



## Passer d'un thème à l'autre : construction de la cohésion / cohérence dans la *stand-up comedy*

Catherine Chauvin

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1304>

DOI : 10.4000/esa.1304

ISSN : 2650-2623

### Éditeur

Société de stylistique anglaise

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2014

Pagination : 141-164

ISBN : 978-2-36442-055-7

ISSN : 2116-1747

### Référence électronique

Catherine Chauvin, « Passer d'un thème à l'autre : construction de la cohésion / cohérence dans la *stand-up comedy* », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1304> ; DOI : 10.4000/esa.1304

---

# **Passer d'un thème à l'autre : construction de la cohésion / cohérence dans la *stand-up comedy***

Catherine CHAUVIN  
Université de Lorraine (Nancy) – IDEA (EA 2338)

Le but de ce travail est de se pencher sur la cohésion discursive au sein d'un genre où son étude est négligée, celui de la *stand-up comedy*. Quelques rares auteurs se sont intéressés à ce genre d'un point de vue linguistique (Schwarz 2010, Kumbini et Karjo s.d.), mais les études sont bien peu développées ; or il se trouve que l'adoption d'un point de vue linguistique semble pouvoir illustrer de manière tout à fait intéressante la nature de la *stand-up comedy* ; par ailleurs, les spectacles semblent aussi pouvoir apporter un éclairage particulier aux interrogations sur les modes de construction de la cohésion, et les rapports entre cohésion et cohérence. Nous nous proposons donc, dans le cadre de cet article, de tenter de présenter synthétiquement les, ou des, modes de construction de la cohésion/ cohérence dans des spectacles de *stand-up* à partir de l'analyse d'exemples choisis, et de discuter quelques-unes de leurs implications. Pour ce faire, nous commencerons par quelques remarques préalables sur la cohésion/ cohérence discursive et sur la *stand-up comedy* ; nous proposerons ensuite une approche de la continuité dans des spectacles britanniques datant du début des années 1990 jusqu'en 2013 (le détail du corpus est donné ci-dessous). Nous terminerons par un bilan visant à mettre en avant ce que les remarques proposées permettent de conclure, en ayant deux points de vue parallèles à l'esprit : nous reviendrons à la fois sur ce que les éléments décrits disent de la *stand-up comedy* en tant que genre, et sur ce que la *stand-up comedy* peut apporter aux études sur la cohésion discursive.

## ***Stand-up comedy, cohésion discursive, et cohésion dans la stand-up comedy***

### *Cohésion discursive*

La cohésion discursive fait partie intégrante du domaine des études linguistiques et stylistiques ; le sujet est discuté notamment dans les approches fonctionnelles, le travail fondateur de Halliday et Hasan (1976), *Cohesion in English*, restant une référence sur le sujet. Leur analyse de la cohésion distinguant cinq grands types de mode de construction : référence, substitution, ellipse, conjonction, cohésion lexicale, continue de constituer une toile de fond fréquemment utilisée pour les études portant sur ce domaine. L'Analyse de la Conversation s'est aussi emparée de ces questions, en s'interrogeant notamment sur la *topic continuity* : dans une conversation spontanée, qui par défaut n'est plutôt pas organisée et planifiée à l'avance, on peut se demander dans quelle mesure on peut rendre compte du passage d'un thème (*topic*) à l'autre ; un certain nombre des études situées dans ce domaine ont suggéré qu'en dépit d'une multiplicité de thèmes abordés, deux thèmes connexes sont souvent connectés par des liens locaux, et que donc il y a bien une certaine forme de *topic continuity* (on passe du voisin au chien du voisin, puis aux chiens en général, puis aux animaux, puis à la SPA, par exemple ; sans qu'il y ait un lien entre le premier et le dernier élément, il y a des liens locaux à chaque maillon de la chaîne, cf. Levinson 1983). Les marqueurs de cohésion ont fait l'objet également d'études variées se réclamant d'écoles diverses, et l'ensemble de ces travaux constituent une toile de fond sur ce que sont les marqueurs linguistiques de continuité : ainsi les déictiques (par exemple, en relation avec la narration, Duchan et al. 1995), les anaphoriques, l'emploi de certaines formes aspectuelles, la détermination, les connecteurs logiques... ont tous été abordés dans une perspective cohésive ; l'ampleur de la littérature rend impossible un résumé dans le cadre de ces quelques pages. Un certain nombre de conclusions ont été proposées, qui, en dehors de différences individuelles, vont toutes dans le sens de l'importance du marquage de la cohésion par et dans la langue.

### *Cohésion/cohérence*

Les marqueurs linguistiques sont l'expression de la présence de liens à un niveau éventuellement plus abstrait, logique et/ou cognitif ; si l'on introduit un marqueur comme *parce que*, c'est en raison du fait qu'il existe un rapport qui peut être conçu comme un lien de cause/conséquence entre deux éléments. On peut évoquer, cependant, une

relation qui se constitue dans les deux sens : si les liens existent, ceux-ci sont exprimés dans la langue, mais la langue, par la présence même de marqueurs spécifiques, contribue également à élaborer ces liens. Les marqueurs de cohésion peuvent ainsi participer à la création de la cohérence pour la personne qui parle, et, de manière non négligeable, également pour la personne qui écoute (ou lit), et qui est amenée à (re)construire ces liens. C'est généralement l'existence de ces deux niveaux qui est mise en avant lorsque la différence est faite entre *cohésion*, qui a à voir avec les éléments linguistiques utilisés, et la *cohérence*, qui se situe au niveau plus abstrait de la présence de connexions entre divers éléments. L'un et l'autre ont tendance à se rencontrer de manière concomitante, et à fonctionner de concert : nous verrons cependant avec certains de nos exemples que le couplage entre les deux n'est pas forcément avéré, ceci pouvant être rapproché de la création de certains effets humoristiques.

*Cohésion aux niveaux macro- et micro-structurels ; cohésion et genre*

Nous avons évoqué jusqu'ici des marqueurs de cohésion avant tout locaux : pour les éléments cités (déictiques, anaphoriques, aspect, présence et/ou absence d'un connecteur donné...), il a été question avant tout de la structuration de l'énoncé, et/ou de la construction de liens entre énoncés successifs. La cohérence ne se détecte cependant pas forcément au niveau local, et les marqueurs de cohésion ne sont pas non plus toujours à appréhender dans une approche linéaire du texte et/ou du discours. Bien au contraire, un certain nombre de marqueurs fonctionne(raie)nt non pas pour construire une relation entre éléments consécutifs, mais à un niveau plus large, dont l'amplitude n'est d'ailleurs pas toujours facile à déterminer. L'Analyse de la Conversation fournit aussi également des outils que nous allons utiliser dans notre approche. La présence de structures plus larges, de *macrostructures* (par exemple, Coulthard et Montgomery [1981 :15]), a été mise en avant : un discours suivi est potentiellement organisé en diverses séquences, dont l'organisation, aussi bien interne (construction d'une unité) que relative (passage d'une séquence à l'autre), doit être examinée. Il a aussi été fréquemment signalé que les séquences introductives et conclusives ont des caractéristiques spécifiques (de nouveau, entre autres, Levinson : 1983). Les marqueurs peuvent fonctionner à un niveau local ou un niveau

