujours face à des catégories très stéréotypées, soit en s'y incluant, soit en s'en distançant.

Pour le cas de la première comédienne évoquée, la figure de la féministe colérique, sinon « hystérique » fait l'objet d'une forte propagation culturelle au travers du discours masculiniste qui montre le discours féministe irrecevable, car défendu par des femmes incapables de gérer leurs émotions (MORENCY, 2024) dont la raison de la colère peut varier selon la trope utilisée, avec par exemple la « femme méprisée » (« Scorned Woman ») ou la « femme noire colérique » (« Angry Black Woman »)(KEE, 2022, p. 3 ; *ibid*, p. 59). En outre, cette comédienne, dans son spectacle, disait qu'elle avait cherché à gérer ses émotions après une altercation où elle avait pris conscience qu'elle n'avait pas le courage d'assumer les insultes qu'elle pouvait proférer dans ses accès de colère. Son spectacle donnait un récit cohérent qui rendait palpable ces deux stéréotypes : les femmes sont faibles et colériques. Une figure stéréotypique qu'on retrouve tant au cinéma (JOHNSTON, 2023 [1973]) qu'en caricature (BENAMSILI, 2014). Pour le cas du ou de la second·e comédien·ne, on retrouve l'assignation à des stéréotypes racistes, et cette assignation des comédien·ne·s du *stand-up* à incarner les préjugés racistes circulant dans la culture du public, n'est pas, non plus, inhérente au *stand-up* et se retrouve également dans le théâtre comme le fait remarquer Marie COQUILLE-CHAMBEL : « Car, par son ambition symbolique, le milieu théâtral utilise l'assignation raciale pour en faire des outils politiques ou un élément de mise en scène, obligeant les comédien·ne·s racisé·e·s à sur-jouer d'une caractéristique physiologique qui les réduit. » (COQUILLE-CHAMBEL, 2021)

De fait, dans le *stand-up*, l'artiste qui se présente à son public subit toujours l'assignation à une identité collective, à laquelle il, ou elle, doit se conformer pour réussir à installer une ambiance à même de provoquer le rire convenu auquel s'astreint le travail de *stand-uppeur* ou de *stand-*

uppeuse. Comme dit précédemment, il faut que le public ait accès à une certaine dose de certitudes vérifiées, pour qu'il puisse prendre son rôle au sérieux, en riant lorsque le moment l'impose.

Le *stand-up* est réputé avoir connu une vague de développement liée aux minorités « ethno-raciales » selon le terme de Nelly QUEMENER. Aux États-Unis, Thomas LAFONTAINE place cette étape historique aux années 1960, portée par l'humour juif (LAFONTAINE, 2014, pp. 27-28). Pour le contexte français, la chercheuse Nelly QUEMENER place cette étape historique aux années 1990, avec une prémisse dès les années 1980, portée quant à elle par des humoristes faisant appel au « registre stéréotypique de l'arabité » (QUEMENER, 2013).

Toutes les minorités ne sont cependant pas représentées dans le *stand-up*, ou plutôt ne l'ont pas investi. Témoin les « gens du voyage » qui ne comportent, reconnu, qu'un seul et éphémère *représentant*, Stevie RÉMY, qui s'identifiait comme « premier humoriste issu de la communauté des gens du voyage ». Il ne lui est dédié qu'un seul article, du *Parisien*, et aucune citation dans les publications universitaires. Cet article du *Parisien* est titré : « Stevie Rémy, le premier gitan humoriste ». Depuis cet article, on trouve une vidéo de lui (ou il gagne le surnom *Le Gitan*) (NIETO, 2015), en 2015, et puis plus rien. Pas une seule publication sur le sujet, et tous les spectacles de *stand-up* que j'ai pu trouvé s'intitulant « Le gitan » ne sont ni, à tout le moins, interprétés et probablement pas davantage – vu la configuration du *stand-up* dans lequel écriture et interprétation sont réalisées par une même personne – écrits par des humoristes qui s'identifient eux-mêmes (ce sont toujours des humoristes hommes) comme gitans, ou « gens du voyage » comme s'identifiait publiquement Stevie RÉMY⁶⁷. Par ailleurs, il est difficile de présumer de la trajectoire de Stevie RÉMY puisqu'aucune information n'est accessible à son sujet, en dehors de celle-ci, la seule que livre l'article ; comme pour justifier que RÉMY est un gitan, le journaliste indique : « petit-fils de gitans basques espagnols ».

De manière plus large, le *stand-up* n'est pas particulièrement investi par des personnalités issues de « minorités ethno-raciales » ou des minorités de genre, avec pour résultat, une quelconque forte d'émancipation ou de subversion idéologique. Au contraire, il semble à bien des égards que le *stand-up* réponde aux attentes d'une idéologie libérale⁶⁸, en permettant à des individus de s'élever

67 À cet égard, quelques exemples : le sketch de Pierre THEVENOUX. « Les gitans sont des héros » dont l'extrait est publié le 14 avril 2026 sur Facebook à ce lien : <https://www.facebook.com/watch/?v=1653512395672947> ; le sketch « Le Gitan » d'Iles Mela dont un extrait a été publié le 9 juin 2024 sur Tik Tok <https://www.tiktok.com/@montreuxcomedy/video/7377044122193972512> et publié en intégralité le 5 juin 2024 sur Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=PhViXuusqLk> ; ou encore le sketch « LE COUPLE DE GITAN » de Edouard Deloignon publié le 11 février 2026 sur Tik Tok <https://www.tiktok.com/@edouarddeloignon/video/7605601718079884546>.

68 Entendue, pour le moment, comme l'héritage de la philosophie libérale centrée sur la liberté individuelle, conscrée autour de la propriété privée et de son usage illimité. Cette définition rejoint celle de Ludwig VON MISES : « Le programme du libéralisme devrait donc, résumé en un seul mot, se formuler ainsi : propriété, c'est-à-dire propriété

socialement et économiquement, de manière isolée, voire au détriment des personnes composant la communauté de laquelle ils revendiquent l'appartenance. C'est à cette conclusion que parvient tant pour les femmes, que pour les minorités ethno-raciales, Nelly QUEMENER qui reconnaît cependant une période subversive et émancipatrice durant les quelques premières années, à propos des humoristes d'actualité et des artistes de *stand-up* : respectivement, tant sur la question du genre que de la race⁶⁹, les mêmes constats sont réalisés par la chercheuse en sociologie : d'abord une phase où l'irruption dans un milieu humoristique, de femmes ou de personnes racisées, bouscule les thématiques, le registre d'humour et l'angle d'attaque (au moins en apparence) ; puis se développe rapidement un genre humoristique consensuel où les femmes devenues humoristes d'actualité renforcent les stéréotypes misogynes, où les personnes racisées devenues *stand-uppeuses* font de la différence, une *anecdote* (QUEMENER, 2011 ; QUEMENER, 2013). La chercheuse Julie GRENON-MORIN abonde en ce sens : « ...le corps des femmes humoristes porte les marques d'un discours social dont il est tributaire et sur lequel il influe. Aucune des humoristes que nous avons étudiées n'y résiste, même les plus volontaires. » (GRENON-MORIN, 2019, p. 218).

Si les préjugés sont comme une toile de fond nécessaire au *stand-up*, c'est parce qu'ils permettent de donner à un spectacle, une teinte connue du public, reconnaissable et partagée. Les préjugés permettent, en outre, de faciliter l'acceptation par le public, des conventions du *stand-up* et lui donne sa crédibilité : puisque le *stand-up* prétend montrer la réalité la plus banale, il faut que les stéréotypes, somme de connaissances communes, ne soient pas trop contrariés. Dans le cinéma, Pierre CHEMARTIN et Nicolas DULAC parviennent à la même conclusion : « L'emploi de stéréotypes, à cet égard, ne ferait-il pas partie de ce même ensemble de procédés ? En facilitant à la fois la production et l'interprétation des vues, le stéréotype, au fond, peut être perçu comme un condensé de sens, un « prêt-à-porter de l'esprit » (Amossy 1991, p. 9), un objet au sein duquel s'amasse une charge sémantique qui dépasse largement la seule représentation. En effet, le « voir » qu'implique la fonction monstrative du cinéma est implicitement lié à un « savoir » prédéterminé et collectivement partagé. Les stéréotypes permettent ainsi d'utiliser un savoir commun au service d'une narrativité minimale » (CHEMARTIN, DULAC, 2006 [2005], p.139). Il est nécessaire pour le *stand-up* de se nourrir de la somme des stéréotypes présents dans la société dans laquelle évolue le

privée des moyens de production (car la propriété privée des biens de consommation va de soi, et elle est admise même par les socialistes et les communistes). Toutes les autres exigences du libéralisme découlent de cette exigence fondamentale » (VON MISES, 2025 [1927])

69 La race comprise au sens que le regard majoritaire qui se pose sur quelqu'un-e, croit déceler en cette personne, une origine supposée qu'il leur assigne ; fabriquant ainsi, une catégorie fondée sur l'origine géographique, supposément déterminée au moyen de caractéristiques physiologiques ou patronymiques : une catégorie qui ne pourrait conséquemment être appelée autrement qu'une race.

public, sans quoi il n'est pas *efficace*. Et en faisant cela, il renforce ces stéréotypes, par divers moyens, j'ai déjà cité plus haut l'effet de simple exposition (CAMBON, *op. cit.*), mais je souhaite en ajouter un : l'ancrage. Denise JODELET le définit ainsi : « En amont, l'ancrage enracine la représentation et son objet dans un réseau de significations qui permet de les situer en regard des valeurs sociales et de leur donner cohérence. Mais, à ce niveau, l'ancrage joue un rôle décisif essentiellement en ce qu'il réalise leur inscription dans un système d'accueil notionnel, un déjà-là pensé. Par un travail de la mémoire, la pensée constituante s'appuie sur la pensée constituée pour ranger la nouveauté dans des cadres anciens, dans le déjà connu. En aval de la formation représentative, l'ancrage sert à l'instrumentalisation du savoir en lui conférant une valeur fonctionnelle pour l'interprétation et la gestion de l'environnement. Il se situe alors en continuité avec l'objectivation. La « naturalisation » des notions leur donne valeur de réalités concrètes directement lisibles et utilisables dans l'action sur le monde et les autres. » (JODELET, 1997 [1989], p. 73). En définitive, ces stéréotypes représentés façonnent la réalité observée, comme le résume Serge MOSCOVICI : « Tout objet ou comportement social est une réalité plus une représentation. En objectivant celui-là, on le façonne, on l'unit à celle-ci. Par exemple, au cours d'une enquête sur les représentations de la psychanalyse, j'ai constaté que des éléments théoriques avancés par Freud, tels que l'inconscient ou le complexe d'Œdipe, devenaient, une fois répandus dans la population, de véritables réalités objectives. » (LECOMTE, 1998).

Dans cette optique, le *stand-up* devient en quelque sorte, une accumulation de mise en récits de préjugés et de stéréotypes, qui donnent corps à des grands principes ou de grands personnages, en les faisant vivre, en leur donnant une singularité, un visage, une biographie. Daniel ABRAHAMS donne un exemple éloquent de cette manière qu'a le *stand-up* de conforter les attentes du public, c'est-à-dire de se conformer aux caractéristiques d'identification attendues. Les *stand-uppeuses* lesbiennes parviendraient à obtenir la confiance et donc les rires – mécanismes d'approbation du public – si, et seulement si elles se présentent comme pétrées de traumatismes. Puisque dans son cas, le public considère qu'une lesbienne doit être traumatisée, lorsqu'elle ne l'est pas, le public lui témoigne moins de confiance, croit déceler moins d'authenticité, et, finalement, n'est pas prêt à rire. (ABRAHAMS, 2020)⁷⁰

70 En citant l'exemple de la *stand-uppeuse* Yasmin NAIR : « In the case of being a lesbian, Nair notes, that means being traumatized. If the audience understands the essential experience of being a lesbian as being traumatized — as Nair makes the case then earning the audience's trust requires incorporating that trauma into your show, authentic or not. Even authentic trauma has to be given an elevated place, so that it can define the comedian. [NAIR, 2019] » (ABRAHAMS, *op. cit.*, p.499).

Traduction que je propose : « Être lesbienne, note Nair, signifie être traumatisée. Si le public assimile l'expérience du lesbianisme au traumatisme, comme le soutient Nair, alors gagner sa confiance nécessite d'intégrer ce traumatisme au spectacle, qu'il soit authentique ou non. Même un traumatisme authentique doit se voir accorder une place d'importance, de manière à pouvoir caractériser la comédienne. »

Cette manière de donner un visage, un récit à des notions plus larges ne provient pas de nulle part, et au contraire s'inscrit dans la continuité d'un mouvement plus large de « fait-diversification » ou de « fait-diversion » suivant si l'on prend l'expression, respectivement, de Dominique KALIFA ou de Pierre BOURDIEU (NOIRIEL, 2018, pp. 382-390). Gérard NOIRIEL caractérise ainsi ce processus :

« La mise en intrigue du monde social transforma les individus réels en personnages définis à partir *d'un seul critère de leur identité*. Dans le même temps, la matrice du récit criminel opposant constamment des victimes et des agresseurs eut pour effet d'alimenter ces phénomènes qu'on appela plus tard la « xénophobie » ou le « racisme ». [...] Ce n'est pas le concept juridique d'étranger, en tant que non national, que le peuple intériorisa à la fin du XIX^e siècle, mais l'image familière du personnage *constamment opposé*, dans les récits journalistiques, *au « nous » français*. » (*ibid.*) (je souligne)

D'abord, il faut comprendre que la somme de ces récits, qui sont livrés par lots de quatre ou cinq lors des *comedy show*, forment une toile cosmologique cohérente, tissée de multiples récits qui s'appuient autant qu'ils renforcent l'ensemble des postulats stéréotypiques qui dessine cette cosmologie. Ensuite, il s'agit d'essayer d'observer qu'au-delà de *simples* stéréotypes épars, empilés en un mille-feuille inconsistant, le *stand-up* ne diffuse pas, sous couvert d'un rire innocent, une plus cohérente et large quantité d'idées, façonnant la manière de concevoir le monde social.