plus large, dépassant le seul niveau interénoncés<sup>1</sup> ; c'est le cas également pour l'emploi, intéressant mais complexe, des mots du discours (et/ou marqueurs discursifs, marqueurs pragmatiques, en anglais : *discourse particles, discourse markers, pragmatic markers*) tels que *oh, so, by the way, anyway, you know*, qui jouent un rôle non négligeable dans la construction de la cohésion et cohérence, et que nous reprendrons plus bas (nous nous appuyerons principalement dans le cadre de ces quelques pages sur le travail fondateur de Schriffrin : 1987). Ces approches ont d'ailleurs conduit à des analyses différenciées de la construction de la cohésion selon les genres (de nouveau, entre autres, Coulthard et Montgomery : 1981). Les études de genre occupent une place de plus en plus développée dans la littérature linguistique, où l'on reconnaît de plus en plus volontiers l'influence du genre sur la langue utilisée, non seulement au niveau du lexique ou des habitudes de présentation, mais également au niveau des constructions et de l'organisation même de la formulation. L'analyse des séquences introductives et conclusives a d'ailleurs très tôt été couplée à une approche générique : dans Levinson (1983), un des exemples proposés est celui de la conversation téléphonique en tant que type de discours. La *stand-up comedy* est extrêmement peu évoquée dans ces approches, ce qui renforce l'intérêt de se pencher sur ce type de document.

### *Stand-up comedy*

Dans la mesure où il ne sera pas possible de présenter la *stand-up comedy* en détail, nous renverrons le lecteur à certains ouvrages qui proposent d'en mettre en avant certaines caractéristiques, comme par exemple Double (1991 ; 2014). La *stand-up comedy* est en pleine expansion un peu partout dans le monde ; ce n'est pourtant pas un genre nouveau. Certains (dont, en partie, Double : 2014) la font remonter aux *vaudevilles* américains, et, pour le Royaume-Uni, au *music hall* et aux *variety shows*, même si son mode de fonctionnement actuel a certainement ses spécificités. Toujours selon Double (2014), selon l'OED les premières occurrences remontent à 1966, mais l'emploi du terme pourrait en réalité remonter au moins à la toute fin des années 1950. La *stand-up comedy* est très vivante dans les pays anglophones, notamment aux États-Unis et au Royaume-Uni ; le genre est cependant devenu

---

<sup>1</sup> *It* peut ainsi faire référence très largement au contenu de tout un paragraphe, et un connecteur comme *parce que* relier non pas deux énoncés mais deux pans d'un raisonnement.

populaire un peu partout dans le monde, Kambini et Karjo [s.d.] s'appuient ainsi sur les spectacles de comédiens indonésiens. Il peut être difficile de la définir, surtout en quelques lignes ; Double (2014) note à plusieurs reprises les difficultés qu'il a eues à le faire, chacun des comédiens s'appropriant par ailleurs le genre pour se démarquer des autres. On pourra cependant évoquer quelques caractéristiques saillantes. Le comédien<sup>2</sup> est par défaut seul en scène, avec pour unique accessoire un microphone. Le décor peut être totalement absent, même s'il peut aussi parfois constituer une toile de fond<sup>3</sup>. Une caractéristique notable du genre est que les comédiens parlent en leur nom propre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de retrait *systématique* dans un rôle ; ceci ne signifie pas pour autant qu'il n'y a *jamais* prise de rôle, ni même que le spectacle est forcément à vocation autobiographique (le comédien se met en scène : il s'agit bien de représentations), mais le comédien s'adresse directement en tant qu'individu au public qui se trouve devant lui (Double : 2014 parle du lien au « présent » pour évoquer cette dimension). Ceci suppose la chute du « quatrième mur », frontière invisible séparant la scène des spectateurs au théâtre. L'interaction avec le public n'est pas forcément effective dans la mesure où les spectateurs ne sont pas encouragés à prendre la parole, sauf éventuellement à certains moments (par exemple, dans les spectacles de J. Carr, S. Millican, S. Lock, L. Mack, B. Bailey, A. Davies) ; il reste que ceci donne aux représentations une dimension à la fois monologique et dialogique tout à fait particulière. La chute du quatrième mur peut encourager chez certains spectateurs une pratique parfois tolérée, mais souvent redoutée, par les comédiens, celle du *heckling* : le *heckling* consiste à interrompre la personne sur scène avec des questions ou des remarques, bienveillantes ou agressives, afin de l'interpeller et/ou de le déstabiliser. Une réponse rapide, efficace, est alors attendue ; certains

---

<sup>2</sup> Nous emploierons le masculin pour éviter les lourdeurs ; il y a certes plus d'hommes que de femmes, mais les femmes sont également bien présentes (cf. S. Millican et J. Brand ici évoquées).

<sup>3</sup> L'arrière-plan typique, hérité des premières petites salles dans lesquelles les comédiens se produisaient, est le mur de briques. Des décors sont cependant utilisés dans les spectacles de R. Noble, B. Bailey, ou le travail sur l'arrière-scène peut être davantage élaboré (pour E. Izzard, utilisation de rideaux, de spots lumineux, de projections au mur) ; d'autres, comme D. Moran, B. Bailey, J. Carr, utilisent des écrans sur lesquels des images ou des vidéos sont projetés. La signification de ces décors n'est pas toujours évidente ; ils peuvent surtout contribuer à donner un ton ou à renforcer une thématique ; les décors mécaniques surréalistes de R. Noble pour *Mindblender*, par exemple, sont en accord le ton de ses spectacles souvent décalés et s'appuyant beaucoup sur l'improvisation et les diversions, et les écrits projetés derrière E. Izzard (*Definite Article*, *Stripped*) sont en lien avec le titre et/ou avec certains aspects du contenu.

humoristes, comme J. Carr, sont connus pour leur sens de la répartie. L'improvisation peut, par ailleurs, avoir sa place dans la performance de manière plus ou moins marquée, selon les spectacles et les comédiens, ce qui fait qu'une performance du même spectacle pourra différer d'une autre, au moins sous certains aspects. La plupart du temps, il n'y a pas de sujet établi pour l'ensemble du spectacle : les thématiques sont supposées être variées et elles sont souvent modifiées en cours de représentation, ce qui nous intéressera, bien entendu, particulièrement ici. Les titres des spectacles sont très souvent très vagues ; ils définissent au plus une thématique, ou un ton, mais ne définissent jamais un domaine spécifiquement abordé. Enfin, bien entendu, il s'agit de comédie : l'ensemble de la performance se doit d'être humoristique, et le rythme est généralement très soutenu.