LE MONOLOGUE RIT JAUNE

« Parce que quand je rentre [au pays de naissance, situé au Machrek] c'est pour deux, trois semaines, c'est pour les vacances. J'ai pas envie de jouer, puis je connais pas le milieu, j'ai pas de réseau, j'ai pas des contacts... Et puis... Je pense que là-bas... Je ne sais pas, il faut tester. J'aurai du mal à... Les gens vont pas accepter mes sujets. Là-bas, il y a des règles, on peut pas parler de tout. Je dois adapter ce que je dis. Sexe, religion, politique, on ne peut pas. Il faut censurer un peu. Tu n'as pas le droit de tout dire. Il faut filtrer. De un, parce que... Il y a le Grand Frère⁷¹ qui observe. Mais de deux, parce que même les gens, ils vont me juger, au moins sur scène. Non, non, non. Donc déjà, quand je joue à Paris, c'est avec des gens, c'est des [personnes

71 Ici le mime des guillemets, il faut y comprendre les autorités politiques et religieuses, étroitement liées dans ce pays.

originaires du même pays] ou des rebeus, qui sont en France, qui ont une ouverture d'esprit, qui sont aptes à une culture différente ou qui ne sont pas dans leur pays toute leur vie. Non, c'est les gens qui ont voyagé, pour quoi que ce soit, ou pour quelle raison. Mais voilà, même avec ces gens, parfois, tu n'as pas le droit de parler de tout. Certes, il y a plus de liberté, mais [au pays de naissance], [il n'y en a] pas. » (St.⁷²)

Cette comédienne, en une réponse, a pu me donner des informations très intéressantes sur les conditions d'énonciation des blagues, et en suivant, sur ce que le *stand-up* peut, ou ne peut pas dire, et en dernière instance, sur ce que le *stand-up* doit ou ne doit pas dire. Il est clair pour l'humoriste que j'ai interrogée, que dans le pays dont iel est originaire, il est impossible d'aborder certaines thématiques, ou d'utiliser certaines manières de traiter un sujet. Iel considère qu'il s'agit d'une question de « liberté » – d'expression assurément – et d'« ouverture d'esprit ». Au cours d'un second entretien, lui demandant plus d'explications, iel continue :

« Déjà, le stand-up dans le monde arabe est arrivé un peu plus tard qu'en Europe. Donc ça démarre, il y a moins de propositions, il y a moins d'artistes, mais ça arrive. S'il y en a aujourd'hui, ça arrive petit à petit. Mais c'est pas dans toutes les villes.

T'as un *comedy club* [au pays de naissance]. Non, ça va être dans la capitale, dans les grandes villes. Par exemple, je parle [de mon pays de naissance], c'est le pays que je connais le plus.

Et pareil des sujets. Pour des raisons politiques, pour la censure, pour... La société n'est pas encore prête d'en parler de ces sujets ou d'en rigoler. Politique, sexe, religion... [au pays de naissance]... Tu n'auras pas le seuil ou le plafond de liberté d'expression autour de ces trois sujets. Il est très, très, très restreint. Pour faire une blague là-dessus, il faut être très, très intelligent. Il faut que ça frôle et qu'on pense que tu ne parles pas de ça. Mais en fait, si tu fais une chute et ça symbolise ça, il faut... Tu peux pas librement, comme aujourd'hui, tu montes sur scène, tu dis une blague sur le Président de la République... en disant : « c'est une merde »

Direct, tu peux pas. Tu vas en prison. » (St.)

72 Cette personne est anonymisée, tant pour son pays d'origine que pour son genre, ou son prénom, pour des raisons diverses.

Ce qui est assez marqué dans ces témoignages, c'est la conscience avec laquelle, l'humoriste, perçoit les limites de la liberté d'expression ou d'acceptation de la société, dans son pays de naissance, qu'iel visite annuellement. Dans le pays où iel est né·e, pour aborder un sujet sensible, il faut le faire de manière convenable, en étant *très intelligent·e*. En France, iel considère que la liberté est bien large, et tout au long des entretiens, iel me dit que chaque chose qu'iel se refuse sur scène est le fruit de son choix. Ainsi iel ne parle ni de politique, ni de féminisme, ni de racisme et ne veut « représenter aucune communauté ». Au moment où je l'interroge, iel prépare un spectacle centré sur ses origines mais iel précise : « Moi j'aimerais bien toucher à tout le monde. Donc... Certes, dans mon spectacle, *mais c'est seulement mon spectacle d'aujourd'hui*. J'en parle un peu de mes origines, de mon parcours. Mais il n'y a pas que ça. ». Et dans le même temps qu'iel m'indique qu'il n'y a aucune limite à l'expression ou à l'ouverture d'esprit en France, ce·tte même interlocuteur·rice me raconte l'anecdote suivante, assez contradictoire :

« C'était dans une soirée privée, et on était peut-être trois ou quatre, trois ou quatre sur scène. Et moi, je passe en troisième. Le premier, il arrivait, il a fait ses blagues. La deuxième, c'était une fille, elle a fait ses blagues. Il y avait des blagues de cul, il y avait des blagues de... Voilà, ils parlaient librement dans leur *set*. Et moi, j'arrive... J'ai même pas fait une blague, je sais pas qu'est-ce que j'ai fait... j'ai fait juste un mouvement, comme ça, du bassin. Et il y avait un papa au premier rang qui s'est levé avec sa fille, il dit « Ah, je suis trop gêné, je peux plus, il faut que je parte ». Et juste avant moi, ils parlaient, ils balançaient de la sodomie, de la pipe, de la fellation, tout... tout ce que tu veux. Moi j'ai fait *ça*, il s'est levé, il a dit « C'est très gênant pour moi, je dois partir ». Et bon, ça cassait un peu l'ambiance, mais après c'est bon, quand il est parti, on a pu continuer. » (St.)

Alors qu'iel me dit n'avoir jamais joué dans son pays de naissance, et en pouvant me citer au moins un exemple où une de ses blagues a été réprouvée par un membre du public, iel considère l'ouverture d'esprit plus grande en France. C'est une apparente contradiction. Peut-être s'agit-il simplement de la dénégation de l'autocensure, en faisant passer pour des choix, l'exécution consciencieuse et assidue des règles de bonne morale de la scène française du *stand-up* ? Pour y répondre, il faut se interroger ce que *peut* et *doit* dire le *stand-up*.

D'une manière générale, comme le relève l'historienne Sabine MELCHIOR-BONNET : « Le rire, on le sait, est l'arme la plus sûre des minorités pour épauler leurs revendications » (MELCHIOR-

BONNET, *op. cit.* , p. 240). À travers l'histoire, celle-ci note que le rire et l'humour ont été, pour les minorités (c'est-à-dire les groupes opprimés) des moyens *convenables* (pour les groupes oppresseurs) de propagande – au sens de la propagation de leurs idées, revendications, etc. Dans cette optique, le *stand-up*, opérant une médiation par le rire, *peut* transmettre des revendications de groupes opprimés. Puisque le *stand-up* est une forme de monologue (ou tout du moins d'un dialogue inégal, dirigé par l'humoriste ; surveillé et discipliné par le public), il s'agit bien de la production puis de la diffusion d'un message dont le contenu se doit d'être étudié. On pourrait alors se demander : « à qui profite le rire ? ».

Et sur cette question, les avis divergent. Il y a d'une part, une vision du *stand-up* marquée par un libéralisme philosophique, centré sur la personne du *stand-uppeur* ou de la *stand-uppeuse*, sur sa capacité à promouvoir ses idées et à s'émanciper des déterminismes sociaux par le *stand-up*, du fait de sa forme profondément transgressive. Cette première vision concentre son regard sur l'individu, ses intentions et le paraître de son discours. D'autre part, il y a une théorie, applicable au *stand-up*, marquée par une analyse plus collective qui parvient à une conclusion inverse, que le *stand-up* serait un produit de sa société et ne permettrait qu'une transgression d'apparat, qui renforce, *in fine*, l'oppression qu'il combat en apparence.

La première observation tirée de l'étude du *stand-up* comme d'un espace d'émancipation est à trouver dans l'histoire même de la discipline comique. En effet, le *stand-up* serait une forme comique lancée sur une vague de démocratisation portée par des *minorités* dans leur société. . Il faut cependant préciser qu'il existe, parallèlement, deux formes de *stand-up* concurrentes, LAFONTAINE met les termes de « dégradant » et « émancipateur » pour distinguer ces deux formes.

Nelly QUEMENER présente l'évolution du *stand-up* qui va d'abord permettre « ...une politique des représentations, visant à contrer la permanence d'imaginaires coloniaux et racistes » pour devenir dès la fin de la décennie 2000, « un facteur d'« anecdotisation » et de dépolitisation » (QUEMENER, 2013)⁷³. À cet égard, la chercheuse en sociologie va montrer les quelques procédés par lesquels le *stand-up* va opérer, d'abord, un renversement des normes stéréotypiques, puis une politique de représentation qui va diversifier les récits et, par là, *doit* saper les fondements des imaginaires coloniaux et racistes mobilisés par les humours *dégradants*. Il faut noter que la chercheuse s'arrête à l'*intention* des humoristes ou des personnes en charge du montage. De la même manière, Thomas LAFONTAINE va s'intéresser aux procédés employés par les humoristes de *stand-up* pour produire un spectacle *émancipateur*. Il résume ainsi le fondement du *stand-up*

⁷³ La chercheuse avait conclu à un mouvement similaire dans l'humour d'actualité, qui voit une vague de féminisation qui converge finalement vers la représentation hégémonique misogyne (QUEMENER, 2011)

émancipateur : « il suffit de refuser de reproduire les systèmes d'oppression et de choisir de bâtir son œuvre avec d'autres outils et matériaux. » (LAFONTAINE, *op. cit.*, p. 99). Un des procédés dont il développe l'exemple est celui du « retournement de stigmates » qui s'apparente à une redéfinition du signifiant. « Les termes « faggot » et « sissy », connotés péjorativement par leurs collègues de classe, sont pleinement revendiqués. Allan et Jeremy opèrent une réappropriation du réel en reprenant l'identité qui leur est assignée et en lui ajoutant des traits positifs » (LAFONTAINE, *op. cit.*, p. 59). De manière générale, ce qui se lit entre QUEMENER et LAFONTAINE, c'est qu'un humour émancipateur ou transgressif doit, redéfinir les normes jugées oppressives.

Mais s'impose une mise en perspective avec les travaux de DESCHENEAUX et CLÉMENT, sur le *rire des victimes*. Dans leur article, iels vont présenter les blagues à caractère raciste, au sein d'un environnement de travail difficile et de composition hétérogène quant à la nationalité, l'origine ou la langue maternelle des travailleur·se·s. Amélie DESCHENEAUX et Fabrice CLÉMENT parviennent à la conclusion que, dans ce contexte particulier, il s'établit une « relation à plaisanteries » dans laquelle les blagues à caractère raciste sont rendues *inoffensives*. « A des conditions de vie spécifiques, amenant une forme de proximité contrainte et une nécessité de *faire* groupe correspondent des rires et des énoncés humoristiques spécifiques. C'est le cas des vanes à caractère raciste dans un milieu ouvrier fortement multiculturel et, plus largement, celui des relations à plaisanterie. Ainsi, dans ces situations de travail en milieu interculturel, les rires résultent des tensions induites « automatiquement » par la fréquentation d'habitus culturels différents, associée à la nécessité de se coordonner les uns avec les autres afin d'organiser le travail en commun. » (DESCHENEAUX, CLÉMENT, 2016 [2013]). Si la relation entre humoriste et public de *stand-up* peut s'entendre comme une *relation à plaisanteries*⁷⁴, alors les conclusions de DESCHENEAUX et CLÉMENT peuvent possiblement s'étendre au *stand-up*. Marta DVORAK parle, quant à elle, de « communauté de rire » fondée sur d'autres espaces communautaires ; le *stand-up* possède alors, me semble-t-il, les caractéristiques d'une structure structurée et structurante (DVORAK, *op. cit.*)

Les conclusions de DESCHENEAUX et CLÉMENT semblent corroborer les conclusions de LAFONTAINE quant à la capacité du *stand-up* à modifier le contenu d'un terme ou d'une blague raciste ou homophobe. LAFONTAINE parlait de la manière dont le contenu d'un *signifiant* pouvait être *réapproprié* (LAFONTAINE, *op. cit.*, p. 59), DESCHENEAUX et CLÉMENT évoquent la manière

74 Ce qui semble être fondamentalement le cas pour le *stand-up* tel que décrit par LETOURNEUX avec des humoristes qui ont pour rôle social de *vanner* le public qui est socialement prié d'en rire (SORBIER, 2025) Ou comme le dit Nelly QUEMENER : « Ciblant les membres du public, [la vane] désigne et fait exister les singularités de chacun mais exige, en retour, un rire collectif des comédiens et des rieurs » (QUEMENER, 2013)

dont le contenu offensant peut être *neutralisé* et servir à la cohésion, comme un « lubrifiant social » (DESCHENVEAUX, CLÉMENT, *op. cit.* ; expression empruntée à John MORREALL). Cette capacité du rire, en général, à permettre la cohésion sociale se retrouve défendue, entre autres, par l'historienne Sabine MELCHIOR-BONNET : « ...le rire est à comparer au cri de triomphe poussé lorsqu'un adversaire est vaincu ou recule, et ce signal destiné à intimider ou ridiculiser l'adversaire renforcerait la cohésion de groupe » (MELCHIOR-BONNET, 2021, p.7). À cet égard, les études de sciences *managériales* ont étudié l'usage du rire et de l'humour comme outil de gestion du personnel et inventorié ses effets, en pertes et profits. Le docteur en Sciences de gestion et Ressources Humaines Mahrane HOFADHLLAOUI note ainsi que « l'humour améliore notre qualité de réflexion et de performance sous l'emprise du stress. Ce qui est une grande découverte, notamment au sein d'une organisation, pour qui l'on sait que la guerre première des départements de ressources humaines est effectuée contre le stress et son corollaire, le *burn-out*. » (HOFADHLLAOUI, 2021).

La chercheuse Isabelle BARTH s'est intéressée à l'association Clowns sans frontières, et elle a démontré que l'humour peut jouer un rôle *humanitaire*, de manière analogue à l'action humanitaire qui dispense des biens matériels ou des formations aux populations victimes d'exploitation, de catastrophes naturelles ou de conflits. (BARTH, dans VIGOUROUX-FREY, 2013 [1999], pp. 109-116). Ce que l'on peut rapprocher de l'action des *clownanalystes* (BONANGE, 2008) ou des clowns en milieu hospitalier (BODELET, 2018 ; 2022). Ce qui ressort de ces approches est, encore une fois, l'*intention* de transformer le quotidien des personnes qui font appel aux humoristes, aux clowns. Si Isabelle BARTH affirme que « les témoignages sont nombreux », le seul qu'elle cite est celui d'une grand-mère disant « qu'elle n'avait jamais rien vu d'aussi beau et d'aussi professionnel » ; BARTH estime ensuite qu'il s'agit d'« une belle récompense pour les Clowns, à qui des gens diront un jour que grâce à eux, grâce à ce petit spectacle, ils ont eu le sentiment d'être normaux. » (BARTH, *op. cit.*). Encore une fois, il me semble que les effets de transformation sociale, par-delà l'appréciation du spectacle donné par la grand-mère citée, sont de l'ordre de la conjecture : les Clowns veulent que les victimes de guerre (dans le cas de BARTH, victimes des guerres de Yougoslavie) aient le sentiment d'être normales, donc, ces victimes *devront bien un jour*, leur dire que par leur action, « [elles] ont [eu] le sentiment d'être [normales] » (*Ibid.*).

Cette position rejoue le scénario fonctionnaliste du carnaval, qui y voit nécessairement un espace de transgression sociale⁷⁵, sans la nuance que «... d'un autre côté, il appelle tout autant la

⁷⁵ Ce scénario est par ailleurs appliqué à différentes pratiques, plus ou moins carnavalesques, comme la ballroom présentée dans la série *Pose*, qui « met l'accent sur le retournement des oppressions de race, de genres, de classes et de sexualités par la performance » (GOURLAOUEN, 2024)

mise en ordre face à ses débordements prévisibles, plus généralement face au risque séditieux, celui qui verrait la parodie rituelle basculer dans un vrai renversement de l'ordre » (AGIER, 2017). Or, une équipe de chercheur·se·s été parvenu à la conclusion que : « l'humour utilisé pour abattre les hiérarchies sociales racistes pourrait, à la place, renforcer les murs qui les consolident » (SAUCIER, STRAIN, MILLER, O'DEA, TILL, *dans* FACCA, 2023) et à leur suite, menant ses expériences, le désormais docteur Léo FACCA affirmait que ses expérimentations en psychologie sociale « confirm[aient] que l'humour de dénigrement fait appel à l'adhésion aux stéréotypes et aux préjugés du récepteur pour le faire rire, renforçant l'idée que ce n'est pas « juste une blague ». Plus les individus adhèrent aux stéréotypes et ont des préjugés, plus ils apprécient cette forme d'humour. » (FACCA, 2023). Dans la mesure où la blague testée par l'équipe de SAUCIER était « Comment appelle-t-on un noir qui conduit un avion ? – Un pilote, espèce de raciste ! » (SAUCIER, etc. *dans* FACCA, 2023), c'est-à-dire qu'elle ne présente pas d'énoncé dénigrant mais repose sur des postulats dénigrants, j'admets que ces conclusions puissent être étendues au cas de l'humoriste interrogé·e, qui présentait ses collègues arabes masculins, comme foncièrement malhonnêtes, dans son spectacle. Autrement dit, il m'apparaît que faire reposer une blague sur des énoncés implicites stéréotypiques, sans les énoncer, sur la connaissance des stéréotypes par le public, produit des conséquences similaires à l'humour de dénigrement étudié par Léo FACCA.

Par ailleurs, en conclusion de son travail, Thomas LAFONTAINE fournit (malgré lui) un exemple assez explicite de la limite d'émancipation offerte par le *stand-up*. « En faisant valoir que « some Mexicans are lazy, and some Mexicans work really hard. [...] LIKE ALL PEOPLE. Like all human beings⁷⁶ », Hari Kondabolu démolit par exemple le stéréotype du Mexicain paresseux. La subjectivation offre ainsi une résistance aux normes sociales, mais aussi une possibilité de les transgresser. » (LAFONTAINE, *op. cit.*, pp. 102-103). S'il est indéniable que le *stéréotype du Mexicain paresseux* n'est pas un facteur d'émancipation, on peut sérieusement se poser la question de l'efficacité de la blague – s'il s'agit d'une blague car le caractère comique n'est pas particulièrement visible – d'Hari KONDABOLU et de son potentiel émancipateur. Le philosophe slovène Slavoj ŽIŽEK dit à ce sujet : « C'est ici que réside le cœur de la question : évidemment que je ne suis pas contre la tolérance, mais je suis contre l'idée de comprendre le racisme comme un problème lié à la tolérance. Pourquoi autant de problèmes sont-ils aujourd'hui compris comme des problèmes d'intolérance plutôt que comme des problèmes d'inégalité, d'exploitation et d'injustice ? Pourquoi est-ce que le remède proposé est la tolérance et pas l'émancipation ou la lutte politique,

76 « Il y a des Mexicains paresseux, et des Mexicains qui travaillent très dur [...] COMME TOUT LE MONDE. Comme tous les êtres humains » (traduction libre)

voire la lutte armée ? » (ŽIŽEK, 2017). Ce qu'il relève, est précisément la critique adressable aux conclusions de LAFONTAINE : en quoi dire qu'il existe des Mexicains paresseux, comme il existe des gens paresseux parmi tout le monde, serait-il émancipateur à l'heure où le problème des Mexicain·e·s aux États-Unis réside davantage dans l'oppression et l'exploitation qu'iels subissent ?

À titre d'exemple, dans les champs agricoles étatsuniens en 2024, presque 23 % des ouvrier·ière·s agricoles des États-Unis étaient des citoyen·ne·s mexicain·e·s en situation irrégulière (DO O'GOMES, 2024), les mettant en danger permanent, et davantage encore depuis l'année dernière où l'ICE, la police de l'immigration, a été renforcée, se faisant plus que jamais auparavant le « bras armé d'un nationalisme blanc décomplexé » (RECOQUILLON, 2026). Dans le travail agricole, l'anthropologue et médecin, Seth HOLMES a relevé une « oppression conjugée » ayant pour conséquences de nombreux problèmes de santé sur les travailleur·se·s mexicain·e·s (*Tigris* plus spécifiquement, pour son cas) et leurs enfants⁷⁷ (SINTHON, 2025). De même, la surreprésentation dans la population carcérale des personnes de nationalité mexicaine (PERASSO, 2011) n'est pas le fait de ce stéréotype. Dans ce contexte, mener la bataille sur le stéréotype du *Mexicain paresseux* apparaît comme, au mieux, dérisoire, au pire, complice, en détournant l'attention des véritables problèmes. Rien ne me semble plus faux que croire que le haut degré d'exploitation, ou l'incarcération massive de personnes de nationalité mexicaine aux États-Unis, soit le résultat du stéréotype du *Mexicain paresseux*, que partageraient les propriétaires agricoles ou la police. S'attaquer à un problème bien secondaire mais source d'un satisfecit moral, ne m'apparaît porter une dose significative de transgression ; à moins de considérer que cette forme de transgression est à la révolution, ce que la dînette est au dîner de gala.

Finalement le *stand-up*, par sa logique intrinsèquement individualiste, tournée vers le *soi* plutôt que vers le *nous*, semble participer à détourner l'attention des véritables problèmes et de leurs causes factuelles, en se concentrant sur l'individu. Le sociologue Philippe CIBOIS fournit, à partir du cas du théâtre, une conclusion applicable au *stand-up* qui entend émanciper par le spectacle : « On s'est aperçu à ce moment-là [Festival d'Avignon de 1968] que le théâtre populaire pouvait bien mettre en avant la lutte des classes, la contestation, il restait du théâtre et n'était pas un mouvement populaire de remise en cause de la société. En un mot, il y avait eu confusion sur le rôle du théâtre. [...] ... il y avait la croyance que l'expérience transformée du spectateur entraînerait une transformation de la société, or il n'en a rien été. » (CIBOIS, 2008, p. 44). Si CIBOIS cite le catholicisme pour évoquer la croyance partagée avec le théâtre populaire, que si l'individu eût été différent, toute la face du monde aurait changé. Julie GRENON-MORIN évoque clairement ce lien

⁷⁷ « Le travail de cueillette occasionne de l'angoisse, des douleurs multiples, au ventre, à la tête, aux genoux, au dos et aux hanches, et expose à plus long terme à différentes maladies invalidantes et à des naissances prématurées. » (SINTHON, 2025)

pour le stand-up : « L'humour semble prendre la place autrefois importante du religieux, maintenant désormais presque entièrement dissout au Québec » (GRENON-MORIN, 2019, p.222). Cette considération se rapproche des conclusions du chapitre précédent sur la cohésion sociale que provoque le *stand-up*, dont on pourrait presque dire qu'il s'agit d'une *fonction* du *stand-up*. L'échec, au sens que l'intention ne parvient pas au résultat escompté, du *stand-up* émancipateur n'est pas propre, dans ses causes, au *stand-up*, il l'est aussi pour le théâtre populaire, comme dit plus haut, mais aussi pour l'opposition politique, selon le sociologue Alain ACCARDO :

« On comprend dès lors en quoi consiste l'erreur de jugement d'un grand nombre de ceux qui veulent combattre l'état de choses existant. Ils tirent argument de leur opposition *politique* [...] pour dire qu'ils rejettent le système. Ils ne s'avisent pas que leur rejet ne concerne que la dimension *politique* du système. Mais non seulement celui-ci peut très bien s'accommoder d'une forte dose de contestation interne mais il peut encore tirer parti de cette contestation même dans la mesure où il l'organise et l'intègre, et où elle ne risque pas de compromettre l'essentiel. » (ACCARDO, 2003, p.48)

Pour le *stand-up*, l'opposition est parfois moins politique que morale, mais le phénomène semble être le même : l'opposition jouée sur scène à un état de fait existant, se traduit uniquement dans une prise de position morale qui demeure dans le cadre de la contestation qui ne *compromet pas l'essentiel*. Déjà qu'en énonçant son rejet du stéréotype du *Mexicain paresseux*, KONDABOLU ne compromettait les mécanismes d'oppression des personnes de nationalité mexicaine aux États-Unis, les humoristes que j'ai pu rencontrer ne s'attaquent jamais aux systèmes d'oppression qu'ils peuvent dénoncer sur scène, car iels n'en font pas un sujet, et ne le traitent toujours que comme des anecdotes, des *fait-divers* très personnels, ou des postures morales.

Comme le résume Fabien DEGLISE sur la position de Marielle LÉVEILLÉ qu'il interroge : « les comiques n'ont pas la capacité de changer le monde mais plutôt de témoigner du monde qui change. » (DEGLISE, 2008). Ou dit par Anne SYLVESTRE : « On ne pleure plus paraît-il/ On rigole c'est plus facile/ On n'écoute plus les poètes, les errants/ On leur dit « taisez-vous vous ! n'êtes pas marrants » » (SYLVESTRE, 1974). La contestation est réduite à une forme de transgression paisible et inoffensive. La parole de l'humoriste, quelque soit la forme qu'elle revêt ne parvient pas, en transformant la spectation, à transformer le monde. Cependant, la cause n'est pas qu'à chercher auprès des intentions ou de l'efficacité de l'exécution des humoristes, mais aussi de la position du

public, qui reçoit le récit. Car le *stand-up* contribue à diffuser, légitimer et justifier une manière de se positionner, en distinguant le public, et l'humoriste seul·e en scène. Et cette distinction forgeant l'altérité entre le « nous » public et le « elleux » sur scène, ouvre la question de la position du public lors des spectacles de *stand-up*.

SURVEILLER ET SOURIRE

« Certes au début, quand j'avais pas d'expérience, ça me frustrait [que le public ne rie pas] ou je comprenais pas, ou je l'accepte pas. Maintenant je l'acceptes. Moi, je performe, je suis sur scène, les gens ils consomment mon art comme ils veulent... ils le dégustent comme ils veulent. Déjà je contrôle, je maîtrise ce que je dis, *je ne vais pas encore maîtriser la réaction des gens*. Les gens ils sont libres de s'exprimer comme ils veulent. Comme moi en tant que consommateur. Aujourd'hui on est dans une société où *on consomme différemment les choses*. [...] Donc les gens, on ne va pas maîtriser comment ils consomment et comment ils interagissent avec ce qu'on fait. Donc dans un spectacle vivant, c'est la même chose. Il y en a qui veulent s'exprimer en souriant, en rigolant. Ils sont libres. *Quand ils sont souriants et qu'ils sont dedans, il faut l'accepter aussi*. Parce que parfois aussi, les gens, ils sont tellement pris parce que tu dis un truc très beau ou tu dis un truc sympa ou très réfléchi, ils sont tellement dedans, *ils oublient de rigoler*. Parce qu'ils sont tellement attentifs. Allez, qu'est ce que tu vas dire après ? Et qu'ils ne veulent pas rigoler pour ne pas décrocher. *Donc, il faut l'accepter*. Il faut accepter que ça peut être qu'ils sont fatigués. Ça peut être que moi, je ne suis pas bien ou je ne suis pas en forme ou je ne fais pas une belle prestation. C'est des nouvelles blagues qui ne sont pas encore rodées. Il faut l'accepter. Ils sont souriants, ils sont avec moi.

Maintenant, j'arrive à voir, même s'ils ne s'expriment pas avec des gros rires, quand tu vois les gens s'amuser, il faut les laisser s'amuser quand ils veulent. Il ne faut pas les forcer à rigoler. Certes, quand ça rigole, il y a plus de satisfaction, tu es plus content, ta salle est plus belle. *Mais il ne faut pas être frustré. Maintenant, je l'accepte.* »

(Ce.) (je souligne)

Cet extrait, je l'ai déjà mobilisé pour aborder la question de la nécessité de faire rire, et de la frustration que pouvait ressentir un·e humoriste qui n'y parvient pas, mais il permet également de

saisir les dynamiques qui s'exercent entre le public et l'humoriste. Dans cette dynamique, le comédien ou la comédienne *doit* accepter le regard qui se porte sur elle ou lui, sans pouvoir le contrôler ou le maîtriser. Le contrôle ou la maîtrise de l'observation est dans les mains, ou plutôt les yeux, du public, ce qui le place dans une certaine position. Cette position n'est pas inconnue puisque j'ai déjà abordé la question du *goût esthétique* qui précède le *stand-up* et cette esthétique *voyeuriste* exige une position inégale, entre un·e observé·e, et un·e observateur·rice. Cette position relève de la volonté de pouvoir se place supérieurement face à l'humoriste.

Pour ce qui est du *stand-up*, Paul BRUNSTEIN-COMPARD considère qu'il y a effectivement des positions et des fonctions inégales : « Le·a stand-upper·use surveille et discipline le public pour le faire rire. Mais la discipline s'applique aussi au et à la stand-upper·use qui modifie son comportement en fonction des publics pour faire rire, et ce dans une démarche très rationnelle de production de rires. » (BRUNSTEIN-COMPARD, 2021, p.31). La surveillance exercée pour produire le rire, ne me semble cependant pas être le propre de l'artiste sur scène. Il y a un aspect de conformité avec les attentes d'un groupe – le public – qui se doit d'être rieur. En reprenant Léon FESTINGER, on peut parler alors de ce rire comme d'une phénomène de « prévention de l'incompatibilité » (FESTINGER, 1954), ce qui correspond aux recherches à ce sujet (NOSANCHUK, LIGHSTONE, 1974). Mais ce phénomène n'est pas la conséquence de la surveillance et discipline exclusives des artistes de *stand-up*, mais du public lui-même. Les premier·ière·s rieur·se·s, répondant aux sollicitations gestuellement et prosodiquement marquées du *stand-uppeur* ou de la *stand-uppeuse*, appellent à leur suite, les autres membres du public, à actionner leurs zygomatiques respectifs. Cette discipline entre les membres du public peut se rapprocher de l'efficacité des rires pré-enregistrés à rendre davantage drôles, des blagues qui, sans ces rires, le sont moins (CAI, CHEN, WHITE, SCOTT, 2019).

Par conséquence, le principal organe pourvoyeur de surveillance, réelle ou supposée, et de discipline, me semble davantage être le public, à la fois individuellement et collectivement.