*Corpus, et quelques remarques méthodologiques précédant l'analyse*

Les remarques qui vont suivre portent sur des spectacles de *stand-up* britannique datant des années 1990 jusqu'à 2013. Il s'agit d'un ensemble de spectacles de comédiens tous actifs et populaires actuellement en Grande-Bretagne ; les femmes sont moins nombreuses mais sont présentes. Nous en avons inclus deux : S. Millican et J. Brand. Les centres d'intérêt, le mode de traitement, ainsi que le public visé (âge, sexe, attentes socio-culturelles...) peuvent varier d'un comédien à l'autre, mais tous ceux qui sont cités ici se produisent généralement sur les mêmes scènes et se retrouvent dans les mêmes festivals, et, pour certains d'entre eux, dans les mêmes émissions de télévision. La plupart d'entre eux (voire tous) font partie de la scène dite « alternative », ou en sont les héritiers. Les spectacles visionnés sont ceux de : Bill Bailey (1964-), Jo Brand (1957-), Jimmy Carr (1972-), Alan Davies (1966-), Omid Djalili (1965-), Eddie Izzard (1962-), Sean Lock (1963-), Lee Mack (1968-), Sarah Millican (1975-), Dylan Moran (1971-), Ross Noble (1976-), Dara O'Briain (1972-), et Tim Vine (1967-)<sup>4</sup>. En termes chronologiques, le premier spectacle date de 1996 (Eddie Izzard, *Definite Article*) et les cinq plus récents datent de 2013 (Bill Bailey, *Qualmpeddler* ; Ross Noble, *Mindblender* ; Eddie Izzard, *Force Majeure* ; Jimmy Carr, *Laughing and Talking* ; Alan Davies, *Life is Pain*). Certains spectacles et exemples seront cités de façon plus précise et/ou récurrente dans le cadre de cet article,

---

<sup>4</sup> Les références précises des spectacles sont indiquées en bibliographie.

pour lequel il a fallu faire des choix ; l'écoute de l'ensemble des spectacles a cependant contribué à la mise en place des caractéristiques soulignées.

Nous nous concentrerons donc dans cette étude sur l'organisation des spectacles et ce qui peut contribuer à l'analyse de la cohésion et de la cohérence. Nous n'intégrerons donc pas de remarques générales sur l'humour : seuls les éléments pouvant éclairer les questions débattues seront brièvement mentionnés. Les remarques sont faites à partir de transcriptions s'appuyant sur l'écoute des spectacles enregistrés, permettant des écoutes multiples au besoin. On rappellera, en guise de préambule à l'analyse, que les sujets abordés dans ces spectacles sont supposés être variés : l'une des tensions à l'œuvre est donc celle de la construction d'un éventuel ensemble à partir d'éléments disparates.

### **Cohésion/cohérence et continuité thématique dans un corpus de *stand-up comedy* britannique (1990-2013)**

Nous proposons dans cette partie une description commentée de divers phénomènes qui ont été constatés ; nous proposerons une discussion synthétique dans les remarques conclusives. Après examen des différents modes de construction, il semble que, pour la construction de la cohésion, les spectacles peuvent s'analyser au moins à trois niveaux :

- un niveau *macro*, où l'on considère la continuité et la structuration de l'ensemble du spectacle<sup>5</sup> ;
- un niveau *intermédiaire*, où l'on s'intéresse à la structuration de l'intérieur des séquences, c'est-à-dire de sous-ensembles relativement homogènes ;
- et le niveau plus individuel des énoncés où l'on se concentre sur les *marqueurs de cohésion* utilisés (et notamment, les connecteurs et mots du discours).

Il peut y avoir interaction entre ces divers niveaux, comme nous le montrerons également ; mais la distinction entre ceux-ci permet d'avoir une grille de lecture et de présentation plus différenciée, et donc de rendre compte des modes de construction de façon plus complète et détaillée.

---

<sup>5</sup> Nous nous situons donc en lien avec l'analyse des phénomènes de macrostructure évoquée en première partie de l'étude.



*Niveau « macro » (1) : séquences introductives et conclusives*

On peut dans un premier temps se pencher sur les séquences introductives et conclusives évoquées dans la partie précédente ; le problème peut être de savoir d'une part si elles existent, et d'autre part, si elles ont des singularités. Il semble que l'on puisse apporter à ces deux questions une réponse positive. On redira qu'en Analyse de la Conversation, les séquences de début et de fin sont considérées comme potentiellement singulières, leur statut initial ou final conduisant à des particularités de forme et de fond. Pour comparaison, on rappellera ce qui a été proposé pour les conversations téléphoniques (cf. Levinson 1983) : les premiers tours d'une conversation téléphonique ont tendance à être de types récurrents : appel (sonnerie/ réponse à celle-ci), reconnaissance des interlocuteurs entre eux si celle-ci n'a pas été automatique (si la voix seule, ou un élément contextuel autre, n'a pas permis l'identification du locuteur), salutations, échange sur la situation des interlocuteurs (santé, nouvelles des proches...), introduction du thème constituant la raison de l'appel, qui engage ensuite généralement la conversation vers le noyau de celle-ci. De son côté, la fin est généralement amorcée par une sous-séquence constituée d'un rappel du thème général et de la réponse donnée, s'il y en a une, et l'on termine, de nouveau, sur des salutations. Il va de soi que des variations sont possibles en fonction de besoins communicatifs particuliers ; il s'agit avant tout d'une forme de scénario typique contribuant à constituer, donc, un genre, ou dans le cas d'une conversation téléphonique, éventuellement un sous-genre (de conversation).

Si elles existent, les séquences *introductives* sont, bien entendu, localisées en début de performance. On notera que les spectacles que nous citons sont tous des spectacles individuels. Il existe également des spectacles collectifs, qui sont plutôt le fait de comédiens débutants, qui font ainsi leurs armes et que les producteurs ou propriétaires de salle mettent de cette manière en contact avec leur public. Ces spectacles collégiaux sont généralement animés par une personne plus expérimentée, ou plus célèbre, qui présente le premier comédien qui à son tour en présente un autre, ou bien la personne plus illustre présente chacun des comédiens. Cet animateur d'un type particulier est le *compère* du spectacle, ou encore *host*, ou *Master of Ceremony*. Les spectacles individuels gardent paradoxalement l'empreinte de ces spectacles collectifs dans la mesure où le comédien, même seul, est souvent d'abord présenté

par une voix *off*, parfois la sienne propre<sup>6</sup>, le plus souvent celle de quelqu'un d'autre, en employant une formulation du type : *Ladies and gentlemen, please welcome X !*. On peut alors éventuellement considérer que ceci constitue une première séquence, pré-introductive, qui sert à mettre en route de la représentation. Le comédien entre ensuite en scène ; l'entrée est généralement silencieuse, accompagnée d'applaudissements. Le premier tour de parole des comédiens peut alors être une marque de remerciement. Ceci peut être perçu comme étant paradoxal car le remerciement, qui est ici une première prise de parole, est une marque de réponse – il s'agit en l'occurrence d'une réponse aux applaudissements (*Thank you*), qui peuvent donc constituer la première partie d'une première paire adjacente<sup>7</sup>. En l'absence de ce tour, le comédien passe directement aux salutations ; celles-ci s'accompagnent très souvent du nom de lieu en guise de terme d'adresse (*Hello London !*), et ceci conduit aussi de manière récurrente à une séquence plus ou moins développée sur le lieu de la performance (le temps qu'il fait, quelques clichés locaux, la situation du moment – un festival en cours, des problèmes d'accès, etc.). Suite à ceci, le comédien glisse vers un autre thème ou lance son premier thème (nous y revenons ci-dessous), et le corps du spectacle commence. Il pourrait donc être possible de résumer ainsi le scénario typique d'ouverture d'un spectacle :

- |    |  |
|----|--|
| 1. | [cf. <i>Compère</i> ] Présentation du comédien/ du spectacle en voix off |
| 2. | Arrivée physique/ applaudissements.                                      |
| 3. | (Applaudissements)/ <i>Thank you</i> .                                   |
| 4. | Salutation + nom de lieu => remarques locales/ situationnelles...        |
| 5. | Introduction du premier thème, et début du spectacle.                    |

Tableau 1. Séquence introductive.

Si l'on revient sur cette description pour la commenter, on voit que les salutations amorcent une interaction que l'on peut rapprocher de la conversation : on comparera ceci avec une entrée sur scène de théâtre traditionnel, où ce type de tour ne se rencontre pas. Par ailleurs, le fait que le premier tour verbal puisse être une forme qui n'est pas habituellement initiale (on remercie quelqu'un *de* quelque chose) peut aussi être

<sup>6</sup> S'il y a une première partie, le comédien peut être alors à la fois *compère* et acteur principal du spectacle.

<sup>7</sup> Une paire adjacente est un ensemble de deux tours nécessairement conjoints formant une unité minimale de séquenciation.

rapproché de cette même dimension, dans la mesure où le comédien répond à la salle, et donc interagit avec celle-ci. On note, par ailleurs, la possible présence de liens entre genres, notamment avec les concerts de musique populaire (pop-rock), avec lequel certains éléments de vocabulaire sont par ailleurs partagés (cf. le terme de *gig*, pour faire référence à une représentation ; certains comédiens se produisent également dans les mêmes salles de concert ou les stades que les musiciens de rock) : le fait de remercier, de saluer en citant le nom de la ville, crée un lien entre ces performances et celles de ces concerts. A un tout autre niveau, puisque ces séquences constituent une sorte de scénario typique, il est possible de considérer que se construit un horizon d'attente : les spectateurs familiers du genre s'attendent à un tel scénario, ce qui permet alors aux comédiens qui le souhaitent de jouer avec ces conventions ; ainsi dans Izzard (1998) une séquence introductive sur San Francisco finit par constituer une séquence entière par sa longueur ; elle devient à la fois une séquence introductive et une partie du corps du spectacle.

Si les conventions de début de spectacle font que l'on a des séquences assez reconnaissables, la construction du corps du spectacle est, comme on peut s'y attendre, plus complexe et plus variable. La limite entre ce qui constitue la fin de l'introduction et le début du spectacle est d'ailleurs parfois compliquée à poser. La forme que prend le passage vers ce qui peut constituer le premier thème de la représentation varie grandement. J. Carr commence par quelques blagues<sup>8</sup> qu'il entrecoupe de marques d'initialisation explicites (cf. exemple [1]), ce qui prolonge la séquence introductive tout en la mêlant avec le début du spectacle :

- (1) [...]
A. *Let's crack on, shall we ?*
[...]
B. *And – we're off!* (Carr: 2013)

Ces deux énoncés ont une fonction *méta-* ; on signale directement aux spectateurs que l'on va commencer. Selon une autre méthode, il est possible d'être de nouveau très explicite, en liant la mention du premier thème et une marque d'initialisation. E. Izzard (2013) introduit ainsi très ouvertement le premier thème:

---

<sup>8</sup> J. Carr utilise aussi fréquemment les *one-liners* (blagues courtes), ce qui lui permet de construire ce genre de début.

- (2) *Where should we start the show tonight? Ah, yes, human sacrifice – that’s a good place.* (Izzard: 2013)

L’initialisation reste dans ce cas explicite, dans la mesure où le fait même que l’on va commencer par un thème donné est énoncé ; l’annonce du premier thème peut également être brutale, sans aucun amorçage :

- (3) *Yes, so, erm... I was going to be in the Army when I was a kid* (Izzard: 1998)<sup>9</sup>

Dans d’autres spectacles, le comédien s’appuie sur des glissements successifs (cf. *infra* pour une analyse de ces « glissements »). Après une séquence qui peut être considérée comme un prolongement de l’introduction (remarques locales/ situationnelles) ou le début du spectacle, Bailey utilise l’auto-présentation pour embrayer sur un premier thème :

- (4) *I’m Bill Bailey. I’m in TV shows. I live in Hammersmith.*  
=> à partir de la mention du toponyme, il poursuit sur les accents régionaux. (Bailey 2013)

Il semble donc difficile de proposer un seul et unique mode d’amorçage de la première séquence. Les séquences introductives sont, elles, semble-t-il toujours présentes dans les spectacles étudiés ; elles instaurent le début de celui-ci et permettent de construire un premier lien avec le public.

Si l’on s’intéresse aux séquences conclusives, la *stand-up comedy* a également des spécificités ; est notamment remarquable la présence routinisée de fausses fins. Les spectacles de *stand-up* comportent de façon habituelle un *encore*<sup>10</sup> qui constitue une séquence détachée du reste, encadrée par une première sortie et la sortie définitive. Cette convention n’est pas utilisée dans tous les spectacles (on ne la trouve pas dans Davies (2013), Izzard (2009), par exemple), mais elle est très fréquente. La première sortie est construite comme un départ (annonce de la fin du spectacle, salutations), mais elle est suivie d’un retour. Le départ en lui-

---

<sup>9</sup> Nous revenons ci-dessous sur l’emploi de *so* dans un contexte comme celui-ci, et examinons également une possible implication du fait d’employer un GN pour annoncer un thème.

<sup>10</sup> C’est le mot d’origine française qui est utilisé en anglais, comme pour *compère*.

même (qu'il s'agisse du premier départ, feint, ou du départ définitif) est souvent très abrupt (*This was my show. Goodbye*, accompagné d'un salut rapide et d'une sortie immédiate ; cf., fréquemment, E. Izzard), et les rappels successifs provoqués par des applaudissements que l'on peut trouver au théâtre sont généralement absents. On peut proposer que les séquences finales ont la structuration suivante :

- (XXX : fin du corps du spectacle)
1. **Fausse fin:** *This is the end./Goodbye.*, etc. + Sortie. => Applaudissements.
  2. Retour (immédiat ou quasi-immédiat) du comédien sur scène => *encore*
  3. Renouvellement des salutations. Salut. Départ en coulisses.