Dans le cadre des réseaux sociaux, Fabien GRANJON remarquait justement : « L'individu [...] peut [...] tenir le rôle d'un surveilleur curieux (intrusif) d'autrui, de ses pairs » (GRANJON, 2011), en étendant la diversité des formes de surveillance, à la suite des travaux de Michel FOUCAULT dans *Surveiller et punir*, sur le pouvoir exercé grâce à la surveillance, dont « l'essentiel c'est qu'il [le prisonnier⁷⁸] se sache surveillé » (FOUCAULT, 2016 [1975], p. 235). C'est dans cette dynamique générale de surveillance plus horizontale que se développe le *stand-up*. À cet égard, le chercheur Simon BOREL observe dans le domaine numérique, également, que :

78 Dans le contexte de la citation, Michel FOUCAULT parle effectivement d'un prisonnier, dans le cadre du projet de *Panopticon* de BENTHAM mais il s'emploie ensuite à démontrer que cette surveillance *panoptique*, s'étend dans la société disciplinaire à « un exercice quotidien de la surveillance » (*ibid.*, p. 253).

« Dès lors, si la surveillance de tous par tous peut se comprendre comme la dynamique démocratique poussée à son paroxysme, elle peut s'apparenter également à de nouvelles « tyrannies de la visibilité » (Aubert et Haroche, 2011⁷⁹) poussant au conformisme sous prétexte d'hétérogénéité généralisée. À force de trop vouloir être soi-même indépendamment des masques sociaux et des médiations symboliques, l'individuation réticulaire peut aboutir paradoxalement à imposer des normes de conduites validées par ses pairs en ligne. Or, puisqu'il y a de moins en moins d'écart entre la face sociale et le « moi », la mise à distance vis-à-vis de son propre rôle s'avère plus difficile, et le souci de garder la face un enjeu de tous les instants, poussant parfois à des formes intenses de conformisme. Un « contrôle social » s'exerce à l'encontre des profils proposés. » (BOREL, 2016)

Par son analyse, BOREL offre d'expliquer, en les liant, à la fois la contradiction entre le soi *ultra-scénique* et le soi *scénique* ; la dynamique qui confine le *stand-up* à être un art qui promet la vivisection sur scène d'une vie singulière mais qui doit revêtir un aspect très commun, banal, ordinaire, interchangeable ; et le renforcement des préjugés lorsque les représentations sont réalisées sous surveillance. Mais peut-être que la position de supériorité du public n'est pas que symbolique, ou contextuelle. Il ne m'a pas été possible de m'en rendre compte sur le terrain, mais je souhaite aborder la question par le biais des travaux à ma disposition.

D'une part, apprécier un spectacle de *stand-up* est, de fait, un marqueur social des couches sociales disposant d'un capital culturel et économique supérieur (HATTINGS, 2018). En 2018, en Afrique du Sud, HATTINGH compte un public composé de 26 % de diplômé·e·s du premier cycle et 23 % de diplômé·e·s du second cycle dans le public de *stand-up*, alors que seulement 6,8 % de la population sud-africaine de plus de 25 ans était diplômée du premier cycle, et 0,7 % diplômée du second cycle (Banque mondiale, 2026a et 2026b) (HATTINGHS, *op. cit.*). Comme le notait déjà Bernard MIÈGE en 1982 : « ... ce sont surtout certaines couches de la petite et moyenne bourgeoisie qui constituent les principales cibles commerciales [des marchandises culturelles], la classe ouvrière et les autres couches populaires n'étant actuellement « touchées » que par certains biens culturels de masse (disques, télé, livres, photo, etc.) » (MIÈGE, *op. cit.*). Laure FLANDRIN abonde en ce sens, et affirme que la marchandise *rire*, au XXI^e siècle, se consomme par les classes laborieuses comme des « moments de respiration entre deux contraintes [professionnelles] » (FLANDRIN, *op. cit.*, p.548) souvent le matin avant de partir au travail, ou le soir, chez soi ; ce que ne permet pas ou peu

79 AUBERT Nicolas et HAROCHE Claudine, *Les Tyrannies de la visibilité : Être visible pour exister ?*, Érés, 2011

le *stand-up* qui nécessite d'être dehors, en centre-ville, le soir, et bien souvent de consommer un verre ou un repas hors de chez soi. La consommation du *stand-up* permise aux classes laborieuses, est par le biais des rediffusions sur les réseaux sociaux, une forme tronquée, comme dit précédemment : « Cependant, malgré l'audience que cela peut apporter aux humoristes, l'essence du métier ne se fait pas sur les réseaux sociaux, mais sur scène. Les réseaux sociaux apparaissent ainsi plus qu'un outil de diffusion, un outil de promotion. » (CARVALHO, 2024, p. 52) avant de préciser que les seules rediffusions intégrales se monnaient sur les plateformes de vidéos à la demande.

La forme standardisée qu'est le *stand-up* est, de fait, un lieu d'exclusion de catégories populaires. Paradoxalement, par la télédiffusion, en Amérique du Nord, le *stand-up* avait adopté une forme de monologue humoristique qui en fut démocratisée. *A contrario* le *stand-up* tel que je l'étudie est un lieu de sélection sociale. Le *stand-up* non-diffusé comme marchandise culturelle destinée à un public relativement aisé, produit un récit fantasmé, fétichisant le quotidien des couches précaires de la société (parfois avec la collaboration des artistes de *stand-up*, elleux-mêmes issu·e·s d'une précarité économique, cela sera traité plus tard). Comme déjà évoqué Chris HATTINGH, démontre que le public du *stand-up*, en Afrique du Sud, se compose pour la majorité de personnes diplômées avec des emplois administratifs ou en lien avec l'enseignement (HATTINGHS, 2018). L'éloignement de la classe ouvrière des marchandises culturelles semblables au *stand-up* avait déjà été remarqué par Bernard MIÈGE en 1982 (MIÈGE, 1982)⁸⁰. Cependant le *stand-up* se voulant être un humour fondé sur le quotidien et la banalité, n'est finalement qu'un art de faire rire avec des références de basse extraction, un public plus aisé. Ce goût, qui guide le public aux spectacles de *stand-up*, pour ne pas écrire fascination, des riches pour les pauvres, l'historienne CHRISMAN-CAMPBELL l'observe distinctement lorsque l'injustice est la plus importante : « Au cours de l'Histoire, les riches ont eu tendance à s'habiller comme les pauvres (ou à se donner l'apparence de s'habiller comme tel) lors des périodes de fortes inégalités économiques » (CHRISMAN-CAMPBELL, 2017, Traduction libre)⁸¹. Ainsi, la position de public en salle, qui offre une position supérieure à l'humoriste, ne semble être que l'expression, dans une salle de *stand-up*, d'une position sociale supérieure hors de la scène.

Puisqu'une grande part des travaux portant sur le *stand-up* et l'idéologie charriée par elle, repose majoritairement sur le racisme, quelquefois le sexisme, très rarement l'homophobie et pour l'instant il ne m'a été donné de voir aucun travail sur la transphobie, il convient de parler de l'assignation

80 « ... ce sont surtout certaines couches de la petite et moyenne bourgeoisie qui constituent les principales cibles commerciales [des marchandises culturelles], la classe ouvrière et les autres couches populaires n'étant actuellement « touchées » que par certains biens culturels de masse (disques, télé, livres, photo, etc.) »

81 « Historically speaking, the rich have tended to dress down (or at least give the appearance of doing so) at times of vast income inequality » (CHRISMAN-CAMPBELL, 2017)

collective d'une identité raciale. Puisque ces travaux s'intéressent en majorité aux États-Unis, je crois nécessaire d'intégrer une digression assez conséquente sur le sujet. Pour rappel, l'héritage des faveurs et défaveurs, de tout type, est, dans les sociétés capitalistes, même ayant connu un épisode révolutionnaire, implacable ; témoin la ville de Florence où la répartition des richesses en 1427 détermine encore celle de 2011 (MOCETTI, BARONE, 2016). Pour les États-Unis d'Amérique et la question raciale, Loïc WACQUANT affirme que les institutions successives qu'ont été l'esclavage, les lois Jim Crow, le ghetto et désormais la prison, ont participé à réifier l'identité raciale noire aux États-Unis d'Amérique. En effet, ces institutions successives ont construit une identité afro-américaine caractérisée par une pauvreté, une économie souterraine, une insécurité, une exploitation supérieure, une violence exacerbée, une ostracisation sociale, etc. En définitive, l'identité collective afro-américaine s'est constituée dans ces conditions et se maintient, bien davantage par les injustices de la période coloniale, qui n'ont jamais été résorbées, que par une couleur de peau, une culture, une origine commune ou une langue particulière. (WACQUANT, 2004, pp. 225-237).

L'abolition de l'esclavage, faute de l'application du programme des républicains radicaux, n'a jamais emporté avec elle, une abolition réelle de l'oppression, ou de l'exploitation supérieure des Noirs·e·s. La courte période de la Reconstruction a échoué, torpillée par le compromis de 1877. Ainsi, à la suite de l'abolition de l'esclavage, les désormais affranchi·e·s du Sud des États-Unis durent rapidement travailler dans les champs, désormais sous le statut de métairie (*sharecropping*), appartenant toujours aux anciens propriétaires d'esclaves. (*Ibid.*, p. 231) De fait, le travail sous l'esclavage et le travail sous la métairie répondaient à une logique identique de subsumption par les propriétaires fonciers, dont les variations mineures ne constituent aucune distinction sur le plan des conditions de travail, ni – par conséquent – de la distribution des richesses. L'héritage de ces injustices a façonné les conditions matérielles d'existence de personnes. Ces conditions matérielles d'existence ont elles-mêmes déterminées les sociabilités qui ont organisé les personnes en une communauté porteuse d'une identité sociale transmise depuis l'esclavage jusqu'à nos jours. Ou plutôt en plusieurs communautés, tant les réalités spécifiques furent différentes entre, par exemple, les femmes et les hommes : « ... Les femmes noires ont payé un lourd tribut pour la force et l'indépendance relative qu'elles ont pu acquérir. Elles ont rarement été réduites à leur rôle de « ménagères » mais elles n'ont jamais cessé de s'acquitter des corvées de la maison. Elles ont donc porté le double fardeau du travail salarié et du travail domestique. Ces deux charges exigeaient d'elles une persévérance sisyphéenne. » (DAVIS, 2022 [1981] pp. 255-256) La finalité est l'existence d'une identité collective noire, partielle et cumulable, empreinte pour ce qu'elle porte de préjugés, d'histoire, de mémoire, de violence, d'oppression et de fiertés d'une Histoire dense, rendue sous l'effet de simplifications stéréotypiques, superficielle, digeste, de laquelle on peut faire

des blagues dans un tour de *stand-up*, en 60 secondes, montre en main⁸². L'identité sociale n'est pas tant réappropriée qu'assimilée, par la personne qui en devient la porteuse, et cette identité est semblable à la lumière portée par les Gabriel PÉRI dont parlait ARAGON⁸³ : les porteurs se substituent sans qu'elle ne s'altère (ou si peu).

En somme, le processus d'assignation à une identité collective semble correspondre à une tentative de réification d'une réalité dynamique et insaisissable – au moins dans l'instant de l'énonciation. Autrement dit : « ... la conscience n'est jamais que l'état de servitude native de l'homme qui, ignorant les causes réelles, en invente d'imaginaires » (POUY, 2022 [1998], p.201). De la même manière que la pierre de SPINOZA (SPINOZA, 2010 [1674]), l'identification à ce que des *causes extérieures* déterminent de la trajectoire des groupes, précède un *enorgueillement* à cet endroit, renforçant les logiques et dynamiques de cette détermination, dût-elle et surtout soit-elle contre la libre détermination de soi⁸⁴. Pour digresser très succinctement sur l'identité de genre, l'usage *politique* de l'identité collective du genre, connaît des usages intenses sous le capitalisme et, comme le démontre l'anthropologue Kristen GHODSEE, ces usages se renforcent à mesure que la situation sociale et économique se dégrade. Ainsi rappelle-t-elle, à la suite de l'élection de Donald TRUMP en 2016, les partisans de l'abrogation du 19^e amendement (garantissant le droit de vote aux femmes) ont connu un regain de popularité, et davantage en 2018, lorsque les sciences démographiques prévoient une part féminine croissante dans la composition de la population des États-Unis. (GHODSEE, 2020, pp. 219-247)

Cette longue digression permet de prendre la mesure des dynamiques dans lesquelles s'inscrit le *stand-up*. Comme genre scénique qui s'appuie sur les stéréotypes d'identités collectives assignées à des groupes déterminés de personnes, le *stand-up* participe à la fixation de ces assignations, déterminées par des conditions d'existence injustes, empreintes des injustices du système économique dans lesquelles elles évoluent. Ces aspects du monde social qui entoure le *stand-up* et que l'on peut entrapercevoir en regardant l'humour de scène, nous donnent à identifier quelques caractéristiques d'une société complexe. Au sein de celle-ci, on peut identifier deux logiques qui caractérisent l'identité sociale : son hérité déterminée par des causes extérieures (par exemple,

82 Pierre PAGÉ affirme en 2005 que les standards du *stand-up* exigent une blague par minute (PAGÉ, 2005), Robert AIRD pour sa part, observe que dans les écoles privées qui prétendent apprendre le *stand-up*, les standards sont à trois minutes par sujet maximum (avec une ou plusieurs blagues dans ce sujet). (AIRD, 2008)

83 Référence aux vers de « La légende de Gabriel Péri » : « La lumière aujourd'hui comme hier/ C'est qui la porte que l'on tue/ Et les porteurs se substituent/ Mais rien n'altère la lumière » (ARAGON, 2012 [1944])

84 Autrement dit, par Alain ACCARDO, sociologue : « le système capitaliste ne fonctionne pas seulement par l'exploitation, la spoliation et l'oppression du plus grand nombre mais aussi par l'adhésion de la plupart au système qui les exploite, les spolie et les opprime, c'est-à-dire qu'il fonctionne à l'aliénation psychologique et morale, entretenue par des espérances de succès individuel et d'accomplissement personnel, le plus souvent fallacieuses » (ACCARDO, 2003)

économiques comme vu précédemment) et sa résistance aux critiques qui, même en s'attaquant aux caractères visibles d'une identité sociale, des préjugés ou des discriminations subies par les personnes à laquelle cette identité s'attache, renforcent les causes de ces préjugés ou discriminations. Or ces discriminations sont jouées, ou représentées pour un public en situation de supériorité. Ce qui rend impossible la transgression réelle de ces oppressions, dont les préjugés sont les expressions les plus lisibles, si l'on en croit un article publié en 2023 dans la revue *Genre, sexualité & société* : « ... les voies de résistance passent par le retournement de l'humour à son avantage. Encore faut-il disposer des ressources pour le faire. En effet, nous avons soulevé que c'était principalement les personnes en position hiérarchique de pouvoir qui adoptaient ce type de réaction. » (MORAND, CHAMBERLAND, CÔTÉ, BLAIS, 2023) Et pour ce qui concerne le *stand-up*, le·a comédien·ne ne se place, comme dit précédemment, pas dans une position hiérarchique de pouvoir, et finit par donner justification et légitimité à des préjugés fondés, comme dit précédemment sur l'héritage d'injustices passées.