Tableau 2. Séquence conclusive.

La nature de la séquence supplémentaire varie, encore une fois, selon les comédiens : il s'agit parfois d'une séquence plus libre<sup>11</sup> (danses, pour O. Djalili ; passage plus strictement musical pour B. Bailey, mais B. Bailey utilise également de nombreux passages musicaux dans le reste du spectacle) ; elle se situe aussi fréquemment dans la stricte continuité du ton du spectacle. De nouveau, un lien se dessine avec les spectacles de musique pop-rock, dans lesquels il est d'usage d'avoir des rappels ; par ailleurs, la simple présence de marques de salutation de type *Goodbye*, absentes des spectacles de théâtre, donne de nouveau aux performances une dimension au moins partiellement dialogique.

#### *Macro (2) et niveau intermédiaire : Structuration du corps du spectacle et des séquences*

Les remarques à suivre concernent toujours avant tout la *macro-structure*, car les procédés évoqués sont utilisés pour organiser l'ensemble du spectacle et lier les séquences entre elles ; ces procédés peuvent cependant aussi se retrouver à l'intérieur d'une séquence, lorsqu'il s'agit de l'unifier. Dans la mesure où il s'agit de créer une certaine unité, les divers niveaux où sont utilisés ces modes de structuration peuvent fonctionner de concert, la structuration de l'intérieur d'une séquence et celle de l'ensemble d'un spectacle pouvant à la fois se différencier et avoir des points communs.

---

<sup>11</sup> La variation semble exister moins fréquemment sur la séquence initiale, mais L. Mack (2010) introduit bien une première séquence (pré-)introductive en proposant un faux tour de magie dans lequel il fait faussement disparaître un jeune spectateur (le spectacle est interdit aux moins de 15 ans).

Le contenu du corps d'un spectacle est, donc, bien moins facilement prévisible que le début et la fin de celui-ci, et la dispersion thématique constituée, pour rappel, une dimension caractéristique du genre. Faire une simple liste chronologique des thèmes abordés peut donc conduire à dresser un inventaire tout à fait disparate. Un extrait du spectacle de B. Bailey (2013) situé au début de celui-ci sera pris comme exemple : la mention de Hammersmith et des accents locaux est suivie de remarques sur les Tories et les Libéraux Démocrates au pouvoir (dont D. Cameron, N. Clegg), sur Margaret Thatcher, la montée du UKIP, la célébrité, puis une anecdote est relatée à propos de Chantelle Houghton (participante à des émissions de télé-réalité), la mention de cette anecdote est suivie de remarques sur la dissonance cognitive, sur les paroles dans le rap, le nom des parties du corps, de nouveau, D. Cameron, les diagrammes de Venn, *Hamlet* en danois, et Gandalf (personnage du *Seigneur des Anneaux*). Pourtant, même si certains ne semblent pas vraiment chercher à construire un ensemble (c'est le cas pour Tim Vine qui se spécialise dans les *one-liners*<sup>12</sup>), pour nombre de comédiens il s'agit cependant bien de construire un ensemble malgré la diversité<sup>13</sup>. Certains comédiens ont recours à des modes de construction élaborés et parfois inventifs.

Nous considérerons ici cinq modes hétérogènes de structuration : les *greffages*, *l'exploitation de déplacements* sur scène et/ou d'accessoires à des fins organisationnelles, la *non-clôture*, la *répétition structurelle*, *l'annonce explicite* du traitement d'un thème<sup>14</sup>.

L'un des moyens employés pour créer de la cohésion à partir de matériau disparate est le *greffage* : ce procédé consiste à réinjecter du

---

<sup>12</sup> On rappellera qu'il s'agit d'une blague très courte constituée d'une phrase ou deux. Même si dans le spectacle de Tim Vine, quelques-unes de ces blagues peuvent se répondre (plusieurs peuvent porter sur le même thème), la structure ne semble pas privilégiée. Les parties du spectacle de Jimmy Carr s'appuyant sur des *one-liners* sont également constituées de fragments juxtaposés

<sup>13</sup> Dans les ouvrages pratiques destinés aux comédiens, ce problème de savoir comment constituer un ensemble malgré la disparité du matériel utilisé est parfois abordé. Les comédiens s'expriment également à ce sujet en signalant que c'est un problème difficile. (Nous ne pouvons pas développer davantage ici).

<sup>14</sup> L'intégration entre ces différents modes devra faire l'objet de plus amples analyses, en distinguant plus strictement, le cas échéant, différentes techniques, ou en montrant en quoi la distinction entre, par exemple, les modes verbaux et non-verbaux est en réalité potentiellement peu pertinente dans un genre comme celui-ci.

matériel préalablement employé à des intervalles plus ou moins réguliers dans la suite du spectacle. Cette technique, qui correspond à ce que l'on appelle en anglais *callback(s)*, est employée par divers comédiens ; elle a été mise au point particulièrement par E. Izzard, qui en a fait un mode récurrent de structuration de ses spectacles. Le recours à ce procédé est chez lui délibéré ; il s'est exprimé à ce sujet<sup>15</sup>. Un personnage évoqué plus tôt dans le spectacle est de nouveau convoqué dans une autre séquence, ce qui crée un effet d'ensemble malgré la diversité des situations abordées. Ce retour peut conduire à une certaine étrangeté : un dinosaure peut ainsi être amené à conduire une voiture, mais dans la mesure où les spectacles comprennent une dimension surréaliste revendiquée, ces retours ajoutent au ton décalé tout en construisant la cohésion de l'ensemble. Le procédé peut s'appuyer sur d'autres types de matériau : B. Bailey s'appuie ainsi sur l'emploi de certaines formulations, soit en répétant certains termes, ou bien en employant des schémas récurrents. Dans *Qualmpeddler* (2013), l'expression *Turns out* est ainsi utilisée une première fois en relation avec l'anecdote relatée sur Chantelle Houghton. Elle est ensuite réutilisée à plusieurs reprises ; ce rappel crée une cohésion entre diverses parties hétérogènes du spectacle. B. Bailey opère de la même manière en créant un premier acronyme, puis en s'appuyant sur divers acronymes à des moments distincts ; le même procédé est utilisé pour des mots précédés de *hashtag*. A. Davies (2013), qui, de son côté, semble peu utiliser cette technique, réutilise cependant deux anecdotes à divers moments du spectacle (les habits d'enfant, et les critiques reçues de la part d'ex-petites amies), avec un effet structurel comparable.