Jean ARNULF, en comparant le point de vue des plaisanciers et plaisancières des bateaux-mouches, d'avec celui des suicidé·e·s, chantait « Moi, j'dis qu'la Seine a pas l'même goût/ Selon comment on la regarde/ Moi, j'dis qu'la Seine a pas l'même goût/ Vue par au d'ssus, ou par en d'ssous. » (ARNULF, 1964). Et ce n'est rien de moins que cela qui se joue dans le *stand-up*, une relation de pouvoir entre un·e humoriste sommé·e d'amuser un public surplombant qui impose par la surveillance, son point de vue.

Finalement, il faut constater l'impuissance du *stand-up* à être moteur de transformation sociale ou d'émancipation, malgré une intention affichée de subversion, et il en est réduit à un *monologue qui rit jaune*. On peut se demander, si à la manière du héros télévisé de Georges LAUTNER, incarné par Paul MEURISSE, le *stand-up* qui jusqu'à présent a fait ce qu'il *convenait* qu'il fit, maintenant, fera ce qu'il est *nécessaire* qu'il fasse.

QUAND ON N'A QUE L'HUMOUR

« - Tu fais un travail à côté ?

- Oui. [Dans] l'informatique.

- Tu arrives à conjuguer les deux ?

- Oui, parce que l'informatique, ça va. Je vais au bureau deux fois par semaine. Et trois jours de télétravail. Donc j'arrive à jongler entre les deux. Je donne pas beaucoup de priorités ou d'importance à mon travail, j'avoue. Donc il y a des jours

où je travaille pas, où je sèche, où j'ai pas envie de travailler [donc] je travaille pas.
Je m'en fiche un peu. » (Sa.)

Notamment en raison de l'arrivée très récente du *stand-up* à Toulouse, dont la scène aurait explosé, selon mes interlocuteur·rice·s, à la suite du dernier déconfinement, la plupart des humoristes que j'ai pu rencontrer, ne vivent pas de la scène. Ou bien, iels vivent d'un travail à côté pour lequel, iels n'expriment aucun attachement, au contraire. Ou bien, ils vivent d'allocations sociales, et étaient, ou bien au RSA, avant la réforme contraignant à une obligation d'activité, ou bien au chômage, entre deux emplois, cherchant à se professionnaliser dans le *stand-up*, bien souvent y échouant et reprenant un emploi *alimentaire* le temps de gagner à nouveau un droit au chômage. La question économique n'est pas à négliger, car du point de vue des humoristes, le *stand-up* est, au quotidien, moins une affaire de rire que de travail.

Le *stand-up* possède une place particulière dans l'humour, qui n'est pas celle des blagues *gratuites* car le *stand-up* est une activité économique, ce qui n'est que rarement évoqué dans la littérature scientifique. L'article pourtant intitulé « Écosystème de l'industrie de l'humour francophone au Québec » n'aborde par exemple pas la question, et apporte pour seule précision que les spectacles d'humour ont des formes économiques différentes entre anglophonie et francophonie au Canada (BROUARD, PARÉ, 2019). Le mémoire de Paul BRUNSTEIN-COMPARD est le seul travail à aborder la question de la rémunération des artistes mais n'y dédit que deux pages (BRUNSTEIN-COMPARD, *op. cit.*, pp. 47-48). C'est une zone d'ombre des études sur le *stand-up*. La recherche ne semble pas s'intéresser aux conditions de développement du *stand-up* comme activité marchande, et par voie de conséquence, aux conditions de son existence actuelle. Pourtant, c'est bien pour être rémunérée et en vivre qu'une personne va monter sur la scène du *stand-up*.

J'ai déjà abordé la question plus ou moins vague de l'apparition du *stand-up* en le considérant comme une évolution du monologue humoristique, c'était une approche un peu idéaliste qui ne se concentrait pas sur les questions d'ordre matériel. Une approche, qui marchait sur la tête et qu'il convient de remettre sur ses pieds, selon la formule de MARX. Pour ce faire, il faut poser le regard sur les changements profonds qu'il y a entre le *stand-up* et les formes antérieures de monologue humoristique. Marta DVORAK pose un constat intéressant qui préfigure l'analyse d'ordre économique : le *stand-up* se développe grâce et par les techniques de captation et de retranscription sonore et visuelle, notamment le micro et la télévision câblée pour l'Amérique du Nord (DVORAK dans VIGOUROUX-FREY, [2013] 1999). Aujourd'hui le micro domine encore pour le *stand-up*, comme au théâtre (LEBLANC, 2020 ; PELLETIER-MORIN, 2022) et cette question technique et technologique permet de se rattacher à deux réflexions. La première c'est que le *stand-*

up dans sa forme matérielle s'est mondialisée (on pourra alors tracer des chaînes de procès de production de l'extraction des minéraux d'un bout ou l'autre du monde, jusqu'au spectacle de *stand-up*) de la même façon que sa forme symbolique est une émanation culturelle nord-américaine (LETOURNEAUX, VAILLANT (dir.), 2021, pp. 246-248). La seconde c'est que la *stand-up* est une étape historique et significative de la marchandisation des émotions puisque le micro permet, sur la forme mais également sur le fond, une standardisation, une sérialité et une reproductibilité de l'expérience de spectation (LETOURNEAUX, VAILLANT (dir.), *op. cit.*, p. 245 et pp. 248-257 ; MIÈGE, 1982).

La notion de marchandisation émotionnelle repose sur celle de travail émotionnel, dont j'emprunte la définition à Arlie HOCHSCHILD, c'est-à-dire « l'acte par lequel on essaie de changer le degré ou la qualité d'une émotion ou d'un sentiment » (HOCHSCHILD, 2003). À ce travail émotionnel s'ajoute l'expansion de la qualité de marchandise à des émotions, dont le rire fait partie. Autrement dit, le système capitaliste peut réguler l'apparition de crises de surproduction en étendant le domaine commercial, c'est-à-dire en transformant des produits ou services non-marchands en marchandises. De nos jours, comme le remarque Laure FLANDRIN : « L'expansion commerciale du rire n'est pas nouvelle mais nous vivons depuis la fin du XXe siècle un nouvel âge de la marchandisation du rire » (FLANDRIN, 2021, p. 543). Le *stand-up* est cependant une forme particulière de marchandisation du rire, puisque sa spécificité réside sur un spectacle renouvelé d'après la composition et les échanges avec le public, il n'a pas vocation, comme dit précédemment, à pouvoir être produit et reproduit en masse. Bernard MIÈGE, offre une classification des marchandises culturelles en trois types, dont le troisième m'intéresse particulièrement : les marchandises *semi-reproductibles*. Qu'il caractérise par un marché de « petits capitaux » (MIÈGE, *op. cit.*). Le *stand-up* s'insère dans ce type de marchandises culturelles qui se placent à l'intersection de plusieurs *petits capitaux*, ceux des humoristes (qui n'en sont que très pauvrement pourvu·e·s) et ceux des salles qui les accueillent, des bars ou restaurants qu'on peut difficilement qualifier de grands capitaux (aucun établissement ne comptant plus de cinq salarié·e·s, de ce que j'ai pu constater). Aucun·e comédien·ne n'est salarié·e dans le cadre de la scène, et chacun·e travaille à son compte. On pourrait donc croire, à première vue, que le *stand-up* est une affaire d'artisans et de travailleur·se·s indépendant·e·s doté·e·s d'assez de capital pour échapper au salariat, mais non encore suffisamment pour acheter la force de travail d'autres. Ce que la phraséologie marxiste appelle traditionnellement la petite-bourgeoisie.

Mais le *stand-up* se caractérise parce qu'il est la finalité d'un processus de production qui repose, en dernière instance, sur un spectacle donné par quelque humoriste, sur scène. Mais le moment du

spectacle ne doit pas dissimuler la chaîne de valorisation immédiate. Sur mon terrain, j'ai davantage vu des artistes en voie de professionnalisation, qui possèdent une source de revenu en dehors du *stand-up*, et ce revenu représente davantage de sécurité (pour peu qu'on puisse utiliser ce terme pour parler de la situation précaire dans laquelle vivent ces humoristes) que le revenu tiré du *stand-up*. Par ailleurs, comme l'affirment LETOURNEUX et VAILLANT, les célèbres humoristes de scène restent dans une interconnexion et dépendance à la « culture audiovisuelle qui assure aux humoristes des débouchés essentiels » (LETOURNEUX, VAILLANT, *op. cit.*, p. 245). La scène du *stand-up* ne nourrit pas son homme, ni sa femme, ni sa personne quelque puisse être son genre. À l'opposé la situation des *stand-uppeur-se-s* qui ne partent pas d'une carrière audiovisuelle ou théâtrale plus classique, demeurent dans une situation de grande précarité : dans le cas de Paris, après cinq à sept années actives de professionnalisation, il est possible d'arriver à vivre du *stand-up* en cumulant plusieurs spectacles par soir, jusqu'à huit. (MÉLINARD, 2025). À cet égard, la plupart des scènes qui accueillent des humoristes de *stand-up* qui ne sont pas « confirmé·e·s » ne rémunèrent pas les artistes, qui sont payé·e·s, au chapeau par le public (même lorsque assister au spectacle requiert la consommation d'une boisson) et même les scènes pour humoristes « confirmé·e·s » ne s'embarrassent pas toujours d'une rémunération déclarée, avec cotisations sociales, sur fiche de paie (BRUNSTEIN-COMPARD, *op. cit.*, pp. 47-48).

Si LAFONTAINE évoque une grève en 1979, aux États-Unis qui permet aux humoristes d'être payé·e·s 25\$ par soir, seulement le week-end, par un *comedy club*, celle-ci ne constitue pas une avancée significative, pas plus qu'une sortie de la précarité pour les *stand-uppeur-se-s*. (LAFONTAINE, *op. cit.*, p.30) (ZOGLIN, 2008). Il faut mettre cette *avancée* qui offre de payer au maximum 50\$ par semaine, 2 600\$ par an, au regard du niveau de vie et de rémunération aux États-Unis en 1979. À titre d'ordre de grandeur, le revenu médian d'un foyer composé d'un homme s'élevait à 12 243\$ tandis que celui d'un foyer composé d'une femme était de 6 544\$, soit le plus bas revenu médian toute catégorie confondue (U.S. Departement of Commerce, 1981). De plus l'absence de contrats interdit à cette (faible) rémunération d'avoir un caractère régulier et garanti.

Pour compléter le tableau, je rajoute le constat de Jay SANKEY, magicien canadien et *stand-uppeur* qui conclut qu'un *stand-uppeur* ou une *stand-uppeuse* ne parvient à un niveau professionnel qu'à partir du moment où lui, ou elle « fait sa communication » (cité par BRUNSTEIN-COMPARD, *op. cit.*, p. 38). Derrière cette vision des choses, il se révèle le fait que le travail de *stand-uppeur-se* ne saurait se résumer qu'à préparer une représentation et la vendre. Il y a un travail administratif, publicitaire et relationnel qui n'est, au même titre que la préparation du spectacle, ni reconnue, ni rémunérée. J'ajoute que la préparation du spectacle n'est censément rémunérée que dans le cadre de contrats qui permettent d'accéder, en France, au statut d'intermittent·e du spectacle ; et comme dit

plus haut, c'est une réalité qui ne se rencontre que rarement. Mais le *stand-up* ne semble qu'être l'affaire d'une *petite-bourgeoisie* puisque la totalité des humoristes que j'ai rencontrée tentent d'accéder à ce statut, qui représente pour eux – salarié·e·s de leur état, au mieux – une ascension sociale. Mais dans les faits, que ce soit sur mon terrain, ou des témoignages parisiens relevés par MÉLINARD, la forme de travail des *stand-uppeur·se·s* ressemble davantage à une forme d'exploitation subordonnée, même si elle ne porte pas les caractéristiques du salariat.

Puisque la situation réelle du métier de *stand-uppeur·se* n'est pas cousue de fil blanc, il faut approfondir l'analyse et à cet égard, il faut placer cette situation singulière dans les évolutions du capitalisme contemporain, et pour cela, je souhaite mobiliser deux théories complémentaires. La première théorie est celle de dévalorisation structurelle du Capital que l'on doit à Paul BOCCARA, économiste. La seconde théorie est celle de la subsomption informelle, formulée par Sami EL AMARI, anthropologue.

La dévalorisation structurelle du Capital postule qu'une manière de compenser la baisse tendancielle du taux de profit⁸⁵ est de *dévaloriser structurellement* le capital investi. Puisque le taux de profit a pour dénominateur le Capital investi, si cette valeur est réduite, alors, pour un même bénéfice/numérateur, le taux augmente. Cette dévalorisation passe, dans le cadre d'un Capitalisme Monopoliste d'État⁸⁶, par la mise à disposition, par le biais des services publics et pour les entreprises privées, de ressources *dévalorisées* ; fournies en dessous de leur coût⁸⁷. Parmi ces ressources, il y a des ressources humaines et en particulier de la formation (notamment professionnelle mais également scientifique qui sert à la Recherche et Développement des entreprises) financée par l'État par le biais des lycées professionnels, techniques, des Universités, etc. (HIRTT, 2020) (DENAPE, 2022). C'est alors le Capital de l'État qui est dévalorisé, qui n'accorde aucune plus-value ou alors une plus-value artificiellement réduite pour grossir artificiellement celle des capitaux privés. Pour transposer cette notion au *stand-up*, il faudrait accepter qu'il y ait une dévalorisation structurelle du Capital qui ne repose pas sur la dévalorisation du capital d'État mais directement sur le capital *laborieux*⁸⁸. Alors il sera possible de dire que, de la même manière que

85 Grossièrement, il s'agit de la tendance historique du capitalisme à nécessiter des investissements supérieurs pour une même somme de profits. Autrement dit, le taux de profit calculé à partir de la somme investie divisée par celle perçue, se réduit avec le temps du fait des logiques de développement du capitalisme. (MARX, *op. cit.*)

86 C'est-à-dire l'étape historique durant laquelle le capitalisme s'appuie sur un État qui favorise, par ses lois, ses investissements ou ses décisions, les monopoles capitalistes.

87 C'est ouvertement le cas pour l'électricité produite par E.D.F., ou les rails de trains entretenus par la S.N.C.F. et mis à disposition, depuis la privatisation, des compagnies ferroviaires privées (DENAPE, *op. cit.*)

88 L'adjectif le plus adéquat pourrait être *prolétaire* (sous sa forme adjectivale) ou *prolétarien* mais la désuétude de ces termes me font préférer *laborieux*.

pour le statut d'auto-entrepreneur·se d'Uber, les *stand-uppeur·se·s* sont pris·es dans une relation de travail dans laquelle iels fournissent des ressources qui font l'objet d'une dévalorisation. Pour les travailleur·se·s d'Uber, il s'agit principalement de leur véhicule et leur permis, pour les humoristes de *stand-up*, il s'agit de la rédaction des spectacles, le travail de communication, de relations professionnelles, etc. Tout ce capital ne donne aucun droit à une part de plus-value et l'artiste est rémunéré·e uniquement pour la force de travail qui est lui est louée pour la réalisation du spectacle, lorsqu'iel est payé·e. Autrement dit, le *stand-up* reposerait sur une forme plus intense d'exploitation dans laquelle, l'humoriste produit un *travail gratuit* (MARX, 2010 [1865]) mais iel fournit également un *capital gratuit*. Pour comprendre la raison de cette forme d'exploitation, il faut mobiliser la notion anthropologique de *subsumption informelle*.