Un autre moyen, non-linguistique et davantage scénique, consiste à faire coïncider l'emploi d'*accessoires* ou de *changements de position sur scène* avec des changements thématiques forts. Les accessoires sont peu utilisés par les *stand-up comedians* ; il y a cependant des exceptions. B. Bailey, qui est également musicien, combine des passages parlés et des passages musicaux ; le fait de changer d'instrument ou de se déplacer pour aller en chercher un autre permet de réinitialiser une séquence et ainsi de constituer un nouveau départ dans la structure d'ensemble. B. Bailey, D. Moran et J. Carr utilisent aussi par ailleurs des écrans ; J. Carr

---

<sup>15</sup> « In my stories all are separate vignettes, so I realized that the closer you can get to do it [i.e. *create structure* (CC)], is have the characters all come back in that you've introduced in the big final scene, which I worked out in *Definite Article*, I think, when they all turned up at the end. » (commentaire audio, DVD *Force Majeure*, 2013).

combine l'utilisation de projections de diapositives avec un déplacement sur scène (il s'installe à un bureau), ce qui contribue à créer une séquence autonome. D'autres, comme S. Millican, S. Lock, interrompent le spectacle pour poser des questions à l'assistance et interagir avec eux ; ils s'appuient alors sur des questionnaires, et la prise en main, puis l'abandon, du questionnaire contribue à créer une séquence indépendante.

B. Bailey (2013) utilise également la *non-clôture*. Une anecdote ou une blague est laissée délibérément en suspens. Un autre sujet est abordé, et le thème abandonné semble l'avoir été définitivement. La résolution ou la chute est donnée, mais plus tard ; le fait de revenir sur l'histoire de départ la remet en mémoire, ce qui contribue également à édifier une structuration d'ensemble. Une anecdote sur une chouette trouvée en Chine est ainsi racontée, sans qu'il soit question de ce qui est arrivé à l'animal en fin de compte. En toute fin de spectacle, une vidéo est projetée où l'on voit une chouette sauvée d'une mort programmée s'envoler vers le ciel.

Une autre façon de structurer le spectacle est la *répétition structurelle* : des éléments introducteurs de *format* identique structurent les séquences de manière récursive. Cette technique a également été notée dans B. Bailey (2013), qui introduit trois séquences successives sur le même modèle :

- (5) *So anyway, I was in South Africa...*  
 ... *So I was in America, obviously...*  
 ... *So I was in China, obviously...*

Le procédé est proche de celui de l'anaphore rhétorique, déplacée au niveau des paragraphes et de séquences. Le contenu de chacune de ces séquences reste dissemblable ; c'est la répétition structurelle qui contribue à créer une unification. L'unité est cependant aussi introduite de manière potentiellement ironique, puisque la mise en place d'une cohésion au niveau formel semble associée à une absence de cohérence pour ce qui est du contenu ; nous y revenons ci-dessous.

Enfin, comme cela a déjà été en partie signalé pour les séquences introductives (cf. exemples |1] et |2]), les comédiens annoncent parfois un thème à l'aide de *formulations explicites* ; un thème est simplement présenté comme un sujet nouveau. Les types de formulations peuvent varier, mais l'annonce peut notamment se faire grâce à la simple mention



d'un groupe nominal, précédé ou non d'un mot du discours ((so -) X!). De manière légèrement détournée, mais toujours transparente, certains utilisent une question assez fortement orientée pour pouvoir être considérée comme une marque semi-explicite de ré-initialisation (« *Anyone from X ?* » pour parler de X ; L. Mack, A. Davies, B. Bailey). Le passage d'un thème à l'autre se fait alors sur fond de discontinuité revendiquée. L'annonce même contribue cependant à construire une cohérence discursive dans la mesure où elle *signale* l'absence de continuité entre ce qui précède et ce qui suit, tout en orientant l'attention des spectateurs vers une nouvelle séquence. On notera que l'emploi de ce procédé peut dire quelque chose de la *stand-up comedy* en tant que genre : si certains éléments qui ont été mentionnés plus tôt les rapprochent davantage de la conversation et du dialogue, la répétition structurelle mentionnée dans le paragraphe précédent, ainsi que l'emploi de GN pour annoncer un thème, ne sont absolument pas typiques de conversations courantes. L'emploi de ce procédé rappelle davantage la parole publique argumentative, soit, par exemple, le discours politique, ou didactique.

*Niveau intermédiaire(2) : passage d'un thème à l'autre à l'intérieur d'une séquence donnée*

La liste des thèmes abordés est, donc, hétérogène. Il est cependant possible de nuancer le propos si l'on s'appuie cette fois-ci non plus simplement sur une énumération des sujets, mais sur la façon dont on passe successivement de l'un à l'autre. A l'intérieur des séquences, en effet, peuvent à la fois être décelées une discontinuité et une (certaine) continuité. Si l'on revient sur l'extrait du spectacle de B. Bailey (2013) cité ci-dessus, on rappellera la liste de thèmes suivante :

- (6) *Hammersmith / accents -> Conservateurs et Lib Dems -> Thatcher/ UKIP -> célébrité -> Chantelle -> dissonance cognitive -> paroles dans le rap -> noms de parties du corps -> diagrammes de Venn -> Hamlet en danois -> Gandalf*

Donner ces thèmes sous forme de liste discrète est une simplification, puisque les thèmes ne sont pas forcément tous annoncés comme tels, et les frontières entre les uns et les autres ne sont pas toujours marquées. Si l'on y regarde cependant de plus près et que l'on inclut ces thèmes dans leur contexte discursif, il s'avère que la diversité peut souvent être attribuée à des *glissements successifs* plutôt qu'à des ruptures. Dans cette séquence, la mention des Conservateurs et des Libéraux Démocrates au pouvoir conduit à introduire une thématique politique, et c'est cette

thématique qui est poursuivie avec la mention de Margaret Thatcher et du UKIP. Le statut des hommes politiques en tant que célébrités d'un type particulier (Margaret Thatcher est une femme politique mais également un personnage célèbre) mène à son tour à une discussion de la « culture de la célébrité », qui conduit ensuite à la mention de la télé-réalité ; ceci permet alors au comédien de relater une anecdote liée à l'une de ses starlettes, Chantelle Houghton, qui témoigne d'une ignorance assez évidente de cette jeune femme car celle-ci a déclaré ne pas savoir que le soleil et la lune étaient deux astres différents. L'anecdote continue d'illustrer la vacuité de la culture de la célébrité, tout en conduisant, par l'intermédiaire de l'annonce d'une deuxième anecdote liée à Chantelle, vers une discussion de la dissonance cognitive (différence perçue entre deux conceptions existant de manière simultanée dans un même cerveau) ; la dissonance cognitive conduit à une discussion de la dissonance en musique, à la pauvreté des paroles du rap ; la deuxième anecdote sur Chantelle est ensuite introduite, où il est question du nom des parties du corps, ce qui mène à l'ouverture d'une discussion sur ce thème. Un retour sur Cameron conduit ensuite à la discussion des diagrammes de Venn, puisque malgré des goûts extrêmement différents, B. Bailey signale qu'il partage pourtant avec le Premier Ministre un intérêt pour une série danoise. Ceci mène à *Hamlet* en danois, et à Gandalf. Malgré une hétérogénéité thématique évidente, on procède donc à l'intérieur de la séquence par *glissements* plutôt que par sauts ; on peut aussi noter la présence d'*embranchements* (deux anecdotes sont citées : on prend la première, puis la deuxième), et de retours vers un thème préalablement posé (exemple de D. Cameron). On retrouve donc encore un lien possible avec la conversation spontanée, où le passage d'un thème à l'autre peut également se faire par une série de glissements et de retours après diversions<sup>16</sup>. Il reste que la discontinuité est tolérée : un principe pragmatique d'ensemble pourrait être posé selon lequel les spectateurs sont prêts à accepter des sauts thématiques qui ne seraient pas forcément permis aussi facilement dans d'autres contextes. Il est cependant également important de considérer la manière dont ces thèmes sont insérés dans un discours d'ensemble, car elle rend leur succession moins improbable que ce qu'une simple liste peut laisser croire.