Pour la dévalorisation structurelle du Capital, le regard se pose sur la manière dont le travail et le Capital (qui est, selon la formule de MARX du « travail mort », c'est-à-dire l'accumulation des fruits d'un travail) permettent d'accéder (ou de ne pas accéder) à la plus-value. La subsumption informelle pousse à s'intéresser à la manière dont les capitalistes s'approprient le travail des travailleur·se·s. Le concept qu'EL AMARI appelle « subsumption informelle du travail sous le capital », il le définit comme « une situation d'exploitation où le capitaliste exerce un contrôle indirect sur le procès de travail et ne possède pas la propriété privée d'une partie des moyens de production qu'il valorise. » (EL AMARI, 2025). Cette définition me semble s'appliquer pour le *stand-up* et particulièrement dans le cadre du *stand-up* dans les salles de représentation, bars ou restaurants, lorsque l'artiste n'est pas employé·e formellement par ladite salle, mais est payé·e à la représentation. C'est d'autant plus vrai lorsque les humoristes ne sont rémunéré·e·s qu'au *chapeau*, c'est-à-dire nullement rémunéré·e par la personne physique ou morale qui l'emploie. Cette *subsumption informelle* est particulièrement visible dans le cas des représentations « gratuites d'entrée, sur consommation obligatoire » (BRUNSTEIN-COMPARD, *op. cit.*, p. 47) qui ont lieu pour une partie des *stand-uppeur·se·s* expérimenté·e·s et pour la grande majorité des *stand-uppeur·se·s* amateur·rice·s ; soit une écrasante majorité, à même de *faire norme* (*Ibid.*). Dans ces cas, les propriétaires des capitaux⁸⁹ – ou capitalistes pour prendre la vieille phraséologie marxiste – ne possèdent pas les moyens de production (ni *a fortiori* ne rémunèrent la production, donc le travail – ou capital variable dans la théorie économique matérialiste) dont iels tirent pourtant un supplément de plus-value. La marchandisation du rire, dans le cas du *stand-up*, passe par « la mise à distance entre le capital et le travail, notamment par l'intermédiaire d'un contrôle de la circulation plutôt que

89 C'est-à-dire, dans ce cas, les propriétaires des lieux de représentation du *stand-up*, qui vendent des entrées sous forme de consommation au restaurant, ou au bar, pour un spectacle dont iels ne rémunèrent pas les humoristes. BRUNSTEIN-COMPARD cite le cas du restaurant Paname Art Café et du *comedy club* Café Oscar (*Ibid.*).

de la production » (EL AMARI, *op. cit.*). En contrôlant les lieux de réalisation du *stand-up*, sans intégrer la *production* du *stand-up* au sein d'un processus d'exploitation formelle (par le biais du salariat, ou d'une relation de prestataire, par exemple), les propriétaires des bar, restaurants et *Comedy Club*, accaparent la plus-value du *stand-up*, de manière extrêmement rentable. La question du contrôle de la *circulation* du travail émotionnel du *stand-up* étant une forme de lutte autour de la plus-value⁹⁰, elle est l'expression de la lutte des classes dans un capitalisme reposant sur « de[s] circuits d'exploitation, plus flexibles, plus libéraux, plus informels » (*ibid.*).

Le *stand-up* s'inscrit ainsi, en ce qui concerne sa part économique, dans un mouvement de développement de nouvelles formes d'exploitation. Ces nouvelles formes d'exploitation sont plus discrètes, et se dissimulent derrière une apparente indépendance des comédien·ne·s du *stand-up*. Le contrôle des lieux où peut circuler le *stand-up*, comme forme marchande du rire, comme travail émotionnel, permet de subordonner informellement, les artistes du *stand-up* aux propriétaires des salles, qui sont les principaux et principales bénéficiaires des spectacles de *stand-up*.

LE STAND-UP EST-IL LE SUPPÔT DU GRAND CAPITAL ?

Parvenu à une somme de conclusions que le discours des humoristes n'énonce pas, je crois qu'il faut, afin de finir de démystifier le *stand-up*, s'intéresser de manière plus large à la chaîne de causalité sociale dans laquelle s'inscrit la pratique scénique. J'ai déjà évoqué, la surveillance dictée par le public, les valeurs charriées par le *stand-up* et la position subordonnée des artistes de *stand-up*, il s'agit désormais, à partir de toutes ces données, d'analyser la dynamique conséquente, sur les artistes de *stand-up*.

Le *stand-up*, en qualité d'expression d'une contre-culture (LAFONTAINE, *op. cit.*) va connaître un développement conjoint à la contre-culture dans son ensemble et se révéler bien moins transgressif que ce que le discours l'entourant affirme (HEATH, POTTER, 2020 [2004]). Car finalement, le *stand-up* demeure plus une affaire de travail qu'une affaire de rire, et rentre particulièrement dans ce que disent Jean-Luc TOMÁS, Pascal SIMONET, Yves CLOT et Gabriel FERNANDEZ en affirmant qu'« un geste professionnel réussi est opaque à celui qui l'observe. Mais le travail reste également une énigme pour celui qui l'effectue. » (TOMÁS *et al.*, 2009). Si la dimension économique évoquée plus haut, est bien moins importante que le regard posé sur les gestes, les procédés et l'*intention* des humoristes, c'est probablement car elle est rendue opaque, sous l'effet d'un fétichisme de la marchandise participant à la *mystification* du *stand-up*. L'opacité

⁹⁰ Dans le travail salarié, cette lutte s'opère davantage autour de la durée du travail, de l'intensité du travail et de la rémunération (MARX, 2010 [1865]).

du geste, peut s'apparenter à l'aliénation produite par le travail sous le régime d'exploitation capitaliste. Cette aliénation, c'est cette mise à distance qui m'a interloqué au cours de mes entretiens. Au-delà de cette simple mise à distance, c'est la transformation de l'objet de son travail en un élément extérieur à soi-même. Comme l'écrivait Karl MARX : « L'aliénation de l'ouvrier dans son produit signifie non seulement que son travail devient un objet, une existence extérieure, mais que son travail existe en dehors de lui, et devient une puissance autonome vis-à-vis de lui, que la vie qu'il a prêtée à l'objet s'oppose à lui, hostile et étrangère » (MARX, 1844 dans DURAND, 2006). De plus, l'aliénation participe à l'adhésion au mode de production dont le ou la travailleuse subit l'exploitation. Même en voulant s'y opposer, comme vu pour les stéréotypes, le *stand-up* renforce les systèmes de domination alentours. L'historienne Sabine MELCHIOR-BONNET relève que même dans le cas de l'humour volontairement féministe, « le rire est porté par un féminisme consensuel » (MELCHIOR-BONNET, *op. cit.*, p. 249), c'est-à-dire qui n'affiche et ne défend que des valeurs féministes largement partagées dans la population, loin d'une avant-garde ou du fer de lance de nouvelles luttes. Au contraire, l'humour commercialisé « cultive l'optimisme » et sauve « les valeurs traditionnellement accordées à l'« ange du foyer » » (*Ibid.*). Conséquemment, le *stand-up* comme les autres formes de marchandisation du rire, même dans son caractère transgressif mène à dépolitiser les faits relevés, à occulter le rapport social causant les inégalités dont le rire est tiré, à tenir à distance l'engagement politique et par voie de conséquence à désengager le public qui reçoit l'information. Comme le dit de manière générale David LE BRETON : « L'humour tend à se transformer en marchandise, à imposer une distance ludique envers le monde, c'est-à-dire ici désengagement, indifférence, éloge du monde tel qu'il est. » (LE BRETON, 2010). Dans le domaine de l'ironie, le duo VERON et FONDU parviennent à des conclusions similaires puisque d'une part, « le refus d'assumer une parole explicite représente une démission du discours politique » et d'autre part, « on ne peut, en politique, se contenter d'un rapport ironique à la réalité » (VERON, FONDU, 2026). La docteure Marielle LÉVEILLÉ corrobore cette analyse, interrogée par Fabien DEGLISE, elle déclare : « Plus tu gruges les espaces sérieux avec l'humour et plus tu t'assures que le vide s'installe dans ces espaces » (DEGLISE, 2008). Le désengagement né de la pratique du *stand-up*, qui joue la contestation ou l'opposition à des énoncés moraux vagues (des stéréotypes, de grandes idées politiques, etc.) participe aux conséquences sociales du *stand-up*.

Dans une optique davantage plus large, Alain ACCARDO affirme : « Le système capitaliste ne fonctionne pas seulement par l'exploitation, la spoliation et l'oppression du plus grand nombre mais aussi par l'adhésion de la plupart au système qui les exploite, les spolie et les opprime, c'est-à-dire qu'il fonctionne à l'aliénation psychologique et morale, entretenue par des espérances de succès

individuel et d'accomplissement personnel, le plus souvent fallacieuses » (ACCARDO, 2003) Dans les faits, les humoristes que j'ai pu interroger, délivrent un discours où iels se projettent la plupart du temps dans un avenir où iels pourront vivre du *stand-up*, où leur art sera apprécié. À l'opposé total de leur condition immédiate (travail alimentaire salarié abhorré, déconsidération de la part des salles qui les invitent, manque de respect venant du public pour lequel iels jouent, les contrats de *stand-up* qui ne rapportent presque rien, etc.). Cette attitude s'apparente à ce que Alain TOURAINE et Jean-Pierre DURAND définissent comme une dénégation de l'aliénation (DURAND, *op. cit.*). Les victimes du système capitaliste nient leur condition de victime, en adoptant le discours et pour elles les promesses de réussite individuelle dudit système. De fait, le *stand-up* renouvelle une vision fausse du succès individuel, en occultant le caractère social du *stand-up*. Le *stand-up*, en définitive, en renforçant les fondements de l'injustice participe à la justification de cette injustice. Jean-Pierre DURAND assimile une telle pratique à l'aliénation : « L'aliénation est d'abord la négation de la domination » (DURAND, *op. cit.*).

Le *stand-up* n'apparaît pas moins qu'une courroie de transmission de l'idéologie dominante, et par-là je veux dire l'idéologie de la classe dominante, celle qui justifie sa domination. Comme le précise Bernard MIÈGE : « La marchandisation de la culture aboutit pour les uns à une accumulation de produits de plus en plus sophistiqués et pour les autres, la grande majorité, à l'acquisition d'une panoplie banalisée, renforçant l'individualisme des pratiques culturelles et, de plus, assure la *perpétuation du modèle économique et social* en vigueur » (MIÈGE, 1982, p. 63). Le fait que les *produits culturels* pour reprendre les termes de Marta DVORAK concernant le *stand-up* participent intrinsèquement à la diffusion des fondements capitalistes, c'est-à-dire de la société dans laquelle est née, ce produit est partagé par Julie GRENON-MORIN notamment lorsqu'elle décrit le *stand-up* comme « symptomatique d'une société qui se livre à un culte du Moi à l'échelle de tout l'Occident » (GRENON-MORIN, *op. cit.*, p. 221).

Et la limite entre ce qui se joue sur scène, et dans la vie personnelle tend à se confondre unidirectionnellement. La sociologue américaine Arlie HOCHSCHILD, décrit un « jeu profond » ou un « jeu en profondeur », c'est-à-dire un travail émotionnel qui ne s'arrête pas aux horaires de travail et qui provoque un changement ininterrompu pour l'individu. Elle ajoute, que progressivement, « [l]e jeu en profondeur est moins passible d'être vécu comme une partie de soi, mais beaucoup plus comme une partie de l'emploi. » (HOCHSCHILD, 2003). Les changements opérés par le travail émotionnel sont, dans la conscience, extériorisés. C'est-à-dire que le travail émotionnel, avec son lot de conséquences sur la vision stéréotypique du monde, déjà évoquée, est ressentie comme davantage extérieure. Mais cependant ces valeurs passent de la sphère professionnelle à la sphère privée et « cette perméabilité reste toujours asymétrique. Les frontières

professionnelles sont plus fortes et moins perméables que les frontières personnelles » (EL WAFI, 2016, p. 255). Autrement dit, il semblerait que le *stand-up* participe, comme travail émotionnel, à l'intériorisation pour les humoristes, d'un lot de logiques sociales extérieures. L'adhésion aux énoncés de l'ordre social transite par le travail. Une forme particulière de socialisation dans un contexte d'exploitation. Le simple fait du *stand-up*, produit commercialisé renforce les logiques du *stand-up*, dans une forme de cercle vicieux selon Bernard MIÈGE : « Ainsi dans les sociétés capitalistes assiste-t-on d'un côté à la promotion de la culture par sa marchandisation et d'un autre côté à la promotion de la marchandise par la culture » (MIÈGE, *op. cit.*). La « promotion de la marchandise par la culture » pouvait s'observer précédemment en cela que les publications sur les réseaux des artistes de *stand-up* font l'éloge du spectacle en salle, forme marchandise du rire qui est proposé à titre gracieux sur les réseaux sociaux.

CONCLUSION

Loin de conclure, à la manière d'un Louis ARAGON, qu'il n'y a pas d'humour heureux, il faut constater, comme Thomas LAFONTAINE, qu'il y a matière pour les « déprimés dans laquelle (sic) peuvent tomber les chercheur-e-s travaillant sur l'humour. » (LAFONTAINE, 2016, p. 43).

Même le *stand-up* qui se présente comme engagé, ou émancipateur, provoque un divertissement *inoffensif* dont la transgression n'est qu'apparente et la subversion inexistante. De là découle trois constats : Premièrement, la transgression du *stand-up* est un moyen élégant de neutralisation politique, transformant l'activité politique en désengagement faussement porteur de changement. Secondement, le *stand-up* et son potentiel de transformation sociale est une illusion et un luxe que ne peuvent se permettre qu'une part relativement favorisée de contestant·e·s, neutralisé·e·s, rendu·e·s inoffensif·ve·s. Dernièrement, le *stand-up* ne peut être extrait de la société qui l'a produit, et produit par celle-ci s'en fait, intrinsèquement, un moyen de diffusion, d'intériorisation et d'aliénation quand bien même il prétend en saper les artifices ou les fondements.