---

<sup>16</sup> Le fait qu'il y ait ces liens permet également éventuellement de favoriser la mémorisation, car une absence de liens complète rendrait celle-ci d'autant plus difficile.

*Niveau individuel/ formulations : mots du discours*

Les marqueurs de cohésion sont multiples ; il ne sera question ici que de quelques emplois de *mots du discours*. L'anaphore, l'ellipse, les connecteurs, sont tous utilisés ; leurs emplois ne semblent pas forcément spécifiques à ce type de contexte ; les mots du discours semblent cependant au moins avoir des emplois intéressants, *so*, *right*, et *anyway*, notamment. Les mots du discours sont fréquemment utilisés, avec de possibles idiosyncrasies : *so* est très présent globalement, il est employé fréquemment par E. Izzard, notamment dans ses premiers spectacles ; J. Brand semble lui préférer *right*<sup>17</sup>. Les marqueurs discursifs permettent la gestion de l'information dans le cadre du spectacle, aussi bien pour le comédien qu'en interaction avec les spectateurs. Se retrouvent ici des fonction(s) notées, entre autres, dans Schriffrin (1987) ; les mots du discours peuvent permettre la gestion du contenu pour le locuteur, mais aussi la gestion de l'information dans la situation interlocutive. *Right* par exemple peut venir conclure une séquence, pour permettre ensuite l'ouverture d'une autre séquence (potentiellement, avec *so*)<sup>18</sup>. Il peut alors être aussi intéressant de voir si les mots du discours peuvent avoir des emplois (plus) particuliers. On posera pour cette très brève analyse que *so* peut marquer une forme de continuité avec ce qui précède (cf. Schriffrin [1987 : 220], « *so* seems to be marking a 'result' in an explanation<sup>19</sup> »). Dans l'exemple (5), notamment lorsqu'il est utilisé conjointement avec *obviously* (*So I was in X, obviously*), *so* permet de construire une relation apparemment « logique » entre ce qui suit et ce qui précède. Cependant, le lien est par ailleurs absent dans le contenu. La cohésion est donc construite en l'absence de cohérence, ce qui peut contribuer à la création d'un effet humoristique. *So, yeah...* en (3), introduit également un thème totalement inattendu ; cette annonce déconcertante provoque un effet comique, mais la présence de *so, yeah...* n'y est peut-être pas non plus étrangère, dans la mesure où elle contribue à créer une attente. L'emploi des marqueurs de cohésion contribue donc à la construction de l'ensemble, et on retrouve des caractéristiques habituelles des mots du discours ; leur emploi peut être également détourné dans la mesure où les spectateurs sont invités à s'amuser d'une cohésion construite sur des liens

<sup>17</sup> Les deux ne sont pas incompatibles ; il s'agirait ici à la fois de noter la fréquence et le type d'emploi.

<sup>18</sup> Travail en cours.

<sup>19</sup> Les emplois de *so* vont évidemment bien au-delà de ce qui est signalé dans ces quelques lignes. La caractéristique évoquée semble pouvoir expliquer de manière pertinente les deux exemples proposés ; elle est donc retenue provisoirement.

manifestement absents. Par ailleurs, en dehors de leurs fonctions cohésives classiques, certains mots du discours peuvent devenir des traits stylistiques personnels, des *gimmicks* reconnaissables, ce qui modifie également leur fonction – *so, yeah...* est devenu typique des premières prestations d'E. Izzard, et s'est transformé en signature stylistique. Les emplois des mots du discours ont donc des caractéristiques communes avec ce qui a déjà été pu dire d'eux par ailleurs, et en même temps, leurs fonctions peuvent être exploitées de manière plus particulière en relation avec les contraintes du genre : humour, tolérance plus grande à la discontinuité, et possibilité de jouer avec l'absence de cohérence, création de *gimmicks*.

## Conclusions

Il a été question de proposer ici une caractérisation d'ensemble d'un certain nombre de procédés de construction de la cohésion discursive dans la *stand-up comedy*. Au terme de l'analyse, il est possible de proposer un certain nombre de conclusions.

L'étude des marques de cohésion telle qu'elle a été effectuée ici permet de suggérer que la *stand-up comedy* se situe à la croisée de divers chemins :

- le genre peut être rapproché pour partie de la conversation spontanée, en raison de la présence d'un certain dialogisme, de la présence de glissements thématiques successifs dans l'organisation de la continuité thématique : ces caractéristiques donnent à la *stand-up comedy* une dimension conversationnelle ;
- cependant, la nature dialogique de la *stand-up comedy*, dont témoigne la présence de salutations, de séquences interactives, de deuxièmes parties de paires adjacentes dont la première partie ne peut être attribuée qu'à l'assistance comme *Thank you*, reste paradoxale, puisque la relation interlocutive est extrêmement déséquilibrée : l'un des locuteurs monopolise la parole et il s'agit donc également d'un monologue. On peut cette fois-ci penser à la parole professorale telle qu'elle se déploie dans une conférence, par exemple ;
- la présence de certains modes de construction comme la répétition structurale, nécessairement travaillée, l'annonce de thèmes sous forme d'un seul groupe nominal, ne sont pas des caractéristiques d'une parole dialogique, familière ou spontanée, mais au contraire

montrent que la parole des comédiens est aussi une parole publique, ayant une dimension rhétorique et persuasive marquée. Ces propriétés font davantage penser au discours didactique (car il est nécessaire également d'orienter les spectateurs et de faciliter leur compréhension), et aux discours publics visant à informer ou persuader (conférences publiques, discours politiques) ;

- enfin, la fonction fondamentalement récréative des spectacles d'humour conduit les comédiens à parfois exploiter la cohésion comme l'un des moteurs possibles de la mise en place d'effets comiques.

L'ensemble de ces caractéristiques peut contribuer à définir la *stand-up comedy* comme genre : c'est dans la présence conjointe de toutes ces propriétés que résiderait sa spécificité. Un lien entre les conventions de la *stand-up comedy* et celles du concert pop-rock a également été noté ; il y aurait là des communautés de pratique qui peuvent continuer à être explorées.

Pour ce qui est de l'apport de la *stand-up comedy* aux études linguistiques des marques de cohésion, il semble que les éléments suivants au moins puissent être mis en avant :

- l'étude de l'emploi des mots du discours doit être poursuivie, car ces marqueurs sont très utilisés dans les spectacles, et leurs propriétés de *gimmicks*, leur emploi comme *fillers* et/ou éventuellement comme marqueurs de registre ou de connivence demandent encore à être exploités ;
- le jeu effectué sur l'utilisation d'une marque de cohésion en l'absence de cohérence n'est peut-être pas entièrement spécifique au genre, mais la présence d'exemples où la cohésion est construite sciemment en absence de cohérence pour créer un effet comique contribue à éclairer les liens entre les deux, et notamment, permet de constater l'existence d'emplois divergents liés à la fonction récréative qu'il semble important de pouvoir prendre en compte ;
- les procédés inventifs de création d'un ensemble à partir d'éléments disparates, comme le *greffage (callbacks)*, doivent être intégrés au répertoire des modes de construction de la cohésion d'un discours, et il semble que la *stand-up comedy* apporte ici un éclairage tout à fait particulier à l'analyse du discours en tant qu'entité cohésive.

Un des prolongements envisagé est également de comparer le type de narrativité à l'œuvre dans la *stand-up comedy* avec ce qui a été montré de la narration dans d'autres genres, notamment la narration littéraire, ou le récit oral d'anecdotes et/ou la description (cf., entre autres, Labov 1997, 2001, 2004, 2006, Labov et Waletzky 1967, Slobin 2005) ; il semble en effet que l'on ait affaire à la fois à des modes de construction de la narration potentiellement classiques (via la cohésion, le découpage en séquences...), mais la *stand-up comedy* semble pouvoir apporter également un éclairage intéressant à cette question, au moins en raison du caractère discontinu des spectacles comme de la nécessaire présence de l'humour.

### RÉFÉRENCES CITÉES

- COULTHARD Malcolm, MONTGOMERY Martin. 1981. *Studies in Discourse Analysis*. Londres, Boston, Melbourne, Routledge.
- DOUBLE, Oliver John. 1991. *An Approach to Traditions of British Stand-up Comedy*. PhD thesis, University of Sheffield.  
<http://theses.whiterose.ac.uk/1873/1/DX182554.pdf>
- DOUBLE, Oliver John. 2014. *Getting the Joke: The Inner Workings of Stand-Up Comedy*. Londres, Bloomsbury.
- DUCHAN, Judith F., BRUDER, Gail A., HEWITT, Lynne E. (eds). 1995. *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. New York, Lawrence Erlbaum.
- HALLIDAY, Michael & HASAN, Ruqaiya. 1976. *Cohesion in English*. Londres, Longman.
- KUMBINI S., KARJO C., s.d./2013 (?), « Discourse analysis of verbal humor by Indonesian male stand-up comedians », <http://thesis.binus.ac.id/ecolls/Doc/Lain-lain/2012-2-00428-IG%20WorkingPaper001.pdf> (7/11/14)
- LABOV, William & WALETZKY, Joshua. 1967. « Narrative analysis », in J. Helm (ed), *Essays on the Verbal and Visual Arts*. Seattle: U. of Washington Press. (12-44) Reproduit en 1997 dans *Journal of Narrative and Life History* 7 (3-38).
- LABOV, William. 1997. « Some further steps in narrative analysis », *Journal of Narrative and Life History* 7 (395-415).
- LABOV, William. 2001. « Uncovering the event structure of narrative. » *Georgetown University Round Table* 2001.  
<http://www.ling.upenn.edu/~wlabov/uesn.pdf>

- LABOV, William, 2004, « Ordinary Events », In C. Fought (ed.), *Sociolinguistic Variation: Critical Reflections*. Oxford, Oxford University Press (31-43).
- LABOV, William. 2006. « Narrative preconstruction », *Narrative Inquiry* 16 (37-45).
- LEVINSON, Stephen. 1983. *Pragmatics*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHRIFFRIN, Deborah. 1987. *Discourse markers*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SCHWARZ, Jeanette. 2010. *Linguistic Aspects of Verbal Humor in Stand Up Comedy*. PhD U. Saarlandes. [http://scidok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2010/3114/pdf/Linguistic\\_Aspects\\_of\\_Verbal\\_Humor\\_Verlagsversion.pdf](http://scidok.sulb.uni-saarland.de/volltexte/2010/3114/pdf/Linguistic_Aspects_of_Verbal_Humor_Verlagsversion.pdf)
- SLOBIN D. 2005. « Relating Narrative Events in Translation », In D. Ravid & H. B. Shyldkrot (eds), *Perspectives on language and language development: Essays in honor of Ruth A. Berman*, Dordrecht, Kluwer (115-129).

## CORPUS

- BAILEY, Bill. 2013, *Qualmpeddler*. DVD Universal.
- 2010. *Dandelion Mind*. DVD Universal.
- 2008. *Tinselworm*, Live at Wembley. DVD Universal.
- 2004. *Part Troll*. DVD Universal.
- BRAND, Jo. 2003. *Barely Live*. DVD Universal.
- CARR, Jimmy. 2013. *Laughing and Talking*. DVD Channel 4.
- DAVIES, Alan. 2013. *Life is Pain*. DVD 2 Entertain.
- DJALILI, Omid. 2012. *Tour of Duty*. DVD Anchor Bay.



— 2009. *Omid Djalili Live in London*, DVD Anchor Bay.

IZZARD, Eddie. 2013. *Force Majeure*. DVD Universal.

— 2009. *Stripped*. DVD Universal.

— 2003. *Sexie*. DVD Universal.

— 2002. *Circle*. DVD Universal.

— 1998. *Dressed to Kill*. DVD Universal.

— 1997. *Glorious*. DVD Universal.

— 1996. *Definite Article*. DVD Universal.

LOCK, Sean. 2010. *Lockipedia Live*. DVD Universal.

— 2008. *Sean Lock Live*, DVD Universal.

MACK, Lee. 2010. *Going Out Live*. DVD Anchor Bay.

MILLICAN, Sarah. 20 11. *Chatterbox Live*. DVD Channel 4.

MORAN, Dylan. 2009. *What It Is – Live*. DVD Universal.

— 2006. *Like, Totally... Dylan Moran Live*. DVD Universal.

— 2004. *Monster – Live*. DVD Universal

NOBLE, Ross. 2013. *Mindblender*. DVD Universal.

O'BRIAIN, Dara. 2012. *Craic Dealer*. DVD Universal.

MACK, Lee. 2010. *Going Out Live*. DVD Anchor Bay.

VINE, Tim. Vidéos You Tube.

— 2010. *The Biggest Ever Tim Vine Joke Book*. Londres, Century.