CONCLUSION

Avant d'établir les conclusions générales de ce travail, il faut en fixer les limites pour les prendre avec l'ampleur et la prudence nécessaires. D'une part, le présent travail est marqué d'un certain degré d'incomplétude puisque mon travail de terrain ne s'est pas assez tourné en direction du public et que le nombre d'entretiens est, à mon avis, insuffisant. Il gagnerait à s'enrichir d'un travail supplémentaire afin d'étayer les exemples, de multiplier les témoignages et de tirer des conclusions empreintes d'une plus grande finesse. D'autre part, il faut aussi préciser que les analyses n'ont pas pu être confrontées avec la réalité du terrain, j'entends par là, que je n'ai pas été mené d'autres entretiens, avec en tête, de précisément faire converser la personne qui me ferait face, sur les sujets de la relation au public, de la surveillance ou de la discipline, de ses conditions de travail, de son rapport à la scène, à la manière de s'y présenter, etc. Toutes les analyses ont été déroulées à partir des résultats d'entretiens peu dirigés, que j'ai menés sans avoir trop d'hypothèses derrière la tête.

À cet égard, les conclusions qui vont être dites, doivent être prises, non comme des faits démontrés, je ne les présenterai d'ailleurs pas ainsi, mais comme des ouvertures, des pistes et de la matière à réfléchir, à faire émerger d'autres approches. Toute considération faite, à l'évidence, si ce mémoire devait être lu, ce serait probablement par des étudiant·e·s en Master qui seraient bien en peine de trouver des sources en quantité suffisante sur le *stand-up*, comme j'ai été bien en peine d'en trouver. Aussi n'a-t-il pas la prétention d'être autre chose que le maillon d'une longue chaîne, qui débouchera, peut-être, sur une production scientifique plus aboutie, plus cohérente et plus solide, nourrie par les quelques apports que peut constituer ce mémoire, comme se constituent pareillement tous les mémoires cités. La perspective de ce travail ne peut se penser qu'au collectif.

Le *stand-up* s'est illustré, progressivement, comme le faisceau où se rejoignent plusieurs modalités de relations. En apparence, et c'est ce qui constitue en quelque sorte, le manifeste du *stand-up* tel qu'il apparaît à Toulouse, le *stand-up* est un lieu où on noue une relation d'intimité, de proximité avec un ou une comédien·ne ; le seul endroit où iel parlera de sa vie, de ses anecdotes, de ses pensées, se livrant à une vivisection émotionnelle, et la seule forme de représentation scénique dans laquelle il est possible d'interagir sincèrement avec celui ou celle qui est sur scène. Pour que cette impression soit convaincante, il y a la promesse que l'artiste se confiera sincèrement, comme à ses proches, et se montrera en toute authenticité, en toute simplicité. L'attente de la relation nouée dans la salle de spectacle, c'est aussi que cette personne soit banale et corresponde à des critères de

sociabilité du quotidien. Pas besoin d'être né·e à Domrémy ou d'entendre des voix pour brûler les planches du *stand-up*.

Mais derrière cette apparence qui emprunte aux formes de sociabilité plaisantes, amicales, choisies, il y a d'autres dynamiques relationnelles qui relèvent d'une forme d'organisation et de discipline. D'une part, l'humoriste agit comme chef·fe d'orchestre, et indique au public quand il a le droit d'interagir, mais d'autre part, ce public surveille cet·te artiste qui doit se conformer à ses attentes, afin que le *pacte* de la relation à plaisanterie soit conforme, et que le spectacle se déroule. Lors du spectacle, se joue des relations sociales dont les normes sont à chercher dans les relations de pouvoir et de contrôle, en public. On se retrouve en définitive, avec une situation où se jouent les enjeux de relations qui n'ont rien de plaisantes, consenties ou amicales.

En prolongeant dans le temps et dans l'espace, ces relations, on s'aperçoit que le *stand-up* est le moment de rencontre de dynamiques relationnelles beaucoup plus larges. Les conditions d'existence même du *stand-up* se rattachent à des dynamiques de genre, de race, de classe, etc. Et les enjeux relationnels qui en découlent relèvent de rapports de domination et d'exploitation, s'inscrivant dans la continuité des transformations économiques ou esthétiques, que connaissent les normes sociales du milieu dans lequel évolue le *stand-up*. Ce milieu, on pourrait l'appeler culture occidentale, européenne, française, occitane, ou toulousaine, mais ses transformations sont plus largement déterminées par le marché et l'évolution de ses caractéristiques.

En définitive, le *stand-up* est un espace où se mêlent, se partagent, se diffusent, se modifient, se fondent, s'unissent, se dissocient, des façons d'interagir, de se positionner, de construire, vivre, et détruire une relation. L'intersection de ses différentes manières et leur façon d'évoluer construit un espace singulier aux caractéristiques en perpétuel changement, et dont la connaissance reste encore, largement, à approfondir.

BIBLIOGRAPHIE

- ABRAHAMS Daniel, « Winning Over the Audience: Trust and Humor in Stand-Up Comedy », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 78 (4), automne 2020.
- ACCARDO Alain, *Le petit bourgeois gentilhomme*, Agone 2020
- AGIER Michel, « Le rite carnavalesque. Toujours recommencé, entre transgression et sédition », *L'Observatoire*, n°50, 2017/2, 2017
- AIRDS Robert, « De coutlée au stand up comique. L'évolution du monologue québécois, de 1900 à nos jours », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 11, no.2, 2008, pp. 23-41
- ARNULF Jean, « Point de vue », *N°2*, 1964
- BACRY Patrick, *Les Figures de style : et autres procédés stylistiques*, Belin, 2010
- Banque Mondiale, « Niveau d'éducation, master ou diplôme équivalent au minimum, population de 25 ans et plus (%) - South Africa », Institut de statistique de l'UNESCO, 2026b [En ligne]
- Banque Mondiale, « Niveau d'éducation, licence ou diplôme équivalent au minimum, population de 25 ans et plus (%) - South Africa », Institut de statistique de l'UNESCO, 2026a [En ligne]
- BARILLET Pierre, GREDY Jean-Pierre (Écriture) MONDY Pierre (Mise en scène), *Potiche*, France 3 Régions Lille, 1983
- BARTH Isabelle, « Clowns sans frontières. Plus d'enfants sans sourires », dans VIGOUROUX-FREY Nicole, *Le clown. Rire et/ou dérision ?*, 2013 [1999], pp. 109-116
- BAZIN Jean, « Science des mœurs et description de l'action », *Le genre humain*, 1999/2 n°35, Le Seuil, pp. 33-58.
- BENAMSILI Sonia, « Les stéréotypes de la femme dans la caricature de Dilem Ali », *Corela*, vol. 12, n°1, 2014
- BOCCARA, Frédéric, « Capitalisme monopoliste d'État social (CMES) – et dévalorisation du capital », *Économie et politique*, 2025, 844 | 845 [en ligne]
- BODELET Claire, « Embarquer avec les clowns à l'hôpital ». *Communications*, 2018/1 n° 102, 2018. p.111-122.
- BODELET Claire, « Apprendre à “chausser” son nez rouge : Enjeux et rituels contemporains dans la profession de clown ». *Techniques & Culture*, 2022/2 n° 78, 2022. p.70-85.
- BONANGE, Jean-Bernard. « L'intervention des clowns dans les réunions de travail : pertinence et impertinence des clownanalystes ». *Pour*, 2008/1 N° 196-197, 2008. p.34-41.
- BOUTET Marjolaine, « Soixante ans d'histoire des séries télévisées américaines », *La culture populaire américaine*, n°2, 2010

BOURSIOT Jimmy, « Avec cette compagnie de théâtre azurienne, le public choisit ce qui sera joué comme sur la carte d'un restaurant », *Nice Matin*, 18 décembre 2023,

BOREL Simon, « Le panoptisme horizontal ou le panoptique inversé », *Contrôle social, surveillance et dispositifs numériques*, n°118, 2016

BRODIE Ian, *A Vulgar Art. A New Approach To Stand-Up Comedy*, University Press of Mississippi, 2014

BROUARD, François et PARÉ, Christelle. « Écosystème de l'industrie de l'humour francophone au Québec. » *Revue Organisations & territoires*, volume 28, numéro 3, 2019, pp. 11–22.

BRUNSTEIN-COMPARD Paul. *Le Madame Sarfati Comedy Club et l'art du “ pur stand-up ” : professionnalisation et artification du stand-up en France*. Mémoire de Master : Sciences de l'information et de la communication | Sorbonne Université, 2020

CAI Qing, CHEN Sinead, WHITE Sarah J., SCOTT Sophie K., « Modulation of humor ratings of bad jokes by other people's laughter », *Current Biology*, n°29, 2019

CAMBON Laurent, « Désirabilité sociale et utilité sociale, deux dimensions de la valeur communiquée par les adjectifs de personnalité », *Revue internationale de psychologie sociale*, 2006/3-4, Tome 19, 2006

CARBONNEL Laure. « Intrusions bouffonnes au Mali dans le quotidien et dans les cérémonies : la question de l'échelle dans l'analyse des ambiances », *Communications*, 102, 2018. pp. 123-135

CARPENTIER Maritie (productrice), CARPENTIER Gilbert (producteur), MAILLAN Jacqueline (interprète), SARRAUT Marion (réalisatrice), TFI, 1975

CARVALHO Emma, *La création d'un lien intime avec le public comme modalité de renouvellement du spectacle humoristique: étude de cas du stand-up*, Mémoire de Master : Culture et communications – Parcours Arts et Techniques des Publics | Avignon Université, 2024

CHARLIER ZEINEDDINE Laurence, « Croire, douter et ne pas croire » *ThéoRèmes : Enjeux des approches empiriques des religions*, L'incroyance religieuse, 5, 2013

CHEMARTIN Pierre, DULAC Nicolas, « La femme et le type : le stéréotype comme vecteur narratif dans le cinéma des attractions », *Cinémas*, vol. 16, n°1, automne 2005, 2006 [2005]

CHRISMAN-CAMPBELL Kimberly, « Is This \$2,000 Fake IKEA Bag a Sign of the Apocalypse? », *Politico Magazine*, 3 mai 2017

CIBOIS Philippe, « Les publics du théâtre contemporain », *Communications*, n°83, 2008, pp. 37-46

COQUILLE-CHAMBEL Marie, « De la propagation des stéréotypes raciaux à la volonté de décoloniser les plateaux de théâtre », *dièses*, 20 novembre 2021

DAVIS Angela, *Femmes, Race et Classe*, Zulma, 2022 [1981]

- DE BÉRAIL, *Étude des relations parasociales entre viewers et Youtubers*, Thèse de doctorat de psychologie, Université Paris Cité, 2022
- DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992 [1971, 1967]
- DEFACQUE Yann, « Le Théâtre du Gourdin revisite Le Cid et c'est le public qui choisira la fin », *Le Journal d'Abbeville et du Ponthieu-Marquenterre*, 21 janvier 2025
- DEGLISE Fabien, « L'humour, révélateur de l'angoisse collective », *Le Devoir*, 22 octobre 2008
- DELAGE Jean-Pierre (Écriture), MAILLAN Jacqueline (Interprétation) MONDY Pierre (Mise en scène), *J'ai deux mots à vous dire* [Représentation théâtrale filmée], LCJ Éditions et Productions, 2001 [1984]
- DELALANDE Nicolas, « Le court siècle de l'égalité », *L'Histoire*, n°480, février 2021.
- DENAPE Thalia, « La suraccumulation et la dévalorisation du capital », *Économie & Politique*, 5 septembre 2022
- DESCHENEUX Amélie, CLÉMENT Fabrice. « Le rire des victimes », *Civilisations*, , 62, 2016 [2013]
- DESROCHES Nadia, *LA PERSONA À LA QUÊTE DE L'EFFICACITÉ COMIQUE, SUIVI DE L'ESSAI SCÉNIQUE : STAND-UP|SIT-DOWN*, Mémoire de maîtrise : Théâtre | Université du Québec à Montréal, 2021
- DEVOS Raymond, *Raymond Devos à l'Olympia 1994*, Universal, 2008 [Consulté le 21/06/2025].
- DIVIN Olivier, « Dimensions syntaxiques, prosodiques et gestuelles des projections de fin de tour dans l'interaction : étude de la stand-up comedy », *Anglophonia*, 40, 2025
- DO O'GOMES Isabelle, « Les migrants mexicains, pilier méconnu du système agricole américain », *Sciences et Avenir*, 1^{er} juillet 2024
- DUPIN DE SAINT-CYR Florence, PRADE Henri, « La compréhension des histoires drôles: une affaire de révision de croyances », *Revue Ouverte d'Intelligence Artificielle*, vol. 3, n° 3-4, 2022, pp. 253-285
- DURAND Jean-Pierre, « Les outils contemporains de l'aliénation du travail », *Actuel Marx*, 2006 | 1 [en ligne]
- DURIF MEUNIER Arthur. *Psychologie de l'humour : Mécanismes et impacts*, 2024.
- DUPONT Luc, *Télé réalité. Quand la réalité est un mensonge*, Presses de l'Université de Montréal, 2018 [2007]
- DUVERNOIS Christian, *Trianon : Le domaine privé de Marie-Antoinette*, Actes Sud, 2008
- DRUETTA Ruggero, « Prendre position face à des auditoires hétérogènes : le cas du stand-up », *Argumentation et Analyse du Discours*, n°34, 2025

DVORAK Marta, « Le « *stand-up* » comique canadien » dans VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le Clown. Rire et/ou dérision ?*, Presses Universitaires de Rennes, pp. 93-102, 2013 [1999]

EL AMARI, Sami. « Une pyramide se construit par le haut » *L'Homme & la Société*, no. 122, 2025

ELISSADE Benjamin, TOMAS Frédéric, DELMAS Hugues, RAFFIN Gladys, « Chapitre 1. La psychologie du mensonge ». *Le mensonge Psychologie, applications et outils de détection*, Dunod, 2024, p.15-49.

EL WAFI Wafa, « Perméabilité des frontières vies « personnelle et professionnelle » et usage des TIC : modèles d'articulation », Thèse de Doctorat : Ergonomie & Sciences de Gestion | Université de Lorraine, Université de Tunis El Manar, 2016

ENGELS Friedrich, *Socialisme utopique et socialisme scientifique*, éditions Science Marxiste, 2014 [1924]

FACCA Léo, *Est-ce vraiment “ juste une blague ” ? Effet du groupe ciblé, des préjugés et de l'adhésion aux stéréotypes sur la perception de l'humour de dénigrement : une approche expérimentale*, Thèse de Doctorat : Psychologie | Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2023

FESTINGER Leon, *A Theory of Social Comparison Processes*, 1954 [en ligne]

FLANDRIN Laure, *Le rire. Enquête sur la plus socialisée de toutes nos émotions*, La Découverte, 2021

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, 2016 [1975]

GERBIER Émilie, *Impact de l'écriture inclusive sur la compréhension de textes et les inférences de genre : étude chez 146 collégiens et collégiennes*, Mémoire de Certificat de capacité d'orthophoniste | Université de Poitiers, 2024

GICQUEL Marie, « Théâtre : et si vous décidiez qui incarne Cyrano de Bergerac sur les planches », *Europe 1*, 29 septembre 2023 [Consulté le 26/06/2025] Disponible en ligne.

GIRARD Gabrielle, *Effets de l'écriture inclusive sur la compréhension en lecture*, Mémoire de Maîtrise : Linguistique | Université de Montréal, 2024

GOFFMAN Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Center, 1956.

GOURLAOUEN Florent, « La Ballroom culture dans *Pose* : entre oppression, performance et subversion », *Raisonnance*, n°2, 2024

GRENON-MORIN Julie, *Le stand-up féminin au Québec*, Thèse de doctorat : Études littéraires. Montréal | Université du Québec à Montréal, 2019

GRESSOT Romain, « Clown d'ethnographe. Analyse d'une tactique de la Brigade activiste des clowns, à Paris » *Rire et faire rire... en actes*, 98, 2025.

- HATTINGHS Chris, « Motives for attending live stand-up comedy: an audiences' perspective », *African Journal of Hospitality, Tourism and Leisure*, vol. 7 (2), 2018.
- HEATH Joseph, POTTER Andrew, *Révolte consommée. Le mythe de la contre-culture*. L'Échappée, 2020.
- HETZEL Ludovic. « "Chapitre I. La Marchandise" ». *Commenter Le Capital Volume 1*, Éditions sociales, 2021, pp.117-273.
- HIRTT Nico, *La marchandisation de l'éducation : Capitalisme et éducation à l'ère des crises de la globalisation*, conférence donnée à l'Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 6 février 2020
- HOCHSCHILD Arlie Russel, « Travail émotionnel, règles de sentiments et structure sociale ». *Travailler*, 2003/1 n° 9, 2003. p.19-49. [en ligne]
- HOFAIDHLLAOUI Mahrane, « Humour et résilience en période de crise. Plus de rire pour plus de succès ? », *Question(s) de management*, 2021/5, n°35, 2021, pp. 73-89
- JODELET Denise (dir.), *Les représentations sociales*, Presses Universitaires de France, 1997 [1989]
- JOHNSTON Claire, traduit de l'anglais par MOUSSA Alexandre, « Le cinéma des femmes comme contre-cinéma », *Genre en séries : cinéma, télévision, médias*, n°15, 2023
- JOST François, *Le culte du banal - De Duchamp à la télé réalité*, CNRS Éditions, 2007
- KEE Sarah, « NASTY WOMAN : AN ANALYSIS OF WOMEN'S RAGE IN POPULAR CULTURE », Mémoire de premier cycle | Université de Nebraska-Lincoln, 2022
- KUGLER Katrin, « Comedian Autobiographies - An Examination of the Publishing Phenomenon », Thèse de Doctorat : Philosophie en Littérature Anglais | Université de Salford, 2021
- LAFRAMBOISE Alain, « Dérives et retours sur la question du Voyeurisme en art », *ETC*, n°56, décembre 2001, janvier-février 2002, 2010 [2001], pp. 10-14
- LAFONTAINE Thomas, *Le stand-up comme espace de résistance et de transformation*, Mémoire de maîtrise : Études littéraires | Université du Québec à Montréal, 2014.
- LAPORTE-RAINVILLE Luc, « La Méthode Strasberg. Jeu et authenticité », *Ciné-Bulles*, vol. 29, n°1, hiver 2011, 2011.
- LE BRETON David. « Éclats de rire : fragments d'une anthropologie du rieur ». *Revue des sciences sociales*, N°43, *Humour et dérision*, 2010, pp. 16-23
- LECOMTE Jacques, « Comment voit-on le monde ? Représentations sociales et réalité », *Sciences Humaines*, 1^{er} juin 1998
- LETOURNEUX Matthieu, VAILLANT Alain (dir.), *L'empire du rire XIXe – XXIe siècle*, CNRS Éditions, 2021
- LLOYD Moya, « Performativity, Parody, Politics », *Theory, Culture & Society*, vol. 16 (2) avril 1999, 1999

LOGAN Brian. « Crowd work is the hottest thing in standup comedy – and not everybody is laughing », *The Guardian*, 24 juin 2024.

MAKARIUS Laura. « Le mythe du « Trixter » », *Revue de l'histoire des religions*, 175-1, 1969, pp. 17-46.

MAKARIUS Laura. « Clowns rituels et comportements symboliques », *Diogène*, 69, 1970, pp. 47-74.

MAKARIUS Laura, *Le sacré et la violation des interdits*, Payot, Paris, 1974

MORAND Émilie, CHAMBERLAND Line, CÔTÉ Isabel, BLAIS Martin, « Les « plaisanteries » des collègues de travail : terrain d'oppression et de résistance à la violence pour les personnes LGBTQ+ », *Genre, sexualité & société*, n°30, 2023

MARX Karl, *Salaire, prix et profit*, Entremonde, 2010 [1865]

MARX Karl, *Le Capital*, Livre I, Folio, 2008 [1963 ; 1867]

MELCHIOR-BONNET Sabine, *Le rire des femmes. Une histoire de pouvoir*, PUF, 2021.

MORAND Émilie, CHAMBERLAND Line, CÔTÉ Isabelle, BLAIS Martin, « Les « plaisanteries » des collègues de travail : terrain d'oppression et de résistance à la violence pour les personnes LGBTQ+ », *Genre, sexualité & société*, n°30, automne 2023, 2023

MORENCY, Sophie-Anne. « Entre masculinisme et antiféminisme « ordinaire » : analyse de la télésérie québécoise Les mecs. » *Recherches sociographiques*, volume 64, numéro 3, septembre–décembre 2023, p. 607–625. <https://doi.org/10.7202/1112259ar>

MÉLINARD Michaël, « Fary : « Le stand-up est l'un des rares accélérateurs d'ascension sociale » », *L'Humanité*, 9 juin 2023

MÉLINARD Michaël, « « Après nous avoir consommés, ils nous oublient » : les stand-uppers, des ouvriers spécialisés du rire », *L'Humanité*, 21 mars 2025

MIÈGE Bernard, « La marchandise culturelle : quelques caractéristiques de son développement récent », *Communication et information*, vol. 4, no. 2, 1982, pp. 47-63.

NAIR Yasmin, « No, No, Nanette: Hannah Gadsby, Trauma, and Comedy as Emotional Manipulation », *Ever green Review*, 2019

NOIRIEL Gérard, *Une histoire populaire de la France*, Agone, 2018

NOSANCHUK T.A., LIGHTSTONE J., « Canned Laughter and Public and Private y and Social Psychology, Conformity », *Journal of Personality*, 29 (1), 1974, pp. 153-156.

PERASSO Valeria, « Most foreign prisoners in US are Mexicans - report », *BBC Mundo*, 26 avril 2011

PAGÉ Pierre, « Quelques aspects socio-politiques de l'humour radiophonique (1940-1970) », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 13, no. 2, pp. 65-77.

- PERELLI-CONTOS Irène, « Stanislavski et Meyerhold : pionniers de la pédagogie théâtrale », *Études littéraires*, vol. 20, n°3, hiver 1988, 2005 [1988]
- PESSIS Jacques, « L'Œil de l'INA : Jacqueline Maillan ou l'histoire de *Potiche* », *Le Figaro*, 31 octobre 2020
- POLITZER Georges, *Principes élémentaires de philosophie*, Éditions sociales, 1954
- POUY Jean-Bernard, « À Sec ! (Spinoza encule Hegel. Le retour) » dans *Trilogie Spinoziste*, folio, 2022 [1998]
- PRADIER Jean-Marie, « De la *performance theory* aux *performance studies* », *Journal des anthropologues*, 148-149, 2017, pp.287-300
- PRIEGO-VALVERDE Béatrice, *L'humour dans les interactions conversationnelles : jeux et enjeux*, Thèse de doctorat : Langage et Parole | Université d'Aix-Marseille I, 1999
- QUEMENER Nelly, « Performativité de l'humour : enjeux méthodologiques et théoriques de l'analyse des sketches dans les talk shows ». *Questions de communication*, 2009/2 n° 16, 2009, pp. 265-288.
- QUEMENER Nelly, « Stand-up ! L'humour des minorités dans les médias en France », *Terrain*, 61, 2013
- QUEMENER Nelly, *Le pouvoir de l'humour*, Armand Collin, 2014.
- RECOQUILLON Charlotte, « Violences policières : l'ICE, le bras armé d'un nationalisme blanc décomplexé », *L'Humanité*, 11 janvier 2026
- REYNAUD PALIGOT Carole, « La racialisation des identités d'hier à aujourd'hui », *Le Français Aujourd'hui*, 2020, 209, pp.11-16.
- RUTTER Jason, *Stand-up as Interaction : Performance and Audience in Comedy Venues*, Thèse de doctorat : Doctorat de Philosophie | Université de Salford, 1997
- SANKEY Jay, *Zen and the Art of Stand-Up Comedy*, Routledge, 1998
- SIGAUT François, « La formule de Mauss » *Techniques et Culture*, n°40, 2003
- SINTON Rémi, « Seth M. Holmes, *Fruits frais, corps brisés. Les ouvriers agricoles migrants aux États-Unis* », *L'Homme*, 253, 2025, pp. 191-194.
- SKINNER Ryan. *Artisiya. Popular Music and Personhood in Postcolonial Bamako, Mali*, PhD Dissertation, Columbia, School of Arts and Sciences, 2009.
- SPIELMANN Guy. « L'événement-spectacle », *Communications*, 92, 2013, pp. 193-204.
- SPIELMANN Guy. « La fête baroque, archétype du macro-événement-spectacle ». *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644-1740)*, édité par Anne-Madeleine Goulet et al., Publications de l'École française de Rome, 2021, pp. 101-114.

- SORBIER Marie, « De la scène aux réseaux sociaux : la révolution du stand-up », émission *Le point culture* sur France Culture, 22 janvier 2025
- SYLVESTRE Anne, « Un mur pour pleurer », *Les Pierres de mon jardin*, 1974
- TARABACU Sabina, « Le *common ground* et l'humour : comment le sens humoristique est créé et interprété en interaction », *cahiers de praxématique*, n°83, 2025
- THOMAS Gerald (dir.), *Carry On Abroad*, The Rank Organisation, 1972
- TOFFIN Gérard, « Bouffons et clowns sacrés de l'Himālaya », *Revue de l'histoire des religions*, 1 2018, pp. 97-131.
- TOMÁS, Jean-Luc., et al. « Le corps : l'œuvre du collectif de travail ». *Corps*, 2009/1 n° 6, 2009
- TOSSOU OKRI Pascal, *Le Mentir-vrai de l'engagement chez Louis Aragon romancier, des Cloches de Bâle à Servitude et grandeur des Français*, Thèse de doctorat : Littérature Française | Université de Limoges, 2007
- U.S. Departement of Commerce, « Money Income of Households in United States : 1979 », *Current Population Records*, Consumer Income, Series P-60, No. 126 , Bureau of the Census, 1981
- VALLIER Gilles-Félix, « Le concept du héros imprévisible », *Cahiers d'études africaines*, n° 204, 2011, pp. 811-845
- VERON Laélia, FONDU Guillaume, *T'es sérieuse ? Problèmes politiques de l'ironie*, La Découverte, 2026
- VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Le Clown. Rire et/ou dérision ?*, Presses Universitaires de Rennes, 2013 [1999]
- VON MISES Ludwig, *Le libéralisme*, Institut Coppel, 2025 [1927]
- WOLF Svenja A., HEERDINK Marc W., VAN KLEEF Gerben A., « A Motivational Account of Convergence in Emotion Expressions Within Groups: The Emotional Conformity Framework », *Emotion Review*, Vol. 14, No. 4, Octobre 2023, pp. 363-379.
- ZAMACOÏS Miguel, et SOBERTS Gaston. *La fleur merveilleuse pièce en quatre actes, en vers*. L'Illustration, 1910.
- ŽIŽEK Slavoj, « L'idéologie au travers de verres teintés », *Lava*, 22 décembre 2017
- ZOGLIN Richard, « The First Comedy Strike », *TIME*, 4 février 2008
- ZRIBI Yaëlle, CAFIERO Florian, LÉPINAY Vincent et VIDAL-GORÈNE Chahan, *Timing In stand-up Comedy: Text, Audio, Laughter, Kinesics (TIC-TALK): Pipeline and Database for the Multimodal Study of Comedic Timin*, HAL, 21 mars 2026 (pré-publication)

ANNEXES

ANNEXE N°1 : LISTE DES PHÉNOMÈNES PARASOCIAUX

Extrait de DE BÉRAIL Pierre, *Étude des relations parasociales entre viewers et Youtubers*, Thèse de doctorat de psychologie, Université Paris Cité, 2022. (pp. 15-16).

« Les processus parasociaux qui correspondent aux réponses cognitives sont :

- l'allocation de l'attention envers la figure médiatisée (e.g. le spectateur maintient son attention sur la figure médiatisée et peut rentrer dans une démarche active de recherche de nouvelles informations à son propos) ;
- la compréhension et la reconstruction (e.g. le spectateur essaye de comprendre les buts et les attitudes de la figure médiatisée) ;
- l'activation d'expériences médiatiques et de vie passées (e.g. le spectateur compare la situation et les actions de la figure médiatisée à des circonstances vécues par la figure médiatisée dans le passé ou à des expériences que le spectateur a lui-même vécu) ;
- l'observation anticipatoire (e.g. le spectateur réfléchit et analyse le futur de la figure médiatisée en fonction de ses actions) ;
- l'évaluation de la figure médiatisée et de ses actions (e.g. le spectateur juge les pensées, les dires et les actions de la figure médiatisée, ce qui permet au spectateur de se créer une image de cette figure) ;
- la construction de relations entre la figure médiatisée et soi (e.g. le spectateur se compare avec la figure médiatisée ou encore s'imagine appartenir à un groupe social commun avec la figure médiatisée).

Les processus parasociaux qui correspondent aux réponses affectives sont :

- les réactions empathiques (e.g. le spectateur peut ressentir la même émotion que celle exprimée par la figure médiatisée s'il est en accord moralement avec cette figure, ou à l'inverse, ressentir une émotion opposée à celle exprimée par la figure s'il est en désaccord moral avec cette figure) ;
- ses propres émotions en lien avec la figure médiatisée (e.g. ressentir des émotions vis à-vis de ce que vit la figure médiatisée par rapport à la relation établie avec cette figure) ;

- la contagion émotionnelle (e.g. un transfert automatique et non intentionnel de l'émotion d'une personne à l'autre).

Les processus parasociaux qui correspondent aux réponses comportementales sont :

- l'activité motrice (e.g. le fait de garder son attention focalisée sur la figure médiatisée en tournant la tête, bougeant les yeux...) ;
- l'activité physique (e.g. en particulier les mimiques et les gestes, comme sourire en réponse à la figure médiatisée ou pointer un élément important. Ce sont des comportements a priori automatiques et non conscients) ;
- les déclarations verbales (e.g. le spectateur peut verbaliser des commentaires, des recommandations, des expressions d'accord ou de désaccord... ces verbalisations peuvent être adressées indirectement aux autres spectateurs présents lors de l'exposition également pour communiquer une information sur son état émotionnel ou ses pensées). »